

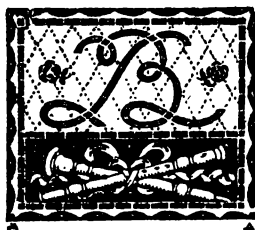


У ИСТОКОВ ЖИЗНИ.

Памяти Пушкина.

«Мертвое не звучит».

Καὶ ὅτε ἤνοιξε τὴν σφραγίδα τὴν ἑβδόμην ἔγένετο σιγή ἐν τῷ οὐρανῷ ὡς ἡμίωριον.



напряженнейшем развертывании апокалиптического действия меня, как музыканта, захватывает тот величественно поэтический момент, когда вслед за снятием ангелом седьмой печати воцаряется «безмолвие на небе, как бы на полчаса». Этот прорыв, эта цезура между предшествующими видениями и дальнейшим страшным ходом событий, эта «звук-овая пустота» и «бездна незаполненности» между яркими образами откровения, борющимися друг с другом силой своей выразительности—внедряет ужас в сознание каждого, кто касается глубин жизни в звуке, кто *видит* не взором и не осязанием, а слухом, кто в интонации и в ритмическом сопоследовании звучаний воссоздает и претворяет хаос разлитых вокруг шумов жизни в жизнь, постигаемую в восприятии музыкальных образов. И как прием стилистический, и как психологическая данность, и как средство поэтической выразительности данный миг Апокалипсиса выступает, как неоспоримо ценный: ужасный и прекрасный. В особенности, если смотреть на него, как на Пропилеи, за которыми слушателю суждено пережить всю трагедию свершения мира. Неведомый создатель Откровения и поэт-композитор острых встреч, ходоk по лезвию отто-

ченной бритвы жизни Эдгар По почти скрестились в использовании одного и того же средства воздействия. В притче «Молчание» дьявол излил на человека, жадного стремлением к одиночеству, всю силу проклятия стихий «заклятием смятения». Но человек сидел на утесе.

«Тогда (дьявол) пришел в ярость и проклял закланием *молчания* реку, и лилии, и ветер, и лес, и небо, и гром, и вздохи водяных лилий. И стали они прокляты и *погрузились в безмолвие*. И месяц задержал свой колеблющийся путь по небу—и гром замер вдали—и молния потухла—и тучи повисли недвижно—и воды вошли в берега и замерли—и деревья перестали качаться—и водяные лилии больше не вздыхали... ни тени звука во всей обширной беспредельной пустыне» ¹⁾. Такого *одиночества* человек не выдержал: он «задрожал, и отвратил лицо свое, и убежал, бежал прочь так быстро, что я больше не видал его». Я—потому что рассказ-притча исходит из уст дьявола. В Откровении же раскрыта воля существа, правящего миром и сражающего дьявола.

Для человека, думается, безразлично (в смысле психического воздействия), откуда грозит заклание безмолвием. В великой и таинственной области своего творчества—в Искусстве—человек упорно создает свою жизнь и в ней два мира: мир *безмолвных образов* и мир *звучащих образов*. Почему-то человеку мало самой жизни и мало сознания бессмертия в ряду поколений, как и мало утешения в непрерывном произведении себе подобных существ в физиологическом процессе. Человек наполняет жизнь образами. Жизни сопутствует Искусство. В образах *безмолвных* (живопись, архитектура) словно бы дано движение жизни в застылости, а в образах *звучащих* (поэзия и музыка) ощущение непрерывности жизни облегчено для нашего восприятия соразмерным (ритмическим) чередованием образов. Но главное различие «искусств», всетаки, в том, что одни из них молчат, а другие интонируют, т. е. в звучании раскрывается ток напояющей их жизненной энергии. За всем, что видится и слышится,—непрерывная стихия вечно текущей жизни.

Композитор воплощает ее в образах-звучаниях, не огранивая их напряженности гранями зрительного образа или понятия. Как только он доводит звук до той яви, где начинается «сказываемое», он становится поэтом, стесняя свою чисто музыкальную природу. Из одной стихии звучания, из стихии музыкаль-

¹⁾ Эдгар По. Собрание сочинений в переводе Бальмонта. Том I, стр. 336.

ной истекает деятельность и поэта, и музыканта, ибо обоим им страшно безмолвие. Но разойтись они могут далеко. В особенности, когда поэзия, и без того лишенная свободной сферы тематического развития, отворачивается от необходимо присущих ей музыкальных свойств: напевности и, так называемой, инструментовки стиха. Стихи тогда не звучат, являя собою лишь последование слов или схем, словами наполненных. Сказанное слово, конечно, еще не музыка. Правда, сказанное слово нарушает молчание, но безмолвия оно не преодолевает, как и ряды сказанных слов, если они не сочетаны музыкально, т. е. в непрерывности и напевности звучания, когда один звуковой миг вызывает другой и, будучи неотрывен от него, сочетается с ним в новое образное видение, вызывая новое отличное от предшествующих и вместе с тем связанное с ними впечатление—и так до того предела, пока воля вызвавшего образы сознания художника не остановит потока, ибо в искусстве мы можем в любой момент быть самоубийцами, прекращая нить жизни своего произведения и внедряя его в те или иные конструктивные формообразования. Трудно представить себе состояние безмолвия. Но сознание ужаса перед подобным состоянием внедрено в человеке. Думать, что музыка и поэзия существуют только для описания горя и радости жизни, это—постигать искусство в его красивой и благородной деятельности, но, всетаки, деятельности видимой, лежащей на поверхности наших психических состояний. Искусство не только ангел-утешитель, оно и ангел-разрушитель, как бывают ритмы и создающие и разрушающие, пример чего дает нам музыка, в своем течении то воссоединяющая только что рассеянное, то рассекающая связанное.

Музыкант и поэт воспринимают жизнь, слыша. Но людям важно не их восприятие, а то, чтобы они творили слышимую жизнь, т. е. населяли мир звучанием, преодолевая ужас безмолвия и ощущая восторг творчества, т. е. заполнения окружающего мира своими человеческими песнями-музыки и песнями-слова. Понятно теперь взаимодействие музыки и поэзии. Наоборот, установление границ между ними я считаю бесполезным делом, так как вряд-ли возможно найти точку, от которой начинается их расхождение, при наблюдаемом постоянно перемещении этой точки даже в связи с вопросами техники воплощения.

