

Н. Ю. Данилова

кандидат филологических наук, старший преподаватель Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина

ЛЕРМОНТОВ И МУЗЫКА¹

Copyright © 2013, Н. Ю. Данилова*

В истории изучения творчества Лермонтова тема «Лермонтов и музыка» привлекала внимание многих исследователей. Причиной этому были и занятия самого поэта музыкой, и отражение разнообразных музыкальных впечатлений Лермонтова в его творчестве, и многочисленные музыкальные произведения, созданные русскими и зарубежными композиторами на слова или сюжеты произведений Лермонтова или по их мотивам. Указанные нами аспекты не раскрывают всей широты направлений исследования связей творчества и жизни Лермонтова с музыкальным искусством, однако именно эти аспекты к настоящему времени наиболее полно освещены в литературе о жизни и творчестве Лермонтова.

Теме «Лермонтов и музыка» посвящено несколько работ литературоведа, музыковеда и пианиста И. Р. Эйгеса, по мнению которого, «Лермонтов бесспорно является одним из самых одаренных в музыкальном отношении русских поэтов»². Поэзию Лермонтова с музыкальной точки зрения Эйгес рассматривает в книге о Пушкине³, в статье «Лермонтов и музыка (музыкальные номера в программе лермонтовского вечера)»⁴, где охарактеризованы также другие, неудачные, по мнению Эйгеса, работы о Лермонтове и музыке (в юбилейной литературе 1939 г.). Наиболее полно связи творчества и жизни Лермонтова с музыкой раскрыты в статье 1948 г. «Музыка в жизни и творчестве Лермонтова»⁵. И. Р. Эйгес пишет здесь о музыкальных интересах Лермонтова, о его занятиях музыкой (пением, игрой на скрипке и фортепиано). Кроме того, в статье рассмотрены отражения в произведениях Лермонтова крупных событий музыкальной жизни Петербурга (исполнение оперы «Фенелла» — в «Княгине Лиговской», камерный концерт — в отрывке «У графа В... был музыкальный вечер...»), «музыкальные эпизоды» и «музыкальные штрихи» в произведениях Лермонтова. В этой же статье Эйгес интерпретирует стихотворение «Ангел» как лирическое «выражение музыкального самосознания»: «...после всего, что мы знаем о глубине и силе впечатления, полученного Лермонтовым от слышанного им в младенчестве пения матери, о неизгладимости у него воспоминания об этом, невозможно не почувствовать, что именно это музыкальное впечатление преобразовалось у Лермонтова в мифологическую картину, изображенную в его “Ангеле”. Стихотворение полно упоминаний о пении — о нем говорится в каждой строфе.<...> Стихотворение “Ангел”, ко-

нечно, каждый назовет прежде всего, как только пред ним встанет вопрос о музыке и поэзии Лермонтова. Оно и во всей русской поэзии является самым полным и глубоким романтическим выражением любви к музыке, собственно музыкального самосознания»⁶. В этой статье не рассматривается «музыкальность» литературных произведений Лермонтова (как «музыкальность» языка). В биографии и творчестве Лермонтова Эйгесу «интересна способность испытывать собственно музыкальное впечатление и выражать его средствами поэзии»⁷.

В статье И. Л. Андроникова «Музыкальность Лермонтова»⁸ тема «Лермонтов и музыка» рассматривается с той же стороны, что и в работе Эйгеса. Андроников подробно описывает, по известным документам, воспоминаниям современников и признаниям самого Лермонтова, знакомые и возможно знакомые Лермонтову музыкальные произведения, его музыкальные впечатления, на основании многочисленных сохранившихся данных делает вывод о том, что музицирование Лермонтова включало не только игру на фортепиано, скрипке и флейте, но и занятия вокалом — сначала в Московском благородном пансионе (возможно, будущий поэт брал уроки у В. Перотти), а затем — исполнение романсов речитативом, русских и французских куплетов в кругу друзей. Андроников отмечает, что известные нам сведения об исполнении Лермонтовым музыкальных произведений свидетельствуют о его «технической оснащенности», но в еще большей степени — о «необычайной глубине восприятия музыки», и, как и Эйгес, автор ссылается на «воплощение музыки» в стихотворении «Ангел». Андроников вслед за другими исследователями предполагает личное знакомство поэта с крупнейшими композиторами первой половины XIX в. — М. И. Глинкой и А. С. Даргомыжским. Автор отмечает, что Лермонтов часто бывал в литературно-музыкальных салонах Петербурга — у графа М. Ю. Виельгорского, у Карамзиных и В. Ф. Одоевского, где мог встречаться с известными музыкантами и слушать домашние концерты. Кроме того, известно, что Лермонтов сам сочинял музыку — по утверждению его однополчанки А. Л. Потапова, поэт положил на музыку свою «Казачью колыбельную песню». Музыкальная одаренность Лермонтова отразилась и в его творчестве: его герои не только тонко чувствуют музыку, но и многие из них поют. Это Славянка (в «Балладе»), пугачевский

* Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 12-34-10210 «Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей».

