

ПУШКИН И РУССКАЯ ОПЕРА¹

П. ГРАЧЕВ

I

ОПЕРА как художественный жанр имеет свои особенности. В отличие от драмы — в опере поют, а не говорят. Но в пении слова произносятся значительно медленней, чем в разговоре. Оперный текст, следовательно, должен быть короче текста разговорной драмы. Затем надо иметь в виду, что в опере текст строится иначе, чем в драме. Обычно он отмечает лишь ведущие моменты действия, оставляя в тени подробности и строго мотивированные переходы, присущие драме. Реализм в опере имеет несколько условный характер.

Содержание оперы определяется ее музыкой. Поэтому нельзя судить об опере по одному только тексту (либретто). Один и тот же текст может получить различную идейную направленность в зависимости от мировоззрения композитора.

Во всем многообразии художественных течений мы можем установить два типа опер. В основу своей творческой работы композитор кладет либо текст, либо музыку.

В первом случае мы имеем речитативную или декламационную оперу,² во втором — оперу вокальную или лирическую.

Принцип речитатива влечет за собой форму, аналогичную художественной прозе в литературе, вокальный принцип — форму, подобную поэзии, с ее размеренностью и закругленностью. Разумеется, и в речитативной опере есть своя закономерность, как в любом образцовом романе, рассказе и т. п.

В чистом своем виде речитативный и вокальный оперные типы встречаются редко. Речитатив имеет множество оттенков; он может лишь намечать музыкальные контуры сказанного слова, и он способен передавать всю глубину и силу его содержания. Такой речитатив становится мелодией, выразительнейшим напевом. Вокальная опера, как правило, дает общее впечатление от слова (текста), но не отказывается и от выделения отдельных подробностей текста. В одной и той же

¹ В связи с помещением в журнале „Звезда“ (1937 г. № 1) первоначальным вариантом статьи, автор считает необходимым указать на допущенные им в этом варианте ошибки. Имеются в виду разрыв между идейностью и художественностью (глава о „Даргомыжском“), абстрактный психологизм (о Чайковском).

² То есть такую, где музыка непосредственно передает содержание, мало или совсем не считаясь с текстом.

опере возможно сочетание декламационных и лирических элементов, но основная тенденция композитора все же не скроется от внимательного взгляда.

Эти предварительные замечания существенны для понимания русской оперы XIX в., где мы встретим оба оперных типа — речитативный и вокальный, причем, повторяем, принадлежность конкретных произведений к одному из этих типов не дает еще достаточного материала для окончательной оценки конкретного оперного произведения.

Настоящая работа является опытом сравнительного изучения опер русских композиторов на сюжеты Пушкина, положенные в их основу.

Мы хотим выяснить, в чем сходны и чем отличаются эти оперы от своих литературных прообразов; как протекал процесс переосмысления пушкинских тем, — в сторону ли развития художественных образов поэта, или в сторону их искажения.

Основная наша задача — определить идейно-эмоциональное содержание и художественную ценность опер на пушкинские темы, не подменяя содержания априорными социологическими схемами.

Наша работа распадается на два весьма неравноценных отдела: классические пушкинские оперы от Глинки до Римского-Корсакова и оперы, по существу чуждые пушкинскому творчеству. Введением служит краткий обзор музыкально-театральной пушкинианы, появившейся еще при жизни поэта.

Какой была русская опера в эпоху Пушкина? Начиная со второй половины XVIII в. Россия интенсивно осваивала западноевропейскую музыкальную культуру. Итальянская „серьезная“ и комическая опера, французская комическая и героическая опера, немецкий бытовой и особенно фантастический зингшпиль, — вот последовательные этапы этого освоения по линии музыкального театра. Нельзя забывать и большой культурной роли иностранных композиторов, работавших в России.

В тесной связи с упрочением в быту западноевропейской музыки протекало медленное становление русской оперы. В первых же зингшпилях¹ — Фомина, Пашкевича, Матинского — появляется самостоятельно разрабатываемый народно-песенный материал. Композиторы из крепостных и придворных певчих не были только подражателями. Западные образы переделывались на русский лад, чему примером может служить зингшпиль „Donauschützen“, превратившийся в „Лесту, днепровскую русалку“, поставленную в Петербурге в 1803 году и разросшуюся затем до цикла из 4-х пьес с музыкой, одним из авторов которой был русский композитор С. И. Давыдов. Современники свидетельствуют о необыкновенном успехе куплетов из „Русалки“, проникших в самые широкие слои населения столицы. Позднее таким же успехом пользовалась „Аскольдова могила“ Верстовского (1835 г.).

Эти далеко не единичные факты доказывают существование демократических тенденций в русской опере при самом ее зарождении, равно как и наличие у нее сочувствующей демократической аудитории.

Музыка на пушкинские темы при жизни поэта — это, главным образом, песни и романсы на его стихи. Проблемы, поднимаемые этими произведениями, стоят за пределами темы нашей работы.

Прежде чем сделаться достоянием оперной сцены, пушкинская поэзия нашла себе отражение в балете.

¹ Драматическая пьеса с музыкальными вставками простейшего вида (песня, романс, куплеты и т. д.).

В 1821 году, всего через полгода после выхода в свет поэмь „Руслан и Людмила“, балетмейстер А. П. Глушковский ставит в Москве балет „Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника“, музыка которого написана Фридрихом Шольцем (1787—1830). Шольц молодым человеком переселился в Россию и работал в качестве театрального капельмейстера в Петербурге, а затем прочно обосновался в Москве. Он был передовым музыкальным деятелем и работал за открытие в России консерватории. Его музыка к „Руслану и Людмиле“ стоит на уровне умелых (если не талантливых) произведений того времени, отличается разнообразием приемов и эффектной инструментальной (сочные tutti, красивые лирические эпизоды с арфами). В живой казацкой пляске сделана удачная попытка передать местный колорит. Похищение Людмилы происходит на фоне „грозы“, с большим нарастанием звучности и диссонирующими гармониями, — совсем в характере „гроз“ французской оперы. Взятая в целом, музыка Шольца не могла не содействовать успеху балета.¹

С наименьшей быстротой происходит инсценировка „Кавказского пленника“ — через четыре месяца после появления поэмы в Петербурге идет балет „Кавказский пленник, или Тень невесты“, поставленный Шарлем Дидло, с музыкой К. А. Кавоса. Партитура „Кавказского пленника“ не сохранилась, но, зная крайнюю добросовестность композитора и его техническую сноровку, мы в праве предполагать, что музыкальная часть не была слабым местом балета.

Первым скромным ростком оперной пушкинианы может считаться инсценировка „Черной шали“, положенной на музыку А. Н. Верстовским (Москва, 1823). Выбор был сделан удачный: в искренней песне, последовательно отмечающей все моменты скорбного повествования, заключался принцип драматического развития, необходимый в опере.

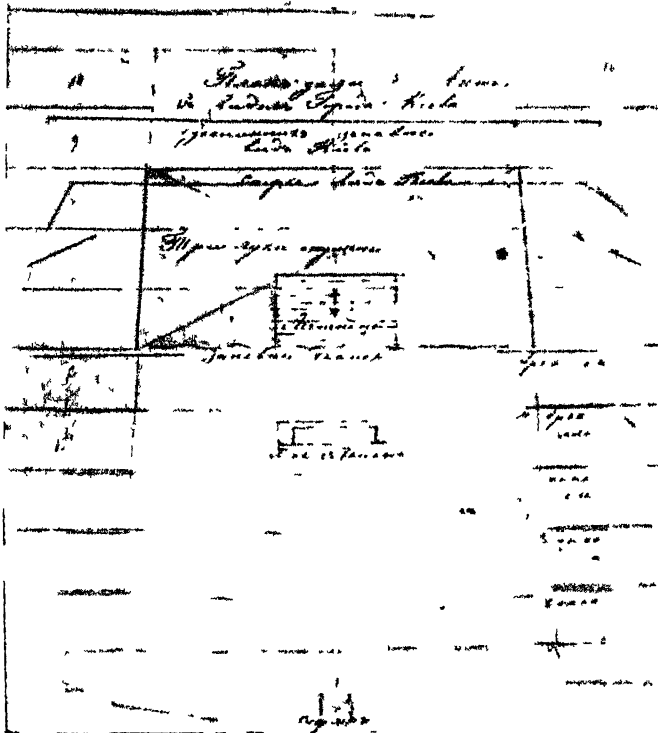
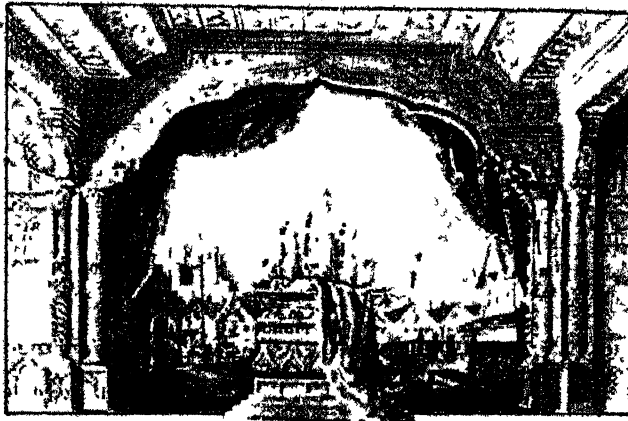
С некоторой натяжкой можно назвать современной Пушкину музыку „Кавказского пленника“ А. Алябьева на том основании, что входящая в нее Черкесская песня издана отдельно в 1830 г. (цензорская пометка на нотах). Факт напечатания этой песни позволяет предположить наличие у Алябьева более обширного замысла, при жизни поэта не осуществленного или не получившего окончательного оформления вследствие катастрофы, разразившейся над Алябьевым (обвинение в убийстве за карточной игрой и ссылка в Сибирь). Биограф Алябьева Гр. Тимофеев предположительно относит время сочинения музыки „Кавказского пленника“ к концу сороковых годов.²

Эта музыка состоит из интродукции, мелодрам (оркестровых ригурнелей, введенных в диалог), песни черкешенки и черкесской песни „В реке бежит гремящий вал“. Отличительные ее черты — сценическая выразительность и подкупающая искренность. Но напрасно стали бы мы искать у Алябьева „местного колорита“, изображения нравов кавказских горцев и картин природы. Он выделил романтическую сторону поэмы, так волновавшую ее современников. Можно даже говорить о байронизме Пленника в интерпретации Алябьева.

Отсутствие опер, современных поэту, может быть объяснено некоторым отставанием музыки от литературы. Не был еще создан музыкально-драматический язык, равнозначный литературному языку Пушкина. Музыка не прониклась еще всем богатством содержания пушкинской поэзии.

¹ В 1824 г. балет „Руслан и Людмила“ был поставлен в Петербурге балетмейстером Дидло.

