

ПУШКИН И КОМПОЗИТОР ГЛИНКА

Среди сопоставлений представителей различных искусств, сопоставлений, всегда несколько натянутых, и, главное, мало говорящих по существу, одно является вполне естественным и законным, а именно: Пушкин и Глинка. Общность их значения — одного для нашей поэзии, другого для нашей музыки — состоит в том, что в лице их наше национальное художественное самосознание впервые получило свое полное, совершенное, гениальное выражение.

Но дело Глинки в музыке является даже большим, чем Пушкина, так как Пушкин имел предшественниками подлинных и крупных поэтов, тогда как до Глинки музыкальный период у нас характеризуется лишь дилетантством, не исключая, впрочем, талантливости. Таким образом, если Пушкин впервые полно обозначил лицо русской поэзии, каким оно было до наших дней, то Глинка впервые вообще дал русской музыке художественное выражение в законченных формах музыкального искусства и тем включил русскую музыку в европейскую музыкальную семью. Это же, конечно, в глубоком смысле, сделано Пушкиным в отношении поэзии. Но

мало того: отклики музыкальных писателей на тему о Пушкине в значительной степени проникнуты стремлением показать зависимость Глинки от Пушкина. Такая тенденция, конечно, особенно дала о себе знать в столетний юбилей Пушкина. Основанием для указания влияния Пушкина на Глинку является то, что величайшее создание Глинки „Руслан и Людмила“ — опера на сюжет Пушкина. Среди лучших романсов Глинки также некоторые написаны на текст Пушкина.

Литература на тему Пушкин и Глинка, или шире — Пушкин и музыка, как связанная со столетним юбилеем поэта, так и позднейшая, не подвергалась достаточному критическому рассмотрению и отбору перед судом музыканта, т. е. перед судом сознания, свободного от традиционного смешения основ музыки с основами поэзии.

Рассмотрим сначала личные отношения между Пушкиным и Глинкой.

История знакомства Пушкина с Глинкой может быть набросана по достоверным данным. Говоря о 1828 году в своих автобиографических „Записках“, Глинка замечает: „Около этого времени я часто видался с известнейшим поэтом нашим А. С. Пушкиным, который хаживал и прежде того к нам в пансион, к брату своему, воспитывавшемуся со мною в пансионе, и пользовался его знакомством до самой его кончины“. Неизвестным остается, были ли они уже знакомы с той давней поры. Может быть, и были, но едва ли что-нибудь значит знакомство вос-

питанника учебного заведения с гостем, навещавшим своего брата. Во всяком случае настоящее знакомство Пушкина и Глинки относится приблизительно к последним десяти годам жизни поэта. Встречаться Пушкин и Глинка могли у ряда общих знакомых и друзей — у Жуковского, Дельвига, Шимановской, Оленина, Керн, Павлищева и др.

В тридцатые годы Пушкин, женившись, стал реже показываться в обществе. Да и Глинка от 1830 до 1834 г. провел за границей. В позднейшие же годы встречи Пушкина с Глинкой были часты. Достаточно сослаться на слова Глинки в его „Записках“ о том, что „постоянными посетителями“ еженедельных вечеров у Жуковского были среди других он сам и Пушкин¹. Относительно же встреч в последние месяцы жизни Пушкина мы имеем следующие данные. По словам „Записок“ Глинки, в конце зимы с 1836 на 1837 год Пушкин с Жуковским были у Глинки (вероятно, единственный раз: Глинка упоминает о радости своей матери увидеть у себя таких гостей), и Глинка пел свой романс „Ночной смотр“

¹ „... я постоянно посещал вечера В. А. Жуковского. Он жил в Зимнем дворце, и у него еженедельно собиралось избранное общество, состоявшее из поэтов, литераторов и вообще людей доступных изысканному. Назову здесь некоторых: А. С. Пушкин, князь Вяземский, Гоголь, Плетнев были постоянными посетителями. Гоголь при мне читал „Женитьбу“. Князя Одоевский, Вильегорский и другие бывали нередко“. Зачеркнуто: „Иногда вместо чтения пели, играли на фортепиано...“ Зима 1834—1835 гг. ..

на слова Жуковского, переданные ему в тот же день. Вообще об этой зиме Глинка говорит: „Я также часто видался с Жуковским и Пушкиным“. 27 ноября ст. ст. 1836 года Пушкин был в театре на первом представлении „Ивана Сусанина“ Глинки и, вероятно, виделся с композитором. Н. Куликов („Русская старина“, 1880 и 1881, №№ 12 и 8) сообщает точные сведения о присутствии Пушкина на премьере: „Его кресло было крайнее у прохода в 11 ряду. В антрактах все интеллигентное общество из первых рядов подходило к нему с похвалами Глинке. И вообще он имел блестящий успех“¹.

13 декабря ст. ст. 1836 года, через две недели после первого представления оперы, Пушкин участвовал на дружеском обеде в честь Глинки у А. Всеволожского. Друзья сочинили хвалебный канон Глинке с музыкой В. Одоевского. Авторство куплетов следует в таком порядке: Вильегорский, Вяземский, Жуковский, Пушкин. Последнему, следовательно, принадлежат стихи:

¹ На этой же премьере оперы Глинки был и Тургенев, в то время юноша 18 лет. Он впоследствии вспоминал: „...не понял значения того, что совершалось перед моими глазами... я просто скучал. Правда, голос Воробьевой (Петровой), которой я незадолго перед тем восторгался в „Семирамиде“, уже надломился, а г-жа Степанова (Антонида) визжала сверхъестественно. Но музыку Глинки я все-таки должен бы был понять“.— „Литературный вечер у П. А. Плетнева“. 1868 г. („Литературные и житейские воспоминания“, гл. 1).

Слушая спю повинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь¹.

Наконец, по поводу своей оперы „Руслан и Людмила“, т. е., следовательно, опять-таки в самое последнее время жизни Пушкина, — по всей вероятности, в последние месяцы даже, — Глинка сообщает в „Записках“: „На одном из вечеров у Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей „Руслан и Людмила“, сказал, что он многое бы переделал; я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения“. И другой раз там же: „Я надеялся составить план по указанию Пушкина“. Таким образом, Пушкин, если бы и не взялся за

¹ Ныне у М. А. Цявловского имеется фотографический снимок с автографа В. Одоевского (из собрания Якушкина фотографий рукописей Пушкина). Фотография подтверждает порядок, указанный в изданиях сочинений Жуковского под ред. Ефремова, изд. VIII 1885 г. и X 1901 г. Но в изданиях сочинений Пушкина все еще продолжалась путаница; первая строфа приписывалась то Пушкину, то Жуковскому, то Вильегорскому, а последняя — то Вильегорскому, то Пушкину. Путаницу вносили и указания при текстах в нотах „Канона“, и показание С. А. Соболевского, по крайней мере в том виде, как оно дано в целях разъяснения дела в примечании „Записок“ Глинки (конец 2-й части). Музыка также приписывалась Глинке и Одоевскому, и даже вошла в собрание романсов Глинки; принадлежит она Одоевскому, как явствует из того же фотографического снимка.

составление либретто, то принял бы, вероятно, участие в опере Глинки, хотя бы общими указаниями в связи с предполагаемыми изменениями.

Остановимся на одном эпизоде отношений Пушкина и Глинки, именно в связи с созданием пьесы „Модарт и Сальери“ Пушкина.

В вопросе о возникновении пьесы „Модарт и Сальери“ остается неясным не только то, откуда Пушкин почерпнул нужные ему сведения,— некоторые изыскания уже сделаны по этому предмету¹,— но и то, как Пушкин, в общем далекий от мира музыки как самостоятельного искусства, мог приблизиться к воссозданию подлинно музыкальных переживаний и написать пьесу безупречную перед специальным судом музыканта. Для выяснения данного вопроса естественнее всего обратиться к рассмотрению того, что могло дать Пушкину его знакомство с гениальным композитором Глинкою.

Как было сказано, настоящее знакомство Пушкина и Глинки относится приблизительно к последним десяти годам жизни поэта. Сюда-то и относится замечательное, погребенное в старых журналах и никем не использованное свидетельство Анны Петровны Керн-Виноградской, проливающее, на наш взгляд, свет на историю создания пьесы „Модарт и Сальери“.