Взаимодействие их мыслимо как усиление напряжения поэтического начала в музыке, если поэт восхищен музыкой, и как усиление напряжения музыкаль-

ного начала в поэзии. если композитор увлечен поэзией. Вот, где начало проблемы о претворении тем или иным композитором поэтических сюжетов, а не в бесполезных спорах о том, смел или не смел композитор претворить данную поэтическую концепцию в концепцию музыкальную и что доминирует в последней: слово или звук ¹⁾). Люди долго плавали в надоблачных сферах метафизики, потом построили лодки из предпосылок формальной логики и опытных данных точных наук. Но, всетаки, мысль долго блуждала на поверхности жизни, страшась ее стихийной непрерывности. Так и в вопросах искусства. Мы все хотим сделать из него или баловство или приспособить его к утилитарным потребностям жизни. Страшно как-то принять искусство как жизненную (но всецело от воли человека исходящую) данность, через которую происходит особого рода постижение (хватка) жизни и, далее, созидание «новой жизни» — жизни, человеческим духом вызванной.

Как Данте: он должен был осознать в себе *vita nuova*, чтобы потом быть в состоянии охватить и ад и рай в поэтическом видении, в котором его могучая жизненная сила сочетала в дивном претворении крайние степени людских страданий и высшие ступени блаженств человека.

Теперь вкратце.

В начале был ужас безмолвия: что если остановится жизнь — потухнет свет и замолчит природа?

Через музыку и поэзию человек наполняет жизнь звучанием. Звучащие образы музыки безграничны в своей динамике и энергетике. Они могут являть нам и непрерывный ток наших психических состояний и становиться в стройные ряды созвучий, как числа в сознании Пифагора, знаменуя строй Вселенной. Данте показал нам в своем великом действе, в «Божественной комедии», как могущественна музыка и в своем конкретном эмоциональном воздействии, и как музыкальное начало: ритмическое строение Космоса.

Вечно прекрасна мечта человека о том, что само мировое движение не безмолвно, что вращение сфер обуславливает гармонию звучаний. Но как постигается музыкальное начало? В чем его сущность, которая и рождает музыку,

¹⁾ Право-же это дело вкуса или расположения способностей. рассматривать-ли, скажем, стихотворение для романса, как незыблемо ценную концепцию, где немислима никакая перестановка текста, или же как подчиненную музыке словесную ткань.

как самостное искусство? Ритм—конечно. Интонация, т. е. воспроизведение звука, как точно измеримой величины и некоей одухотворенной качественности, в отличие от растворенного в хаосе звучаний гула или шума. Конечно, это так, ибо всем случалось наблюдать, как песня человека, даже сливаясь с окружающей жизнью поля, леса, воды и воздуха, всецело в них не растворяется. Интонация присуща и поэзии, как некая, хотя и неучтенная пока акустикой, данность согласования гласных и согласных созвучий человеческой речи. Но мы ясно осознаем, что наличие этой согласованности в стихах делает их музыкальными. Пытаемся даже построить учение об инструментовке стиха, т. е. о внесловесной ¹⁾ чисто звуковой его ценности. Музыкантам это, конечно, не ново, но музыкальное начало, все таки, лежит еще глубже. Оно — в касании жизни слухом без какой бы то ни было точки опоры в человеческой речи. Звучащий образ становится поэтическим как только он из выразительного делается изобразительным, а не только словесно смысловым или сказанным.

Как ни зыбка эта разница и как ни делает она безграничной границу между музыкой и поэзией, но учесть ее необходимо. Музыкальный образ—чистое выражение. Как только он становится изобразительным, он приближается или к живописи или к поэзии. Последняя же никоим образом не может, не отрицая вовсе себя, свою сущность, сделаться чистым звуковым выражением постижения жизни, хотя бы она (т. е. поэзия) упорно стремилась к музыке.

Как только мы поймем, что сущность музыкального начала есть постижение и претворение жизни (всех ее проявлений) в звуковом—в чисто звуковом или в музыкально-интонационном *выражении* без посредствующих средств зрительных образов и без пластики слова (не только слова, а даже его элементов: гласных или согласных созвучий) — перед нами встанут въявь и конкретно те свойства, которые, будучи выявлены из музыкального начала, рождают музыку, как таковую. Эти свойства: *непрерывность и заполненность звучания* (что вовсе не обязательно для поэзии, *играющей* смысловыми и словесными образами в их *логическом* ²⁾ сопоследовании); *сочетание* — одновременное—в горизонтальном и вертикальном направлении излучаемых звуковых токов, причем мелодическое (песенное) напряжение отдельных лучей может быть совершенно

¹⁾ Собственно внесмысловой.

²⁾ От Логос, а не от логики.

различной качественности и степени; наконец, безграничные возможности развития (роста) музыкального материала, рождаемые из сопоставлений, сцеплений и контрастов между различными мигами или мгновениями звучаний при наличии непрерывности самого процесса звучания—то, что составляет, так называемое, тематическое развитие. Жизненную сущность музыки, ее неотъемлемую психическую природу составляет Мелос, т. е. напевность, песенность, вытекающие из ее безусловной связи с духом, дыханием человека: прелесть песни, жизненный сок ее ритма и ее интонации, всецело вытекает из этого свойства музыкального выражения—быть в зависимости от насущнейшего признака жизни: от дыхания. Здесь я ставлю точку, ибо за данным положением идет раскрытие начала Мелос, т. е. своего рода теория познания музыки.

II.

В музыке всецело царит Мелос, как в слове Логос. Мне необходимо было определить природу и свойства музыкального начала, чтобы в подходе к поэтическому творчеству Пушкина встать на определенную точку зрения. Я не буду иметь в виду музыки, как конкретно данного искусства, и отношения Пушкина, как человека и как поэта к музыке, и как к искусству и как к бытовому явлению. Сознаюсь, эта тема просто кажется мне никчемной: Пушкин мог быть очень далек от музыки, и те немногие данные, которыми располагают исследователи для суждений об отношении Пушкина к музыке, для музыканта представляются крайне недостаточными и даже наивными. В своем «Моцарте и Сальери» Пушкин высказал глубокую проницательность психолога в развитии трагедии на основе столкновения «легкомыслия» гения и серьезного трудолюбия и благоговения перед Искусством со стороны специалиста ремесленника.

В Моцарте Пушкина каждый, кому дороги и Моцарт и сам Пушкин, ощутят подлинную природу гения поэта и гения композитора. Но Моцарт и Сальери могли быть и не музыкантами: не в их композиторском соотношении дело, а в качественном различии их, как делателей искусства. Здесь спор между ликом гения, проводника стихии творческой, и между типом человека, умного и талантливый, но, увы, не творца, а «комбинатора» созвучий. Здесь скрестились два вида творческого воображения: воспроизводящего привычные элементы в привычных схемах и сочетающего элементы в новых неизведанных соотноше-

ниях. Их столкновение могло быть только трагичным, но совершенно независимо от музыкальной природы носителей трагического начала в данной концепции.