² Клавир „Кавказского пленника“ Алябьева напечатан в 1859 г.



Один из монтировочных листов первой постановки оперы «Руслан и Людмила» в 1842 г. в петербургском Большом театре.
(Монтировка А. Роллера).
Публикуется впервые.

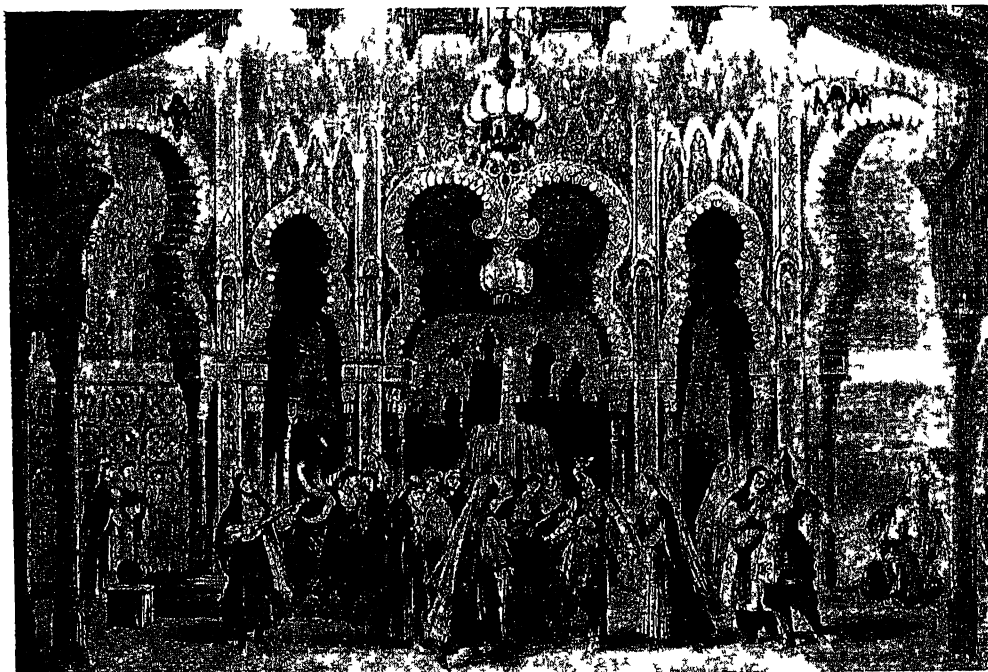
Первая конгениальная и наиболее близкая светлому, оптимистическому характеру пушкинской поэзии русская опера—это „Руслан и Людмила“ Глинки (1842), задуманная еще при жизни поэта, которого Глинка высоко ценил и хорошо знал, часто встречаясь с ним на литературных вечерах Жуковского.

Поэма и опера „Руслан и Людмила“ совпадают в главном, решающем; обе они „напоены общенародными источниками“.¹ В богато развитых формах, на основе и на уровне величайших достижений мировой оперной литературы запечатлел Глинка в своем „Руслане“ русский, восточный (кавказский) и финский народный песенный и танцевальный материал. Широкий географический охват этого материала в значительной степени был вызван образами поэмы (Ратмир, Финн).

Совпадают и ведущие идеи оперы и поэмы. Пушкинскому стиху „Но горе на земле не вечно“ отвечает глубоко прочувствованная мелодия Баяна „Исчезнут в небе тучи и солнце вновь взойдет“. И не только в этих параллельных местах сказывается общность поэта и композитора. Оптимизм, воля к жизни пронизывают всю оперу, как и ее литературный прообраз.

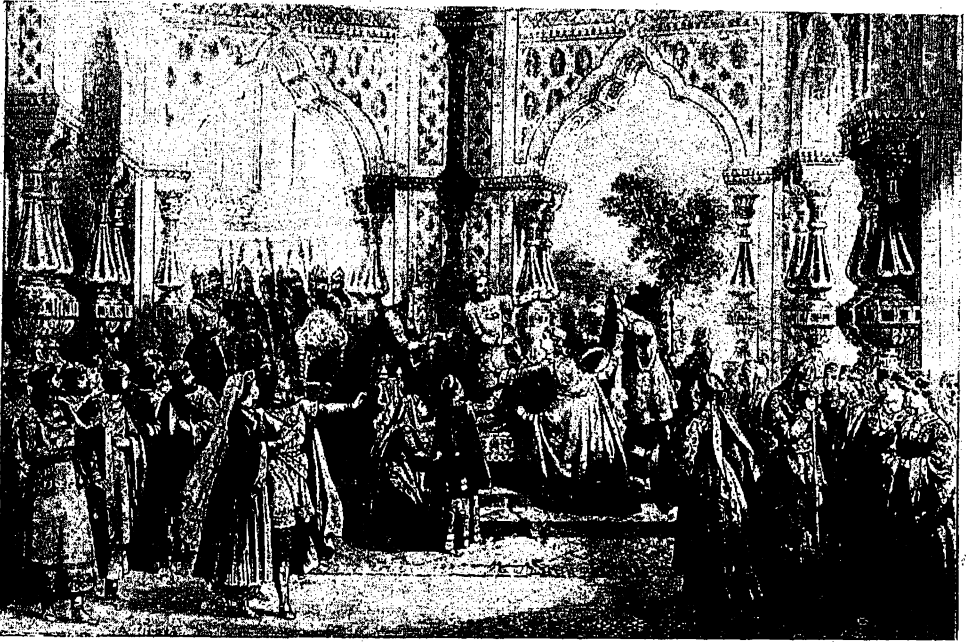
Вместе с Пушкиным Глинка отдает обильную дань эпикурейству, создавая пленительную, но все же не лучшую в опере музыку арии Ратмира и танцев „Чародейств Нанны“. Но эти моменты самодовлеющего значения не имеют и включены в общее развитие музыкального действия.

Как известно, либретто „Руслана и Людмилы“ является самым уязвимым местом оперы как театрального произведения. Это либретто



Сцена из оперы „Руслан и Людмила“ в постановке 1886 г. 2 й акт—Замок Нанны (Декорация худ. М. А. Шिशкова).

¹ Б. Асафьев Русская музыка, стр 19, „Академия“, Москва — Ленинград 1930.



Сцена из оперы „Руслан и Людмила“ в постановке 1886 г. 5-й акт.—Финал.
(Декорация худ. М. А. Шишкова).

весьма невысокого качества. Отдельные пушкинские стихи находятся в нем по соседству с виршами доморожденных поэтов из „веселой братии“ Нестора Кукольника. До сих пор для постановщиков оперы ее либретто служит непреодолимым препятствием. Но Глинка имел свой музыкально-драматический замысел, позволявший ему равнодушно смотреть на „стряпню“ приятелей. Сила гения позволила ему переплавить поэму в ряд музыкально-законченных сцен, образующих единое целое.

В юношеском произведении Пушкина Глинка обнаружил серьезные проблемы и развил их в своей опере, выросшей в глубокую и правдивую повесть о жизненной борьбе. Не говорит ли композитор, что счастье надо завоевывать, что оно не дается даром?

В поисках Людмилы, в поисках своего утраченного счастья Руслану предстоит большие испытания и соблазны (соперники, темные силы в образе Черномора, Горислава). Широкую картину развернул Глинка, показывая этапы странствования Руслана. Тягостное раздумье сопровождает героя на трудном пути — первый в русской опере мелодический речитатив „О поле, поле“.¹ Далее, каким сильным и горестным чувством проникнуто обращение Руслана к спящей Людмиле! И когда после долгих причитаний над нею звучит широкая мелодия „Радость, счастье ясное“, слушатель оперы понимает, что эта радость выстрадана Русланом, что она досталась ему как справедливая награда.

Совершенство формы оперы Глинки, предельная ясность ее составных частей и гармония целого породили широко распространенное мнение о такой же ясности, гармоничности мироощущения композитора.

¹ Нельзя не отметить, что речитатив, написанный на пушкинские стихи, выше по качеству музыки, чем следующая за ним ария (рыцарская героиня „Варианты“ Вебера?).

Но более внимательный анализ дает возможность обнаружить, что музыка „Руслана и Людмилы“ в высокой степени наделена свойством „двуликости“. От нее можно было пойти и к народной музыкальной драме Мусоргского, и к сказочным операм Римского-Корсакова. Она одинаково притягивала к себе этих композиторов и одинаково содействовала созданию „Бориса Годунова“ и „Садко“. В светлой печали оплакивания Людмилы Мусоргский явственно услышал стоны Юродивого, а Римский-Корсаков претворил пламенные песни Баяна во вдохновенный, но спокойно-величавый ансамбль: „Слава старчищу, слава могучему“, замыкающий собою „Садко“.

II

Даргомыжский был чужд искусству, пользовавшемуся признанием в крепостнической России. Он не хотел и не умел угождать публике, видевшей в музыке лишь одно из светских развлечений. Отсюда его нелады с дирекцией императорских театров, его изолированность в том обществе, к которому он принадлежал по своему рождению. Трагедия Даргомыжского — отсутствие сколько-нибудь значительной сочувствующей ему музыкально-художественной среды. Обращаясь по существу к широкой аудитории, он принужден был довольствоваться узким кругом друзей. Горькой иронией звучат его слова:

„Я могу доказать вам, что с моей точки зрения, Россия оценила меня, может быть, выше моего достоинства.“

Правда, что театральная дирекция, высшее и чиновничье общество, газетные писатели против меня... Вы спросите, в чем же я полагаю вознаграждение себе, в чем?..

А в сочувствии некоторых призванных понимать и любить все доброе, изящное, благородное... Для меня, как артиста, вы и те, и другие — составляете Россию: стало быть, с моей точки зрения, Россия вполне оценила меня. Ясно?..¹

Камерность большинства произведений Даргомыжского, так же как и его мысли об искусстве для себя и для немногих, — обстоятельства вынужденные, а не вытекающие из принципиальных установок.

Первым музыкально-театральным произведением Даргомыжского на слова Пушкина была опера-балет „Торжество Вакха“ (окончательная редакция 1848 г.). Немалые трудности представляет задача определить, в какой мере отвечает Пушкину музыкальная интерпретация Даргомыжского. Да, переливающая через край полнота жизни имеется у обоих авторов. С оговоркой: эмоциональность Пушкина и Даргомыжского, их любовь к жизни все же несравнимы. Если яркому замыслу Пушкина отвечает изображение во всей исторической точности и со всеми мифологическими атрибутами одного из эллинских культовых праздников, то Даргомыжский опирается не на традицию античной поэзии, а на традиции западноевропейской музыки при трактовке аналогичных сюжетов, в частности, на генделевские оратории и на танцевальную музыку „Руслана“. Образы стихотворения несравнимо пластичнее музыкальных образов. Даргомыжский дает лишь примерное, приблизительное соответствие чеканным стихам, иногда лучше, иногда хуже. Речь идет, конечно, не о том, что он не пользуется античными ладами. Ведь Пушкин остается русским в своем „Торжестве Вакха“. Но стихо-

¹ Письмо к Кармалиной от 15 авг. 1857 г.