В своих „Воспоминаниях о Пушкине, Дельвиге, Глинке“ („Семейные вечера“, 1864 г., № 10,

¹ Е. Браудо. „Модарт и Сальери“, „Орфей“, кн. 1, II., 1922.

стр. 679—694) А. П. Керн сообщает, что она познакомилась с Глинкой в 1826 году¹.

Встреча ее с Глинкой произошла случайно: А. П. Керн гуляла в обществе двух девиц и Пушкина; им встретились Глинка и ген. Базен, хороший знакомый А. П. Керн. Тут же все были приглашены Базеном к нему на чай, специально, чтобы послушать „одного из первых пианистов“ — Глинку, который туда „пошел подле Пушкина, с которым был знаком и прежде“. У Базена Глинка импровизировал на спетую Базеном малороссийскую песенку. А. П. Керн, большая любительница музыки, слышавшая Фильда и других замечательных пианистов, подробно и в самых восторженных тонах описывает впечатление и от самой музыки и от игры на рояли Глинки: „Такой мягкости и плавности, такой страсти в звуках и совершенного отсутствия деревянных клавишей я никогда ни у кого не встречала“. У него „клавиши пели“. „В звуках импровизации слышалась и народная мелодия, и свойственная только Глинке нежность, и игривая веселость, и задумчивое чувство. Мы слушали его, боясь пошевелиться, а по окончании оставались долго в чудном забытьи“. Подобные

¹ Здесь обмолвка или опечатка: это могло быть только в 1827 году, когда Пушкин в мае впервые после ссылки приехал в Петербург. В другом более раннем очерке своих воспоминаний о Пушкине („Библиотека для чтения“, 1859 г., т. 154, апрель, стр. 111—114) А. П. Керн указывает правильную дату первой после ссылки встречи с Пушкиным в Петербурге: 1827 год.

импровизации Глинка повторял не раз на известных собраниях у Дельвига (с которым познакомился в 1828 году), происходивших два раза в неделю до самой смерти поэта в 1831 году. Здесь бывали товарищи Пушкина и Дельвига по лицей, среди которых были и музыканты, а также вообще их музыкальные и литературные друзья. Глинка в своих „Записках“ пишет об этом: „Летом того же 1828 года Михаил Лукьянович Яковлев (товарищ Пушкина по лицей.— (И. Э.), композитор известных русских романсов и хорошо певший баритоном, познакомил меня с бароном Дельвигом, известным нашим поэтом. Я нередко навещал его; зимою бывала там девица Лигне; мы игравали в 4 руки. Барон Дельвиг переделал для моей музыки песню: „Ах, ты, ночь ли, ноченька“, и тогда же я написал музыку на его слова: „Дедушка, девицы раз мне говорили“. Эту песню ловко певал М. И. Яковлев“. И далее о 1829 году там же: „В конце лета я часто навещал Дельвига“. В этом же году была совершена вместе с Дельвигом и Керн прогулка на Иматру, во время которой Глинка записал услышанную им песню чухонца (ставшую балладой Финна в „Руслане и Людмиле“).

А. П. Керн сообщает о Глинке у Дельвига: „Там он часто услаждал весь наш кружок своими дивными вдохновениями... а иногда все мы хором пели какой-нибудь канон, бравурный модный романс или баркаролу. Иной раз хором пели и стихотворные шутки Дельвига на какую-нибудь домашнюю злобу дня“. В своих воспоминаниях о Пушкине (первоначально

в „Библиотеке для чтения“, 1859, № 4, затем у Л. Майкова в кн. „Пушкин“) А. Керн говорит, что на вечерах у Дельвига бывали и Пушкин и Глинка („...Пушкин часто бывал у Дельвига... Иногда также являлись... и Мих. Ив. Глинка, гений музыки, добрый и любезный человек, как и свойственно гениальному существу“).

Вот эти музыкальные исполнения с участием Глинки не могли не сыграть своей роли в деле насыщения музыкой пьесы Пушкина, написанной в 1830 году осенью в Болдине, но начатой еще в 1826 году.

В предании о „Моцарте и Сальери“ Пушкина заинтересовало чувство зависти, своего рода страсть, приведшая к преступлению, что и составляет тему его пьесы. Это подтверждают и заключительные слова поэта в его записи предания: „Завистник, который мог освистать „Дон Жуана“ (оперу Моцарта. И. Э.), мог отравить его творца“. Вот что поразило Пушкина. Образы же музыкантов взяты у Пушкина не сами по себе, а так же, как могли быть взяты и образы поэтов и других художников. Дело в том, что как биографические данные, так и рассмотрение самой поэзии Пушкина убеждают в том, что музыкальное искусство для него не обладало настоящей притягательной силой; в песнях его привлекали, прежде всего, слова; нигде в своих произведениях он не пользуется случаем воспроизвести какими-нибудь намеками музыкальные впечатления, как это делают другие, более музыкальные, т. е. в прямом смысле отношения к искусству музыки, поэты. Некоторые же

видимые и в литературе о Пушкине принимаемые за таковые случаи близкого отношения к музыке Пушкина, при ближайшем рассмотрении, оказывается, вовсе не свидетельствуют об этом¹. Равнодушные Пушкина к музыке замечали многие, но оно совершенно затушевывалось в своем полном значении вследствие того, что считалось невероятным, чтобы музыкальнейший из поэтов, т. е. по стиху, был немзыкальным в настоящем, прямом смысле слова. В наше время пример того же дал Блок. (Вспомним его собственное признание в письме к Белому от 3 января 1903 года: „...я до отчаяния ничего не понимаю в музыке, от природы лишен всякого признака музыкального слуха, так что не могу говорить о музыке, как об искусстве, ни с какой стороны“. Также в стихотворении 1901 года: „я никогда не понимал искусства музыки священной“. (Неизд. стихотворения. Ред. Медведева, Л., 1926 г.). Впечатление парадоксальности этого утверждения держится у многих единственно на смешении из-за общего слова „музыка“ самых основ музыки и поэзии, в корне, конечно, совершенно различных.

Но вот у Пушкина пьеса „Моцарт и Сальери“, драгоценная для музыканта. Как она могла возникнуть у Пушкина? Думается, что при решении этого

¹ Подробному исследованию этого вопроса посвящена наша работа „Пушкин и музыка“, основная часть которой была нами прочитана в Пушкинской комиссии О-ва любит. рос. словесности 23 ноября 1924 г.

вопроса необходимо учесть вероятность того, что Пушкину могло помочь присутствие на музыкальных исполнениях Глинки, где он видел и чувствовал, как принимаются гениальная музыка и игра. Кстати, Глинка и по характеру своему может быть сближен с Моцартом,— та же удивительная беспечность, веселость, охота к шуткам. Хотя у Глинки все это чередовалось с частыми приступами тоски и уныния, но он любил и умел веселиться. Позднее, повидимому уже в годы любви Глинки к дочери А. Керн, в конце 30-х и начале 40-х годов (по тем же „Воспоминаниям“ А. П. Керн), Глинка устроил у нее однажды чисто моцартовскую проделку. Именно, он стал передразнивать шарманку, играющую под окном, со всеми ее фальшивыми и дребезжащими звуками. В комнате стоял хохот, шарманщик недоумевал и наконец, после того как Глинка симпровизировал вариации на тему шарманки, пришел в такой же восторг, как и все домашние и столпившиеся под окном прохожие, наградившие Глинку шумными аплодисментами. (У Пушкина Моцарт призывает уличного скрипача-слепа повторить его, Моцарта, арию, хотя она исполняется так, что Сальери чувствует в этом оскорбление искусства).

Мы привели этот случай ради указания психологической близости Глинки к образу Моцарта у Пушкина.