«Моцарт и Сальери» ничего не дает в смысле указаний на постижение Пушкиным музыки, как музыки. Но об остром взглядывани поэта в глубину музыкального начала и музыки, как творческой стихии, свидетельствует каждый стих этой трагедии. И, всетаки, в том приближении к Пушкину, к какому я стремлюсь, данное произведение выделяет лишь один важный момент, как указующий перст: сцена слушания «Реквиема». Но об этом после.

И не только мне хочется избежать рассуждений об отношении поэта к музыке, как к искусству, но и как к эмоционально возбуждающей стихии (слушание цыган и захват воображения их песнями). Пушкин, бравший *все* от жизни, конечно, не миновал и увлечения музыкой страстной жизни, чем являлось пение цыган.

Не затрагиваю и вопроса о музыкальности, т. е. об интонации, инструментовке и музыкальном ритме пушкинского стиха, хотя подобный предмет касается сферы музыкального начала, а не сферы чистой музыки. Вопрос этот — вопрос исследовательского порядка. Мне же важно сейчас, как музыканту, при воспоминании о Пушкине ответить на более существенный для современного подхода к явлениям жизни от музыки вопрос: чем был Пушкин в своем творчестве для музыки, понятой в выщеразвитом смысле, как стихийно-творческой силы, преодолевающей *безмолвие*.

В поэтических образах своих и в самом течении этих образов Пушкин пользуется почти в равной мере представлениями зрительными (живописного порядка) и представлениями слуховыми (музыкального порядка). Первыми он звукочисует и живописует, вторыми он, прежде всего, насыщает строй слов песенным напряжением или звуковой переливчатостью. Из многих примеров образцовый будет:

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася .

Великолепное *олн* и потом переход от *вдаль* к *неслася*, как в музыке изгиб от мелодии, как некоего ствола, к ее разветвлениям в связующих частях или, вернее, к сочленениям

Напомню и дивное полнозвучие «Полтавы»:

«Богат и славен Кочубей.
Его дуга необозрима;
Там табуны его коней
Пасутся вольны, нехранимы.
Кругом Полтавы хутора
Окружены его садами,
И много у него добра,
Мехов, атласа, серебра
И на виду и под замками».

Как великолепно а, переводимое из начальных стоп стиха в рифму. Впрочем, «Полтава» вся— сплошное полноводе, широкий беспредельный разлив прекрасного звука русского а, то в ласковых и трепетных, то в суровых его созвучаниях:

«Зато завидных женихов
Ей шлет Украина и Россия;
Но от венца, как от оков,
Бежит пугливая Мария.
Всем женихам отказ — и вот
За ней сам гетман сватов шлет»...
.....
.....
«Была та смутная пора.
Когда Россия молодая,
В бореньях силы напрягая,
Мужала с гением Петра.
Суровый был в науке славы
Ей дан учитель: не один
Урок нежданный и кровавый
Задал ей шведский паладин.
Но в искушеньях долгой кары
Перетерпев судеб удары,
Окрепла Русь. Так тяжкий млат,
Дробя стекло, кует булат».

И зато как становится жутко и темно, когда вступает стиснутое е:

«Нет, дерзкий хищник, нет губитель!
Скрежеща мыслит Кочубей:

Я пощажу твою обитель,
Темницу дочери моей;
Ты не истлеешь средь пожара,
Ты не издохнешь от удара
Казачей сабли. Нет, злодей,
В руках московских палачей,
В крови, при тщетных отрицаньях,
На дыбе, корчась в истязаньях,
Ты проклянешь и день, и час,
Когда ты дочь крестил у нас»...

Такие примеры можно умножать неистощимо до бесконечности и в интонациях стиха найти даже кое-что общее с принципами развертывания мелодии (песенной, конечно), в особенности в смысле тяготения к устоям, как центрам притяжения или исходным точкам для дальнейшего продвижения.

Для музыканта во всем этом нет ничего непостижимого, ибо и ритм и интонация музыкальной мелодии, всетаки, пышнее и богаче словесного мелоса, скованного метрикой и смыслом слов. Поэтому—дальше, к сути, к насущному ответу: чем является поэзия Пушкина для музыки в смысле заполнения звуковой пустоты или безмолвия мира сочетаниями звучаний в единой художественной концепции. В этом направлении инструментовка стиха с помощью ассонансов и аллитераций лишь частный случай или вспомогательное средство с целью создать иллюзию песенной непрерывности среди словесно-смысловых перебоев и прорывов ради чеканки метра.

Остановимся на поэме «Кавказский Пленник», где поэтический мелос пушкинского стиха только что расцвел нежной весенней прелестью.

В «посвящении» тишина мягко преодолевается в свитке утверждений. Вдохновенный досуг заполняется не видениями, а «изгнанной лиры пеньем», такой напряженности, что:

«Во дни печальные разлуки
Мои задумчивые звуки
Напоминали мне Кавказ».

В поэме звучит «тайный глас» души поэта, между тем, как во вне, там, где развертывается действие:

...дикий гений вдохновенья
Таится в тишине глухой.

Вся поэма образует в недрах своих раскрытие этого тезиса, данного во введении: заполнение безмолвия глухой тишины горделивыми мечтами Пленника и страстной любовью Черкешенки. Песнь скорби прерывается, моментами, образами описательными и даже песнью данной конкретно:

«В реке бежит гремящий вал;
В горах *безмолвие* ночное»...

В первой части звуковое действие разворачивается крайне извилисто. Появлению черкеса с Пленником предшествует «говор» сынов Кавказа, вспоминающих «прежних дней неотразимые набеги»:

«Текут беседы в *тишине*;
Луна плывет в ночном тумане».

Образ зрительный дан в связи с движением, так что тишина заполняется беседой, а ночная неподвижность пространства лунным свечением.

«Вот русский!» хищник *возопил*.
Аул на крик его *сбежался*.