творение едино в смысле выбора средств выражения, тогда как музыка пестра и разностильна, несмотря на стремление Даргомыжского к композиционной цельности.

Устанавливая неравноценность „Торжества Вакха“ Пушкина и Даргомыжского, мы не должны забывать демонстративной остроты этой темы в эпоху, когда в искусстве, пользовавшемся официальным признанием, господствовали лицемерие и ханжество. Драматическая цензура в 1852 г. запрещает оперу-балет по следующим мотивам:

„Эффект танцев вакханок зависит от исполнения, за которое цензура не отвечает, но сия последняя не считала бы себя вне ответственности... дозволив к представлению сюжет соблазнительный и близкий к безнравственности на сцене“.¹

Удар был направлен не только на композитора, но и на поэта.

„Русалка“ Даргомыжского² имеет свою предисторию в „Лесте, днепровской русалке“ (Кавоса, Давыдова и др. авторов), выросшей в свою очередь, как указывалось выше, из зингшпиля Кауэра *Donaueisbchen*.³ Ее истоки можно проследить и далее во французской буржуазной опере XVIII столетия. Напрасно никто из советских музыковедов до сих пор не взялся за благодарную задачу выяснения музыкального материала „Лесты“ в связи с городским фольклором и с „Русалкой“ Даргомыжского. Тема о соблазнителе-дворянине и обманутой крестьянской девушке, зашифрованная в фантастическом зингшпиле, медленно пробивалась на русской почве, пока Пушкин не раскрыл ее заново. Возможно, что поэт сознательно сохранил легендарный тон, предполагая сделать оперное либретто для А. П. Есаулова, талантливого композитора, не нашедшего себе достойного применения в русской жизни и окончившего жизнь в роли провинциального военного капельмейстера.⁴

Даргомыжский делает решительный шаг, перенося действующих лиц „Русалки“ в современный ему бытовой план. Впервые в русской опере появляются в „Русалке“ элементы реалистического речитатива, на основе особенностей живого говора передающего характеры и социальное положение действующих лиц. Тому же заданию служит и мелодический материал, в котором большое место отведено бытующей крестьянской и городской песне.

Наташа, Мельник, Сват — это жизненно-правдивые образы крестьян, а не только переодетые в костюмы крестьян певцы. Упрощение сюжета можно обнаружить и в свадебной сцене, по своим музыкальным интонациям далекой от торжественной свадьбы „Руслана“. Программная увертюра свидетельствует о четкости замысла композитора.

По остроумной догадке Б. Асафьева, даже князь с его слащавыми музыкальными интонациями воспринимается не как условный оперный герой, а как избалованный барич-помещик. Только в каватине „Невольню к этим грустным берегам“ доверяет Даргомыжский незавидному князю свои сожаления и сокрушения о неудавшейся жизни. И делает это, как нам кажется, в согласии с Пушкиным. Там же, где Даргомыжский покидает бытовую почву, его музыка бледнеет, и правильно было отмечено, что русалки Даргомыжского — просто благовоспитанные барышни.

¹ Н. В. Дризен. „Драматическая цензура двух эпох (1825—1881)“, изд-во „Прометей“.

² Начата в 1843 г., закончена в 1855 г., первая постановка в 1856 г.

³ Литературоведы установили тематическое сродство текста этого зингшпиля, переделанного для русской сцены Н. С. Краснопольским, с „Русалкой“ Пушкина.

⁴ Сведения о пушкинской „Русалке“ как оперном либретто идут из Материалов Анненкова (стр. 357—358).

Впрочем, надо отличать русалок от Наташи-русалки. Ее властные призывы — заклинания, на которых построено заключение оперы, послужили стимулом к созданию образа Волховы из „Садко“ Римского-Корсакова. Тот факт, что Волхова становится любящей женщиной, так же как и другие фантастические образы композитора, показывает, что он не замыкается в заколдованном кругу фантастики и не теряет связи с реальной действительностью. Только путь его — обратный Даргомыжскому.

Свой большой жизненный опыт и свои зрелые эстетические воззрения Даргомыжский с наибольшей законченностью и силой воплотил в опере „Каменный гость“ (1869), гениальном произведении, до сих пор, к сожалению, недостаточно оцененном. Достаточно указать на тот факт, что его нет в репертуаре ведущих оперных театров нашей страны.

Бесспорно, Даргомыжский преувеличивал роль текста в драматической музыке, требуя, чтобы звук прямо передавал слово.¹ Ошибочна также его точка зрения, будто этот способ соединения слова и музыки является главным условием правдивости (реалистичности) оперы. На самом же деле слово (текст) далеко не всегда главенствует в опере, а стремление фиксировать все речевые интонации легко приводит к обратным результатам, а именно к натуралистическому отражению действительности.

В своей творческой практике Даргомыжский не только уберется от этих опасностей, но доказал, что в определенный исторический момент слово, а вместе с ним речевые интонации, становится господствующим фактором в музыкальном театре.

В музыкальной интерпретации Даргомыжского пушкинский стих сохранил всю свою полноту. Нет другой русской оперы, где он так звучал бы от первой и до последней сцены. Музыка пушкинской поэзии и поэзия музыки Даргомыжского образуют драгоценный сплав.

Как достигнут этот замечательный результат? „Каменный гость“, — говорит И. Глебов, — произведение глубоко народное, ибо исходит из недр стихии вокальной (песенной) в ее преломлении в сфере сказа — говора — речитатива. Без наличия в органической народной музыке цветистого и по существу разработанного сказа у Даргомыжского инстинктивно не создалась бы подобная концепция“.²

Образы „Каменного гостя“ переданы Даргомыжским с исключительной полнотой. Нет ни одного душевного изгиба, незамеченного композитором. Мы не ошибемся, если скажем, что образы Даргомыжского равнозначны образам Пушкина. Только в истолковании Командора наблюдается расхождение композитора с поэтом.

„Каменный гость“ принадлежит к произведениям Пушкина, проникнутым чувством трагического восприятия мира. Мотив обреченности проходит через всю пьесу, он звучит в самом ее названии. Но поэт находит в себе силы преодолеть эту обреченность. Ясный, волевой строй языка, не загуманенный никакими изломами и переборами, — первое тому доказательство. Далее, смерть в образе Командора Дон Жуан принимает как должное. Раз он бросил вызов, то отвечает за его последствия. До последней своей минуты Дон Жуан не только живет, но и наслаждается жизнью. Смерть для него — одно из звеньев в цепи

¹ Иначе говоря, вокальная интонация должна непосредственно вытекать из фонетических особенностей речи.

² Игорь Глебов, „Симфонические этюды“, Петербург 1922, изд. Гос. Филармонии, стр. 32.

явлений действительности, горестное, но не разрушающее веру в жизнь событие. Ничего потустороннего, ничего нездешнего смерть в себе для Дон Жуана не заключает.

Иное у Даргомыжского. При первом же упоминании о Командоре возникает страх смерти. Ощущение обреченности растет с каждым новым появлением его жуткого мотива. Этот мотив отбрасывает свою тяжелую тень на все происходящее. В своей трактовке Командора Даргомыжский ближе к Чайковскому („Пиковая дама“), чем к Пушкину.

Не являясь репертуарной оперой, „Каменный гость“, тем не менее, сыграл выдающуюся роль в развитии русской музыки. Значение принципов Даргомыжского в формировании такого композитора, как Мусоргский, очень велико и не поддается еще точному учету. Без „Каменного гостя“ была бы невозможна не только музыкальная декламация „Моцарта и Сальери“, но и былинный строй „Садко“, частушечный „Салтана“ и декламационная сторона других опер Римского-Корсакова. Встречаются и у Чайковского образцы замечательной декламации.¹ Позднее отражение „Каменный гость“ нашел в „Пире во время чумы“ Кюи и запоздалое в „Игроке“ Прокофьева. Одним словом, музыкальная реформа или, вернее, революция Даргомыжского обеспечила русской опере уважение к слову и оказалась надежной опорой против превращения русской оперы в разновидность бессодержательного вокального концерта.

Но не только своей музыкально-декламационной стороной замечателен „Каменный гость“. Замечательны в нем и оркестр, и ведущие мотивы — оба фактора на службе драматического задания. В „Каменном госте“ Даргомыжский предвосхищает и симфонический оркестр „Пиковой дамы“, и строгую конструктивность зрелых опер Римского-Корсакова.

Ничего неожиданного в этом нет, если вспомнить всю подготовительную работу композитора — романсы и оперы, в особенности „Русалку“.

Чуткая вокальная интонация, отмечающая малейшие изменения душевных состояний, скрепляется в оркестре устойчивыми обобщениями — лейтмотивами, реагирующими лишь на значительные психические сдвиги. Мимолетное появление Донны Анны в первой картине оставляет легкий след в виде намека на ее мотив. Во втором действии ее образ очерчен более полно, а когда она уходит после страстного и красноречивого признания в любви Дон Жуана, характеризующие ее аккорды даны в светлом мажоре и обвиты новым мотивом радостного возбуждения, находящим себе применение в дальнейшей сцене Дон Жуана с Лепорелло. Маска спокойствия, брошенная на себя Донной Анной в третьем действии, вызывает новый вариант ее основного мотива. Перейдем к Дон Карлосу. Его резкий и мрачный тон укреплен в оркестре краткой формулой басовых унисонов, претерпевающей различные изменения вместе с вокальной интонацией. Чем лучше мог передать композитор сосредоточенность Дон Карлоса на одной мысли о чести, *torbidezza* испанского дворянина? Последний раз мотив Дон Карлоса звучит грозным напоминанием, когда Дон Жуан и Лаура проходят мимо его трупа. Эпизодический монах охарактеризован мерными аккордами при мерной же вокальной линии. Дон Жуан и Лепорелло лишены оркестровых характеристик. Римский-Корсаков, составляя в 1906 г. вступление из главных мотивов оперы, взял для Дон Жуана его мелодическую фразу из дуэта с Донной Анной: „Когда б я был безумец“. Да, эта

¹ Вспомним обращение Германа к графине: „Если когда-нибудь знали вы счастье любви“, одновременно сканное и спетое.



Сцена из оперы „Борис Годунов“ в первой постановке 1874 г. на сцене б. Мариинского театра. 2-е действие.

фраза запоминается, но разве она исчерпывает богатый противоречивый внутренний мир Дон-Жуана, где находят себе место и безмерная любовь, и такая же гордость, и неразборчивый разврат, и страсть к приключениям, и наивное лукавство (напомним фразу: „Ведь я не государственный преступник“, общую со многими лукавыми интонациями молодого Прокофьева).