Итак, этот период в жизни Пушкина, именно конец 20-х годов, когда он мог встречаться с Глинкой и у Дельвига и у других лиц, где бывал Глинка,

„потешая публику музыкой“ (по своеобразному выражению композитора). Быть может, не прошел для нашего поэта даром, даже оставил глубокий след в его творчестве. Единовременное же пребывание в Петербурге трех лиц — Пушкина, Глинки, Дельвига — за эти годы было вполне достаточным для их встреч. в общем полгода (по самой точной проверке, весьма любезно произведенной совместно с нами М. А. Цявловским), несмотря на довольно длительные отлучки из Петербурга то Дельвига, то Пушкина. Но, конечно, количество происходивших встреч большой роли не играет; достаточно было бы и одной, описанной у А. Керн. Быть может, элемент собственно музыкальной насыщенности в пьесе „Моцарт и Сальери“ не оказался бы в ней, если бы Пушкин не имел перед собой живого образа гениального музыканта. Во всяком случае, в вопросе о возникновении пьесы нельзя пройти мимо рассказа А. П. Керн, остававшегося до сих пор вообще неиспользованным¹.

В те же годы Пушкин был знаком с знаменитой пианисткой Шимановской, приехавшей тогда в Рос-

¹ На это последнее обстоятельство могло повлиять то, что часть о Глинке из „Воспоминаний“ А. Керн в „Семейных вечерах“ ни разу не перепечатывалась впоследствии и даже не вспоминалась, ее нет ни в книге Л. Майкова — „Пушкин“, в которой даны извлечения из этих „Воспоминаний“, ни вып. V сборн. „Пушкин и его современники“ Б. Модзалевского, где напечатан черновой вариант тех же „Воспоминаний“ с указанием, что он содержит некоторые новые подробности (о Пушкине и Дельвиге), и без указания на то, что все о Глинке здесь совсем опущено.

сию и жившей в Петербурге. В альбом ее Пушкин в 1828 году написал строки:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь — мелодия.

Уже Н. Лернер („Исторический вестник“, 1905, июль, стр. 318—319) сделал отсюда вывод, что пьеса 1830 года „Каменный гость“, в которой встречаем те же строки, была задумана несколькими годами ранее. Но отсюда следует то, что данные слова, превозносящие музыку, принадлежат не Пушкину самому, а его литературному герою, притом испанцу, в устах которого так естествен восторг пред музыкой. В таком случае, значит, Пушкин не воспользовался для пьесы своими словами, отразившими его впечатление от музыки, напр., от игры Шимановской (Пушкин, естественно, мог бы забыть свой давний экспромт), а наоборот: Пушкин использовал подходящий отрывок пьесы для записи в альбом музыкантши. Однако нельзя пройти мимо следующего обстоятельства. В кругу Шимановской деятельное участие принимал Глинка. В „Записках“ Глинки, всегда очень скромного, когда речь заходит о нем самом, читаем, однако, в абзаце о его знакомстве („тогда же, сколько помнится“, т. е. в 1828 г.) с „известной фортепианисткой“ и ее двумя дочерьми, которые „изрядно пели“: „Я был маэстро на музыкальных утрах Шимановской; исполняли иногда и

мою музыку“. Из того, как загорался гений Глинки, когда он бывал среди понимавших его людей и какое сильное впечатление он производил на слушателей, можно вывести, что вдохновителем приведенных стихов о музыке из „Каменного гостя“, мог быть и Глинка, хотя бы в том же смысле, в каком с Глинкой же связан образ Моцарта из пьесы „Моцарт и Сальери“. Живой образ музыкального гения мог так или иначе отразиться на творчестве даже такого мало прикосновенного к музыке поэта, как Пушкин.

Взаимоотношения Пушкина и Глинки в нашей литературе рассматриваются исключительно с точки зрения возможного влияния творчества Пушкина на творчество Глинки. Но если тема о влиянии Пушкина на Глинку является по существу неправомерной и основанной на ложном подходе к музыке, то, быть может, обратная тема — о влиянии Глинки на Пушкина — находит для себя некоторые данные, представляющие немаловажный интерес. Совершенно несомненный случай этого же рода представляет содание Пушкиным стихотворения „Не пой, красавица...“ Это стихотворение (1828 г.), как известно, написано к готовой мелодии, сообщенной Глинке Грибоедовым; относится оно к тому же времени встреч с Глинкой, что и рассмотренные уже нами эпизоды. Но прежде коснемся другого романса Глинки.

Непосредственная музыкально-поэтическая связь Пушкина и Глинки устанавливается двумя романсами Глинки на слова Пушкина. При этом в одном случае возникает вопрос об истории написания одного стихо-

творения Пушкина, в другом — вопрос об истории написания музыки Глинки. Для первого вопроса есть данные несомненные, неясными остаются лишь некоторые частности, совершенно не имеющие значения. Для второго — обстоятельства (сопровождаящие написание романса Глинки) несколько запутаны имеющимися свидетельствами; но, конечно, лишь обстоятельства, а не самый факт.

Первый романс Глинки, вопрос о котором подлeжит нашему рассмотрению, — „Я помню чудное мгновенье...“

Павлищев, племянник Пушкина (сын его сестры), в своей книге „Из семейной хроники“, изд. 1890 г., рассказывает, как Глинка пел свой романс „Я помню чудное мгновенье...“ под аккомпанемент гитары в руках отца автора книги, с которым Глинка был хорошо знаком (в 1829 г. они вместе издали „Лирический альбом“). Пушкин в восторге бросился обнимать исполнителей, а присутствовавшая тут А. П. Керн, вдохновившая поэта на стихотворение, была счастлива, что ей воздана честь и таким композитором, как Глинка. Весь этот рассказ — вымышлен, как и многое в книге Павлищева. Собственно уже одного примечания Павлищева к своему рассказу было бы достаточно для того, чтобы заподозреть его истинность даже в то время, когда вся книга еще не была дискредитирована, как в наши дни (благодаря главным образом Б. Л. Модзалевскому). Именно, относя событие к 1830 году, Павлищев это поясняет так: „Появился романс в печати в 1839 году

и в другом виде. А что всего замечательнее — Глинка тогда написал его не для А. П., а для ее дочери, Екатерины Ермолаевны, на которой хотел жениться“. Между тем Глинка в своих „Записках“ говорит, что написал романс в 1839 году и ничего не сообщает ни о его длительной истории, ни о самом событии, т. е. восторге и об’ятии Пушкина после исполнения романса в присутствии самой вдохновительницы стихотворения, А. П. Керн. Глинка пишет: „Е. К. выздоровела, и я написал для нее вальс на оркестр В dur. Потом, не знаю по какому поводу — романс Пушкина: „Я помню чудное мгновенье“. В юбилейные дни столетия рассказ Павлищева передавался многими (в том числе, напр., и Ивановым в его книге: „Пушкин и музыка“). А сверить с данными у Глинки можно было давно, так как „Записки“ его изданы в первый раз в 1871 году, повторены в известном издании 1887 года. Новейшая ссылка на рассказ Павлищева принадлежит К. Кузнецову в его книжке „Глинка и его современники“, изд 1926 года, стр. 42. Здесь пересказ разбираемого нами эпизода сопровождается замечанием, что Пушкин встречался с Глинкой у Керн, причем „поэт был равнодушен к матери, а композитор к ее юной дочери Е. Е. Керн, с которой был помолвлен, но до брака не дошло“. Между тем Глинка впервые увидел Е. К. в 1837—1838 годах, как он сам сообщает об этом в „Записках“, следовательно, уже после смерти Пушкина; а у поэта — в 1830 году, куда относит свое событие Павлищев, именно в мае, была уже невестой Н. Гончарова, и от чувства к

Керн Пушкин был уже свободен¹. Сама А. П. Керн также ничего не сообщает о событии, рассказанном у Павлищева и слишком многими принятом на веру. В ее воспоминаниях („Семейные вечера“, 1864 г. № 10, стр. 679—694 — о Пушкине, Дельвиге, Глинке и „Библиотека для чтения“, 1859 г., т. 154, апрель, стр. 111—144 — о Пушкине) обстоятельства, связанные с написанием романа Глинкой, изложены в двух следующих редакциях. В „Библиотеке для чтения“ (указанный том, апрель, стр. 118) Керн пишет о стихотворении „Я помню чудное мгновенье“: „Стихи эти я сообщила тогда барону Дельвигу, который их поместил в „Сев. Цветах“. М. И. Глинка сделал на них прекрасную музыку и оставил их у себя“. Стихотворение было помещено в „Северных цветах“ в 1827 году, но у Керн сказано так неясно, что можно, пожалуй, подумать, что Глинка написал музыку тогда же, т. е. 12 годами раньше действительного срока, вопреки тому, что значитесь в „Записках“ Глинки, где романс отнесен к 1839 году. В „Семейных вечерах“ (указанный №, стр. 684—685) рассказано под-