Резкое *sforzando*, нарушающее тишину, прерывает и мерную поступь говора в тишине. Так и в музыке, в особенности классической, подобный динамический перебой вызывает часто смену движений. На фоне криков, как выдержанное неподвижное звучание: «Пленник хладный и немой, как труп недвижим оставался»; он не слышит угроз и криков. Тишина в природе, безмолвие (забвение) сознания у героя поэмы, а вокруг крики горцев. Любопытно, что между стихом:

«Аул на крик его *сбежался*»

и стихом:

«Как труп недвижим *оставался*»

троякое повторение одной рифмы: *ой*, как бы сдерживающей бег и крики:

«Аул на крик его *сбежался*
Ожесточенною толпой;
Но пленник хладный и немой,
С обезображенной главой,
Как труп недвижим *оставался*».

Теперь естественна остановка на безмолвии пленника (параллельно тишине в природе) и вновь *sforzando*: пробуждение сознания (подобно тому как раньше праздная беседа черкесов была прервана воплем прибывшего сотоварища):

«И жизни дух проснулся в нем,
Невнятный *стон* в устах раздался».

Он видит: громады неприступных гор. Он слышит:

«*Загremели* вдруг
Его закованные ноги...
Все, все сказал *ужасный* звук...
Прости, священная свобода!
Он раб.»

Если проследить последовательность вступлений, развертывание и параллелизмы звуковых образов до этого момента (подчеркнутая цезура), то развитие действия нельзя не признать музыкальным: тишина, нарушаемая говором; внезапный вопль, *crescendo* криков ожесточенной толпы; забвение—тяжелое (безмолвие) Пленника, постепенно разгоняемое стоном. Пробуждение сознания, звук цепей—*crescendo* ужаса.

Сперва:

«Несчастный тихо *приподнялся*,
Кругом *обводит* слабый *взор*
И *видит*...
Вспомнил юноша свой плен...
И *слышит*...

И когда услышал:

«Затмилась перед ним природа»,

ибо *звук* сказал *все*.

Укажу еще на дивное соответствие: «невнятный *стон*»—«несчастный тихо *приподнялся*»—«слабый *взор*». Затем: напряжение *слуха*, вновь затмение мысли (сознание рабства, в звуке постигнутое) и снова неподвижность и тишина:

«В пустом ауле все *молчит*
...уединенный путь
В дали теряется угрюмой...
И пленника младого грудь
Тяжелой волновалась думой»²

Сосредоточены: ужас безмолвия, страх перед бесконечной пространственной далью и сознание безысходности тоски и безвыходности положения. Волнующей, но глухой чередой выступают воспоминания Пленника, пока не касаются мечты о свободе и песен о ней:

«Страстями сердце погубя,
Охолодев к мечтам и лире,
С волненьем песни он внимал
Одушевленные тобою»...

Но в итоге этого созерцания среди безмолвия опять является повторение утверждения: он раб. Повторение еще более безнадежное; пленник уже не волнуется тяжелой думой, а ждет «чтоб с сумрачной зарей погас печальной жизни пламень» (угасание воли—*diminuendo*).

Мысль человека угасает, но жизнь вокруг преодолеывает безмолвие:

«Вдали раздался шумный гул.
С полей народ идет в аул»... ¹⁾

Так и в вокально-инструментальных ансамблях начало личное уступает место выступлениям хора и оркестра—контраст извечно музыкальный. На мгновение порушенное безмолвие вновь воцаряется:

«Пришли; в домах зажглись огни,
И постепенно шум нестройной
Умолкнул»..

Дивное *diminuendo* посредством смены образов: моторного, зрительного и звукового. Но вот теперь, когда бы, кажется, и вспыхнуть в поэзии эмоциям ужаса перед безмолвием, Пушкин дает намеком ощутить, что тишина природы не есть еще безмолвие. Он заполняет его так:

...«все в ночной тени
Объято негою спокойной;
Вдали сверкает горный ключ,
Сбегая с каменной стремнины».

—здесь умолчание о звуковом образе, но его присутствие неизбежно слышится в сверкании, сбегающего с каменной стремнины горного ключа. Это своего

¹⁾ Здесь соответствие образа звукового с образом моторным—двигательным.

рода музыкальная пауза, когда музыка, *молча*, присутствует, несмотря на будто бы приостановленное движение звучания. Пауза не лишает нас сознания пребывания в музыке. Так и здесь: зрительный и моторный образ, все-же, утверждают звучание тишины. К шуму ручья присоединяются крадущиеся шаги черкешенки:

«Но кто в сиянии луны
Среди глубокой тишины
Идет украдкой ступая?»

Опять пробуждение сознания у пленника, но оно не ведет теперь к тяжелым волнениям и обмороку, как и в развитии музыки одна и та-же мысль ведет за собой иные сопутствующие мысли или же развивается по иным путям после каждого своего нового появления (так в *gondo* и в вариациях: например, в балладе Финна у Глинки):

«Он ловит жадною душой
Приятной речи звук волшебный
И взоры девы молодой».

Власть женского голоса, растворяющего безмолвие, музыкально (эмоционально) сильна, ибо Пленник «чуждых слов не понимает», и не их смысл важен, а интонация:

...«голос нежный говорит
Живи! и пленник оживает».

Это высшая точка музыкального напряжения первой части. Как контраст выступает перебой или частая смена мигов молчания и мигов интонирования:

«И долго долго перед ним
Она, задумчиво, сидела,
Как бы участием немым
Утешить пленника хотела;
Уста невольно каждый час
С начатой речью открывались;
Она вздыхала»...

Драматическая интрига завязана. Следует *intermezzo* («За днями дни прошли как тень») и свободное «тематическое» развитие данных психических состояний, а с ними и наличие неустойчивого равновесия между состояниями безмолвия и звучания.

(Черкешенка) «с ним тайный ужин разделяет;
 На нем покоит нежный взор;
 С неясной речью сливает
 Очей и знаков разговор;
 Поет ему и песни гор,
 И песни Грузии счастливой
 И памяти нетерпеливой
 Передает язык чужой»...

Как видим, в середине развития действия в момент лирического восторга и откровения («впервые девственной душой она любила»), Пушкин в пении Черкешенки конкретно выявляет музыку, как эмоциональную стихию. Он даже при-совокупляет к данному состоянию своеобразное примечание о грузинских песнях, как бы подчеркивая важность присутствия песенной стихии в этой стадии развития действия поэмы:

«Счастливый климат Грузии не вознаграждает сей прекрасной страны за все бедствия, вечно ею претерпеваемые. Песни грузинские приятны и по большей части заунывны. Они славят минутные успехи кавказского оружия, смерть наших героев: Бакунина и Цицианова, измены, убийства, иногда любовь и наслаждения».