казак (в «Вадиме»), Селим (в «Измаил-Бее»), Ашик-Кериб, девушка (в «Беглеце»), Ундина и княжна Мери (в «Герое нашего времени»), Нина (в «Маскараде»), Русалка, гусяры (в «Песне про царя Ивана Васильевича...»), грузинка и Рыбка (в «Мцыри»). Стихи Лермонтова («Звуки», «Она поет, и звуки тают...») отражают его музыкальные впечатления — «как страничка из дневника, свидетельствующая о том, сколь сильно музыка потрясала Лермонтова, как он умел в нее вслушиваться»⁹. Другие его произведения содержат собственно музыкальные образы — прежде всего фольклорных песен, которые поэт слышал в Тарханах, на Кавказе. На фольклорной песенной основе поэтом были созданы «Атаман», «Казачья колыбельная песня», «Песня про царя Ивана Васильевича...», «Грузинская песня», «Дары Терека». Наконец, стихи Лермонтова отличаются особой музыкальностью, о чем писали до Андроникова многие литературоведы: Б. М. Эйхенбаум — о «напевном» стиле Лермонтова, Л. В. Пумпянский — о стертом значении слов и размытости метрических конструкций, о «движении речи» в стихах Лермонтова. Особое значение звучания, «музыки слова», интонации в своей поэзии осознавал, по мнению Андроникова, сам Лермонтов, это даже «декларировано» в его стихотворении «Есть речи — значенье...»

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.
Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.
Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;
Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав его, я
Узнаю повсюду.
Не кончив молитвы,
На звук тот ответу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу...

В более поздних исследованиях подчеркивается значение музыкальных образов для творчества Лермонтова, наличие в произведениях поэта музыкального кода. Так, в работе П. В. Высекова «Функция интертекста в новелле М. Ю. Лермонтова “Штосс” (Лермонтов и Гете)» проводится анализ метрической организации прозаического текста повести и выясняется, что в кульминационных эпизодах отрывки прозы звучат как дактилические стихи, воспроизводящие звучание («темпоритм») вальса, который, по мнению автора, связан с темой смерти¹⁰. В статье У. Перси указано несколько случаев отмеченности наиболее важных моментов произведения Лермон-

това музыкальным кодом. Так, в поэме «Демон» два ключевых момента связаны с музыкой: Демон видит танцующую Тамару и Демон плачет, слушая песню Тамары. Музыка в поэме — знак второй, просветленной природы Демона. В драме «Маскарад» романс Нины — структурная сердцевина пьесы, от этого романа зависит ход драмы¹¹.

В статье А. А. Гозенпуда «Музыка в жизни и творчестве Лермонтова», включенной в «Лермонтовскую энциклопедию», отмечается, что Лермонтову было свойственно романтическое восприятие музыки. По представлениям романтиков, слово не может передать всей глубины и богатства чувства, это доступно только музыке. Эти представления нашли выражение в стихах «Не верь себе», «Звуки» (1830–1831), «1831-го июня 11 дня»:

...мысль сильна,
Когда размером слов не стеснена,
Когда свободна, как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей! (I, 175).

То же предпочтение музыки словам выражено в письме Лермонтова М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 г., строки из которого цитируют все исследователи связи творчества Лермонтова с музыкой: «О! как я хотел бы вас снова увидеть, говорить с Вами: потому что звук ваших речей доставлял мне облегчение. На самом деле следовало бы в письмах помещать над словами ноты...» (VI, 428 и 717). Романтическое восприятие музыки отразилось и в стихотворении «Ангел», где песня Ангела — настоящая музыка («звук небес») божественной природы.

Особенности и история создания музыкальных произведений на слова Лермонтова раскрыты в работах Е. И. Канн, Б. С. Гловацкого, Р. В. Иезуитовой и др. Авторами рассмотрены романсы на стихи Лермонтова А. Е. Варламова, А. С. Даргомыжского, Н. П. Огарева, М. А. Балакирева, Н. Я. Мясковского, Б. В. Асафьева, Ю. В. Кочурова, В. М. Богданова-Березовского, Г. В. Свиридова, Д. А. Толстого, В. Я. Шебалина, оперы А. Г. Рубинштейна «Демон» и «Купец Калашников», Б. В. Асафьева «Казначейша», В. А. Гайгеровой «Крепость у Каменного Брода», Б. Аветисова «Беглец», С. В. Аксюка «Пугачевцы», Г. Г. Крейтнера «В грозный год», В. А. Дехтерева «Княжна Мери», А. Н. Александрова «Княжна Мери», симфонические поэмы Балакирева «Тамара» и М. М. Ипполитова-Иванова «Мцыри», балеты Балакирева «Тамара», Б. В. Асафьева «Ашик-Кериб», С. Цинцадзе «Демон», на сюжет «Бэлы» В. М. Дешевова и Б. П. Мошкова, «Маскарад» Л. А. Лапутина, музыка к спектаклям и фильмам, созданным по произведениям Лермонтова. В 1983 г. был составлен указатель «Лермонтов в музыке»¹², где отмечено 246 произведений поэта, имеющих отражения в музыке, и более 2500 музыкальных произведений на темы и сюжеты произведений Лермонтова, созданных композиторами XIX–XX вв.

Однако нельзя сказать, что тема «Лермонтов и музыка» ограничивается указанными аспектами.

Возможны и иные, ранее не обозначенные, исследовательские подходы, в большей степени учитывающие взаимовлияние двух искусств, рецепцию произведений Лермонтова читателями-музыкантами и массовым читателем, а также подходы, позволяющие интерпретировать многие особенности произведений Лермонтова и их музыкальных «переводов».

