



*Р. М. РОЗЕНБЕРГ*

**ПОЭМА ПУШКИНА «ЦЫГАНЫ»  
И ОПЕРА РАХМАНИНОВА «АЛЕКО»**

I.

Если представить себе путь развития русской классической музыки в ее связи с русской литературой, то на первом месте среди писателей и поэтов, чьи произведения легли в основу многих музыкальных сочинений, окажется А. С. Пушкин.

Многочисленные оперы, балеты, песни и романсы написаны и до сих пор пишутся на тексты произведений великого поэта. В России трудно назвать композитора, который бы не откликнулся на властный зов пушкинской музыки.

Среди произведений русских композиторов на пушкинские тексты особое место занимают оперы, многие из которых стали этапными произведениями на пути развития русской классической музыки.

Достаточно вспомнить, что «Руслан и Людмила» Глинки — это первая русская эпическая опера, «Русалка» Даргомыжского — первая лирико-драматическая и психологическая опера, «Борис Годунов» Мусоргского — первая народная музыкальная драма.

Огромно значение в истории русской музыки таких опер, как «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Сказка о золотом петушке» и «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова и др.

Среди опер на сюжеты Пушкина мы находим произведения самых различных жанров.

Вдохновленные созданиями пушкинского гения, оперы эти не стали иллюстрациями к текстам Пушкина, а явились яркими самостоятельными произведениями, образы которых часто

переосмыслились композиторами в соответствии с требованиями эпохи.

Кроме оперных произведений большого масштаба, на тексты Пушкина написан ряд опер малой формы, которые, хотя и не имеют такого значения для развития русской оперы, как крупные, но представляют большой интерес.

Среди них наибольшую известность получили четыре речитативно-декламационные оперы Даргомыжского, Римского-Корсакова, Рахманинова и Кюи на тексты «маленьких трагедий» Пушкина и лирико-драматическая опера Рахманинова «Алеко» на сюжет поэмы «Цыганы».

«Четыре маленькие трагедии А. С. Пушкина — «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы» — определили особое направление, особый жанр в русской классической опере, — жанр, не имеющий аналогии в западноевропейском музыкально-драматическом искусстве.

Даргомыжский, Римский-Корсаков, Кюи и Рахманинов (каждый в соответствии со своими творческими принципами) дали жизнь этому новому, рожденному на русской почве, типу камерной оперы на подлинный, неизменный текст поэта. Таким образом, Пушкин оказался невольным «либреттистом» четырех маленьких опер», — пишет Б. Левик<sup>1</sup>.

Опера Рахманинова «Алеко» относится к жанру лирико-психологической, лирико-драматической оперы малой формы. Среди опер малой формы на пушкинские тексты опера «Алеко» оказалась наиболее жизнеспособной и любимой слушателями, хотя была первой оперой совсем еще молодого Рахманинова.

## II.

Поэма Пушкина «Цыганы» — последняя южная поэма, носящая на себе, с одной стороны, следы романтизма, с другой — знаменующая наступление реалистического периода в творчестве поэта (в эти годы Пушкин уже начал создание «Онегина»).

В центре поэмы — трагедия индивидуализма, присущего современнику Пушкина, от которой не может спасти ни бегство в цыганский табор, ни любовь, ни жизнь вне цивилизованного общества.

Эта трагедия, в будущем трагедия «лишнего человека», показанная в ряде произведений Пушкина, начиная с «Кавказского пленника», уже в ином аспекте, глубже и много-

---

<sup>1</sup> Б. Левик. «Каменный гость» А. Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова, «Скупой рыцарь» С. Рахманинова. Музгиз, 1949, стр. 4.

граннее, вырисовывалась в романе «Евгений Онегин», создаваемом параллельно с «Цыганами».

Кроме целого ряда черт, отличающих «Цыган» от предшествующих произведений Пушкина, интересно отметить в поэме драматизацию изложения, намеченную еще в «Бахчисарайском фонтане».

В сущности, поэма «Цыганы» представляет собой 11 сцен-отрывков, из которых только два-три не содержат диалогов. Но и эти повествовательные отрывки приобретают особый, как бы пантомимный характер. В них почти отсутствует рассказ о действии, а описываются действия, совершаемые в молчании. Это своего рода развернутые, сценические ремарки.

В трех оценках поэмы авторский рассказ отсутствует вообще, в двух он сводится лишь к краткому вводу в действие. В остальных — авторский рассказ предупреждает действие или его сопровождает.