¹ Отметим у К. Кузнецова на той же 42-й стр. весьма существенное и вполне правильное замечание общего характера о взаимоотношке Пушкина и Глинки: „Требуется ли он „многого“ от музыки? Собирается ли он вместе с Глинкой проходить огромную дистанцию от малых изящных его романсов до могучего полета фантазии в „Руслане“? Но и проходил ли Глинка тот путь, который был пройден Пушкиным от „Руслана“ и до творений зрелых лет?“

робнее: „Он (Глинка) взял у меня стихи Пушкина, написанные его рукою: „Я помню чудное мгновенье“; чтобы положить их на музыку, да и затерял их, бог ему прости. Ему хотелось сочинить на эти слова музыку, вполне соответствующую их содержанию, а для этого нужно было на каждую строфу писать особую музыку, и он долго хлопотал об этом“. Романс этот, действительно, написан у Глинки не в куплетной форме; это — один из немногих у него в таком роде. Длительная история романса здесь, конечно, не находит себе подтверждения, так как Глинка, очевидно, взял у Керн издавна хранящийся у нее автограф Пушкина, что вполне естественно при близости Глинки к семье Керн.

Переходим к вопросу о втором романсе. М. Цявловский в своей брошюре „Два автографа Пушкина“ (М., 1914 г.), в связи с оставшимся неизвестным до тех пор автографом стихотворения. „Не пой, красавица, при мне...“ (находившимся в Ленинской, 6. Румянцевской б-ке), производит сличение текста и анализирует обстоятельства создания стихотворения. Самый факт написания Пушкиным текста к уже готовой мелодии, известной по романсу Глинки, вполне достоверен. Но исследователя интересует лицо, к которому обращено стихотворение. В брошюре делается попытка установить, что это лицо — А. Оленина. Впоследствии М. Цявловский отказался от своего построения и только не имел случая высказать это в печати: вместо А. Олениной им выдвигается теперь Зинаида Волконская, красавица и превосходная пе-

вица, которая, по свидетельству Вяземского, живо тронула и потрясла Пушкина в первый день их знакомства исполнением элегии „Погасло дневное светило...“ (слова Пушкина, муз. Геништы). Однако трудно установить, был ли Глинка знаком с З. Волконской в России. В своих „Записках“ он упоминает о З. Волконской только в описании своего пребывания в Италии, и возможно, что он только там и познакомился с нею через Шевырева, наставника ее сына. Вряд ли Глинка пропустил бы упомянуть о такой исключительной личности, как З. Волконская, игравшей центральную роль в художественной жизни Москвы, если бы бывал у нее и слышал ее в России, а тем более, если бы пение ее вызвало создание такого стихотворения, как „Не пой, красавица...“ В краткой рецензии на брошюру М. Цявловского („Северные записки“, 1914 г., № 6, стр. 193—194) Н. Лернер не отрицает правомерности вообще гипотезы о реальности певицы и только признает это ненужным, так как основной биографический вопрос, т. е. о ком именно вспоминает поэт в стихотворении „Не пой, красавица...“, остается все равно невыясненным. Но, конечно, прав принципиально и М. Цявловский, так как и побочный биографический вопрос может иметь свое значение. (Заметим, кстати, что, считая ненужными рассуждения М. Цявловского о датировке стихотворения, Лернер обнаруживает, что сам он не принял во внимание того, что стихотворение имеет две даты, из которых нужно выбрать одну как правильную, что и установил М. Цявловский.)

Мотивы же нашего расхождения совсем иные.

Рассмотрим дело. Анненков передает это так: „Знаменитый композитор, хорошо известный публике нашей, играл на фортепиано грузинскую мелодию со свойственным ему выражением и искусством. На замечание присутствующих, что ей недостает стихов или романса для всеобщей известности, Пушкин написал стихотворение“.

На наш взгляд, здесь совершенно ясно указывается именно на игру Глинки без всякого пения, и, следовательно, нет нужды понимать это в смысле аккомпанирования Глинки пению кого-либо. Самое же пение, как указывает и М. Цявловский, могло происходить или без слов, которых еще не было, или на грузинском языке, т. е. с текстом, привезенным Грибоедовым вместе с мелодией. Но ведь совершенно ясно, что Грибоедов сообщил только мелодию, а не песню полностью. Так, в „Записках“ Глинки сказано по поводу знакомства с Грибоедовым: „Провел около целого дня с Грибоедовым, автором комедии „Горе от ума“. Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую вскоре потом А. С. Пушкин написал романс: „Не пой, влшебница, при мне“. И на рукописи романса: „Национальная эта грузинская мелодия сообщена М. И. Глинке от А. С. Грибоедова. Известные уже давно публике слова сей песни написаны Пушкиным под мелодию, которую он случайно услышал. 1828 г.“ (Перед последней фразой зачеркнуто то, что было первоначально: „А. С. Пушкин написал слова сей пес-

ни нарочно под самую мелодию“.) О грузинских словах не сказано ни слова, да иначе бы разговор мог идти не о том, чтобы дать слова для музыки, а скорее о переводе грузинского текста (о чем также могли просить Пушкина ради художественности перевода; он мог бы это сделать, руководясь буквальным переводом слов). Что же до пения без слов, то это, конечно, сильная натяжка. Не естественно ли в таком случае оставить просто игру Глинки, как это описано у Анненкова (некоторые полагают, что со слов Глинки).

Также в очерке Устимовича („Русская старина“, 1890 г., № 8), как приводит и М. Цявловский, сказано, что „Глинка разыгрывал свои романсы“. Итак, о пении грузинской песни никто не говорит ни слова. Что же побуждает предполагать это? Вся цепь догадок имеет своим исходным пунктом одно сомнительное, на наш взгляд, допущение. Именно автор книжки пишет: „Для нас несомненно, что Пушкин, услышав игру на фортепиано Глинки, не мог бы написать об этом стихотворение, начинающееся словами: „Не пой, красавица...“ Эта красавица, по мнению автора брошюры, должна быть такою же реальною, как даннсе в стихотворении описание Кавказа. Ответом на эту убежденность может служить убежденность другого рода. Именно, музыка не вызвала у Пушкина (в противоположность людям, одаренным зрительной фантазией наравне с собственной музыкальной) ни свободного полета и цветения фантазии, т. е., например, какой-нибудь картины гру-

зинской или вообще кавказской, восточной жизни, ни воспоминания, преобразившегося в сон наяву и отождествленного с слышимой музыкой, но дала ему только голое напоминание, как это понимает и А. Белый в своем анализе этого стихотворения (в статье из кн. „Символизм“) ¹, не связанное с музыкальным воздействием. (Пушкин был мало музыкален.) Но уж невозможно отнимать у Пушкина свободную поэтическую способность фантазии и полагать, что он не мог в задуманном им тексте к мелодии грузинской песни, так или иначе вызвавшей в его памяти кавказские впечатления, дать вымышленную картину того, как будто перед ним была именно пропета эта песня. Этим своим вымыслом Пушкин весьма находчиво воспользовался для того, чтобы выполнить предложенное ему поэтическое задание. Быть может, Глинка сам напевал, играя, чтобы яснее представить вокальный характер мелодии,— для себя или для других,— а Пушкин в своем стихотворении преобразил Глинку в красавицу певицу. Глинка же был изумительным певцом и, не выступая перед широкой публикой, в интимном кругу весьма часто исполнял свои

¹ Это стихотворение Пушкина выступает вне связи с музыкой и у С. Есенина в его стихотворении „На Кавказе“:

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

(Только Пушкин писал это не на Кавказе).