Потрясающий пример внедрения музыки въявь, как властной силы, в тот момент, когда слово бессильно в своей изобразительности, Пушкин дает в гениально воплощенной сцене отравления в «Моцарте и Сальери»:

Моцарт: ... «гений и злодейство
 Две вещи несовместные. Не правда-ль?
 Сальери: Ты думаешь? (Бросает яд в стакан Моцарта)
 Ну, пей же.
 Моцарт: За твое
 Здоровье, друг, за искренний союз,
 Связующий Моцарта и Сальери,
 Двух сыновей гармонии. (Пьет).
 Сальери: Постой,
 Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?
 Моцарт: (бросает салфетку на стол):
 Довольно, сыт я. (Идет к фортепиано).
 Слушай-же, Сальери,
 Мой Requiem. (Играет).
 Ты плачешь?..».

Сальери, в ужасе перед предстоящей смертью им отравленного человека, постигая в этот страшный миг пустоту существования музыкантов вроде него без гения Моцарта, состояние *равное* переживанию последствий дьявольского заклания *безмолвием*, умоляет:

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

Вот где запечатлено гениальное постижение власти музыки. Как музыкальное начало заполняет царящую вокруг тишину, так оно же, претворенное человеческим сознанием, став музыкой, наполняет звуками душу, чтобы она могла жить, чтобы ей было чем жить:

«Когда бы все так чувствовали силу Гармонии». . . отвечает Моцарт. Отчасти подобный прием заполнения действия музыкой есть и в «Каменном Госте», но в смысле усиления восторга. Чтобы *не остыло* вдохновение Лауры, она должна *петь*. Дон Жуан (в следующей картине). после разговора с Донной Анной, в восторге восклицает:

... Я счастлив!
Я *петь* готов, я рад весь мир обнять!»

Ужасный контраст этому порыву *молчаливое* (кивком головы) согласие статуи командора притти *на ужин*.

В отдельных стихотворениях есть поразительные моменты заполнения безмолвия звучанием голоса и музыкой слов (даже безмолвия среди шума суеты):

«В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты»...

(К. А. П. Керн.—Пример совпадения воздействия звукового и зрительного образов).

«В *безмолвии* садов, весной, во мгле ночей,
Поет над розою восточный соловей»... (*Соловей*).
«Мой голос для тебя и ласковый и томной
Тревожит позднее молчанье ночи темной» (*Ночь*).

Так могла обращаться и Черкешенка к Пленнику. На ее песнях прервал я свои размышления о поэме Продолжу их. — Ночью говор любовных свиданий, а днем:

«Казалось пленник безнадежный
К унылой жизни привыкал»..

Но природа Кавказа опять занимает внимание (заполняет паузу):

«Когда, с глухим сливаясь гулом,
Предтеча бури, гром гремел,
Как часто пленник пред аулом
Недвижим на горе сидел»...
«Орлы с утесов подымались
И в небесах перекликались;
Шум табунов, мычанье стад
Уж гласом бури заглушались»...

Остановка в развитии действия (период свиданий) преодолевается изображениями природы в звучаниях бури и картинami мирного быта горцев и боевой жизни их. Эта часть описания ведется почти без звуковых образов и составляет великолепный контраст к описанию природы в звуке и к выявлению выше данных лирических состояний. Но и здесь, когда описание боевой схватки нарастает в своем напряжении, все-таки, в заключении этого crescendo встают звуковые образы:

. «Стремится конь во весь опор...
В пустыне топот раздается;
Седой поток пред ним шумит
Он в глубь кипущую несется»..

Дальше: когда, «неутомимый и безмолвный», черкес бросается в реку вслед за своим оружием:

«Глухая ночь. Река ревет;
Могучий ток его несет
Вдоль берегов уединенных» .

Только звучание волн нарушает безмолвие... А Пленник, созерцая равнодушно чуждый ему быт и кровавые забавы горцев:

«Таил в молчаньи он глубоко
Движенья сердца своего».

Итак в этой стадии развития действия мы имеем, как ярчайший момент, внедрение песни в ночное безмолвие, окружавшее любовные свидания Черкешенки с Пленником, а в остальном раскрытие звучаний, в природе потенциально заключенных и в буре находящихся свое ярчайшее выявление.

Сознание Пленника глухо к окружающей жизни. Музыки нет в его душе. Наоборот, «дева гор» узнала:

«Восторги сердца, жизни сладость;
Твой огненный, невинный *взор*
Высказывал любовь и радость».

Так начинается вторая часть поэмы и с ней привходит в действие на смену изложению состояний напряженное развитие их. Взор Пленника не высказывал ни любви, ни радости:

.. «он с безмолвным сожаленьем
На деву страстную взирал
«Забудь меня твоей любви,
Твоих восторгов я не стою;
Бесценных дней не трать со мною»...

В ряде отрицательных определений психического состояния души Пленника—*безмолвной*, не откликающейся на пылкий призыв жизнь творящей любви-песни, звуковым образам нечего делать. Они отсутствуют. Тем душнее и мертвее звучат речи Пленника:

«Но поздно! Умер я для счастья,
Надежды призрак улетел;
Твой друг отвык от сладострастья,
Для нежных чувств окаменел»...

Дальше еще ужаснее, ибо пленник просит не беспокоить его мертвую душу в ее неволе:

«Оставь же мне мои железы,
Уединенные мечты...
Прости... дай руку—на прощанье»...

Так до конца отповеди Пленника ни единого мига звучания. Глухое к любви и песни сердце не вызывает и не знает звуковых образов. Слова эти действуют на молодую деву, как убивающий жизнь яд молчания—отсутствие отклика на сердечный жизненный порыв:

«Раскрыв уста, без слез *рыдая*,
Сидела дева молодая:
Туманный неподвижный взор
Безмолвный выражал укор»

(вспомним: «твой огненный невинный взор высказывал любовь и радость»). Вот он ужас безмолвия, обрекающего того, кто постиг его, на гибель, а того, кому все в жизни безразлично,—на холодное мертвое прозябание: лицемерие жизни, а не вчувствование в нее, каковое возможно только через заполнение безмолвия своей души касанием жизни в любви и радости. А такое касание заставляет человека вольнее дышать и в мелосе, в песенном напряжении, в звучании любовного напева, в страстном любовном шопоте, в нервных трепетных строках любовного письма выразить жизненность своего чувства и ими наполнить безмолвие мира.

Ответ девы Пленнику дышит отчаянием. Она даже не отказалась бы от притворной любви:

«Ты мог бы, пленник, обмануть
Мою неопытную младость,
Хотя б из жалости одной,
Молчаньем, ласкою притворной»...