III

Относительно роли народа в „Борисе Годунове“ Пушкина существуют две точки зрения. Одни литературоведы утверждают, что народ является главным действующим лицом трагедии, другие — с большим основанием — видят ее сущность в шекспировском изображении борьбы царя Бориса и Самозванца за власть, исход которой в конечном счете определяется вмешательством народных масс.

В своем „Борисе Годунове“ Мусоргский делает как раз то, что некоторые критики хотят обнаружить в пушкинской трагедии: он по праву назвал свою оперу народной музыкальной драмой.¹

Приступим же к сравнительному анализу произведений обоих авторов, начав со сличения текстов. В виду большого числа вариантов у Мусоргского, учтем все имеющиеся, воздерживаясь от дифференцированной их оценки. Предварительно заметим, что в опере Лжедмитрий является не столько исторической личностью, сколько самостоятельной концепцией композитора, равно как и мятеж под Кромами

¹ Мусоргский предполагал снабдить издание клавираусцуга „Бориса Годунова“ посвящением, начинающимся словами: „Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере“.



Сцена из оперы „Борис Годунов“ в первой постановке 1874 г. на сцене б. Мариинского театра. 4-е действие.

не представляет собою исторического события. В автографе сцены мятежа Мусоргский пишет сначала: „Лесная прогалина под Сокольниками“, затем зачеркивает последнее слово, заменяя его „Кромами“. Ясно, что в данном случае топографическая точность не имеет значения.

Первое наблюдение при сличении обоих произведений: текст трагедии подвергся значительному сокращению. Один из мотивов сокращения — невозможность положить на музыку все сцены, непрактичность трагедии как оперного либретто. Что же выбрасывать? Что оставлять? Здесь в свои права вступает решающий мотив мировоззренческого порядка. В первоначальной редакции (1868—1869 гг.) Мусоргский ограничивает себя событиями в России, оставляя в стороне Польшу. Борьба партий вокруг трона не привлекает внимания композитора, как не интересуют его представители высшей духовной власти. Из всего боярства оставлены: Шуйский (один из главных персонажей, движущих сюжет драмы) и Щелкалов (глашатай власти¹). Боярская дума — не больше, как атрибут царской власти; своего голоса, своего мнения члены ее не имеют. Они подстава росписям и позолоте Грановитой палаты, где заседают.

Цель этих изменений — возможно рельефнее показать народную массу и отдельных ее представителей. В первой картине пролога в опере (вторая и третья видоизмененные сцены трагедии) народ небезучаствен к избранию царя и говорит он совсем другим языком, чем у Пушкина. В цитированной брошюре Игорь Глебов обнаружил в толпе „Бориса Годунова“ Мусоргского группы государственников,

¹ Определение И. Глебова в брошюре „К восстановлению „Бориса Годунова“ Мусоргского“, Л. 1929, стр. 52.

скептиков и бунтарей, а также своего рода посредника между приставами и народом — Митюху. Пристава с плетками введены Мусоргским. Они подчеркивают момент подневольности.

Насколько трактовка пролога у Мусоргского отличается от трагедии, доказывает тщательно выверенная сценическая ремарка композитора к первой картине пролога.

Венчание на царство с „великим колокольным звоном“ всецело принадлежит Мусоргскому. Монолог — обращение к народу Бориса — перенесен из „Кремлевских палат“ трагедии. По поводу „венчания“ и роли в нем народа среди музыковедов нет единодушия. Одни защищают внушительную праздничность замысла Мусоргского, другие считают, что подневольное избрание переходит здесь в подневольное величание. Доказательство последних — официальный характер „Славы“, отсутствие свободно развиваемого на самостоятельном материале возторженного ликования. И к этой точке зрения следует присоединиться, так как величальный хор лишен обычной для хоров Мусоргского компактности и силы.

Сцена в корчме по тексту очень близка к Пушкину; но какую значительность придает ей песня „Как во городе было во Казани“! Недаром радовался Мусоргский, найдя подходящий текст для требовавшейся ему мощной песни.

Ее создание — обстоятельство огромной важности, а не просто удачно подобранный вокальный номер. После этой песни мы не удивимся, что Варлаам способен поднять „грозную народную бурю“ (выражение В. Стасова).

На площади у собора Василия Блаженного настроение народа злое, предгрозовое. Следуя пушкинской канве, Мусоргский усилил



Сцена из оперы „Борис Годунов“ в постановке засл. арт. С. Э. Радова в Лен. Гос. театре оперы и балета. 1928 г. (сцена под Кромами — декорация В. В. Дмитриева).



Сцена из оперы „Борис Годунов“ в постановке засл. арт. С. Э. Радова в Лен. Гос. театре оперы и балета. 1928 г. (Красная площадь, декорация В. В. Дмитриева).

напряженность ситуации приемами огрубления языка¹ и, что особенно важно, введением требования народа: „Хлеба, хлеба дай голодным“.

Этот последний факт, исключительный по своей идейно-эмоциональной выразительности, не имеет аналогии во всей оперной литературе.

Сцена народного мятежа под Кромами, родившаяся в результате длительных творческих поисков, целиком принадлежит Мусоргскому. Она является гениально найденным завершением всей концепции народной музыкальной драмы. По времени написания — она последняя в опере.

Остановимся на характере музыки хора „Слава боярину“, весьма существенного для оценки всей оперы.

От толчка, данного в инструментальном вступлении, широкими волнами идет нарастание вырвавшейся на простор стихийной силы. Обращает на себя внимание общий тон музыки — светлый, ликующий. Издевательская „Слава боярину“ есть прежде всего — радостное ощущение свободы². Музыка этого хора, в высокой степени подъемная и оптимистичная, дает основание говорить о том, что Мусоргский не испытывает страха перед изображаемым мятежом, а, наоборот, видит в нем осуществление заветной мечты³. В центре внимания Мусоргского — добытая свобода, а не сопровождающие ее разрушения.

¹ Например, у Пушкина: „Пускай себе проклинаят; царевичу дела нет до Отрепьева“. У Мусоргского. „Царевичу плевать, что Гришку проклинаят, уж под Кромы, баюг, пошел... на помощь нам, на смерть Борисовым щенкам!“

² Первая музыкальная мысль издевки над боярником заключается в „Озорнике“, с таким же выделением ощущения свободы

³ Именно так воспринимал этот хор массовый слушатель первых постановок „Бориса Годунова“ (1874—1879). „Двадцать представлений прошли с полнехоньким театром; не раз толпа молодых людей распевала ночью на улице, подходя к Литейному мосту и собираясь переходить на Выборгскую сторону, „хор величания боярина народом“ и другие хоры (В. Стасов, „Статьи о Мусоргском“, Музгиз, Москва, 1923).

Дав свою положительную оценку мятежу, врезающуюся в сознание слушателей оперы, Мусоргский показывает затем грозную его сторону. Народ приступает к расправе с иезуитами, видя в них своих кровных врагов. Однако их спасает приближение Ажедмитрия во главе польских войск. Звучит марш в характере полонеза. Шествие постепенно удаляется. Затихающие трубы Ажедмитрия незаметно переходят в пение юродивого который объясняет происшедшее — народ обманут, будущее беспросветно. „Плачь, плачь, русский люд, голодный люд“. Этими словами заканчивается опера.

Теперь вопрос о противоречиях „Бориса Годунова“. При сравнении образа царя Бориса в трагедии и в опере нетрудно заметить, что соотношение между трагическими и романтическими элементами¹ в образе Бориса у Мусоргского — обратное Пушкину. Если романтика лишь коснулась пушкинского Бориса, то в опере она выражена очень ярко и приобрела новое качество: Борис Мусоргского не столько „гордый человек“, сколько вызывающий сострадание злодей-мученик. Вместе с добавленными в окончательной редакции семейно-бытовыми подробностями (попинька, игра в хлест), эти романтические черты придают образу Бориса новый смысл. Заостряя формулировку, можно сказать, что художественная объективизация здесь уступает место выражению субъективных чувств композитора. Пушкинский текст служит точкой отправления для исповеди самого Мусоргского. Опера как музыкально-драматическое произведение несет от этого несомненный ущерб. Но оценка меняется, если взять лирику второго монолога Бориса в перспективе дальнейшего развития русской оперы. Ведь ее будущее принадлежало лирическому направлению.

Другим противоречивым моментом „Бориса Годунова“ Мусоргского является образ Дмитрия Самозванца. Мусоргский отдельно показывает и Дмитрия, и Самозванца. Музыкальный стержень оперы — тема царевича Дмитрия, проходящая сквозь все картины оперы. Она возникает в рассказе Пимена об угличском убийстве, деловито сопутствует Григорию Отрепьеву в его странствованиях, душит Бориса кошмаром и сияет „нездешним“ светом в повествовании Пимена о чуде на могиле убитого царевича.

Опера Мусоргского имеет поучительную сценическую историю, отразившую классовую борьбу на музыкальном фронте.² Первое исполнение трех сцен „Бориса Годунова“ в 1873 г. и первая постановка всей оперы в 1874 г. сопровождалась, по отзывам очевидцев и прессы, громадным и полным успехом. Ясно, что этот успех не мог быть делом одних друзей Мусоргского. Опера сразу же нашла сочувствующего ей массового слушателя. Но критика постаралась ее опорочить, и здесь были единодушны представители, казалось бы, самых разнообразных направлений: Фаминцын, Кюи, Соловьев, Страхов, Ларош. Всех их объединила социальная ненависть, вызванная революционными тенденциями оперы. В. Стасов метко определил противников Мусоргского: „Врагами (его) являлись люди одного и того же склада: возвышенные гнилые идеалисты“.³ Для нашей темы специальный интерес имеет суждение пушкиниста Н. Страхова, увидевшего в опере лишь „безобразные переделки“ пушкинского текста, „уродливость и чудовищность, безоб-

¹ То есть элементами, свойственными драме и лирике.

² См. статью А. Хохловкиной „Первые критики „Бориса Годунова“ в книге „Борис Годунов. Статьи и исследования“, 1930.

³ В статье „Перов и Мусоргский“.

разный хаос музыкальных мыслей".¹ В представлении Страхова значение пушкинских творений ограничивалось совершенством и чистотой формы.

IV

Широко распространенная в настоящее время характеристика Чайковского как трагического поэта, или певца обреченного класса (русского дворянства), нуждается, по нашему мнению, в коренном пересмотре.

Во-первых, сторонники этого взгляда должны доказать, что обреченный общественный класс, безвозвратно утрачивающий свое экономическое, политическое и идеологическое господство, способен выдвинуть художников с богатым идейно-эмоциональным содержанием творчества и огромной силой сопротивления жизненным невзгодам.