Один из таких аспектов рассмотрения темы «Лермонтов и музыка» — изучение популярности различных произведений поэта у русских композиторов XIX–XX вв. Музыкальные произведения на тексты и сюжеты Лермонтова создавали как выдающиеся композиторы, так и любители, представители массовой культуры, при этом, несомненно, все они руководствовались не только собственными побуждениями, но учитывали интересы и вкусы публики. Поэтому большая или меньшая «разработанность» того или иного произведения Лермонтова в музыке свидетельствует о степени его популярности у русского читателя. По данным указателя «Лермонтов в музыке» наибольшее количество (30 и более) различных музыкальных переложений и музыкальных откликов отмечается у таких произведений Лермонтова, как «Ангел» (50), «Выхожу один я на дорогу...» (30), различные фрагменты поэмы «Демон» (31), «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна...») (34), «Звезда» («Вверху одна горит звезда...») (37), «Из Гете» («Горные вершины...») (94), «Казачья колыбельная песня» («Спи, младенец мой прекрасный...») (89), драма «Маскарад» и ее фрагменты (в особенности «Романс Нины») (82), «Молитва» («В минуту жизни трудную...») (87), «На севере диком...» (110), «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (81), «Нищий» («У врат обители святой...») (48), «Она поет — и звуки тают...» (38), «Они любили друг друга...» (31), «Отчего» («Мне грустно...») (43), «Парус» («Белеет парус одинокий...») (70), «Расстались мы, но твой портрет...» (43), «Русалка» («Русалка плыла по реке...») (37), «Слышу ли голос твой...» (67), «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...») (30), «Тучи» (Тучки небесные...») (58), «Утес» («Ночевала тучка золотая...») (82). Большинство музыкальных произведений на слова Лермонтова — это произведения для голоса и фортепиано (романсы и песни) и хоровые произведения. Наибольшее количество музыкальных переложений (110) составители указателя отметили у стихотворного перевода Лермонтова из Гейне «На севере диком...». На этот текст созданы музыкальные произведения таких крупных композиторов, как А. А. Архангельский, Б. В. Асафьев, М. А. Балакирев, А. С. Даргомыжский, Г. Я. Ломакин, Н. К. Метнер, С. В. Рахманинов, Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев, а также других, менее известных авторов.

Приведенные нами данные позволяют сделать несколько обобщений. Во-первых, указатель «Лермонтов в музыке» подтверждает популярность отмеченных стихотворных произведений Лермонтова у русских читателей, творчество Лермонтова связано для большинства из них именно с этими произве-

дениями. Не случайно критик Русского зарубежья И. С. Лукаш поместил в начале своей статьи о Лермонтове воспоминание о том, что произведения Лермонтова исполнялись и были известны прежде всего как романсы и песни: «Играла гармония. За перегородкой пел простой голос. Я помню, какое щемящее и прозрачное чувство дышало в груди вместе с пением:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит...

В большой комнате были молодые девушки и старики рабочие. Мне запомнились слушающие, тонкие лица простых людей и этот простой дом заводского мастера за Нарвской заставой. Его сын был моим товарищем по гимназии.

После того много раз я замечал, как самые скромные русские люди — приказчики, телеграфисты, артельщики, конторщики — всегда с легчайшей улыбкой, прелестно освещавшей самые простые и некрасивые лица, повторяли, когда доводилось, “В минуту жизни трудную...” или “Ветку Палестины”. Таково Лермонтова знала простая Россия»¹³.

Из приведенных выше данных можно сделать и другие выводы. Большое количество музыкальных откликов на указанные произведения Лермонтова говорит об их особом восприятии русскими читателями. Очевидно, именно в этих произведениях Лермонтова читатели, композиторы и слушатели находили выражение их собственных чувств и переживаний. Это, в частности, подтверждается тем, что не всегда музыкальное произведение было «переводом» текста Лермонтова на язык музыки, в некоторых случаях композитор сначала сочинял музыкальное произведение, а затем находил к нему «подходящие» слова. Важно отметить, что «подходящими» оказывались стихи Лермонтова. Такова, например, история создания романса М. И. Глинки «Молитва». В письме К. А. Булгакову 23 июня 1855 г. М. И. Глинка так рассказывал об истории создания «Молитвы» для голоса с оркестром на слова Лермонтова: «Молитва эта с воплем вырвалась из души моей в 1847 году в Смоленске во время жесточайших нервных страданий. Я написал ее тогда для фортепиано без слов. Она была весьма немногим известна до нынешнего года. В январе настоящего года посоветовали мне прибрать к ней слова Лермонтова “В минуту жизни трудную...”; я попробовал, и оказалось, что они подходят к мелодии и вообще к музыке как нельзя лучше»¹⁴. Таким образом, музыкальное произведение Глинки возникло до соединения его со словами Лермонтова, они «подошли» к его музыке спустя 8 лет, и оказалось, что слова выражают те же чувства, что и возникшая до присоединения текста музыка.

Второй причиной выбора именно стихов Лермонтова для музыкальных произведений была, несомненно, их «музыкальность». Эти стихи могли быть положены на музыку (или «подойти» к музыке), так как отвечали требованиям соединения с музыкальным ритмом, мелодией и гармонией, а значит,

сами обладали этим музыкальным ритмом, имели правильную, идеально выверенную музыкальную организацию, музыкальное звучание. Очевидно, произведения Лермонтова по ритмическому рисунку соответствовали музыкальному ритму, характерному для музыки XIX — начала XX века. У этой особенности произведений Лермонтова есть несколько причин, но одна из них — справедливо указанная И. Андрониковым история создания многих стихотворений Лермонтова: они имели песенную основу, поэт их создал, вдохновленный услышанными им народными песнями. Так, «Казачья колыбельная песня» «была написана, по преданию, в станице Червленной на Тереке под впечатлением колыбельной, которую пела казачка Дунька Догадиха над колыбелью сына своей сестры. И это пение, прибавим мы от себя, поразило поэта не только словесным, но и музыкальным своим выражением, определившим самый характер стиха, его интонацию»¹⁵. Отметим еще раз, что это стихотворение Лермонтова имеет 89 музыкальных переложений — то, что из музыки родилось, снова к музыке и вернулось.