И в ее речах теперь нет звуковых образов. Веет призрак смерти, потому что исчезло все музыкальное: видеть можно и мертвое—гнилое, разлагающееся и окаменелое, но слышать можно только живое. Где полное безмолвие—там смерть.

Черкешенка говорит о сне, о покое:

«Я стерегла б минуты сна,
Покой тоскующего друга»...

Пленник в своем ответе (опять вне звуковых образов) уже утверждает смерть:

«Умру вдали берегов желанных;
Мне будет гробом эта степь,
Здесь на костях моих изгнанных,
Заржавит тягостная цепь»...

(вспомним: «и слышит: загремели вдруг его закованные ноги»).

Угасание жизни не в безмолвии прекрасно выражено в стихотворении:

«Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальний,
Как звук ночной в лесу глухом»

Утешение, всетаки, в том, что имя будет звучать, если будет жить в сердце память о поэте:

«Но в день печали, в тишине,
Произнеси его тоскую;
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я».

В стихотворении «К морю» также есть дивные образы разлуки, расставания, замирания:

«Как друга ропот заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз»...
Как я любил твои *отзывы*,
Глухие звуки, бездны глас,
И тишину в вечерний час,
И своенравные порывы»...

Но есть смерть иная, не угасание, смерть великих. Когда угас Наполеон— за ним вслед:

«Как бури шум,
Другой от нас умчался гений...
Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец».

Память о море—память о его звучании:

«Прощай же, море! не забуду
Твоей торжественной красы,
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы».

Гул переносится в звучание стиха:

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою *полн*,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор *волн*».

Напомню какую напряженную жизнь вносит в ночную тишину шум речки в «Испанском романсе»!..

После тягостной беседы Пленника и Черкешенки в действие поэмы вновь привходит момент статический (*intermezzo*), описательный, как и раньше после первого посещения девы («за днями дни прошли как тень»):

«Унылый пленник с этих пор
Один окрест аула бродит».

Отсутствие звуковых образов создает впечатление тишины вокруг и мертвого безмолвия в сердце пленника. Тем резче нарушается тишина, когда:

Мелькнет ли серна меж кустами,
«Проскачет ли во мгле сайгак»
Он, вспыхнув, загремит цепями...
Зовет... но все кругом молчит;
Лишь волны плещутся, бушуют...

Но жизнь не спит и ужас безмолвия в сердце человека еще не усугублен людской тишиной. Чтобы его усугубить и подчеркнуть, поэт пользуется приемом нарастания звуков и, потом, вдруг, внедрением внезапной тишины. То же часто происходит и в музыке: нагнетание звучностей, динамическое *crescendo* сменяется неожиданно спокойным течением звуков (*piano e tranquillo*):

«Однажды слышит русский пленный,
В горах раздался клик военный:
«В табун! в табун!» Бегут шумят;
Уздечки медные гремят, ¹⁾
Чернеют бурки, блещут брони,
Кипят оседланные кони;

1) Ярчайший момент инструментальной выразительности, связанной с заполнением безмолвия звучащими образами и с напряженным током действия. Все это—контраст душевному состоянию Пленника и подготовка к развязке.

К набегу весь аул готов...
И скачут по брегам Кубани
Сбирать насильственные дани.
Утих аул..

И как в моменты лирического напряжения в сердце девы поэт вносил в действие образ песни живой, так теперь в острый момент, предшествующий развязке, он, как в «Моцарте и Сальери», вводит в действие, чтобы задержать его перед окончательным уклоном и тем сильнее оттенить заключительный срыв— песенное начало; но звучит оно не в пении одного лица, находящегося в состоянии лирического восторга (что *было* при свиданиях Черкешенки с Пленником до их расставания), а в устах хора юных дев в ореоле эпической картины:

«Младенцы смуглые, нагие,
В свободной резвости шумят;
Их прадеды в кругу сидят;
Из трубок дым, вясь, синеет.
Они *безмолвно* юных дев
Знакомый *слушают* припев—
И старцев сердце молодеет».

Молодеет—повторяю: через слушание, слухом постигается только жизнь, только живое. Следует гениальная по словесной (смысловой) изобразительности и музыкальной выразительности и напевности Черкесская песнь: «В реке бежит гремучий вал»... ¹⁾

Спокойствие разлито в воздухе—тем острее будет впечатлять перелом. Если провести дугу к началу поэмы и сравнить состояния, можно будет убедиться в поразительном воздействии чисто музыкального приема: периодическое повторение исходного пункта, но с усилением некоторых штрихов и каждый раз с новым поворотом в новую даль звучаний или движение по прежнему пути, но с большим напряжением. Так, Бетховен в «патетической сонате» перед разработкой тем внедряет в сжатом виде мотив вступления к первому *allegro*. Здесь в «Кавказском пленнике» моменту приезда горца, взмутившего аул, предшествует, как введение, картина мирной беседы в ночной тишине. Теперь та-же картина за-

¹⁾ Это своего рода «органичный пункт» перед финалом, как в драматических моментах опер Чайковского.

тихшего аула, но развернутая с большим напряжением: вместо беседы—*песнь*, которую *безмолвно* слушают сыны Кавказа, в то время как пленник с мертвой душой мечтает о победе. Тишина вокруг растет:

«Елени дремлют над водами,
Умолкнул поздний крик орлов,
И глухо вторится горами
Далекий топот табунов.
Тогда кого-то слышно стало,
Мелькнуло девы покрывало,
И вот, печальна и бледна,
К нему приблизилась *она*. 1)
Уста прекрасной ищут речи...

Действие приближается к своему разрешению на основе мотива обреченности и жертвенности, столь настойчиво проводимого в русском искусстве и в русской музыке особенно. Но Черкешенка—не Волхова и не Кашевна, сказочные лики которых допускают символическое разрешение замысла: Кашевна, пожалев юношу, превращается в иву, а Волхова обернулась быстрой речкой. Черкешенка и не Татьяна: в страстной любви она теряет сознание необходимости жить после освобождения пленника. Момент расставания—романтический оперный дуэт. В нем воображение поэта внедряет резко очерченные звучания, которых он избегал до этого места:

«Пилу дрожащей взяв рукой,
К его ногам она склонилась:
Визжит железо под пилой,
Слеза невольная скатилась—
И цепь распалась и *гремит*.
«Ты волен, дева говорит,
Беги!» Но взгляд ее безумный
Любви порыв изобразил.
Она страдала. Ветер *шумный*,
Свистя, покров ее клубил.
«О друг мой!» русский *возопил*:
Я твой навек, я твой до гроба»!..