Анализируя композиционное мастерство великого поэта, проф. Благой обращается к «Цыганам» — первому произведению, в котором полностью осуществились композиционные принципы Пушкина<sup>2</sup>:

1. Обрамляющий принцип гармонической переклички начала произведения с его концом.

2. Стройность и симметричность построения.

3. Лаконизм и высокая художественная простота.

4. Соответствие композиционных принципов всему идейному содержанию произведения, — вот те основные особенности композиционного мастерства Пушкина, которые проявились уже в «Цыганах».

Поэма «Цыганы» предшествует созданию Пушкиным драматических произведений. Композиционное мастерство, выработанное в «Цыганах», с полной силой сказалось в трагедии «Борис Годунов» и в «маленьких трагедиях», написанных лишь в 1830 году.

По свидетельству современников, Пушкин сам говорил о том, что, только написав «Цыган», он по-настоящему почувствовал в себе призвание к драме. Таким образом, путь развития пушкинской драматургии ведет от «Цыган» к «маленьким трагедиям».

Поэма «Цыганы» может считаться не только предшественницей жанра «маленьких трагедий», но и в определенном смысле примыкает к нему. Действительно, драматизация изложения, лаконичность и симметрия, с одной стороны, трагическая коллизия, разрешающаяся резко и быстро, — с другой, небольшой объем произведения — все это подтверждает нашу мысль.

---

<sup>2</sup> См. Д. Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., «Советский писатель», 1955.

Работая над своей первой оперой, Рахманинов воспринял те черты, которые сближают «Цыган» с «маленькими трагедиями». Он подчеркнул трагические моменты поэмы, создав своего рода маленькую музыкальную трагедию — одноактную оперу «Алеко».

Именно с этой оперы и началась жизнь Рахманинова как оперного композитора, писавшего только в жанре камерной оперы, создавшего три оперные «маленькие трагедии». Как справедливо указывает музыковед Кандинский, « в самых существенных чертах своего музыкально-художественного облика «Алеко» уже предвещает зрелые одноактные музыкальные трагедии Рахманинова»<sup>3</sup>.

И возможно, что создание первой оперы на сюжет пушкинских «Цыган» подсказало Рахманинову его путь в опере, и естественный ход развития привел его уже в зрелый период творчества к «Скупому рыцарю» — единственной, оставшейся «незанятой» «маленькой трагедии» Пушкина.

### III.

Опера Рахманинова была написана автором как экзаменационная работа на либретто Вл. И. Немировича-Данченко, в котором имели место как достоинства, так и ряд недостатков. Многое в нем определялось условиями оперы малой формы.

В либретто, в отличие от поэмы, действие начинается не с прихода Алеко в цыганский табор, а спустя два года, когда мирная идиллия Алеко и Земфиры окончилась: Земфира полюбила молодого цыгана, Алеко же терзается подозрениями и ревностью.

Немирович-Данченко сохранил, где это было возможно, пушкинский текст, ввел частично свои стихи, некоторые строфы Пушкина подвергнул изменению, соединяя, не всегда удачно, строки из различных частей поэмы.

Интересно отметить, что либретто оказалось близким пушкинскому плану «Цыган», составленному еще до написания поэмы. Вот план «Цыган»:

Старик  
Дева  
Алеко и Мариола  
Утро, Медведь, селенье опустелое  
Ревность  
Признание  
Убийство  
Изгнание.

В либретто, как и в плане Пушкина, отсутствуют два важных отрывка поэмы: диалог между Алеко и Земфирой о жиз-

<sup>3</sup> А. И. Кандинский. Оперы Рахманинова. Музгиз, 1956, стр. 25.

ни в «душных городах» с последующим рассказом старого цыгана легенды об Овидии и описание жизни Алеко в таборе.

Пункту плана «Старик» соответствует «рассказ старого цыгана», следующий сразу за вступительным хором.

Пункт «Дева» не получает широкого раскрытия, но этого нет и в поэме.

Пункту «Алеко и Мариола» (впоследствии Мариола названа Земфирой) соответствует сцена, в которой раскрывается ревнивый и мстительный характер Алеко и охлаждение к нему Земфиры.

Единственная строчка плана — «Утро, Медведь, селенье опустошее» — не нашла воплощения в либретто, хотя показ цыган и, в частности, их обязательного спутника, медведя, найдется выражение в оркестровых и танцевальных номерах оперы.

Следующие пункты плана полностью соответствуют развитию действия в либретто.

Однако эта близость либретто к плану-замыслу не всегда соответствует близости содержания либретто к самой поэме Пушкина. В либретто, как этого требовала одноактность оперы, соблюдено единство времени и действия. Изменена композиция по сравнению с поэмой, что часто меняет и расстановку смысловых акцентов в либретто.