Во-вторых, защитники тезиса об обреченности должны объяснить, почему Чайковский находит горячий отклик у советского слушателя. Ведь наш массовый слушатель любит Чайковского, а не только знакомится по его музыке с одной из последних страниц истории русского дворянства.

На оба поставленных вопроса до сих пор нет ответов. Нам могут возразить: разве недостаточно убедительна идея рока, с такой последовательностью проводимая Чайковским в 4-й, 5-й и 6-й симфониях или „Пиковой даме“? Не он ли сам с искренностью, не вызывающей никаких сомнений, говорит о том же, например, в программе 4-й симфонии? Но пессимизм — пессимизму рознь. Настаивающие на обреченности Чайковского оставляют в тени страстное горение его музыки и забывают, что никто из русских композиторов не создал таких гимнов счастью, как Чайковский. Плохо слушает музыку тот, кто из-за „адского вихря“ забудет среднюю часть „Франчески“ или из-за призрака графини дуэт Германа и Лизы.

Пессимизм и оптимизм у Чайковского находятся в сложном взаимоотношении. Первый не гнетет и не давит, а вызывает глубокое сочувствие к художнику, нашедшему в себе силы рассказать о своих страшных страданиях; на втором лежит отпечаток мучительного томления.

Не романтические ли это черты, родственные Шопену, Шуману, Вагнеру? И не аналогичные ли общественные причины вызвали творчество Чайковского? Только в силу особенностей исторического развития России свой разлад с действительностью он ощущает с большей остротой и болезненностью.

Весьма ценные наблюдения над интонационными истоками музыки Чайковского сделал Б. Астафьев.² Он пишет: „Центральное место в музыкальном языке Чайковского занимают городской „разночинный“ лирический романс и песня, по недоразумению окрещенная эстетамы как псевдо-русская. Эта пышно расцветшая сфера городской музыки, все еще недостаточно оцененная, впитывала в себя многообразные диалекты и прочно их переплавляла. Эта прочность, спаянность, т. е. сильная организованность, с одной стороны, и глубокий отпечаток искренности чувства, с другой, — признаки отражения в музыке конкретных общественных отношений. Нерадостная жизнь крепостного интеллигента, тоска „лишних“, деклассированных людей, бесприютность разночинства, ощущение изгнанничества, — в музыке сливались, пере-

¹ Н. Страхов. „Заметки о Пушкине“, Петербург, 1888, стр. 93 и сл.

² В статье „Лярика „Пиковой дамы“ Чайковского“ (в сборнике Малегота, 1935 г.).



Сцены из оперы „Евгений Онегин“ в первой постановке на сцене
б. Марининского театра. 1883 г.

плетались, вновь разрывались; опять сцеплялись, но всегда в доступном мелосе и простейших схемах, как правдивейшая исповедь. Сквозь строй жестких противоречий русской действительности продвигалась эта лирика, то возвышаясь до высоких по наивно-музыкальной простоте дум народных, то ниспадая до ухарского пьяного угара (и все же стона) старинной цыганской песни. Сентиментализм и меццанский пассивизм, присущие в значительной доле разноточному романсу, не составляют сущности его музыкального воздействия: это лишь кажущаяся покорность, обреченность, робкое сознание безвыходности. В живом страстном пении, в эмоционально насыщенных интонациях, даже при самых „благонамереннейших“ словах, мелодия вспыхивала, росла, расцветала, становилась упругой, протестующей. Боль, скорбь, ужас одиночества, тоска по хорошей жизни и т. д. перерастали на каком-то этапе в чувство противления, в сознание неизбежности борьбы. Нам и сейчас иногда кажется странным, как революционный текст сливался с наивной простотой мелодией, грустной, заунывной. Но для современников этот мелос концентрировал в себе „тоны“ бурной эмоциональной насыщенности, искренности, страстности, душевной теплоты, далеко не непротивленческого пафоса“.

Понимание „протестующей“, взрывчатой природы музыкального языка Чайковского и объясняет издавна установившуюся популярность его произведений, искусственно сниженную только в период буржуазно-дворянского эстетства, когда Чайковский был объявлен грубым, вульгарным композитором (журнал „Аполлон“, Кружок современной музыки). Для семантики опер Чайковского на пушкинские тексты новая трактовка дает очень много, как это сейчас станет ясным.

История создания „Евгения Онегина“ (1877) известна. Случайно зароненная певицей Лавровской мысль об опере на этот сюжет вы-

звала у композитора необыкновенный прилив творческих сил. Точно нужен был только незначительный толчок, чтобы пробудить их. Он бежит разыскивать сочинения Пушкина и затем проводит совершенно „бессонную ночь“, результатом которой был „сценарий прелестной оперы с текстом Пушкина“. Характер оперы сразу же ему ясен. Он не стремится „угодить той или иной части человечества“ и адресует свое произведение всем тем слушателям, „которые способны искать в опере музыкального воспроизведения далеких от трагичности, от театральности, обыденных, простых, общечеловеческих чувствований“.

Полная искренность — вот главное требование Чайковского. Он начинает сочинение своей оперы с письма Татьяны, которое было раскрытием глубокого и восторженного состояния героини оперы, самого Чайковского и многих тысяч русских людей, так же, как Татьяна, стремившихся всей душой к преодолению всяческих преград, созданных столетиями рабства, гнета, подневольности. Это не анархический бунт, это страстный порыв к определенной цели — к счастью, к полному обнаружению своей личности.

Наше определение социального состава публики, сопереживавшей в дореволюционное время музыку „Письма“, конечно, суммарно. Но сценической историей „Евгения Онегина“, не говоря уже об изучении реакции зрителя, еще никто не занимался, и мы лишь по характеру музыки и по огромному числу представлений оперы в столицах и в провинции можем судить о ее впечатляющей силе. Кто сам присутствовал на убогих представлениях „Евгения Онегина“ в уездных городах, где в комнате Татьяны стояло не пышное ампирное ложе тогдашнего Мариинского театра, а рыночная кушетка с измятой подушкой, обслуживавшей актерский быт, тот не объяснит неистовых аплодисментов театральной иллюзией и не увидит в Татьяне Чайковского светскую барышню, выросшую в помещичьей усадьбе, как этот образ обычно трактовался на императорской оперной сцене.



Сцена из оперы „Евгений Онегин“ в постановке засл. арт. А. Б. Винера. 1934 г.
(Лен. Гос. театр оперы и балета им. С. М. Кирова).

Чайковский отмечает исключительность переживания Татьяны мощным нарастанием инструментального вступления. Первые две строфы письма идут в тоне сдерживаемого волнения. Начиная с третьей строфы музыка образует непрерывное *crescendo* до конца письма, достигаемое не простым усилением звука, а введением новых тематических образований, как бы рождающихся вместе с новыми мыслями и чувствами. Ритмический пульс становится все напряженней (замечателен ритмический перебой до-мажорного эпизода). Начиная со слов: „Но так и быты!“ — музыка служит логически вытекающим ответом на вопрос, поставленный во вступлении к письму. В целом „Письмо“ — настоящая вокальная симфония по своей идейно-эмоциональной значительности и по принципам музыкального воплощения. Все остальное в опере не достигает уровня „Письма“, в котором высказано главное, — и не должно достигать этой вершины оперы, будучи подготовкой к письму или его отзвуком.

Письмо Татьяны — гениально спетый пушкинский текст, гениально — в смысле полного обнаружения всего заложенного в нем содержания при помощи обобщающей мелодии вокальной партии и оркестра. Музыкально-декламационный принцип отступает здесь на задний план; конечно, правильность декламации учтена, но не в ней суть. И хочется сказать, что по сравнению с „Каменным гостем“ — это высшая форма музыкальной речи.

После письма следует выделить арию Ленского перед поединком и первое его ариозо, а также заключительную сцену оперы. Все это явления того же художественного порядка, что и письмо Татьяны. В музыковедческой литературе правильно отмечалось, что Ленский у Чайковского — прообраз Германа. Совпадения ответственных мест в арии Ленского и в партии Германа — в мелодическом и гармоническом отношениях — доказывают это с полной убедительностью. Развитие музыкальных образов, логика их становления отличаются от жизни образов литературных. К сожалению, эти вопросы еще не разработаны советскими музыковедами.

Онегин не удался Чайковскому, он отражен в опере односторонне; судьба его не занимала композитора. Повидимому, для Чайковского Онегин был прежде всего самоуверенным светским человеком. И лишь в заключительном дуэте его музыка „вторит“ музыке Татьяны. Да и не ставил себе Чайковский задачи передать все богатство содержания пушкинского романа. Достаточно и того, что он сделал. Сокращение перспективы, ракурсы — обычные свойства музыкально-драматического произведения, построенного на крупном литературном прообразе.

Сюжетная сторона оперы, конечно, близка роману. Но она идет вторым планом, не достигая и не стремясь достигнуть широкого показа среды, лиц, событий. Критическое отношение к изображаемому имеется, пожалуй, только в сцене ларинского бала. Но вряд ли кто найдет в музыке вальса или мазурки отражение следующих стихов:

Как гонит бич в песку манежном
На корде гордых кобылиц,
Мужчины в округе мятежном
Погнали, дернули девиц.

Если есть гротеск у Чайковского, то в очень мягкой форме. Ведь это тот период творчества композитора, когда ему были еще „новы все впечатления бытия“. И великосветский бал показан в опере с большим увлечением.

Следующая по времени создания опера на пушкинский сюжет — „Мазепа“ (1883) — далека от Пушкина. В „Мазепе“ Чайковского нет ни Петра, ни полтавской битвы, ни всего пафоса поэмы. Музыкальную картину полтавского боя нельзя признать драматургическим элементом. Чайковский и не задумывался особенно, сочиняя ее: русские охарактеризованы трафаретной „Славой“ (вот еще один пример применения „Славы“ в „обязательном порядке“). Эффектно заключая сцену казни, „Полтавский бой“ Чайковского представляет собой красочное музыкальное пятно.

Самый ценный, убедительный и сейчас момент оперы — „Колыбельная“ безумной Марии, подлинная лирика Чайковского. При небольшом сравнительно даре композитора к объективному изображению характеров, честолюбивый гетман превратился у него в оперного героя — баритона, т. е. музыкальное оформление партии Мазепы пошло по линии выработавшихся в развитии оперы вокальных типов.¹

Красиво декламируя стихи Пушкина в дуэте Марии и Мазепы (с которого началось сочинение оперы), резко отчеканивая слова „В руках московских палачей“, Чайковский достигает соответствия подлиннику в подробностях, тогда как основная идея поэмы — торжество русской государственности, влекущее за собой жертвы и страдания отдельных людей, — остается вне поля зрения композитора. И это отклонение весьма показательно. Все свои симпатии отдает Чайковский тем, кто должен погибнуть. Он на стороне жертв, а не победителей. Поэтому так выделена сцена казни, первый импульс которой заложен в дуэте Марии и Мазепы. Вводя фигуру пьяного казака в самую зловещую минуту приближения осужденных, Чайковский вскрывает весь ужас события. У Пушкина казнь есть неизбежность, не меняющая хода вещей. Сравнивая описание казни у Пушкина и у Чайковского, не трудно убедиться в принципиальном расхождении поэта и композитора. Пушкин лаконично, немногими полновесными чертами воссоздает всю картину. Чайковский многоречив, но самыми сильными музыкально-драматическими средствами — пьяный казак, военный оркестр на сцене, молитва Кочубея и Искры, повторяемая хором а сарелла, непрерывный барабанный бой и трубы за сценой, появление Марии с матерью — не достигает того же результата. У поэта казнь страшнее и правдивее.