романсы, сам аккомпанируя себе. Такие выступления, вероятно, и понимает Устимович, когда говорит, что Глинка „разыгрывал романсы“ (т. е. пел и играл).

Но возможно, что Пушкин и вовсе не слышал пения данной мелодии, а узнал ее по чьей-нибудь игре — вероятно, Глинки. Главное же, не было бы ничего удивительного, если бы (мы, следовательно, вводим условное допущение) Пушкин вовсе даже не слышал мелодии и написал бы стихотворение в ответ на просьбу такого рода: у Глинки есть мелодия для грузинской песни. Если бы вы написали к ней слова, т. е. стихотворение, которое соответствовало бы общему характеру этой мелодии, — она не является ни плясовой, ни маршевой, — то Глинка сделал бы из этой мелодии и этого текста романс. Во всяком случае, к точности пробужденного воспоминания нет надобности присоединять еще точность обращения поэта, как будто к определенным инициалам, чего на самом деле вовсе нет. К тому же ведь стихотворение как бы заказано Пушкину в качестве текста к готовой мелодии. При таких условиях создания оно могло бы носить и вовсе вымышленный характер. Пушкину удалось и в заказанное стихотворение включить автобиографический элемент (воспоминание), но наряду с этим вполне естествен и элемент вымысла; иначе возникновение стихотворения было бы совершенно самостоятельным, и история его не имела бы тех особенных черт, какими она обладает. Если бы стихотворение родилось под влиянием пения красавицы, то обращение к Пушкину написать снова текст было

бы излишне, а между тем, по всем показаниям, это обращение играло роль главного стимула, и значит — стихотворение писалось просто „под мелодию“.

В начальных строках стихотворения „Не пой, красавица...“ нельзя видеть прямого воспроизведения действительности, как это можно видеть в других строках этого стихотворения, и эти начальные строки не противоречат тому, что Пушкин знал грузинскую мелодию не спетой, а лишь сыгранной, т. е. обращение к красавице певице является лишь поэтическим вымыслом.

Несомненная ценность брошюры М. Цявловского состоит в открытии им автографа, который дает выпущенную поэтом строфу:

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

Значение этой строфы для всего стихотворения, как выясняет автор брошюры, заключается в подчеркнутой здесь реальности воспоминаний, т. е. отношения к действительно пережитому на Кавказе, из-за чего, как предполагает тот же автор, она, быть может, и была выпущена поэтом.

Кроме того, этот автограф дает разночтения: „волшебница“ вместо „красавица“ и „милой девы“ вместо „бедной девы“. Этим объясняется ошибочное, как казалось раньше, начало стихотворения, приведенное в „Записках“ Глинки. Как указывает М. Цявловский, в некоторые напечатанные тексты романса при нотах

также попало слово „милой“. Очевидно, Глинка знал первоначальный вариант стихотворения, написанного в 1828 году. В печати стихотворение появилось тогда же. Как сообщает М. Цявловский, стихотворение было напечатано в „Северных цветах“ на 1829 год, книга же вышла после 27/XII—1928 года, а романс Глинки лишь в 1831 году. Из этого автор брошюры заключает, что Глинка написал свой романс не сразу, как узнал стихотворение, а несколькими годами позднее. Но этого нельзя с уверенностью выводить, так как Глинка весьма часто, написав романс, дарил его знакомым, и потом приходилось с трудом находить его. (См. об этом в добавленных к „Запискам“ Глинки воспоминаниях его сестры Л. Шестаковой о последних годах его жизни.) Значит, романс мог быть написан Глинкою тогда же, когда и стихотворение, хотя издан позже.

Из работ на тему „Пушкин и музыка“ наибольшим влиянием как среди литераторов, так и среди музыкальных писателей пользуется книжка С. Булича „Пушкин и русская музыка“ (отд. изд. 1900 г., повторено как статья в соч. Пушкина под ред. Венгерова, 1915 г. Брокгауз и Ефрон); на нее чаще всего ссылаются в вопросе о Пушкине и музыке; ее почти просто повторяют, не внося ни одного нового штриха, как только заходит речь о Пушкине и музыке. К Буличу вполне примыкают: Л. Сакетти. „Отношение Пушкина к музыке“. Сборн. памяти Кобеко. П., 1913 г. и И. Лапшин „Пушкин и русские композиторы“. „Орфей“. Сборн., П. 1922 г. С. Булич проти-

вопоставляет себя всем другим, писавшим на ту же тему, как впервые взявший ее во всей широте. Именно Булич понимает данную тему как выяснение того значения, какое имело творчество Пушкина в истории развития русской музыки. При этом, желая как можно теснее связать поэзию Пушкина с миром музыки, Булич исследует не только прямое и непосредственное влияние Пушкина на музыку, например, указывая на оперы, написанные на сюжеты Пушкина, но привлекает к делу и косвенное и весьма отдаленное участие Пушкина в творчестве композиторов. Опера „Руслан и Людмила“ Глинки, как известно, составляет основание всей русской музыки. Отмечая влияние этой гениальной оперы на позднейшие в смысле специфических оперно-музыкальных приемов, т. е. приемов музыки, взятой как сопровождение сценического действия, а также в смысле общемузикальном, Булич все эти отражения возводит затем к Пушкину. Способы этого следующие. Сходство, например, положения Руслана с положением Игоря в опере Бородина уже определяется, как признает и Булич, первоисточником последнего — „Словом о полку Игореве“, и не может быть сведено к влиянию первого образа, т. е. Руслана, на второй; но, тут же добавляет Булич, музыкально-поэтическая обрисовка Игоря в опере носит следы влияния обрисовки Руслана Глинки, „музыкальная характеристика которого в свою очередь внушена была композитору поэмой Пушкина“. В этом кругу с центром в Пушкине Булич и вращается, не замечая его искусственного проведе-

ния. Гуслиеры в опере „Снегурочка“ Римского-Корсакова на сюжет Островского созданы после Баяна в опере Глинки, следовательно, и здесь будто бы источником является Пушкин. Правда, „они (гуслиеры) уже есть в сказке Островского, но ведь она явилась после „Руслана“ Глинки“. Булич подчеркивает курсивом здесь слово после, смело выступая тем самым наперекор тому закону мышления, который гласит, что „вслед“ не значит „вследствие“. При этом даже влияние вставных частей опер, прибавленных к тексту либретто, составленному по Пушкину, все равно возводится к значению для музыки Пушкина, как давшего основу сюжета оперы. Не одни непосредственные влияния опер с сюжетом или текстом Пушкина у Глинки и Даргомыжского („Русалка“, „Каменный гость“), но и самостоятельные влияния того, что порождено ими, на позднейшие музыкальные произведения — все это, оказывается, исходит от Пушкина в конечном счете. Итак, по Буличу, благодаря тому, что Глинка и Даргомыжский писали на сюжет Пушкина, мы чуть ли не во всем в области музыки должны быть обязаны поэту. Так, богатства гармонии в нынешней музыке и завоевания в этой области Скрябина можно отнести, по методу Булича, к Пушкину, так как уже Глинка, вдохновленный Пушкиным, обнаружил большую смелость в области музыкальной гармонии, например, один из первых употребил делотонную гамму, именно, для характеристики Черномора (в сцене похищения им княжны и в сцене боя с Русланом). Мы не отрицаем возможности подобных выводов, но мы

не видим их целесообразности и плодотворности в деле определения значения Пушкина.