1) Только на этом слове курсив Пушкина, во всех остальных моментах—отрывках из поэмы курсив мой. И. Г.

Пафос таких звучаний, преодолевая мертвое безмолвие души пленника, конечно, не может смутить созревшее бесповоротное решение обрекшей себя на гибель девичьей воли:

«Прости! любви благословенья
С тобою будут каждый час.
Прости—забудь мои мученья,
Дай руку мне... в последний раз.—

— так отвечает девушка только на пороге гибели, но *глухой* Пленник не сознает и не ощущает (не слышит) трагической обреченности такого ответа. Воцаряется постепенно тишина:

«К черкешенке простер он руки,
Воскресшим сердцем к ней летел,
И долгий поцелуй разлуки
Союз любви запечатлел.—
Рука с рукой унынья полны,
Сошли ко берегу в тишине—
И русский в шумной глубине
Уже плывет и пенит волны,
Уже противных скал достиг,
Уже хватается за них..
Вдруг волны *глухо зашумели,*
И *слышен* отдаленный *стон*..
На дикий берег выходит он,
Глядит назад... берега яснили
И опененные белели,
Но нет черкешенки младой
Ни у берегов, ни под горой...
Все мертво... на берегах уснувших
Лишь ветра слышен *легкий звук,*
И при луне в водах *плеснувших*
Струистый *исчезает* круг.
Все понял он»...

Безмолвие и смерть. Но для Пленника начинается *новая жизнь*:

«Взошла заря. Тропой далекой
Освобожденный пленник шел,

И перед ним уже в туманах
Сверкали русские штыки,
И *окликались* на курганах
Сторожевые казаки».

В схематическом разрезе звуковое действие течет так:

I. Тишина в природе.—Беседы людские.—Вопль черкеса.—Шум криков вокруг пленника.—Его безмолвие (забвение, забытье).—Пробуждение.—Сознание рабства.

Intermezzo: тишина в ауле—воспоминания—жажда смерти—закат в природе: *crescendo* звучаний в ауле.

II. Наступление ночи: *diminuendo* («и постепенно шум нестройной умолкнул»).—Тишина, нарушаемая появлением черкешенки,—первый дуэт: «он ловит жадною душой приятной речи звук волшебный». Нагнетание лиризма. Песни черкешенки.

Intermezzo: картины жизни горцев.

III. Развитие темы любви в душе девушки и, наоборот, все большее и большее омертвление сердца пленника:

«Но он с безмолвным сожаленьем
На деву страстную взирал
И, полный тяжким размышленьем,
Словам любви ее внимал».

Исповедь пленника. Отчаяние черкешенки—даже до мольбы о притворном *молчаньи*.

Intermezzo. Одиночество пленника в душевном безмолвии.

IV. Наростание жизни в ауле (клич к набегу). Возвращение звукового тока к исходной точке, к прологу поэмы: тишина вокруг, но разрываемая не беседой горцев, а *песней* дев.—Сон аула и природы.—Завершительная стадия поэмы: появление черкешенки—расставание (патетический дуэт)—бегство Пленника и гибель девушки—*безмолвие*.

Заключение: Пленник возвращается к жизни.

Я отметил все моменты, данные в действии как звучания или как борение между тишиной (безмолвием: в природе, в людском кругу или в душе отдельного человека) и заполнением ее музыкальным началом. Это и есть внутреннее зву-

ковое напряжение действия, внешним выражением чего являются приемы инструментовки стиха, а музыкально-поэтической сущностью: напевность (заполненность) стиха, в смысле отсутствия прорывов между созвучиями слогов, и наполнение безмолвия слов ¹⁾ звучащими образами. Внутреннее звуковое напряжение действия делает стих не только музыкальным в смысле напевности и инструментальности, но выражает наличие в поэтическом воображении музыкального начала, а вместе с ним и музыкального мировоззрения, т. е. постижения (или восприятия) жизни в звучании и через слышание, т. е. чрез пребывание в звуковой атмосфере.

Чем ближе поэт к музыкальному чувству, тем стихийнее его поэтическое чувство; чем напряженнее он заполняет безмолвие, тем дороже его поэзия музыкантам, ибо тем теснее он соприкасается с жизненной волной, как мы воспринимаем ее в опыте личного ощущения жизни, как непрерывного тока и роста всех способностей и состояний нашего организма. Чем дальше отдалается поэт от звуковой образности и напевности созвучий, тем больше разряжается звуковая ткань: чередуются друг за другом слова, а не звучания. И как бы логично не были они связаны своей смысловой сущностью, как бы не были они тонко отшлифованы в своем внешнем слуховом подборе (щегольство словами, как словами, вне чисто звуковой природы их)—такая поэзия, оторвавшись от музыкальной стихии («глухая поэзия»), вянет в безвоздушной сфере безжизненных слуховых представлений и абстрактных понятий. Нет внутренней связи словозвучий—стихи не звучат и их можно читать, не слыша, а лишь видя.

Напевность стиха выступает как ценнейшее свойство, как *tonos* и *melos* поэзии, т. е. звучащая напряженность и напряженная звончатость. Звучащие образы на фоне стиховного мелоса и тонаса рождают музыкально выразительное действие—путь к симфонической поэме. Если же итти к проблеме поэтично-музыкальной напряженности не от поэзии, а от музыки, то ясно, что и сущность программной музыки (искомая истинная сущность) лежит в сфере касания поэзией музыкального начала и изымания музыкой из поэзии этого сокровенного в ней музыкального вещества. Лист интуитивно постигал смысл данного процесса, особенно в создании симфонии Данте и таких поэм, как Прелюды, Идеалы, Прометей и Орфей. Берлиоз шел иным путем, но

¹⁾ В чисто звуковом, музыкальном представлении слова—*безмолвны*, если они текут вне созвучной связи и если они не вызывают звучащих образов.

к тому-же. Он пересоздавал поэтические произведения в музыкальные и поручал слову *перевод* музыки, между тем как Лист оставлял слову лишь формальное присутствие в виде пояснительной программы при музыке.

Русская школа композиторов пошла по стопам обоих вестников поэтизации музыки. Наши многие оперы являются, в зерне своем, симфониями Берлиоза, а отдельные моменты в них—поэмами Листа.

Поэтому, всякое претворение композитором поэтического произведения должно быть рассматриваемо, прежде всего, с точки зрения, изыскивающей, в какой мере воплощено, претворено, углублено и выражено музыкальное начало уже бывшее в поэзии и теперь ставшее музыкой. А следующей стадией является анализ обратный: поскольку композитор «омузыкаливает» (ужасное словообразование, но я не вижу иного выражения) поэтическую сущность.