Так, в либретто рассказ старика имеет другую драматургическую функцию, чем в поэме. В поэме старик рассказывает Алеко о своей молодости, любви и измене Мариулы для того, чтобы утешить его. Это происходит после песни Земфиры — сцены, в которой она признается Алеко, что любит другого. Алеко полон чувства мщения и ревности, и рассказ старого цыгана — это «отстраняющий момент», за которым следует быстрое движение к развязке.

В либретто же рассказ старика помещен в самом начале, до всех событий, он является как бы предупреждением для Алеко, своего рода предсказанием его будущего.

Кроме самого текста рассказа старого цыгана, Немирович-Данченко ввел в арию старика и авторский текст Пушкина из эпилога:

И наши сени кочевые  
В пустынях не спаслись от бед,  
И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет.

У Пушкина эти стихи звучат после драматических событий поэмы и связываются они с Алеко, принесшим в цыганский табор «роковые страсти» и пороки взрастившего его «просвещенного общества».

В либретто они, во-первых, по своей философской окраске не соответствуют образу мудрого, но примитивного представителя цыганского табора, во-вторых, эти стихи, помещенные в

начале либретто, вносят в его содержание мистическую идею рока, тяготеющего над всеми людьми и не связанного с образом Алеко.

Либретто Немировича-Данченко основное внимание заостряет на драме любви и ревности, завершенной кровавым преступлением, тем самым снижая идейное и художественное звучание поэмы Пушкина. Это сказывается в том, что в либретто выпущены те строки поэмы, в которых обличается «неволядушных городов», это выражается и в сгущении красок в тех местах, где обнажен конфликт между Земфирой и Алеко.

Так, в поэме Пушкина Земфира поет песню о «старом муже» в присутствии не только Алеко, но и отца, в солнечный день, еще до свидания с молодым цыганом. Воздействие ее на Алеко смягчается еще тем, что, по словам старика, песня эта сложена давно, ее еще «певала Мариула».

В опере Алеко слушает песню Земфиры, когда он уже полон подозрений, и мрачное его настроение усугубляет одиночество и ночь.

Мстительная реакция Алеко в ответ на рассказ старика — сама по себе выражение эгоизма и собственничества — все же более естественна в поэме, где Алеко уже подозревает Земфиру в неверности и воспринимает случай со старым цыганом как намек на свою судьбу.

В либретто же, где Алеко, слушая рассказ старика, еще не подозревает о том, что его ждет та же участь, однако же злобно воспринимает его, герой предстает перед нами просто оперным злодеем, мстительным и кровожадным.

Неудачей либреттиста является и то, что текст романса молодого цыгана взят им у старого цыгана. В поэме сравнением «юной девы с вольной луной» старик пытается успокоить Алеко, смягчить его горе. В устах молодого цыгана эти стихи приобретают иной смысл. Большим недостатком либретто является эпизодичность построения литературной формы, связывавший композитора разрыв между пушкинским стихом и дописанными либреттистом строками.

Тем не менее либретто Немировича-Данченко представляло собой сравнительно удачное переложение поэмы Пушкина для сцены. Оно было написано с большим знанием особенностей театра и было вполне пригодно для оперы, хотя в идейном и художественном отношении оказалось ниже поэмы Пушкина.

#### IV.

Музыкой Рахманинов сумел исправить многие недостатки либретто, преодолеть свойственный ему мелодраматизм и приблизить оперу к пушкинской поэме. Сделать это помогло знание композитором творчества Пушкина, которое всегда было близко Рахманинову и как человеку, и как композитору.

Среди литературных источников, к которым обращался Рахманинов в качестве сюжетов для оперы, первое место занимают сочинения Пушкина, не говоря уже о прекрасных романах на пушкинские тексты. Еще в ученические годы Рахманинов принимался за сочинение опер на тексты «Бориса Годунова» и «Полтавы». Среди нескольких сохранившихся отрывков можно указать ариозо Бориса, монолог Пимена и вокальный ансамбль, названный Рахманиновым «Квартет из «Мазепы».

На сюжеты пушкинских произведений написаны две из трех законченных опер Рахманинова, причем «Скупой рыцарь» — на неизменный текст драмы Пушкина.

Опера «Алеко» была создана девятнадцатилетним Рахманиновым за необычайно короткий срок — всего за 17 дней (вместе с Рахманиновым оперы на сюжет «Цыган» были написаны выпускниками консерватории Конюсом и Морозовым. Оперы на этот сюжет были созданы также Кашперовым, Лишиным и Шеффером). Очевидно, тема, предложенная в качестве экзаменационного задания, увлекла композитора и оказалась близкой его творческой индивидуальности.