С особой «музыкальностью» произведений Лермонтова связано их восприятие русскими композиторами, которые именно стихи Лермонтова рассматривали как образцовые в отношении ритмической организации стиха. В качестве примера приведем здесь другое «музыкальное» произведение Лермонтова — стихотворение «Выхожу один я на дорогу...», для которого составителями указателя обнаружено 30 музыкальных переложений. П. И. Чайковский в письме К. К. Романову 20 мая 1888 г. анализировал стихотворение К. Р. «Севастиан-мученик», и в этом же письме высказал замечания о ритмической организации стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». Чайковский одобрил выбор автором пятистопного хорей: «это чудесный размер»¹⁶. Однако недоумение Чайковского вызвали некоторые строки К. Р.: «Мне кажется, что в пятистопном хорее благозвучие требует, чтобы первый слог второй стопы имел всегда *настоящее*¹⁷ ударение. Я посмотрел сейчас стихотворение Лермонтова “Выхожу один я на дорогу...”. У него правило это (я не знаю, правило ли это, но таково требование моего слуха) тщательно соблюдено: “выхожу́”, “сквозь туман̄”, “ночь тиха́”, “и звезда́” и т. д., и т. д. Между тем у Вас встречается такой стих: “у прёт̄ор̄ийан̄цев став̄ тр̄йбуно́м”. Это “прёт̄-” несколько оскорбляет мой слух. Простите мою придирчивость, весьма может быть, что я не имею на то права, но я сообщаю лишь впечатление»¹⁸.

Лермонтов был одним из любимых поэтов Чайковского: об этом писал в воспоминаниях о композиторе музыкальный критик Г. А. Ларош¹⁹. В процитированном отрывке из письма Чайковский выступает как специалист-стиховед. Этот отзыв демонстрирует, как именно композитор воспринимал поэзию: ему был важен прежде всего стихотворный ритм — то, что сближает поэзию с музыкой. В приведенном отрывке из разбора стихотворения К. Р. видно также, что сти-

хотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» Чайковский считал образцом редкого в русской лирике пятистопного хорей и по нему определял «правило» этого размера, хотя метрическая организация этого стихотворения (с цезурой после третьего, ударного слога), — совсем не единственная возможность разработки пятистопного хорей у Лермонтова (ср. другое стихотворение Лермонтова, написанное этим же размером, «Ночевала тучка золотая...», на текст которого П. И. Чайковский в 1887 г. написал произведение для смешанного хора).

Пример рецепции Чайковским стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» позволяет отметить еще один аспект изучения темы «Лермонтов и музыка». Лермонтов был любимым поэтом не только таких крупных композиторов, как М. Балакирев, А. Г. Рубинштейн, Чайковский, но и многих рядовых музыкантов и читателей. Его стихи не только читали, но и слушали как песни, романсы, хоровые произведения. Поэтому, вероятно, именно указанные произведения Лермонтова, наиболее популярные и наиболее известные, оказались прочно закрепленными в культурной памяти нескольких поколений читателей. Это обстоятельство повлияло на возникновение опирающегося на лермонтовскую традицию семантического ореола некоторых стихотворных размеров в русской лирике. Так, например, трехстопный хорей был довольно распространенным размером в русской поэзии до появления произведений Лермонтова: в XVIII в. этим размером были написаны стихотворения В. К. Тредиаковского, Г. Р. Державина, И. Ф. Богдановича, И. И. Дмитриева, в первой половине XIX в. — стихи А. С. Пушкина, А. И. Дельвига, Ф. Н. Глинки, князя П. А. Вяземского, В. А. Жуковского. Однако, согласно выводам М. Л. Гаспарова, устойчивый семантический ореол за этим размером закрепился благодаря появлению стихотворения М. Ю. Лермонтова «Из Гете» («Горные вершины...») ²⁰. Впоследствии поэтический текст, написанный трехстопным хореем с чередующимися женскими и мужскими клаузулами и состоящий из восьми строк, в культурной памяти читателей и поэтов связался с такими мотивами, как «природа, путь и отдых, почти однозначно воспринимаемый как аллегория смерти» ²¹. Лермонтовские мотивы разрабатывали, обращаясь к трехстопному хорее, А. А. Фет («Чудная картина, как ты мне родна...»), «Облаком волнистым пыль встает вдали...», «Колыбельная песня сердцу» и др.), Н. П. Огарев («Изба», «Дорога»), А. Н. Плещеев («Скучная картина, тучи без конца...»), И. С. Никитин («Тихо ночь ложится на вершины гор...»), «Зимняя ночь в деревне», «Жена ямщика») и другие поэты XIX — начала XX в. В работах М. Л. Гаспарова нет указаний на причины связи трехстопного хорей с мотивами стихотворения Лермонтова, но отмеченное выше количество музыкальных переложений этого стихотворения (94) позволяет одну из таких причин назвать: стихотворение «Из Гете» как музыкальное произведение было необычайно популярным, известным и сохранило

в культурной памяти лермонтовский образец трехстопного хоря. Благодаря распространению стихотворений Лермонтова в виде вокальных произведений за соответствующими поэтическими размерами закрепились именно те мотивы, которые прозвучали в стихах Лермонтова.