„Мазепа“ — произведение переходное в творчестве Чайковского. Внимание композитора в этой опере сосредоточено на темных сторонах жизни. Мечь, пытки, казнь, безумие, смерть — вот веки драматического развития в „Мазепе“. Опера оказалась одной из подготовительных работ к созданию „Пиковой дамы“, где ужас внешних событий стал ужасом внутреннего мира человека.

„Пиковая дама“ была в последнее время в центре внимания всей советской музыкальной общественности. Вряд ли за все существование оперы о ней столько говорилось в прессе, сколько в 1935 году, когда она была поставлена Мейерхольдом.

„Насытить атмосферу чудесной музыки П. И. Чайковского в его „Пиковой даме“ озоном еще более чудесной повести А. С. Пушкина „Пиковая дама“ — вот задание Мейерхольда.² Возможность его решения он видит в том, что Чайковский дал свое толкование „именно на дрож-

¹ Прекрасный тому образец в „Евгении Онегине“ — басовая ария князя. Эта же вокальность обусловила передачу стихов „Тиха украинская ночь“ в партию Мазепы.

² См. статью В. Мейерхольда в сборнике Малегота, выпущенном к его постановке „Пиковой дамы“ (1935).

жах пушкинского замысла, и волновали его, как вспенившиеся, не иные, а именно пушкинские образы, не иные, а именно пушкинские мысли“.

К сожалению, Мейерхольд не объясняет, почему и как повесть еще чудеснее музыки. Оставим также в стороне „дрожжи“ и „вспенившиеся“ образы. Мысль Мейерхольда ясна: повесть является прообразом оперы, и в констатировании этого факта заключается основная заслуга Мейерхольда, позволяющая простить ему многие явные ошибки.

Мейерхольду первому удалось преодолеть оперную рутину, опошлявшую образ Германа, и показать его истоки в повести Пушкина.

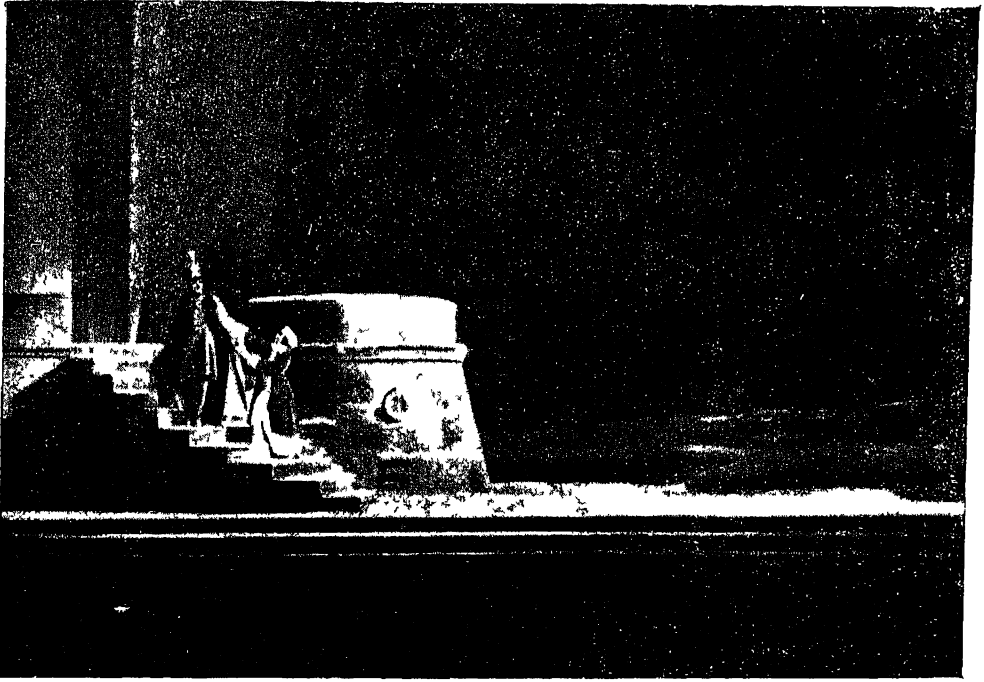
Но из правильной предпосылки Мейерхольд сделал произвольный вывод, решив, что опера Чайковского должна быть вторым изданием повести Пушкина. Потребовались искажения замысла композитора, правда, мотивированные лучшими побуждениями — исправить „обывательское“ либретто. Однако новое либретто оказалось хуже прежнего, потому что оно навязывало музыке не заключающееся в ней содержание. Взятая в целом, постановка Мейерхольда не может служить примером для подражания, несмотря на замечательное (в плане актерского мастерства) выполнение отдельных сцен (как, например, игорный дом, где Мейерхольд впервые раскрыл всю органичность замысла Чайковского).

В чем же отличие „Пиковой дамы“ Чайковского от Пушкина?

Когда литературоведы говорят, что для Германа типична „чисто буржуазная жажда жизни и жажда наживы“, когда для них Герман — представитель третьего сословия, близкий героям Стендаля и Бальзака,



Сцены из оперы „Маïзпа“ в первой постановке на сцене Большого театра в Петербурге. 1884 г.



Сцена из оперы „Пиковая дама“ в постановке Н. В. Смолыча. 1935 г. (Ленингр. Гос. театр оперы и балета им. С. М. Кирова).

когда подчеркнутое в повести сходство Германа с Наполеоном объясняется ими тем, что Наполеон — излюбленный герой европейской буржуазии, то они, как нам кажется, понимают образ Германа поверхностно. Они неожиданно переключаются с теми первыми критиками оперы Чайковского, которые видели в „Пиковой даме“ только желание разбогатеть при помощи карточной игры. Да, сюжетная сторона повести действительно говорит о картах, но разве этим исчерпывается ее тема? Откуда тогда мог появиться „тип петербургского периода“, „колоссальное лицо“ в толковании Достоевского? Неужели и Достоевский видел в Германе только стяжателя, неудачно рискнувшего и потому погибшего? В таком случае читателю и слушателю оперы остается одно — жалеть, что Герман не сорвал последнего банка и не разбогател. Вряд ли этот вывод улыбается защитникам Германа-буржуа, Германа-стяжателя. Тема повести значительно шире. При всей своей лаконичности, несравненной легкости изложения — непринужденно рассказанный анекдот — повесть заставляет задуматься не о картах, а совсем о другом. Образ Германа трагичен. Он одинок в окружающей его среде, не признающей в нем равного. Эта великосветская среда очерчена далеко не привлекательно. И, наоборот, для бедной воспитанницы Лизы у Пушкина нашлась и теплота, и сочувствие.

Мы сказали, что Герман одинок. Но это только часть его характеристики, — кроме того, он наделен пылкими страстями и пламенным воображением. Сходство с Наполеоном не есть обязательно сходство с любимым героем буржуазии. В русской литературе утвердился как раз другой образ Наполеона — в лице Андрея Болконского и Раскольникова. И ведь это его имел в виду Достоевский, говоря о Германе. Трагедия

Германа есть трагедия дерзания, чуждого какого-либо мелочного расчета или компромисса, дерзания в тех условиях, когда одинокий и незаурядный человек противостоит целому миру притворства, обмана, лицемерия, лжи, цинизма и хищного стяжания.

В отличие от повести, Герман оперы — человек с раздвоенным сознанием.

В интродукции, суммирующей содержание оперы, смыкаются два одинаково сильных, но исключающих одно другое состояния или влечения. Таинственное и страшное своей неотвратимостью событие и порыв к счастью, краткое ощущение блаженства и быстрое его угасание.

Вот обе стороны внутреннего мира Германа. Если пользоваться терминологией Чайковского, то неотвратимое событие и есть рок или судьба. Но отношение героя к „судьбе“ иное в „Пиковой даме“, чем в других произведениях Чайковского на эту же тему: герой не бежит от судьбы, не стонет от ее ударов, а вступает с ней в неравную борьбу. В замечательном примере напевной музыкальной декламации у Чайковского: „Если когда-нибудь знали вы чувство любви...“, идущей от пушкинского текста, можно услышать просьбу, страдание, мольбу, требование, наконец, властный приказ, но только не покорность или смирение.

Неизбежный рок побеждает. Смерть накладывает свой отпечаток на все дальнейшее развитие оперы и поведение Германа.

V

Творческий путь Римского-Корсакова рассматривается обычно как постепенный отход композитора от неопределенно-либеральных взглядов „могучей кучки“ шестидесятих годов на позиции буржуазно-дворянского либерализма. Относительно положительную оценку с точки зрения созвучности Римского-Корсакова современности получает одна лишь „Псковитянка“ благодаря своим бунтарским хорам, все же остальные оперы, начиная со „Снегурочки“, считаются яркими примерами эстетического преломления русской действительности конца XIX и начала XX века. Бегство в мир сказочной романтики, изображение народа пассивным и довольным своей участью, стилизаторская обработка русской крестьянской песни, изысканная субъективная лирика, блестящая звукопись — вот чаще всего встречающиеся суждения о Римском-Корсакове.

Из всех русских композиторов советское музыковедение меньше всего занималось Римским-Корсаковым. Все в его творчестве казалось раз навсегда выясненным. Мало кто интересовался эволюцией его творчества от одного произведения к другому, а не только в общих, вышеуказанных чертах; мало кто интересовался системой его художественных образов, их жизнью, их видоизменениями. Никто из советских музыковедов не подошел еще вплотную к вопросу о возникновении и судьбе оперного предприятия Мамонтова и роли в нем Римского-Корсакова. Видели только фигуру буржуазного дельца, удобную для того, чтобы зачислить Римского-Корсакова в число буржуазных идеологов. Для этого зачисления дал повод и сам композитор, неосторожно назвавший своего друга-издателя М. Беляева „богатым торговым гостем“. Музыковеды, заключив, что гусяр Садко и есть соответственно переряженный Беляев, а сама опера — гимн в честь русского промышленного капитализма, немедленно зачислили Римского-Корсакова в ранг либерала-рenegата. А между тем, „наиболее приемлемая“ „Псковитянка“ раньше других опер композитора потускнела и держится на сцене только благодаря

эффектному образу Грозного, тогда как „мало приемлемые“ оперы продолжают составлять значительную часть живого музыкального наследства.