Тяготение Рахманинова к трагическим темам, к воплощению образов трагических героев проявилось уже в ранних опытах (кроме «Бориса Годунова» и «Полтавы», у Рахманинова были замыслы опер по «Маскараду» Лермонтова и «Собору Парижской богородицы» Гюго). Оно сказалось и в зрелых операх Рахманинова, также трагических по содержанию.

В основе либретто Вл. И. Немировича-Данченко, предложенного композитору, лежала драма сильных страстей, а центральным действующим лицом был трагический герой. И за всем этим стояла поэма Пушкина, пусть несколько обедненная в либретто, но оказавшая сильнейшее влияние на формирование музыкальных образов рахманиновской оперы и в особенности на образ главного героя, по имени которого и была названа опера.

## V.

В дни пушкинского юбилея (отмечавшего 100-летие со дня рождения великого поэта) в Петербурге на торжественном вечере в Таврическом дворце среди ряда других произведений на сюжеты Пушкина была поставлена и опера Рахманинова «Алеко». Партию Алеко пел Шаляпин. Критики восторженно оценили исполнение гениального артиста, однако упрекали Шаляпина за то, что он загримировался Пушкиным. Действительно ли так неправ был Шаляпин, попытавшийся хотя бы внешне отождествить Алеко с А. С. Пушкиным?

И тут снова встает вопрос, вызвавший полемику в литературоведении: что представляет собой Алеко, как расценивал сам

Пушкин образ главного героя, можно ли найти в нем черты автобиографичности, или Пушкин в поэме полностью развенчивает своего Алеко.

Еще при жизни Пушкина определились разногласия в понимании поэмы «Цыганы» и особенно в понимании образа Алеко. Восторженную оценку «Цыганам» и образу Алеко дали поэт-декабрист Рылеев и его друзья, увидевшие в бунте Алеко против общества бунт во имя вольности, против рабства.

Из оценок, которые были даны Алеко позже, для нас наибольший интерес представляют высказывания Белинского и Чернышевского, рассматривавших содержание поэмы каждый со своих позиций. Как и другие прогрессивные критики того времени, они оба не считали, что Пушкин хотел «разоблачить своего героя».

Мысль о «развенчании» Пушкиным Алеко, высказанная рядом реакционных критиков и по привычке повторяемая и в ряде работ советского периода, основана на том предположении, что Алеко — характер, заимствованный из Байрона. Эта ложная традиция, в основе своей отрицающая самостоятельность образа Алеко, ощущается и в некоторых музыковедческих работах, беспощадно «разоблачающих» рахманиновского Алеко. По-видимому, она же сказалась и в отношении к трактовке образа Алеко Шаляпиным.

В последних работах, особенно в книге проф. Б. В. Томашевского, убедительно доказана ошибочность мысли о развенчании Алеко Пушкиным и показано ее происхождение <sup>4</sup>.

Конечно, не следует отождествлять Алеко с Пушкиным, но нельзя не согласиться, что в этом образе есть и ряд черт автобиографических.

Как и Алеко, Пушкин во время своего пребывания в Кишиневе побывал в цыганском таборе. Свидетельством этого являются восемь стихов эпилога «Цыган», вписанных от руки поэтом в экземпляр, подаренный Вяземскому:

За их ленивыми толпами  
В пустынях часто я бродил,  
Простую пищу их делил  
И засыпал пред их огнями.  
В походах медленных любил  
Их песен радостные гулы —  
И долго милой Мариулы  
Я имя нежное твердил.

О посещениях Пушкиным цыганских таборов говорится и в более поздних работах поэта (последняя глава «Онегина», стихотворение «Цыганы»).

<sup>4</sup> См. Б. Томашевский. Пушкин, кн. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 642—646.

Автобиографические черты есть и в самом образе Алеко:

Его порой волшебной славы  
Манила дальняя звезда:  
Нежданно роскошь и забавы  
К нему являлись иногда —  
Над одинокой головою  
И гром нередко грохотал...

Добавим еще, что Земфира, представляя отцу Алеко, сообщает: «Его преследует закон».

Все это могло характеризовать и самого поэта. В Алеко Пушкин изобразил представителя того поколения, к которому принадлежал и сам, которому сочувствовал.