Обзор музыкальных произведений, оплодотворенных пушкинской поэзией, содеянный в подобном перекрестном направлении, создает весьма завлекательные перспективы в области взаимодействия поэзии и музыки и в мире поэтическо-музыкальных идей, так как переводит это взаимодействие из сферы оценки вкусовой и чисто стилистической в сферу наблюдения за жизнью поэтического произведения после его создания, в данном же случае за жизнью его в мире музыки. Я невольно вышел за предел моей темы, увлекшись соблазнительными прогалинами, которые *в лесу* всегда выводят на большую дорогу. Или как еще у Даля: «по прогалинкам звезды проглядывают, сине небо видать».

Поэзия Пушкина для музыкантов, поскольку в ней присутствуют музыкальные прогалинки (не музыка в конкретном ее значении),—неисчерпаемый источник мудрости. Через прогалины видно небо—через напевность и образность звучаний музыкальная сущность или, глубже, музыкальная стихия пушкинского духа. Смысл же, *бытийный* и религиозный, жизни духа, соприкасающегося с духом музыки через касание и воплощение музыкальной стихии, раскрывается исключительно полновесно в проблеме о заполнении безмолвия и преодолении стихии молчания, ибо вряд-ли что может быть ужаснее для человека, чем самая мысль о молчании мира. Оно равносильно всеобщей смерти, ибо—еще раз повторяю и утверждаю— слышать можно только живое и, что звучит, то живо.

Дух—музыки—разлитое всюду звучание. Он своим извечным присутствием вокруг нас поддерживает в нас веру в немыслимость абсолютного безмолвия. Музыка и поэзия—творческая стихия человека, открывающая непосредственное

касание истоков жизни. Принято думать, что музыкант ¹⁾ не есть всесторонний полный человек. Музыкант это тот, кто играет или сочиняет музыку. О музыкальном мировоззрении как будто бы и речи быть не может. Обычное человеческое мировоззрение строится чрез касание жизни *глядением* (оком наружным и оком внутренним,—в созерцании). И как-то забывают люди, что совсем в ином обличьи предстает мир, если *каяться* его жизненных истоков в звучании, через слух. Много, много нужно времени, чтобы это простое и ясное положение проникло в общее сознание. Сами музыканты виноваты в том, что они отделяют музыку, как некое культивируемое ими ремесло от постижения жизни. Но жизнь-то они, волей-неволей, постигают только *сквозь* призму звучаний и *иначе* постигать не могут, если только они по истине живые музыканты, а не «сальеристы», изучавшие музыку и «разъявшие ее, как труп». Музыкантом может быть человек даже не сочиняющий музыки и не изучавший ее. Музыкальный дар его может проявляться и в живописи и в поэзии. Кроме того, музыка может окрасить собою всю жизнедеятельность человека, хотя и знающего музыку в ее конкретном приложении к жизни, но не пользующегося ею для творчества в значительной мере.

Таким человеком, и человеком большим, чье значение еще не раскрыто в полной мере, был у нас в России современник Пушкина князь Одоевский, и я бы от души желал, чтобы многие музыканты были такими *не*—музыкантами. каким был он. На самом деле он, конечно, был *plus musicien que les musiciens-mêmes*, если перефразировать в данном смысле известное изречение. Мировоззрения Одоевского не постичь и не понять вне музыки и отношение его к музыке нельзя сводить на простое увлечение ею, как частный случай в его жизни Музыкальное мировоззрение, в основе которого лежит мистический ужас перед заклятием безмолвием, теперь после громадных успехов, достигнутых музыкой, как искусством, должно войти в жизнь. именно, как мировоззрение ²⁾. Поэты, подлинные поэты, никогда не были чужды этого мировоззрения, невольно касаясь

¹⁾ Конечно, понятие музыканта для меня не замкнуто в представлении о музыканте-ремесленнике или специалисте. Музыкант—человек, мыслящий музыкально, т. е. касающийся жизни чрез звук, чрез сферу звучаний.

²⁾ Я лично думаю, что оно, находясь под спудом, неосознанное вызвало в жизнь великое музыкальное движение XIX века, а не наоборот.

музыкальной стихии. От нас только что ушел гениальный музыкант-поэт Блок. Но еще до него жил *в музыке* поэт, выразившийся так:

«Уноси мое сердце в звенящую даль».

Фет должен был чувствовать музыку, как родную стихию, что и доказывают почти все стихи его. Безусловно, в глубочайшем смысле музыкален и Тютчев. Его устремление к Хаосу, но особенно его непрестанное заглядывание в ночь, в тайну жизни ночью для меня предстает, как жуткое и в то-же время сладостное для музыканта вслушивание в не беззвучную, но кажущуюся таковой тишину ночи, в ее не безмолвное молчание (мы видели какую важную роль играет различных степеней тишина ночи в «Кавказском Пленнике»).

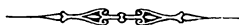
Я чуть-чуть прикоснулся к поэзии Пушкина от глубин музыкального мировоззрения. Мне хотелось протоптать в этом направлении тропинку, которая давно уже беспокоит мое воображение. В том, что я открываю не воображаемый, а конкретно явленный сознанию путь музыкального мышления, убеждает меня, нагляднее всего, мой личный внутренний опыт, а вне его—показательный для меня уклон современного философского сознания к утверждению заполненности (непрерывности, длительности и текучести) жизненного акта и к построению системы органического мировоззрения.

Мы, музыканты, приходим невольно к органическому мировоззрению, ощущая на музыкальном материале в моменты его претворения и восприятия напряженность и непрерывность жизненного тока в звучащем токе. Быть может, не от чисто интеллектуальных воззрений, а с иной стороны и по иному пути, от потребности заполнить мир музыкой (звучаниями), исходящей от страха перед безмолвием,—приближаемся мы к постижению в творчестве подлинных истоков жизни, но где-то, в какой-то точке, наши стремления скрещиваются со стремлениями многих и многих людей, и мыслящих *слыша*, и мыслящих видя и созерцая.

В поэзии Пушкина, в день памяти о нем, я почерпнул *бодрую уверенность* в правоте избранного пути. Я думаю, что *музыки* в пушкинской поэзии гораздо больше, чем пушкинской поэзии в музыке музыкантов, ее претворявших, чаще всего шедших от Пушкина, чем к Пушкину.

7 и 8 Февраля, 1922 года. Петербург.

Игорь Глебов.





КНИГИ
О
МУЗЫКЕ

книга первая

Петербург

1922