Помимо стихотворения «Из Гете», в основе возникновения семантического ореола метра оказались и другие лермонтовские стихотворения, имеющие большое количество музыкальных переложений. Прежде всего, это «Выхожу один я на дорогу...», основа для утверждения семантического ореола пятистопного хоря, и «Тучи», положившие начало традиционной связи мотивов стихотворения Лермонтова и четырехстопного дактиля. Оба названных стихотворения были известны не только как литературные тексты, но и как романсы, созданные различными композиторами. Продолжателями традиций лермонтовского пятистопного хоря оказались А. К. Толстой, А. А. Фет, Я. П. Полонский, К. К. Случевский, С. А. Есенин²², а закрепившаяся связь четырехстопного дактиля с мотивами стихотворения Лермонтова «Тучи» проявилась в стихах И. С. Никитина, И. С. Тургенева, З. Н. Гиппиус. Отметим, однако, что пятистопным хореем было написано и стихотворение Лермонтова «Ночевала тучка золотая...», а четырехстопным дактилем — стихотворение «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»), однако в основе традиционной связи размера и поэтических мотивов оказались стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» и «Тучи». Стихотворение «Молитва» имело меньше музыкальных переложений (26) и, очевидно, было менее известным, а у стихотворения «Утес» («Ночевала тучка золотая...») было очень много переложений (82), однако здесь, если искать корни в музыкальной сфере «бытования» произведений Лермонтова, причина связи размера со стихотворением — в более раннем появлении романсов на стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» и в их большей популярности: романс Е. С. Шашиной на эти стихи Лермонтова стал народной песней, был опубликован в 1861 г., однако исполнялся и ранее. Об одном из исполнений этого романса сестрами Шашиными сообщал в 1856 г. Н. И. Греч²³.

Укажем, однако, что отнюдь не все музыкальные произведения на стихи и сюжеты произведений Лермонтова стали народными или общеизвестными. Наряду с песнями на стихи Лермонтова, подобными романсу Шашиной, среди музыкальных переложений стихотворений Лермонтова были и оригинальные, даже трудноисполнимые произведения. Так, неудобным для исполнения признал романс Глинки «Молитва» («В минуту жизни трудную...») музыкальный критик и композитор Ф. М. Толстой, печатавший свои рецензии под псевдонимом «Ростислав». По мнению критика, в этом произведении для голоса и хора Глинка «отступил от своей прежней художественной простоты», при первом вступлении хора «ход гармонии до того изыскан, что может считаться вычурным»²⁴. В другом случае оригинальность произведения на стихи Лермонтова отметил музыкальный критик и ком-

позитор А. Н. Серов. В рецензии 1859 г. на изданные «Песни и романсы» М. А. Балакирева, написанные на стихи А. В. Кольцова, А. Арсеньева, М. Яцевича, А. Н. Майкова, К. В. и Лермонтова, критик пишет о «бесцветной мелодии» и «слабом подражании» Глинке (в мазурке «Когда беззаблотно, дитя, ты резвишься...» на слова К. В.), отсутствии «оригинальности» и «свежести» (в «Колыбельной песне» на слова А. Арсеньева, которая критику также напоминает произведение Глинки), в других случаях — о «таланте», «мастерстве», «органичности музыкальной мысли», «нежной и интересной гармонии», «выразительной» мелодии, но только в отношении романса на стихи А. Н. Майкова «Введи меня, о ночь, тайком...» Серов говорит об «оригинальной» музыке композитора, а в отношении «Песни Селима» на слова Лермонтова из поэмы «Измаил-Бей» пишет об оригинальности даже чрезмерной: «Музыка в восточном вкусе, что неизменно требовалось текстом. В гармонизации есть новизны, на первый взгляд очень дикие, но все — в характере, и подведено органически»²⁵. Оригинальностью отличаются и другие вокальные произведения Балакирева на слова Лермонтова — «Еврейская мелодия» и «Песня золотой рыбки»²⁶. А. Н. Серов с похвалой отозвался также о вокальном сочинении А. С. Даргомыжского на стихи Лермонтова: «...большую отрадою было трио Даргомыжского «Ночевала тучка золотая...». Это вовсе не одно из блистательных произведений автора «Русалки». Скромненькое трио в общем эффекте несколько монотонно. <...> Но музыка все-таки русская, своя, оригинальная, в которой много тонкого гармонического чувства и нет и тени пошлых рутинных форм или сухого школьного педантизма. Оркестрована вещь тщательно, хотя не особенно колоритно (может быть, в зависимости от основной идеи, отсутствие всякой яркости было тут необходимо)»²⁷. Таким образом, произведения Лермонтова вызывали во многих случаях появление оригинальных музыкальных произведений, с новизной в гармонии и решении других художественных задач. Кроме того, современники считали, что эти произведения — не подражание западноевропейской музыке, а собственно русские сочинения.

Наконец, еще один аспект изучения темы «Лермонтов и музыка» — это анализ самих интерпретаций лермонтовских произведений русскими композиторами. Анализ выразительных музыкальных средств демонстрирует такие особенности художественного мира произведений Лермонтова, которые почувствовал и выразил в музыке композитор. Поскольку часто такой анализ выполняется музыковедами, рассмотрение собственно музыкальных особенностей произведений, созданных на слова или сюжеты Лермонтова, оказывается главной задачей. Более сложная задача обычно не ставится: в музыкальных интерпретациях, а также в сравнении их с литературным источником обнаружить не очевидные особенности произведений Лермонтова. Приведем несколько примеров возможности такого анализа, учитывающего взаимоотражение произведений двух искусств.