У Алеко немало положительных качеств: смелость, решительность, передовые взгляды, неудовлетворенность окружающим, сильная воля, свободолюбие. Но Пушкин не только сочувствует Алеко, а показывает двойственность его натуры. И в этом смысле очень хорошо раскрывает сущность Алеко рукописный эпиграф к поэме:

Под бурей рока — твердый камень,  
В волненьях страсти — легкий лист.  
*(Вяземский)*

Вот это противоречие в характере героя и определило трагическое развитие действия в поэме.

Ту же мысль, что эпиграф из Вяземского, проводит Пушкин в конце третьего отрывка поэмы, говоря об Алеко:

И жил, не признавая власти  
Судьбы, коварной и слепой;  
Но, боже! Как играли страсти  
Его послушною душой.

(Эти стихи вошли в текст каватины Алеко).

Столкнув Алеко с вольными цыганами, Пушкин заставил их дать образованному сыну цивилизованного общества страшный для него урок морали и изгнать его из табора. Но целью поэта было не «развенчание героя», а изображение его трагической безысходности, что, в свою очередь, было трагедией не только самого Алеко, но и героя его времени.

## VI.

Создавая оперу, Рахманинов вынужден был следовать тексту либретто, а текст этот осуждал Алеко, представляя его мелодраматическим оперным злодеем. Но Рахманинов воспринял образ Алеко по-пушкински, увидел в нем трагическую, но сильную и яркую личность и так нарисовал его в своей музыке, может быть, даже вопреки либретто.

Однако игнорировать текст либретто он не мог, и поэтому там, где музыка непосредственно следует за текстом, мы иногда ощущаем черты мелодраматичности, ложного пафоса (например, в сцене после рассказа старика (№ 4), в сцене убийства). Там же, где Рахманинов в своей музыке не зависит от текста или подымается над его неудачными местами, там образ Алеко благороден, трагичен и насыщен подлинным чувством. Такими в опере являются каватина Алеко и оркестровые характеристики его, особенно в интродукции.

Уже в интродукции музыкальная характеристика Алеко дана с помощью мотива, который в своем полном или частичном виде, но по существу не изменяясь, сопровождает Алеко на протяжении всей оперы. Это — лейтмотив Алеко, который одними исследователями называется «темой ревности», другими — «роковым лейтмотивом». Нам кажется, что его следует трактовать и понимать шире, чем просто тему ревности, иначе образ Алеко сводится к односторонней характеристике только ревнивца.

По своему значению в опере лейтмотив Алеко может быть истолкован скорее как тема «рока», как олицетворение того, что повлекло события, трагические и для цыган, и для самого Алеко. И тут мы видим уже расхождение Рахманинова с либреттистом и сближение с Пушкиным: наделяя Алеко «роковым лейтмотивом», Рахманинов как бы подтверждает, что именно Алеко принес «страсти роковые» в цыганский табор.

Известно, что Рахманинов благоговел перед Чайковским, и несомненно то влияние, которое оказал гениальный русский композитор на творчество молодого Рахманинова. Это влияние сказалось и на первой опере Рахманинова, написанной вскоре после постановки оперы Чайковского «Пиковая дама». Вольно или невольно для композитора, но мелодический образ лейтмотива Алеко оказался близок теме «трех карт» в «Пиковой даме» (см. нотный пример № 1). Как и подобные темы у Чайковского, тема, характеризующая Алеко, чаще всего поручается фаготам в низком регистре с их глухим и мрачным звучанием.

Лейтмотив Алеко появляется в опере в двух вариантах: полностью и в сокращенном виде.

В полном виде тема состоит как бы из трех звеньев: подъем на секунду вверх — как завязка, обостренная синкопированием верхнего звука; нисходящий ход — как дальнейшее развитие ее и, наконец, два решительных, резко обрывающихся аккорда оркестра — как характерное и выразительное заключение (см. нотный пример № 2).

Теме Алеко присуще большое эмоциональное напряжение, особенно в ее полном виде. В сокращенном виде, без послед-

них аккордов, тема как будто теряет часть своего драматизма, она звучит угрожающе, но в то же время грустно и безнадежно.

Широкое секвентное развитие лейтмотив Алеко получает в интродукции, образуя основную ее часть. Не только гнев Алеко, гордый и мстительный его характер, но, быть может, его страдания рисуются больше всего в этом драматическом эпизоде.

Лейтмотив Алеко не только проходит через всю оперу, играя важную роль в характеристике Алеко, но начальная его часть служит зерном для других мелодических образований. Из него вырастают тема оркестрового вступления и отдельные фразы в каватине Алеко, являющейся центром всей оперы Рахманинова и в структурном, и в смысловом отношении. Музыка каватины — самая большая удача композитора во всей опере.