С. Булич в своей работе высказал некоторые интересные наблюдения и соображения из историко-музыкальной области, давая детальнейшие, но иной раз насильственнейшие сближения (как в чисто музыкальном отношении, например, приемов инструментовки, так и в отношении сценария) позднейших русских опер с „Русланом и Людмилой“ Глинки, быть может, даже более с „Русалкой“ Даргомыжского, как своими образцами. Но имя Пушкина является здесь привлеченным напрасно. Таким образом, то, в чем сам Булич видит существенное преимущество своей трактовки темы Пушкин и музыка, вряд ли можно признать таковым. Заслугой Булича в отношении Пушкина можно было бы считать то, что он дал полное выражение мысли о великом значении Пушкина как первого подлинно-национального гения в нашей поэзии для общего художественного дела, в том числе и для музыки. Создавая основы русской национальной музыки, наши композиторы могли идти по пути национального самоутверждения, открытому в искусстве нашем Пушкиным. (Этот же взгляд самостоятельно и хорошо выражен у Кашкина в „Жизни“, № 5, 1899 г.: „Значение поэзии Пушкина в русской музыке“.) Наряду с этим Буличем указывается то, что Пушкин, представив образцы разнородного колорита в поэзии — Кавказ, Испания и др., — тем самым мог способствовать тому, чтобы в музыке открывалась дорога к такому же разнообразию колорита, отчасти в

музыкальных произведениях, непосредственно связанных с текстом Пушкина (оперы, романсы), отчасти в самостоятельных музыкальных произведениях. Однако прямолинейное решение вопроса о связи национального развития русской музыки с творчеством Пушкина опять-таки является порождением искусственности все того же рода. На самом деле Глинка ничем не проявил своего особенного внимания к поэзии Пушкина. Выбор для оперы „Руслана и Людмилы“ Пушкина несколько не говорит за то, что Глинка сознавал значение поэта, так как, задумав оперу незадолго до смерти его, он мог бы остановиться на одном из произведений более зрелых и самобытных, а не на этой юношеской поэме, не полно выражающей существо поэзии Пушкина. Но Глинка руководствовался в своем выборе именно этой поэмы чисто музыкальной точкой зрения, т. е., оделя эту поэму за предоставляемую ему возможность развернуть разнообразие своего музыкального дарования, например, использовать в музыке моменты фантастики, к которой тяготел Глинка, и противопоставить русской музыке восточную. Что же собственно до русской музыки, то у Глинки идея о ней прочно сформировалась без всякой зависимости от Пушкина. Если бы было хоть какое-нибудь воздействие поэзии Пушкина в смысле пробуждения или укрепления стремлений к русской музыке, то Глинка, вероятнее всего, не мог бы упустить этого в своих „Записках“. Но здесь содержится лишь такого рода замечание на этот счет. Несмотря на успех изданных в Италии его пьес,

они убедили Глинку в том, что, — говорит Глинка о себе: „...я шел не своим путем и что я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски“. Глинка сообщает, что еще „в молодости, т. е. вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы“. Побуждение к этому Глинка имел с детства, когда домашний оркестр его дяди часто играл у них русские песни (переложенные на четыре пары духовых). „...Может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку“, — говорит Глинка. Позднейшим русским композиторам было уже легче, чем современнику Пушкина Глинке, оденить и усвоить его поэзию во всей полноте, и у него обретали они искомые ими поэтические сюжеты. Но первоначально подвинуты они были на самобытную русскую музыку не Пушкиным, т. е. не стремлением воплотить адекватно в музыке ту стихию национального творчества, которая открылась в Пушкине, но Глинкой, который самостоятельно открыл национальную стихию в музыке, направленный к тому и некоторыми обстоятельствами жизни (музыкальные впечатления детства, тоска по России во время пребывания за границей), но, вернее всего, природою своего музыкального гения, которая неизбежно находит себе то, что способствует ее проявлению. Пушкин — не источник и причина русского самобытного музыкального творчества, как это представляет Булич и прямы-

кающие к нему другие, а к Пушкину пришли музыканты, исходя из музыки Глинки и укрепившись на ней, как основоположении. Но то же следует сказать и в отношении к своеобразным откликам у русских композиторов в духе других народностей. Пушкин не создал эту многоцветность Глинки, который вовсе не подражал Пушкину в искусстве перевоплощения (музыка — не отражение поэзии, она самобытное искусство), а просто Глинка в области музыки был явлением и в этом отношении сходным с явлением Пушкина в поэзии¹. Пушкин и Глинка были параллельными проявлениями одной и той же самобытной национальной стихии. Глинка — явление самодовлеющее, а не отражение свойств пушкинского духа в музыкальной сфере, и пушкинианство может не принимать незаконно преувеличенных форм. Булич же как раз делает ложный вывод, что раз у Глинки не было настоящих музыкальных предшественников на его пути, то он, значит, чуть не всецело обязан Пушкину. Правда, Булич предполагает лишь бессознательное, неуловимо испытываемое Глинкой влияние на него Пушкина; однако Булич настаивает все же на решающей степени этого влияния; мы же находим, что вполне возможно предполагать и полное отсут-

¹ В частности же знаменитые испанские увертюры Глинки достаточно объясняются в своем возникновении пребыванием Глинки в Испании, где он хорошо ознакомился с испанской народной музыкой, а кавказкие танцы в „Руслане и Людмиле“ могут быть связаны с пребыванием Глинки на Кавказе в юношеские годы.

ствие его. Следовательно, мы приходим к выводу, идущему в разрез с выводом Булича и ряда других, а именно мы полагаем так: не будь Пушкина, Глипка, конечно, мог бы проявить себя так, как проявил, а тогда и все развитие русской музыки осталось бы таким же и шло бы тем же путем и без Пушкина. По Буличу же, вся русская музыка, начиная от Глинки, роковым образом ввергнута в сферу Пушкина,— „восходит к поэзии Пушкина“.

Меня обязывает еще более подробно остановиться на книжке Булича то общее уважение, каким она пользуется среди литераторов, постоянно повторяющих Булича и ссылающихся на него; для них-то и написана эта книжка, собственно же музыканты (не музыкальные писатели) даже не знают о существовании этой книжки, так как не интересуются самой темой о значении Пушкина для музыки; музыканту важны прямые влияния, имеющие чисто музыкальные истоки, которые можно учесть, а не истоки литературы, весьма проблематические, а главное,— косвенные. Работу, касающуюся музыки, музыкант оценит прежде всего со своей точки зрения, без отношения к тому, много или мало она дает лишних штрихов для того или иного литературного культа. Для литераторов же как раз, наоборот, приобретает цену все, что укрепляет этот литературный культ, а в шаткости или прочности оснований иных работ, выходявших за пределы литературы, не могут литераторы разбираться, как в вовсе чужом им деле. И вот доверие к Буличу у литераторов — полней-

шее: он — профессор-филолог, к тому же сам музыкант и музыкальный писатель. Но рассмотрим музыкальные принципы автора, изложенные на вступительных страницах его книжки. По его мнению, музыка и поэзия дополняют друг друга, как язык чувств — язык понятий. Звуки музыки выражают всю гамму чувств — ожидание, надежды и пр., а слова — только абстрактные знаки. Короче говоря — самый шаблонный подход, упрощающий дело до полного искажения его. В действительности, конечно, слова в поэзии обладают действенным значением, влияя самими своими звуками, а музыка уж, конечно, вовсе не является выразительницей определенных чувств, которые мы только привносим от себя, каждый по-своему. Никогда невозможно сговориться, выражено ли в музыке ожидание или надежда, — такого рода спор не может быть решен, и музыка выражает все, что мы в нее вложим, так как по существу своему она есть своеобразное, ни на какое другое не сводимое переживание, нераздельное с данными музыкальными звуками. Для Булича же основное в музыке оказывается второстепенным, вследствие чего возникает невольное противоречие. Так, музыка выражает чувства, но посредством „звуков прекрасных самих по себе“. Значит музыка производит впечатление красоты, художественно воздействует на нас сама собой и помимо программы чувств, посторонних для музыки. Как музыкант Булич это знает, конечно, по опыту, но поставить свои суждения о музыке в уровень с музыкальным опытом оказывается делом чрезвычай-

но трудным. Булич, как и большинство музыкальных писателей, не может понять, что то, что, по их мнению, только „прекрасное средство“ музыки, есть, конечно, сама цель музыки, для достижения которой потребна особая музыкальная одаренность, т. е. вся цель музыки — быть художественно прекрасной. Не замечает Булич у себя противоречия и тогда, когда говорит, что „музыка так выражает чувства, что они переживаются всеми, но... имеющими уши, чтоб слышать“. Это может означать только то, что музыка доходит только до людей музыкальных. Если бы музыка была общедоступным языком чувств, чем-то всеобщим, как это чаще всего утверждают, то не требовалось бы наличности музыкальной одаренности для ее усвоения, а все, умея чувствовать, умели бы и наслаждаться музыкой, переживать ее. Значит музыка есть во всяком случае особенный музыкальный язык, доступный не всем; но, далее — это уже не просто язык чувств, а язык музыкальных чувств, особого рода переживаний, не сводимых ни на какие другие¹.