Один из таких разборов мы обнаружили в журнальной рецензии 1849 г. Шедевром романсного жанра, по мнению критика-современника, был романс Г. И. Ломакина «На севере диком...». Г. И. Ломакин (1812–1885), композитор и преподаватель церковного пения, регент и учредитель Шереметевского хора, автор многочисленных произведений церковной музыки, написал шесть музыкальных произведений на слова Лермонтова. Его романс «На севере диком...» для голоса (тенора) с фортепиано и скрипки вызвал высокую оценку рецензента «Отечественных записок». Критик отметил в этом «превосходном романсе» «драматическую истину», «прекрасные модуляции», «оригинальный аккомпанемент», изображение в музыке «всей поэтической картины». В аккомпанементе первой части романса слышно «однообразное колыхание сосны и порывы ветра, которые очень удачно выражены шестнадцатидольными полутонами, усиливающими основную ноту баса». Во второй же части романса рисунок аккомпанемента сохранился, по-прежнему слышны колебания сосны и порывы ветра, но мажорный тон E-dur сменился минорным G-mol, «потому что картина природы, картина чисто описательная превратилась в положение психологическое: «И снится ей все...». Но вот голос затих, снова появляется E-dur, поскольку «психологическая картина исчезла и перед зрителем <...> остается одна голая вершина с сосной, которая дремлет, качаясь, под порывами ветра...». В заключение разбора рецензент делает вывод: «Видите, как богата картина музыки и как выгодно она выносит сравнение с картиной поэзии»²⁸. Таким образом, отмеченный нами подход отчасти был характерен для первых критических откликов на музыкальные произведения, созданные на основе литературных текстов. Рецензент «Отечественных записок» своим разбором музыкального рисунка романса Ломакина показал существенное изменение лирического настроения в стихотворении Лермонтова: пейзажная зарисовка сменяется здесь зарисовкой психологической, а не другим, южным пейзажем. Такие наблюдения позволяют сделать сравнение художественного языка двух искусств. Отметим, что критика середины XIX в. предъявляла весьма строгие требования к музыкальным переложениям поэтических произведений, отмечала не только оригинальность музыкального произведения, но и точность в воспроизведении поэтической картины, уместность использования определенных музыкальных средств для выражения лирического чувства. Так, после разбора произведения Ломакина автор рецензии предупреждает: «По нашему мнению, всякий романс, который не в состоянии вынести анализа, какому мы подвергли сейчас романс г. Ломакина, есть, повторяем опять, *произведение ложное и фальшивое*»²⁹. Однако таких «фальшивых» произведений на слова Лермонтова впоследствии появилось множество, что было связано с интересом к творчеству Лермонтова в самых разных слоях общества.

Укажем далее еще несколько примеров музыкальных интерпретаций произведений Лермонтова, где мы отметили возможности перехода от анализа собственно музыкального языка к анализу взаимоотношения произведений двух искусств.

Романс Варламова «Белеет парус одинокий», по наблюдениям исследователей-музыковедов, отличается упругим, резко очерченным, энергичным³⁰, маршеобразным аккомпанементом³¹, в котором выразился вызов морю и вызов миру, прочитанный композитором в произведении Лермонтова. Маршевый ритм вызывает военные ассоциации, связан с готовностью вступить в войну, сражаться. Этот неочевидный оттенок настроения лирического героя стихотворения «Парус» эксплицируется в вокальном сочинении Варламова.

В работе Е. С. Зинькевич³² анализируются музыкальные «переводы» стихотворения Лермонтова «Горные вершины...» и выделяются следующие константы перевода: мажор, отсутствие пейзажности, знаки покоя, песенность. Характерно, что продолжатели традиции Лермонтова в поэзии, обращавшиеся к трехстопному хорею, как правило включали в стихотворение элементы пейзажа³³. Однако, очевидно, что картины природы в стихотворении Лермонтова не передают здесь настроения лирического героя. На фоне замершей во сне природы продолжает бодрствовать путник. Еще более интересным оказывается музыкальный лад большинства «переводов»: стихотворение, связанное с мотивом смерти, воплощается в мажорном музыкальном строе. В этой «ночной песне» звучит та же уверенность, стойкость лирического героя, что и в стихотворении «Парус».

В романсе Балакирева «Песня золотой рыбки» (1860) на слова из поэмы «Мцыри» интересно постоянное колебание между мажором и минором на протяжении всего произведения, а также разделение музыкального материала на три пласта: вокальную партию, вызывающую ассоциации с колыбельной песней, движение левой руки фортепиано, создающее впечатление спокойного плеска речных волн, и танцевальное движение в партии правой руки³⁴. Такое разноплановое наполнение «Песни золотой рыбки» существенно обогащает наше представление о спектре чувств лирического героя стихотворения, качающегося на волнах, засыпающего на дне реки мертвым сном и очарованного золотой рыбкой.

В хоровой миниатюре П. И. Чайковского «Ночевала тучка золотая...» (1887) выражены музыкальными средствами мотивы одиночества, неразделенного чувства. Среди музыкальных особенностей этого произведения — тонкое изменение гармонии в соответствии с изменением лирического чувства. Так, на словах «задумался глубоко» гармонически близко расположение голосов в нижнем регистре и пианиссимо выражают глубину человеческой скорби. Здесь композитор почувствовал важный для произведения Лермонтова смысловой оттенок — не грусти, а скорби.