Текст каватины Немирович-Данченко составил из различных кусков поэмы с добавлением собственных стихов. Обычно считают, что другого выхода у либреттиста не было, так как Пушкин в поэме не поручил Алеко соответствующего монолога, который бы мог лечь в основу его арии.

Однако это не совсем так. Действительно, в печатном издании поэмы у Алеко монолога нет, но после окончания поэмы в январе 1825 года Пушкин написал большой монолог Алеко над люлькой новорожденного сына, предполагая поместить его между первой и второй частями поэмы.

В этом монологе Алеко с большой силой обличает общество, в нем чувствуется его стремление к свободе, здесь же еще ярче раскрываются положительные стороны его натуры. Приводим этот монолог:

Прими привет сердечный мой,  
Дитя любви, дитя природы,  
И с даром жизни дорогой —  
Неоцененный дар свободы!..  
Останься посреди степей;  
Безмолвны здесь предрассуденья,  
И нет их раннего гоненья  
Над дикой люлькою твоей;  
Расти же воле без уроков;  
Не знай стеснительных палат,  
И не меняй простых пороков  
На образованный разврат;  
Под сенью мирного забвенья  
Пускай цыгана бедный внук  
Лишен и неги просвещенья,  
И пышной суеты наук —  
Зато, беспечен, здрав и волен,  
Тщеславных угрызений чужд,  
Он будет жизнью доволен,  
Не зная вечно — новых нужд.  
Нет, не преклонит он колен

Пред идолом какой-то чести,  
Не будет вымышлять измен,  
Трепеща тайно жаждой мести, —  
Не испытает мальчик мой...  
Сколь черств и горек хлеб чужой...

Пушкин не включил этот монолог в окончательную редакцию поэмы, быть может, даже из цензурных соображений, не воспользовался им и либреттист, хотя, возможно, и знал о нем. Так как Алеко-обличителя в либретто не было, а был только Алеко-любовник и ревнирец, то содержание текста каватины строится в основном на рассказе о муках любви и ревности Алеко, на воспоминаниях о прошедшем счастье.

Интересно, что Рахманинов ощутил недостаточность текста каватины, так как по его замыслу именно каватина должна была стать центром оперы, и впоследствии, подготавливая новое издание оперы, поручил М. А. Слонову расширить среднюю часть монолога (единственное дополнение, внесенное композитором в оперу).

Лучшие стороны Алеко раскрыты в музыке каватины, в музыке, не уступающей самым проникновенным страницам творчества Рахманинова. Очень большое значение приобретает здесь оркестр. Печальным отрывком темы Алеко, в глухом звучании фаготов, начинается музыка каватины. Из начального звена этой темы вырастает мотив, который хочется называть мотивом «скорби». На нем строится вступление к каватине. Так уже в начале каватины возникает образ скорбного, страдающего героя оперы (см. нотный пример № 3).

Это настроение скорби господствует в первой, речитативной части каватины, где Алеко признается себе в неудовлетворенности жизнью в цыганском таборе, которая не могла заглушить в нем игру страстей. Содержание второй, основной части каватины — воспоминание о былом счастье, о любви Земфиры. Эта часть каватины — апофеоз светлого лирического чувства. Необычайная сила воздействия этой музыки достигается благодаря красоте ведущей темы каватины, написанной в плане широких, плавно разворачивающихся рахманиновских мелодий (см. нотный пример № 4).

После большого эмоционального подъема в середине основной части каватины и быстрого спада — возвращения к печальной действительности («И что ж, Земфира неверна») — мелодия эта снова появляется, но теперь уже в оркестре. Все усиливающееся звучание этой темы, непрерывное динамическое ее развитие, огромное нарастание, приводящее к величественной кульминации, — все это говорит о той тоске по счастью, которой полон Алеко, все это рисует глубину и силу его душевной драмы. И со всей убедительностью музыка доказывает мысль композитора, что Алеко достоин счастья, показывает сочувствие его своему герою.

Даже в сцене убийства, где Алеко предстает как мститель,

«объятый «роковой страстью», где вокальная партия его мало индивидуализирована и мелодраматична, Рахманинов находит способ «облагородить» своего героя. Всю сцену убийства он проводит в оркестровом сопровождении, повторяющем музыку интродукции.

Широкая кульминация интродукции с ее постепенным нарастанием, нагнетанием напряжения и бурным спадом перенесена в сцену убийства. Она выражает глубину страдания Алеко, а затем и раскаяние его, и боль от сознания своего бессилия, своего неумения сдерживать разбушевавшиеся страсти. И поэтому не гнев, а жалость к Алеко вызывает последнюю страницу оперы, где изгнанный цыганами Алеко остается один со своей тоской и скорбью (здесь Рахманинов снова перекликается с Чайковским, с заключением его оперы «Евгений Онегин»).