Не приходится спорить о том, что народные хоры у Мусоргского активные, волевые, тогда как у Римского-Корсакова они пассивные, созерцательные. Также правильны и соображения относительно выборов сюжетов с их добрыми царями, покорным народом и т. д. Но мы будем горячо возражать против утверждения, что одно это и составляет содержание творчества Римского-Корсакова. С каких пор либретто — решающий фактор опер, да еще с замаскированной тематикой, романтических по существу? Неужели народная песня у Римского-Корсакова есть только умелая стилизация, ловкий прием? Неужели женские образы композитора не отразили тяжелой доли русской женщины царской России? И таких вопросов найдется множество. А если они возникают, и как будто основательно, то меняется и общая оценка творчества Римского-Корсакова. В своих произведениях он отразил действительность более широкую, чем та, которая за ним признавалась. Неисчерпаемые творческие силы народа, выраженные в крестьянской песне всех ее разновидностей и громадного географического охвата, — вот самое ценное в операх Римского-Корсакова. Что в этом песенном своде нет аналогий хорам из „Бориса Годунова“, мы помним и учитываем, как и относительно короткое дыхание мелодики. Но также не забываем подлинности этой песни и ее удельного веса в творчестве композитора. Ведь песня дает тон всей его музыке, является главным ее материалом.

Нужно помнить и то, что музыкальный пейзаж у Римского-Корсакова всегда увенчивается песней, а не представляет самодовлеющей ценности. Ему нужны были люди, населяющие природу. Вопрос о классово-ограниченности у Римского-Корсакова, о его любви к народу „на расстоянии“ этими соображениями, конечно, не снимается. Но понять художника можно, только выяснив противоречия его творчества, а не сваливая все в одну кучу.

Пушкинские оперы Римского-Корсакова — „Моцарт и Сальери“ (1897), „Сказка о царе Салтане“ (1900) и „Золотой петушок“ (1907), — написанные в последний период его творчества, но образуют самостоятельного пушкинского цикла. Даже между сказками нет заметного стилистического родства. Наоборот, отдельные пушкинские оперы смыкаются с другими операми композитора ближе, чем между собой: так, идея зла связывает „Моцарта и Сальери“ с „Царской“ невестой, идея государственности — „Салтана“ с „Китежем“ (град видимый и невидимый).

Написанная на неизменный пушкинский текст и посвященная Даргомыжскому драматическая сцена „Моцарт и Сальери“, казалось бы, имеет все основания быть подлинной пушкинской оперой, принимая во внимание требовательность к себе композитора. Однако этого не произошло. Правда, с формальной стороны иллюзия совпадения образов „Моцарта и Сальери“ по Пушкину и по Римскому-Корсакову почти полная. Говорим „почти“ потому, что индивидуальность композитора настолько ярка, что даже при его желании не выходить из пределов, указанных поэтом, полного совпадения не могло получиться. Итак, формально все крайне удачно: грамматические, логические и эмоциональные акценты находятся на своих местах, драматическое развитие сливается с развитием музыкальным. Лишь пуристы могут упрекнуть композитора в некоторых отступлениях от музыкальной декламации в сторону мелодической трактовки вокальных партий. В чем же расхождение?

Для Пушкина исторические Моцарт и Сальери не были важны. Римский-Корсаков считает своим долгом выдержать исторический колорит вплоть до документальной цитаты из „Тарара“. Но, несмотря на старания композитора, время и характеры лучше очерчены поэтом. Пушкинский „гуляка праздный“, наделенный „бессмертным гением“, более похож на Моцарта, чем несколько ноющий и шуманизированный герой оперы. Нам кажется, что стремление к внешнему правдоподобию помешало композитору быть правдивым до конца, что стилизация связала ему руки. Нетрудно показать отличие музыки Римского-Корсакова, характеризующей Моцарта, от подлинной музыки последнего. Стоит лишь сопоставить простую и глубокую мелодию *Andante* ре-мажорной симфонии — серенады, посвященной Гафнеру, с короткими фразами, сопутствующими первому появлению Моцарта в опере.

„Сказка о царе Салтане“ — очень близкая к пушкинской сказке опера. Все действия и картины „Сказки“ открываются ослепительной трубной фанфарой, подчеркивающей ее праздничный характер. Пушкинский текст полностью отражен в музыке. Инструментальные вступления к отдельным действиям (три чуда и т. д.) и инструментальные переходы (появление города Леденца) представляют собой настоящие шедевры звукописи по яркости и убедительности музыкальных образов.

Музыкальные характеристики действующих лиц оперы, данные в инструментальных эпизодах, продолжают жить и развиваться в сценическом действии, где основой текста служит пушкинский диалог. В вокальных партиях господствует „частушечный“ склад: лаконичные и меткие мелодические фразы с налетом юмора, задора (Гвидон, корабельщики), а то и настоящей издевки (Салтан), определяющие отношение композитора к своим героям. Страдающая царица выделена посредством жалобных интонаций протяжной песни, Лебедь-птица — роскошными колоратурами („птичьи в горле переливы“). И для второстепенных персонажей нашел композитор, в соответствии с пушкинским текстом, индивидуализированные речевые характеристики (гонец).

Любопытно, что либреттист В. Бельский сделал попытку переосмысления образа Лебеди, не поддержанную композитором во всем объеме. Для него Лебедь — олицетворение поэзии, или — шире — искусства как средства преодоления жизненной трагедии:

Для живых чудес
Я сошла с небес
И живу украдкой
В милых мне сердцах.
Светел им со мной
Жеребий земной,
Горе сладко в песне,
В сказке мил и страх.

У Римского-Корсакова Лебедь — прежде всего реальное действующее лицо сказки и затем уже олицетворение поэзии. Музыка, отвечающая приведенным стихам, прекрасно сливается с остальной музыкой оперы, земной по своей направленности. Это восторг творчества, порыв вдохновения, а не закрытый от постороннего взгляда укромный уголок раненой души. Верное чутье подсказало композитору, где он должен был разойтись со своим либреттистом.

Вокруг „Золотого петушка“ Римского-Корсакова до сих пор продолжают споры. Сатирическая сторона оперы бесспорна, весь вопрос в том, как далеко бьет эта сатира. Выбор композитором именно „Зо-

лотого петушка“ Пушкина весьма удачен. Анна Ахматова,¹ исследовавшая пушкинскую сказку, установила, что в ней поэт сводил свои счеты с самодержавием. Явным недостатком оперы как политической сатиры является отсутствие в ней положительного начала. Композитор злобно высмеивает и развенчивает русскую эпическую оперу с ее идеей крепкой государственности, заставляя царя петь „Чижики“, а звероподобного воеводу — лаять по-собачьи, но ничего не противопоставляет гнилому Додонову царству, кроме странного образа Шемаханской царицы, в котором причудливо сплетено самое нежное романтическое томление с бездушной жестокостью. Будущее для Римского-Корсакова в этой опере темно и беспросветно (последний скорбный хор). Не из сознания ли беспомощности в осмыслении действительности возникает влечение композитора к таинственному, непостижимо-чем овеяны образы Звездочета и Шемаханской царицы, одновременно осязаемые и призрачные? Бесстрастное движение темы царицы во вступлении к опере и такой же бесстрастный гул величественных аккордов Звездочета — не предваряют ли они задуманной мистерии „Небо и земля“, в которой композитор „предполагал воплотить в звуки мировую гармонию, пифагорейскую музыку сфер“?²

В „Золотом петушке“ Римского-Корсакова значительна не столько его сатирическая направленность, сколько новизна средств музыкальной выразительности, вызванная новыми музыкально-драматическими заданиями. Обнаруженные в образах Звездочета и Шемаханской царицы стороны душевной жизни еще не были известны русской опере, как не знала она таких зловещих картин поля битвы и грозы.

VI

„Золотой петушок“ включает ряд классических пушкинских опер, начатый „Русланом и Людмилой“. Все остальные дореволюционные оперы на пушкинские темы — второстепенных и третьестепенных композиторов, а то и просто музыкальных графоманов — не могут идти в сравнение с этой сокровищницей оперного наследия. Они представляют главным образом отрицательный интерес степенью своей отдаленности от литературного прообраза. Во всех этих операх наблюдается одна любопытная черта — ограниченность сферы их действия, в основном, узким кругом абонементной публики императорских театров. Широкого распространения они никогда не имели. Их театральная жизнь была кратковременной. Не вызвав дискуссий, они исчезали из репертуара. Их партитуры лежат сейчас мертвым грузом на полках библиотек и вряд ли попадут когда-либо в руки дирижера.

Первым представителем композиторов этого типа был Цезарь Кюи, несколько раз обращавшийся к произведениям Пушкина в поисках оперного либретто.

Быть может, сделанная выше характеристика покажется несправедливой именно по адресу Кюи, бывшего одним из основателей „могучей кучки“. Однако попытки реабилитировать Кюи приведут к обнаружению в его пушкинских операх двух-трех номеров музыки и нескольких речитативных фраз, не искажающих замысла поэта. Мы начнем наш сравнительный анализ с „Кавказского пленника“ Кюи в окончательной редакции 1882 года. В опере нет байронического героя и очень слабо

¹ А. Ахматова. Последняя сказка Пушкина. „Звезда“, 1933, № 1.

² И. Лапшин. „Римский-Корсаков“, изд. Филармонии, 1922, стр. 69.

очерчен быт кавказских горцев. Вся музыка состоит из миниатюрных ариозо. Содержание поэмы сведено к семейной драме. Нет ни контрастов, ни сильных страстей, ни драматических положений.

„Пир во время чумы“ (1901), написанный на неизменный пушкинский текст, свидетельствует о серьезных намерениях композитора. Но между его „хочу“ и „могу“ — непроходимая пропасть. Лучше других вышли скорбные эпизоды, и совсем не удалось музыкальное воплощение стихов:

Есть упоение в бою...

А не в этом ли героическом приятии жизни заключается смысл маленькой трагедии?

Не приходится и говорить о несоответствии шаблонных, так сказать, „средних“ музыкальных интонаций полноценным и неповторимым образам драматической сцены. Но все же „Пир во время чумы“ — лучшая из всех опер Кюи на пушкинские тексты.