Наконец, укажем пример музыкальной интерпретации, своим отличием от произведения Лермонтова

открывающей существенные стороны его содержания. Наиболее значительным оперным произведением, созданным по мотивам лермонтовского творчества, была опера А. Г. Рубинштейна «Демон». Эта опера, кроме того, относится к наиболее значительным русским музыкальным произведениям в жанре лирической оперы наряду с операми П. И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Иоланта»³⁵. Многие исследователи отмечали такие черты сходства «Демона» Лермонтова и «Демона» Рубинштейна, как автобиографизм (автопсихологизм) произведения, центральное место в творчестве, запреты со стороны цензуры и др. Остановимся на таком существенном моменте сходства работы над «Демоном» композитора и поэта, как увлеченность, чрезмерная погруженность в творческий процесс. Опубликованные письма Рубинштейна автору либретто оперы «Демон» П. А. Висковатову свидетельствуют о горячей заинтересованности композитора, его захваченности работой над «Демоном». В письме, отправленном во второй половине февраля 1871 г. Рубинштейн сообщал: «Я по ночам не сплю! Обрывки нот и музыкальных фраз носятся вокруг меня <...> Неужели Вы не можете прислать мне что-нибудь? Арию, обрывок текста?»³⁶ В письме, написанном из Германии не позднее 2 (14) августа 1871 года, Рубинштейн снова торопит Висковатова: «Где вы находитесь? Как бы мне с Вами повидаться? Весьма нужно и неотлагательно насчет 3-го действия. Можете ли Вы сюда приехать? Страна великолепная, жить можно у меня, в доме места достаточно, или я бы к вам приехал, хотя мне трудно, оттого что я завален работами, но я бы как-нибудь устроился. Жду немедленного ответа. Я просто в лихорадочном состоянии. Хотелось бы мне нашу оперу в сентябре отвести в Петербург театральной дирекции, чтобы она после Пасхи могла пойти. Я почти готов, остановка в сюжете, за Вами дело стало. Ради Бога, устройте поскорее, как бы с Вами поработать»³⁷. Таким образом, Рубинштейн был очень увлечен «Демоном», настолько, что просил Висковатова приехать в Германию и требовал прислать новые фрагменты либретто, несмотря на «работы», которыми он был «завален». Современная исследовательница Г. Побережная объясняет интерес композитора к поэме Лермонтова «демоническим характером» Рубинштейна, в котором соединились исключительный, «сверхчеловеческий» масштаб личности, максимализм, дух противоборства, смелость и независимость суждений, честолюбие, самоуверенность, твердость духа, умение устанавливать дистанцию между собою и другими людьми. Эти психологические черты композитора отразились в созданном им образе Демона. Интерес к «Демону», зараженность им позволяет предположить, что Рубинштейн относился к своему «Демону» очень требовательно, с самоотдачей, переживал подлинное напряжение творчества.

Во время работы над оперой литературный материал был подвергнут переработке, которую осуществили первый биограф Лермонтова Висковатов и сам А. Г. Рубинштейн, внесший в либретто

столько поправок, что Висковатов выступил в печати с публичным отказом от авторства этого либретто. Таким образом, Рубинштейну принадлежит не только музыкальная, но и отчасти драматическая сторона оперы. Отметим здесь изменения, которые были произведены при переработке поэмы Лермонтова для создания либретто. В опере Рубинштейна появляются такие действующие лица, которых не было у Лермонтова, — это Ангел и Синодал. Противостояние Ангела и Демона подчеркнуто их диалогами в Прологе, в 5 картине и в эпилоге. Они спорят о смысле человеческой любви, о Боге... Если в поэме Лермонтова сам Демон был внутренне противоречивым героем, то у Рубинштейна разные грани лермонтовского Демона воплощены в двух образах — Демона и Ангела. Музыковеды отмечают такие традиционные музыкальные характеристики «представителя ада» у Рубинштейна, как минорная тональность, диссонантная гармония, уменьшенный септаккорд как лейтгармония Демона, патетический речитатив и нисходящее движение в вокальной партии Демона. Образ Ангела оформляют мажорная тональность, отсутствие уменьшенных созвучий в гармонии, кантиленная мелодия с восходящим движением в вокальной партии³⁸. Образ Ангела как оппонента Демона, с одной стороны, подчеркивает принадлежность Демона к вземному миру, с другой же стороны, лишает лермонтовского Демона сложности, неоднозначности: внутреннее противоречие лермонтовского Демона воплотилось в опере Рубинштейна в противостоянии Демона и Ангела. Таким образом, для композитора, увлеченного поэмой Лермонтова, Демон — более «зло природы», чем «вольный сын эфира», тогда как у Лермонтова он ощущает себя и тем, и другим. Но вместе с тем оказалось, что в образе Демона Рубинштейна нет подлинного «демонизма»³⁹, что, возможно, связано с романсовой основой всех вокальных партий оперы, включая арию Демона⁴⁰. Многие современники отмечали этот недостаток оперы Рубинштейна. Так, музыкальный критик рубежа веков В. В. Березовский писал о сцене встречи Демона с Ангелом: «В сравнении с Ангелом Демон вышел бледным и незначительным; речи первого сопровождаются триолями, — спокойные и торжественные, они гораздо выше по своим достоинствам речей мятежного духа, которые вовсе не передают того страдания и той мощи, которыми объято его существо»⁴¹. И в других сценах оперы критик отмечает недостаточный накал чувств: «Сцена обольщения Тамары Демоном также мелодична, но опять-таки не передает той величественной страсти, о которой так красноречиво говорят слова поэта. После этой сцены невольно кажется, что победа над Тамарой как-то слишком легко досталась Демону, тогда как по Лермонтову он купил ее ценою долгих страданий, просвещавших его мрачную душу»⁴².