И вспоминается выразительный образ одиночества в конце поэмы «Цыганы»:

Когда подьмется с полей  
Станица поздних журавлей,  
И с криком вдаль на юг несется,  
Пронзенный гибельным свинцом  
Один печально остается,  
Повиснув раненым крылом.

## VII.

Своеобразной особенностью оперы «Алеко» — в отличие от двух последних опер Рахманинова и вообще от камерных опер — является довольно большая насыщенность ее жанровым материалом. Этого требовал и сам сюжет, так как конфликт в опере происходит не просто между Алеко и Земфирой, но между Алеко, в момент конфликта оказавшимся подлинным сыном «цивилизованного общества», и вольнолюбивыми «детьми степей» — цыганами.

В опере широко показаны цыгане: и в лице отдельных представителей — Земфиры, старого и молодого цыгана — и в общем колорите цыганского табора.

В поэме Пушкина описание жизни цыган сделано очень яркими штрихами, но в то же время очень лаконично. Достаточно вспомнить такие стихи в поэме:

Настанет ночь; они все трое  
Варят нежато пшено —

стихи, которые сразу раскрывают особенность кочевой жизни цыган, не работающих на земле. Так же метко и кратко характеризует Пушкин различные моменты быта цыганского табора.

У Рахманинова жанровые сцены занимают в опере большой удельный вес. Из тринадцати номеров оперы семь (два хора, рассказ старика, песня Земфиры, романс молодого цыгана, две пляски) полностью посвящены обрисовке цыган, в

остальных они также принимают активное участие (интродукция, сцена и хор, финал).

Уже в интродукции звучат две темы из той интонационной сферы цыганской песенности, которой насыщена опера. Первой из этих тем открывается интродукция оперы. Это спокойная, меланхоличная, построенная на повторяющемся «пустом звучании квинты», восточного характера фраза с обычным орнаментом мелодии. Ее звучание в светлых тембрах флейт и кларнетов в высоком регистре передает колорит мирной, еще ничем не омраченной жизни цыганского табора (см. нотный пример № 5).

Тема эта неоднократно появляется в опере и, наконец, завершает собой всю музыку «Алеко», образуя вместе с началом интродукции своеобразное ее обрамление. Но в заключении она интонируется фаготами, в низком регистре, приобретая мрачный характер как бы под влиянием трагических событий, происшедших в опере.

Интересно отметить, что образ цыган, обрамляющий оперу «Алеко», появляется еще в одном произведении Рахманинова — в его «Каприччио на цыганские темы», написанном в 1894 году, то есть через два года после «Алеко» (см. нотные примеры № 5 и 6).

Воспроизведение этой темы в более позднем сочинении показывает, что композитор считал ее выразительной и удачной характеристикой цыган и в более зрелый, послеконсерваторский период своего творчества.

В интродукции же появляется и другая «цыганская тема» — тема Земфиры, противостоящая развитию «рокового» лейтмотива Алеко. Если лейтмотив Алеко почти не меняет своего смысла на протяжении оперы, то тема, характеризующая Земфиру, имеет два различных облика, хотя мелодический рисунок ее в основном не изменен, меняется лишь характер.

Первый облик — нежной, женственной, любящей Земфиры — рисуется в интродукции и в оркестровом сопровождении каватины Алеко — там, где Алеко вспоминает о прежней любви Земфиры. Отрезок этой же темы звучит в оркестре в финале после сцены убийства как своеобразное «прощение» Земфиры (см. нотный пример № 7).

В совершенно другом облике — дикой, своенравной цыганки, хотя по-своему тоже привлекательной, — предстает Земфира в сцене у люльки. Основная тема песни Земфиры здесь представляет собой семитакт (асимметричный ритм подчеркивает «дикую» выразительность образа), состоящий из коротких мотивов — одноктонов — решительного, даже маршеобразного характера. В мелодике ее — квартковые скачки и повышенная четвертая ступень, присущая так называемому цыганскому ладу\* (см. нотный пример № 8).

Основание такой трактовке образа Земфиры Рахманинов

нашел, конечно, у Пушкина, тем более, что текст «сцены у люльки» полностью взят из пушкинской поэмы. В основе же песни Земфиры у Пушкина, активно изучавшего молдавский и цыганский фольклор, лежит народная хора на молдавском языке с ее характерным ритмом.