Недостатки композитора особенно ощутимы в „Капитанской дочке“ (1909), — стоит только сравнить точный, красочный язык пушкинской повести и ее энергичное поступательное движение с расплывчатой мелодикой и кусочностью музыкальной формы у Кюи. Просматривая оперу, с трудом вспоминаешь пушкинский текст, несмотря на отдельные куски диалога, взятые из него в либретто. Мы понимаем „Капитанскую дочку“ Кюи как своего рода сказку о „добром старом времени“, когда революции кончались благополучно для господствующих классов и после них продолжалось прерванное течение мирной жизни. Чем-то старческим веет от оперы — больше всего видит и чувствует композитор стариков Мироновых и Гриневых, Савельича и инвалидную команду. Как художественные образы, Пугачев, Швабрин и Петр Гринев отсутствуют. Маша — героиня в духе милых барышень салонной художницы той эпохи Самокиш-Судковской.

Говоря об искажениях, нельзя пройти мимо оперы „Граф Нулин“ Г. Лишина, дилетанта и приятеля Мусоргского последних лет.¹ Свою оперу он посвящает Пушкину. Мы ограничимся приведением ее финальной ситуации. Наталья Павловна, Нулин, Лидин, Параша и лакей, вальсируя, поют:

Я готова (готов) забыть,
Я готова (готов) простить,
Кто из нас без греха.
.....
Ах! выдалась ночь.

Самое занимательное во всем этом скверном анекдоте — факт постановки оперы в московском императорском театре в 1875 г., почти одновременно с „Борисом Годуновым“.²

Не менее изуродован „Бахчисарайский фонтан“ в операх А. Федорова³ и А. Ильинского. Идею поэмы эти авторы видят не в просвет-

¹ Лишин — законченная фигура небольшого таланта, много возомнившего о себе и вдобавок испорченного легкими успехами в своей дворянской среде.

² Чайковский отозвался об опере „Граф Нулин“ следующим образом: „Здесь в Москве проживает Лишин. Недавно он мне играл свою оперу „Граф Нулин“. Боже! Какая это мерзость“ (письмо М. Чайковскому от 29 апреля 1876 г.). Непонятно, почему Н. Арденс („Известия“ от 16 апр. 1936 г.) говорит, что „Граф Нулин“ нашел в лице композитора Г. А. Лишина талантливого музыкального интерпретатора.

³ Федоров был профессором Новороссийского университета и издателем газеты „Театр“. „Бахчисарайский фонтан“ ставился в 1895 г. в Екатеринославе и в 1899 г. в Одессе (данные В. Чешихина в его „Истории русской оперы“).

лении грубого человека через чувство любви, а... в торжестве христианства над исламом. Мария оказывается мученицей за веру. Поэтому введением к опере Федорова служит молитвенный хор:

За святую веру
Жизнь свою не пощадившей,
.....
Праведной Марии
Место дай в своем раю.

В апофеозе оперы Мария поднимается на небо, и сценическая ремарка заботливо указывает, что „когда поднимающаяся Мария поравнялась с фонтаном, меркнет над ним магометанская луна“.

У Ильинского молитва (орган и хор) сопровождает бракосочетание Марии с Янушем, затем имеется квартет с молитвой, молитва Марии и хор ангелов за сценой в последнем действии. Занятная подробность: не успели еще отзвучать последние набожные аккорды квартета, как отец Марии восклицает: „Вина, вина, сюда скорей!“ — причем из всего контекста оперы видно, что контраст получился нечаянно, без ведома автора.

Не представляет никакой загадки и „Дубровский“ Э. Направника (1895). Социальная заостренность повести тщательно вытравлена уже в либретто М. Чайковского. Композитор покорно идет за либреттистом, причем его творческий метод исключает возможность каких-либо изменений в поставленном ему задании. Дело в том, что для Направника — по крайней мере, в „Дубровском“ — не существует потребности создавать свои образы, исходя из наблюдений действительности; он довольствуется хорошо ему как первоклассному дирижеру знакомым интонационным богатством мировой музыкальной классики. Вот как, примерно, действовал он, сочиняя „Дубровского“. Владимир и Маша — это герои в духе Чайковского — значит, и музыкальная их интерпретация должна быть сделана при помощи испытанных средств выражения Чайковского. Троекуров — сродни Грозному, поэтому следует воспользоваться суровой темой из „Псковитянки“.¹ Разбойники — разве не появились они в „Фра-Дьяволо“? Приказные — ведь это такие смешные персонажи, вроде Бобыдя и Бобылихи! Но если Направнику удалось ассимилировать все эти интонационные типы, то с русской народной музыкой ему решительно не повезло. Иначе как переинтонированная на западно-европейский лад, она в „Дубровском“ не появляется. Любопытно также, как боится Направник всего резкого и непривычного: песня пьяных приказных „Полюби меня, Параша“ подана как некоторый курьез, в очень мягкой гармонизации. Не справляясь с русским стилем, Направник заменяет народно-русское церковно-православным — хор крестьян „На кого, отец, покидаешь нас!“

„Дубровский“ Направника лишний раз доказывает, что техническая сноровка ровно ничего не значит, если ею обладает композитор-эклектик, по существу чуждый взятой им теме.

Сложнее вопрос с пушкинскими операми С. Рахманинова — „Алеко“ (по поэме „Цыганы“, 1892) и „Скупой рыцарь“ (1904) на текст драматической сцены, из которой почему-то выпали последние слова: „Ужасный век, ужасные сердца“ (не по требованию ли цензуры?!).

„Алеко“, выпускная экзаменационная работа композитора, представляет интерес главным образом выбором темы, облюбованной мно-

¹ А между тем, Пушкин подсказал музыкальную характеристику Троекурова: „Гром победы раздавайся“.

гимии, но, к сожалению, второстепенными, композиторами.¹ Художественная сторона оперы не стоит на высоком уровне, — ничего пушкинского в тоне музыкального изложения нет. Неладно скроенное либретто разбивает поэму на ряд сцен-кусочков; их обособленность подчеркнута композитором. Трудно решить, был ли у него свой музыкально-драматический замысел. Вернее всего, что не было. Музыка вязка и тяжеловетсна. Другим ее недостатком является разностильность. Цыганский табор — одна интонационная сфера, Земфира и молодой цыган — другая, Алеко — третья. Заключение оперы — в характере похоронного марша — беспросветно. У поэта тоска Алеко звучит иначе. Пушкин не забывает из-за Алеко всей ситуации, с уходящим вдаль табором. Мы продолжаем чувствовать жизненный ритм, несмотря на катастрофу, постигшую героя. А в опере остается один лишь мрачный самоубийца.

Можно ли понимать оперу по Пушкину как выражение протеста против существующих общественных отношений? Если бы Рахманинов хотел этого, он выделил бы цыган при помощи настоящего фольклора и иначе подошел бы к Алеко. Ведь в конечном счете, Алеко — alter ego композитора. Опера лишена большого содержания. Алеко Рахманинова — это загримированный под байронического героя томящийся интеллигент, не нашедший еще себе прочного положения в „свете“.

Еще более вязка и тяжеловетсна музыка „Скупого рыцаря“, где эти ее качества возведены в принцип. Главный фактор оперы — оркестр, который не высказывается иначе, как полными гармониями. Эта грузность, в связи с мало дифференцированной мелодикой, мешает композитору создавать рельефные, друг от друга отличные характеры и ситуации. Не помогают лейтмотивы и музыкальная декламация, импрессионистская и почти что случайная. Слово Пушкина редко доходит. Но нельзя отрицать наличия в опере ряда искренних и патетических мест (как, например, музыка зловещей власти золота).

Сложную проблему представляет „Мавра“ И. Стравинского (1922), главным образом, в отношении к „Домику в Коломне“. Нелегко превратить в либретто столь разнообразное и противоречивое произведение, каким является пушкинская повесть в стихах. Свой уютный гротеск Пушкин предваряет полемическими начальными строфами. Как передать их в сценическом действии? Ведь они образуют органическую часть целого. Быть может, музыкант выручит урезанную в либретто поэму?

Стравинский обогащает повествование о Параше тщательно отобранными и искусно сплетенными музыкальными интонациями Глинки, Чайковского и бытового романса. Отдельные моменты оперы, как, на-

¹ „Цыганы“ пять раз (а по подсчету С. Дурдылина даже девять) положены на музыку: оперы В. Кашперова, Г. Лишина, С. Рахманинова, А. Шефера, кантата А. Хесина, — но с существенными изменениями, если не сказать извращениями, пушкинского замысла. Волнующих образов поэмы в русской опере нет. Вот, например, обращение Алеко к цыганам из оперы Лишина, снабженное слащаво-салонной музыкой:

Я к вам пришел искать успокоенья
Душе усталой и больной.
Сброшу я гнет бесплодного томленья
И, может быть, воскресну здесь душой.

Не лучше слова и музыка дуэта Земфиры и Арпада, как живописно называется у Лишина молодой цыган.

Особенность грамотной, но не самостоятельной оперы Шефера та, что в ее либретто включен ряд стихотворений Пушкина, не имеющих отношения к „Цыганам“.

пример, песня Параша, свидетельствуют о непосредственном чувстве. Но слишком много страниц партитуры занято формалистическими вывертами, „деланием“ из простого нарочито сложного.

Опера не зовет вперед с Пушкиным (которому вместе с Глинкой и Чайковским она посвящена), а недвусмысленно обращена назад, в безвозвратно ушедшую эпоху. Уже у „мирискуссников“ было любованье и почти что идеализация казарменного Петербурга времени Николая I. Но по сравнению со Стравинским художники эти — невинные дети. Снижение тематики, прогрессивное для Пушкина, обозначает для Стравинского изысканную форму ухода от современности. Сожаление о прошлом стало основой замысла Стравинского. Это сожаление он изживает в своих конструктивных схемах.

Если на основе всего разобранного материала за целое столетие мы попытаемся проследить тенденции развития русского музыкального театра, то и на сегодняшний день ясно, что в XIX веке он шел от передовой для своего времени романтики к реализму, от реализма к неоромантике, удержавшей часть предыдущих завоеваний, но уже лишенной дальнейших перспектив.

На развитие русской оперы Пушкин оказал решающее влияние. Она питалась идейным и художественным богатством его творчества. Классические произведения Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова — проблемное и глубоко содержательное искусство. От Пушкина идет реалистическая линия русской оперы. Он научил уважать слово, помог осмыслить его значение для музыки. Русский речитатив возник в работе над пушкинской поэзией. Пушкину русская опера обязана и широтой своего географического и национального диапазона. И если она оптимистична, то в этом громадная заслуга поэта, умевшего во всех обстоятельствах жизни смело смотреть вперед.

Но пушкинское наследие далеко не исчерпано русскими композиторами. Одной большой удаче сопутствуют здесь многие срывы. Из всех повм только „Руслан и Людмила“ имеет достойное музыкальное отражение, из маленьких драм — один „Каменный гость“. Проза осталась почти нетронутой. Что можно назвать равноценного пушкинской прозе, кроме „Пиковой дамы“ Чайковского?

Перед советскими композиторами стоит почетная и благодарная задача создать новые прекрасные оперы на пушкинские темы.