Самобытность музыки делает то, что в музыке быть вдохновленным со стороны поэзии вовсе не значит отражать литературное влияние. А как раз Булич хочет доказать не более, не менее, как буквально то, что поэзия Пушкина дала направление, форму и содержание нашей музыке. Проводниками

¹ Подробнее об этом см. нашу работу „Диалог о музыке“ в журн. „Красная новь“, М. 1925 г., № 10, стр. 233—253.

этого влияния являются прежде всего „Руслан и Людмила“ и „Русалка“, давшие сюжет и отчасти текст для знаменитых опер. Однако и Булич признает, что поэма Пушкина дала Глинке только „внешние схемы, канву“, и что Глинка „развил намеки, брошенные Пушкиным“. На самом деле, ни Восток, ни, особенно, Русь, не представлены в этой первой ранней поэме Пушкина с тою полнотою и гениальностью, как у Глинки. Следует даже сказать, что не поэма Пушкина вдохновила композитора, а то в ней, что мог бы ему предложить любой писатель, любой опытный либреттист, угадавший музыкальные стремления композитора. Наконец самое содержание „Руслана и Людмилы“ у Глинки имеет совсем иной характер, чем у Пушкина. Рассудочная игра с фантастикой, налет иронии и шутки заменились у Глинки элементом подлинной фантастичности, т. е. глубоко лирическим отношением к фантастике. На это обратил внимание еще Серов. Значит, с общим духом сказки Пушкина и ее настроением Глинка несколько не считался: он дал подлинное свое, лишь воспользовавшись сюжетом Пушкина. О стихах нечего и говорить: для Глинки наряду со стихами Пушкина были совершенно равно пригодны и стихи домашнего изобретения — друзей, даже свои собственные. Поэтому никак нельзя признать правомерным утверждение Булича, что музыкальное потомство оперы „Руслан“ Глинки выросло „из зерен поэзии Пушкина“. Как мы видели, Пушкин здесь не при чем. Отмечая глубокоую художественность музыкальной этнографии

у нас, в противоположность несколько бугафорской этнографии у западных композиторов (впрочем, вряд ли справедлив Булич к Бизе, назвав маскарадной даже Испанию его оперы „Кармен“), Булич относит это к влиянию поэзии Пушкина, „воспитанию, согретому его лучами“. При этом Булич не хочет знать о более естественных и сложных причинах этого явления, т. е., конечно, главным образом Востока в русской музыке, а именно об историко-географических условиях развития, создавших особенности русского духа. Ведь нет ничего удивительного, что Восток близок русским. А Восток Рубинштейна, вероятно, и вообще не связан с русским Востоком, он — самостоятелен, так что, например, опера „Демон“ — не потомок Глинки, как полагает Булич. Примером сразу заметной натянутости у Булича может служить то, что, желая связать Пушкина с развитием нашей музыки, Булич началом музыкальной экзотики у нас считает два романса Глинки на слова Пушкина, из которых в действительности один — „В крови горит огонь желанья“ — первоначально написан на имеющиеся ничего экзотического слова друга Глинки, Римского-Корсакова („Везде, везде со мною ты...“), к которым только впоследствии оказались подошедшими слова Пушкина (см. об этом в „Записках“ Глинки), а другой романс — „Не пой, красавица...“ — возник путем присоединения к переданной Глинке грузинской мелодии написанных для нее слов Пушкина. Что касается собственно русского элемента оперы Глинки, то эта сторона еще в большей степени несоизмерима с

наличным таким же элементом в поэме Пушкина, представленным здесь весьма условно, как это, конечно, ясно для всех. Элементы „русского“ в этой поэме — явно та же бутафория, так что уж никак нельзя к этой поэме-сказке применить слова из „Пролога“: „Здесь русский дух, здесь Русью пахнет...“ И даже странно, что этот „Пролог“, написанный много позднее, когда Пушкин вполне созрел как поэт и сам давно уже сознавал недостатки своей первой поэмы, отнесен им всё же к этой поэме. Руководясь чисто музыкальным стремлением к созданию русской музыки, Глинка изменил общий характер поэмы Пушкина в определенном направлении; именно — он ввел в нее элемент языческий, древнерусский, усилил народный. Вместо князя Владимира дан Светозар, внесены обращения к богам, упоминания о жертвоприношениях, имена Перуна, Ладо, Леля, Чернобога взяты в прямом значении языческих богов, а не просто как условные поэтические образы. Введены также народные песенные тексты, например, Людмила поет: „Ах, ты доля-долюшка, доля моя горькая...“ и т. д. (Adagio в 4 действии).

Вообще всё, сказанное Буличем относительно „Руслана“ Пушкина — Глинки, было бы гораздо более кстати, если бы поэма являлась таким же краеугольным, полным основанием для всей русской поэзии, каким в значительной доле является музыка Глинки в опере на ее сюжет — для русской музыки, или, — что то же, — если бы Глинка написал „Евгения Онегина“, „Бориса Годунова“. Заметим, что и

последняя задуманная и уже начатая опера Глинки уже в 50-х годах, затем окончательно брошенная им, была на такую „народную“ пьесу, как „Двумужница, или зачем пойдешь, то и найдешь“ (1836 г.) кн. А. Шаховского. Мы имеем в поэме „Руслан и Людмила“ первое, впоследствии далеко оставленное позади и еще несвободное создание великого поэта, а в опере того же названия — самое зрелое и глубокое творение великого композитора. Замечательно, что Булич совершенно проходит мимо другой, первой оперы Глинки — „Ивана Сусанина“, которая совсем не связана с именем Пушкина и все же несомненно является в самом точном смысле первым откровением подлинно русской музыки в европейски мастерской форме. (В музыкальное задание ее входила, по словам Глинки, „мысль противопоставить русской музыке — польскую“.) Здесь еще местами дают о себе знать чуждые элементы (итальянские, насажденные у нас еще рядом издавна проживавших у нас итальянских композиторов, а прежде всего модой тогдашнего времени), как и у Пушкина в поэме (пожалуй, итальянские же отклики, именно, Ариосто). Но в этой же опере — „Иван Сусанин“, вовсе не связанной с Пушкиным, Глинка во многом достигает высочайших вершин национального музыкального творчества, вполне свободного от условностей, всецело тяготеющих над первой поэмой-сказкой Пушкина.

Булич называет Пушкина „сподвижником и союзником“ Глинки и композиторов так наз. „могучей кучки“. Таким образом, Булич как музыкальный пи-

сатель ставил себе задачей показать, что „Пушкин — наш“, т. е. теснейшим образом связан с определенным музыкальным течением. Ратуя за это течение, выдвигая постоянно роль „могучей кучки“, Булич дает искусственное, предвзятое истолкование значения Пушкина для музыки, как и вообще Булич заявляет себя весьма пристрастным музыкальным критиком. Малое по существу музыкальное явление, если только оно видимо опирается на принципы излюбленного им музыкального течения, обыкновенно выдается Буличем за явление большое, а в то же время он может говорить мимоходом, как о чем-то малозначительном, о крупнейших явлениях музыки, стоящих в стороне от течения „русской школы“ композиторов. Показательно отношение Булича к следующему вопросу.