Существенно изменение типичного тембрового амплуа в опере Рубинштейна: для образа духа зла композитор выбрал вокальную партию баритона, а не баса, а для Ангела — партию меццо-сопрано,

а не soprano. Это несколько уменьшает разделяющую их бездну и приближает к миру людей, с которыми они также взаимодействуют. В опере Рубинштейна у Демона есть еще один противник — жених Тамары, князь Синодал, воплощающий земную, человеческую грань любви, тогда как Демону остается лишь любовь как средство спасения в вечности, любовь как смысл жизни, у лермонтовского же Демона эти две грани любви к Тамаре слиты нераздельно.

Отмеченные в настоящей работе подходы к изучению связей творчества Лермонтова с искусством музыки обозначают лишь возможные направления исследования темы «Лермонтов и музыка». Кроме уже названных, представляется интересным дальнейшее изучение различных откликов композиторов на произведения Лермонтова, изучение истории создания музыкальных произведений и различных свидетельств о неосуществленных замыслах «перевода» произведений Лермонтова на язык музыки.

Примечания

- ¹ Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 12-34-10210 «Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей».
- ² Эйгес И. Р. Музыка в жизни и творчестве Лермонтова // Литературное наследство. М., 1948. Вып. 2. Т. 45–46. С. 497.
- ³ Эйгес И. Р. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937. С. 49–50, 78–81.
- ⁴ Литература в школе. 1941. № 3, 90, 91.
- ⁵ Литературное наследство. М., 1948. Вып. 2. Т. 45–46. С. 6
- ⁶ Там же. С. 514–515.
- ⁷ Там же. С. 534.
- ⁸ Андроников И. Л. К музыке. М., 1975. С. 269–285.
- ⁹ Там же. С. 275.
- ¹⁰ Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск, 1997. С. 82–99.
- ¹¹ Перси У. М. Ю. Лермонтов: музыка между адом и раем // Перси У. «Не пой, красавица, при мне...»: культурная территория русского романтизма / Пер. с итал. М., 2003. С. 162–189.
- ¹² Лермонтов в музыке: Справ. / Сост. Л. И. Морозова, Б. М. Розенфельд. М., 1983.
- ¹³ Лукаш И. С. По небу полуночи... // Фаталист: Из наследия первой эмиграции / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Д. Филина. М., 1999. С. 78.
- ¹⁴ Глинка М. И. Письма к К. А. Булгакову / С предисл. М. Н. Лонгинова // Русский архив. 1869. № 2. Стб. 354.
- ¹⁵ Андроников И. Л. К музыке. С. 16
- ¹⁶ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 14: Литературные произведения и переписка. М., 1974. С. 437.
- ¹⁷ Здесь и далее выделение курсивом принадлежит автору цитируемого текста.
- ¹⁸ Чайковский П. И. Указ. соч. С. 437–438.
- ¹⁹ Ларош Г. А. Воспоминания о Чайковском. Л., 1980. С. 42.
- ²⁰ Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
- ²¹ Там же. С. 52.
- ²² Тарановский К. Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 372–404; Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 1999. С. 139.
- ²³ Н. Гр. (Греч Н. И.) Девочки Шашины // Сев. пчела. 1856. 30 марта. № 73. С. 380.
- ²⁴ Ростислав (Толстой Ф. М.) Музыкальные беседы // Сев. пчела. 1855. 20 мая. № 108. С. 559.
- ²⁵ Серов А. Н. Критические статьи. СПб., 1892. Т. 2. С. 1165.
- ²⁶ Келдыш Ю. В. Балакирев // История русской музыки. М., 1994. Т. 7. Ч. 1. С. 164–166.
- ²⁷ Серов А. Н. Критические статьи. СПб., 1892. Т. 2. С. 1145.
- ²⁸ Г. Ломакин и его романс «Сосна» // Отечественные записки. 1849. № 6. С. 309–310.
- ²⁹ Там же. С. 310.
- ³⁰ Розенфельд Б. М. Музыка моего сердца // Лермонтовский текст: ставропольские исследователи о жизни и творчестве Лермонтова: антология. Ставрополь, 2004. С. 777–781.
- ³¹ Овчинников М. А. Творцы русского романа. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 28.
- ³² Зинькевич Е. С. «Горные вершины» Гете — Лермонтова в русской музыке XX века // Гете в русской культуре XX века. М., 2004. С. 224–225.
- ³³ Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
- ³⁴ Келдыш Ю. В. Балакирев // История русской музыки. М., 1994. Т. 7. Ч. 1. С. 164–165.
- ³⁵ Корабельникова Л. З. Рубинштейн // История русской музыки. М., 1994. Т. 7. Ч. 1. С. 101.
- ³⁶ Рубинштейн. Письма, 1850–1871 // Рубинштейн А. Г. Литературное наследство: В 3 т. М.: Музыка, 1984. Т. 2. С. 175.
- ³⁷ Там же. С. 183.
- ³⁸ Скирдова А. «Демон» М. Ю. Лермонтова и А. Г. Рубинштейна — диалог двух великих художников // Музыкальная жизнь. 2011. № 2.
- ³⁹ Корабельникова Л. З. Рубинштейн. С. 102.
- ⁴⁰ Там же. С. 106.
- ⁴¹ Березовский В. В. Русская музыка. СПб., 1898. С. 497.
- ⁴² Там же.