Проф. Д. Д. Благой показывает, как на национально-фольклорной основе выросла в поэме величавая эпическая мудрость речей старика цыгана<sup>5</sup>.

Благородным, мудрым рисует и Рахманинов старого цыгана в опере, особенно в его «рассказе».

Разнообразно и ярко представлены цыгане в хорах и плясках. Женская пляска носит то капризно-прихотливый, то страстно-томный характер. В следующей за ней контрастной, бурной, вихревой пляске мужчин Рахманинов единственный раз в опере использует подлинную цыганскую мелодию. Каждая пляска построена на трех различных темах.

Особенно оригинальна вторая тема мужской пляски — своеобразная, с резкими акцентами и остановками. Создается впечатление, будто косматый, неуклюжий житель цыганского табора — медведь, как пишет Пушкин,

Перед толпою осторожной  
И тяжко пляшет и ревет,  
И цепь докучную грызет.

Молдавские цыгане во времена Пушкина не были одноликой массой в социальном отношении, среди них были и «вольные цыганы», и находившиеся в крепостной зависимости. О том, что Пушкин это знал, свидетельствует его набросок этнографического примечания, сохранившегося в черновой рукописи. Однако в поэме Пушкин не упоминает об этом, рисуя цыган бедным, но вольным кочевым племенем.

Еще меньше, конечно, об этом думал Рахманинов, воспринявший пушкинских цыган как олицетворение вольности и свободолюбия. Ведь знать цыган он мог только по их поздним потомкам, осевшим в Москве и Петербурге и сохранявшим, насколько это было возможно, традиции народного цыганского искусства.

## VIII.

Сопоставляя пушкинских «Цыган» с оперой «Алеко» Рахманинова, мы видим, что композитор в музыке следует за поэмой Пушкина часто даже вопреки либретто. Благодаря тому, что в опере Алеко приобрел первостепенное значение, его музыкальный образ по глубине и эмоциональной насыщенности далеко вышел за рамки, поставленные в либретто.

\* Следует иметь в виду, что отмеченное повышение четвертой ступени характерно также для некоторых иных ладов: молдавского, венгерского и т. д.

<sup>5</sup> См. Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 330 и 333.

Музыка Рахманинова вызывает сочувствие к Алеко, выводя конфликт оперы из намеченного в либретто «любовного треугольника» в сферу пушкинской трагедии — трагедии героя-индивидуалиста в столкновении с народом.

Несмотря на небольшой объем оперы, все герои в ней получили достаточные характеристики, хотя, конечно, не равноценные по яркости и глубине. Особенно полно показаны Алеко, Земфира, старый цыган. На очень короткий момент введен даже новый персонаж — старая цыганка.

В отличие от многих произведений русской классической оперной музыки, в которых сюжеты и образы, созданные писателями, подверглись изменению и переосмыслению, в «Алеко» Рахманинова сохраняется смысл содержания поэмы.

Поэма Пушкина «Цыганы» привлекла внимание ряда композиторов, написавших оперы или фрагменты опер на ее сюжет. Но из всех этих произведений сегодня полнокровно живет только опера Рахманинова.

Эта жизненность оперы Рахманинова — лучшее доказательство творческой удачи композитора в музыкальном воплощении замечательной последней южной поэмы Пушкина.

1

ТОН КАР — ТЫ. ТОН.КАР.ТОН. ТОН — КАР — ТЫ

2

3

4

КАК НЕЖ-НО ПРЕК-ЛО-НЯТЬ КО МНЕ, В ПУС-ТЫН-НОЙ ТИ - ШИ -  
 - НЕ ЧА-СЫ НОЧ-НЫ - Е ПРО - ВО - ДИ - ВА!..

5

6

7

8

СТА - РЫЙ МУЖ, ГРОЗ - НЫЙ МУЖ, РЕЖЬ МЕ - НЯ, ЖИМ МЕ - НЯ:  
 Я ТВЕР - ДАЯ, НО ВО - ЮСЬ НИ НО - ЖО. НИ ОГ - НЯ.

ПУШКИНСКИЕ НАУЧНЫЕ КОМИССИИ ИНСТИТУТА  
ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ МФ АН СССР И ОДЕССКОГО ДОМА  
УЧЕНЫХ

---

ПУШКИН  
НА ЮГЕ

Труды  
Пушкинской конференции  
Одессы и  
Кишинева



---

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ШТИНЦА»  
МОЛДАВСКОГО ФИЛИАЛА АКАДЕМИИ НАУК СССР  
КИШИНЕВ \* 1961