Говоря о мелодическом речитативе Даргомыжского, Булич делает наблюдения, что там, где композитор ближе держался пушкинского текста, там и музыка значительнее в художественном отношении, там же, где музыка сопровождает тексты вставные, она бледнее, рутиннее. Быть может, так и есть у Даргомыжского, и, как указывает Будич, действительно речитатив „Русалки“ получил дальнейшее развитие в „Каменном госте“ Даргомыжского, а также — в ряде исходящих отсюда опер или отдельных частей их у Мусоргского, Римского-Корсакова и др. Но все это только одно течение в истории нашей оперы, вовсе не преобладающее даже среди деятелей самой „могучей кучки“ и ставящее в основу своих оперных заданий правду драматической, точнее — словесной вы-

разительности. Уже Бородин, этот подлинный богатырь в „могучей кучке“, сознательно ставил принципом (в опере „Князь Игорь“) возврат к традиции Глинки, так же и Римский-Корсаков во многих своих операх. Это возвращение к началам Глинки характеризуется совсем иным пониманием мелодического речитатива, чем как это усвоено Даргомыжским и Мусоргским. Мелодический речитатив Глинки не имеет специального и узкого декламационного характера и отличается свободной и широкой мелодической линией. В этом даже усматривают своеобразие и силу Глинки в ряду мировых оперных композиторов. Этот глинкинский мелодический речитатив является бесспорным музыкальным приобретением, тогда как речитатив типа Даргомыжского весьма спорен, во всяком случае, не проходит по главному руслу развития музыки, а образует в нем особую струю. Булич сторонник как раз этого отдельного течения или направления в русской музыке. Таким образом, и в этом вопросе Булич показал себя писателем связанным, без широты музыкального воззрения.

Вообще, критерий Булича в его музыкальных суждениях таков: русский колорит музыки и ее „изобразительность“ (что уже ложно по существу). Вне этого Булич видит не много. Этим, конечно, не отрицаются некоторые положительные заслуги Булича как музыкального историка. В частности, ближе к пушкинovedению Буличем даны исчерпывающие по полноте и основанные на собственных изысканиях сведения о композиторе Есаулове, которого знал и в кото-

ром принимал участие Пушкин (в той же книге „Пушкин и русская музыка“), и достаточно полная библиография музыкальных произведений на слова или сюжеты Пушкина. Однако двадцатипятилетний безусловный авторитет книжки Булича мы считаем необходимым решительно поколебать.

В качестве курьеза можно упомянуть статью И. Финдейзена „Пушкин и Глинка“ (в „Русской музыкальной газете“, № 21—22, 1899 г.), постоянно рекомендуемую наравне с другими. Автор статьи также приходит к выводу, что Пушкин дал „первый толчок, направивший Глинку на путь создания национальной русской оперы“. Но основание для этого у Финдейзена совсем особенное. Именно, он опирается на факт пребывания Глинки в Москве в том же, 1826 году, когда Пушкин привез своего „Бориса Годунова“ и читал его в Москве у друзей — у Веневитинова, Соболевского. Дополнительно к чему-то дается сведение, что сестра Глинки (Пелагея) вышла замуж за Соболевского, и что Погодин в своих „Воспоминаниях о Шевыреве“¹ говорит об этом времени: „Приехал М. И. Глинка, более других связанный с Мельгуновым и Соболевским, и присоединилась музыка“. Все это заставляет Финдейзена предполагать „с известной достоверностью“, что Глинка присутствовал на одном из первых чтений „Бориса Годунова“ его автором. Финдейзен, очевидно, смешивает мужа сестры Глин-

¹ Помещены в „Журн. М. Н. П.“, 1869 г., т. I, февраль, стр. 405. (В статье Финдейзена неверно указано: 1869 г., т. 61.)

ки, смоленского соседа их Як. Мих. Соболевского, с С. А. Соболевским, известным библиофилом и эпиграммистом, товарищем Глинки по пансиону, как и Мельгунов, и другом Пушкина. Но всё это построение заранее подтачивается указанием самого Финдейзена на то, что в известных „Записках“ Глинки об этом событии нет ничего, как и ни в чьих других мемуарах. Пренебрежение таким знаменательным фактом, как встреча Глинки с Пушкиным, да еще при столь исключительных обстоятельствах, совершенно немислимо ни с какой стороны; содержится же в „Записках“ Глинки упоминание о том, что Гоголь при нем читал свою „Женитьбу“ на вечере Жуковского (в середине 30-х годов).

Кроме того, Пушкин читал „Бориса Годунова“ в течение ближайшего времени по приезде в Москву, а Погодин, говоря о присоединении Глинки к общему кругу друзей, имеет в виду не ближайшее время, а некоторый период времени в целый ряд лет, как это ясно по той подробной характеристике, какую он дает этому „самому жаркому литературному времени“ в Москве. Таким образом, Глинка мог приехать в Москву уже после чтений Пушкина, но в период того же оживления литературного и в среду тех же деятелей. На самом деле, в своих „Записках“ Глинка ничего не говорит о своем приезде в Москву в 1826 году, когда происходили чтения Пушкина, и, очевидно, не был здесь тогда. Приезжал же Глинка в Москву — по „Запискам“ его — в 1828 году, чтобы повидаться со своим пансионским товарищем Нико-

лаем Александровичем Мельгуновым, и тогда же у него познакомился с Шевыревым, о чем сам упоминает, описывая свою встречу с Шевыревым в Италии в первое свое путешествие в 1831 году (Шевырев жил там у Зинаиды Волконской как воспитатель ее сына). Это пребывание Глинки в 1828 году в Москве у Мельгунова было весьма непродолжительным, всего с конца апреля по 9 мая (когда он выехал, спеша к сроку службы в Петербург.— „Записки“).

Таким образом, роль Пушкина в осознании Глинкой своего истинного назначения стать первым национальным гением в музыке в действительности зависит, во всяком случае, не от единичного авторского чтения, как бы это ни казалось эффектным, тем более, что эта пьеса — именно „Борис Годунов“, т. е. как раз — русская историческая пьеса, как и первая опера Глинки. Но курьезной является и вообще вся данная статья почтенного историка русской музыки. Именно, стремясь во что бы то ни стало крепче сблизить Пушкина с музыкой, автор статьи догадался сопоставить наших гениев в их судьбе, деятельности, обстоятельствах жизни и пр., так чтобы все это предстало совсем однородным у обоих. Эта параллель выдержана от начала до конца в стиле несознаваемой автором юморески. Так, после ряда указаний, что и Пушкин и Глинка слышали народные песни, дается, например, „кстати“, по слову автора статьи, примечание, что нарушителем семейного счастья был в обоих случаях гвардейский офицер. В самой статье даны не менее любопытные сопоставления. Так, черты

несомненного и отличительного сходства Пушкина и Глинки проявляются, оказывается, в том, что как Пушкин, не удовлетворившись успехом роскошных картин в своих первых поэмах, обратился к капитальному „Борису Годунову“, так и Глинка, не удовлетворенный успехом „Жизни за царя“, перешел к созданию капитальной оперы „Руслан и Людмила“. (Другие авторы, очевидно, довольные успехом одного произведения, больше уже не пишут, во всяком случае не развиваются как художники.) Далее еще невероятная параллель: как Пушкин под конец жизни, стремясь к новым берегам, занялся историографическим трудом о Пугачеве, одинаково с ним и Глинка устремился в конце своего пути к новым берегам и задумал реформу православного пения. Любителя параллелей Финдейзена, вероятно, весьма порадовала бы такая на самом деле знаменательная параллель: Булгарин, доброжелательно относившийся к ряду музыкантов и писателей (например, к Грибоедову, Лермонтову), занимался травлей как Пушкина, так и Глинки. Действительно же общим у Глинки и Пушкина было чувство своего одиночества среди тогдашнего общества, сознание враждебного непонимания в отношении к себе, откуда и вытекали сходные у Глинки и Пушкина резкие, проникнутые скорбью и желчью суждения о России того времени. (В довершение всего в статье Финдейзена попадают и фактические неточности.)

Таков материал, который мы имеем на тему: „Пушкин и Глинка“. Мы рассмотрели основную часть этого

материала с точки зрения самостоятельности музыкального искусства, обычно подчиняемого поэзии. Собственно же по поводу взаимоотношений Пушкина и Глинки нами выражено предположение о весьма вероятном значении для образа Моцарта в пьесе Пушкина того впечатления, которое мог оставить Глинка у поэта при их личном знакомстве.

Иосиф Эйгес.

МОСКОВСКИЙ
ПУШКИНИСТ

II

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ
Под редакцией
М. А. ЦЯВЛОВСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФЕДЕРАЦИЯ»
МОСКВА — 1930

lib.pushkinskiydom.ru