

*Г. В. Ковалевский**

«ПРИЗНАНИЕ» ПУШКИНА, ГЛИНКИ И КНАЙФЕЛЯ: ДИАЛОГ ЧЕРЕЗ СТОЛЕТИЯ**

На слова А. С. Пушкина М. И. Глинка написал 10 романсов. Стихотворение «Признание», созданное Пушкиным в 1826 г., легло в основу вокальной миниатюры М. И. Глинки, сочиненной около 1840 года. Этот романс, найденный уже после кончины композитора в его бумагах, в свою очередь, стал импульсом для сочинения современным петербургским композитором Александром Кнайфелем фортепианной пьесы, вошедшей первоначально в музыкальное оформление спектакля «Маскарад» Темура Чхеидзе. Диалог между творцами XIX и XXI столетий создает удивительное пространство смыслов, в котором пересекаются важнейшие для культуры понятия.

Ключевые слова: М. И. Глинка, А. С. Пушкин, А. А. Кнайфель, поэзия, история русской музыки, современная академическая музыка.

G. V. Kovalevsky
“CONFESSION” OF PUSHKIN, GLINKA AND KNIFEL:
DIALOGUE AFTER CENTURIES

Alexander Pushkin's contemporary Mikhail Glinka wrote 10 romances on lyrics based on Pushkin's poems. Poem by A. S. Pushkin's "Confession", written in 1826, was set to music by Glinka around 1840. This romance, found after the composer's death in his archive, became the impulse for the contemporary Petersburg composer Alexander Knaifel to compose a piano piece, which was originally included in the musical canvas of Temur Chkheidze's "Masquerade". The dialogue between the artists of the 19 and 21 centuries creates an amazing plexus of meanings, where the most important cultural concepts are intertwined.

Keywords: Mikhail Glinka, Alexander Pushkin, Alexander Knaifel, poetry, history Russian music.

* Ковалевский Георгий Викторович, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Российский институт истории искусств; geokov@gmail.com

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00277 «М. И. Глинка: pro et contra. Личность и художественное наследие Глинки в контексте рецепции и интерпретации».

Тема «Глинка и Пушкин» — одна из очевидных и хорошо разработанных тем в истории русской культуры. Сопоставление имен «солнца русской поэзии» и «зари русской музыки» стало поводом для дискуссий и обсуждений в гуманитарной науке XX в. Мощным толчком для подобных дискуссий стал столетний юбилей поэта (русский музыкальный критик и издатель Николай Финдейзен специально посвятил этому событию целый номер «Русской музыкальной газеты», в котором опубликовал собственную статью «Пушкин и Глинка» [12]), совпавший с рубежом XIX и XX вв. В 1901 г. в большой обзорной статье «Искусство девятнадцатого века», опубликованной в специальном приложении к популярнейшему в России журналу «Нива», семидесятилетнего критик Владимир Стасов изрек фразу, ставшую хрестоматийной и публиковавшуюся практически во всех советских книгах и сборниках, посвященных М. И. Глинке:

Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке такое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба великие таланты, оба — родоначальники нового русского художественного творчества, оба — глубоко национальные, черпавшие свои великие силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык — один в поэзии, другой в музыке [11, с. 319].

Утверждение Стасова, с его чеканностью лозунга, очень хорошо вписалось в политику советской системы, добавившую к «великим талантам» и «родоначальникам» также ореол «мучеников» николаевской эпохи, на время которой пришелся расцвет и того, и другого гения. Император Николай Павлович предстал на страницах советских монографий чуть ли не жестоким биороботом, человеком «с железным сердцем и холодным, безжизненным взглядом остекленевших глаз» [9, с. 7]. Если отбросить идеологию, тяжелым катком прошедшую по образам поэта и композитора, и, к сожалению, продолжающую отзываться эхом в уже современных исследованиях, Пушкина и Глинку, действительно, объединяло многое. Прежде всего, это был сам «климат эпохи» первой половины XIX в., когда русское и европейское теснейшим образом переплетались друг с другом. И Царскосельский лицей, где учился Пушкин, и Благородный пансион, который окончил Глинка, были ориентированы на Запад. Превосходное знание языков и мировой литературы позволило Пушкину с его удивительной восприимчивостью аккумулировать в своем творчестве огромный опыт европейской культуры, глубоко переосмысленный им уже на русской почве. Подобным образом Глинка погружается в стихию доступной для него западной музыки, и на основе услышанного и прочувствованного формируется его собственный стиль. В 1900 г. в полном тонких и точных наблюдений эссе «Пушкин и русская музыка» лингвист и музыкальный историк Сергей Булич совершенно справедливо писал:

Как Пушкин учился у великих европейских поэтов основным тайнам творчества, искусству свободно выражать известное поэтическое содержание в свободной и гибкой, вполне ему соответствующей форме, так и Глинка искал и нашёл себе учителей и предшественников в великих европейских композиторах, усваивал от них не ту или другую внешнюю манеру выражения (как это делал Верстовский, подражая Веберу), но самую основу их творчества, самую тайну их гения. Другими словами, и Пушкин, и Глинка учились у западных мастеров той

свободе духа, свободе творчества, которая необходима для создания гениальных вечных произведений искусства и которой оба они (особенно Глинка) не могли найти у себя дома [1, с. 11].

Интересно, что как никто другой из русских гениев восприняв и переосмыслив опыт Европы, и Пушкин, и Глинка до сих пор остаются для Запада — большой загадкой. В 1937 г. русский эмигрант Владимир Вейдле в издаваемом в Париже журнале «Современные записки» статью «Пушкин и Европа» начинает со следующего абзаца:

Пушкин — самый европейский и самый непонятный для Европы из русских писателей. Самый европейский потому же, почему и самый русский, и еще потому, что он, как никто, Европу России вернул и Россию в Европе утвердил. Самый непонятный не только потому, что непереводаемый, но и потому, что Европа изменилась и не может в нем узнать себя [2, с. 220].

Эти слова, с определенными оговорками, можно отнести и к Глинке, чья музыка редко украшает афиши западных концертных залов и театров. В упомянутой статье Стасова «Искусство XIX века» маститый критик после изречения хрестоматийной максимы, пишет, что у Глинки было

то великое преимущество, что его искусство, музыка, владеет тем орудием, которое всем народам одинаково доступно, понятно и родственно — речь музыкальная. И для этого — то всемирного органа Глинка сделал много новых открытий, создал много новых начинаний, великих, могучих и глубоких, которые могут и должны войти в общую, всемирную сокровищницу музыкального искусства [11, с. 319].

Однако время показало, что, несмотря на очевидные «новые открытия», сочинения Глинки остаются в мире куда менее поняты и оценены, нежели музыка того же Петра Ильича Чайковского, справедливо считавшего себя продолжателем дела Глинки и также ориентировавшегося в своем творчестве на западный музыкальный опыт.

Русский философ Иван Лапшин в посвященной памяти С. К. Булича работе «Пушкин и русские композиторы» говорит о «гармоничности всего творческого процесса у Пушкина», что становится причиной «равновесия между эмоциональным содержанием и эстетической формой, которая делала и будет делать его произведения особенно привлекательными для наших музыкантов» [8, с. 70]. Подобного же равновесия, несомненно, добивался в своем творчестве и Глинка. В письме к своему ученику Владимиру Кашперову в июле 1856 г. композитор пишет о гармонии «чувства» и «формы»:

Чувство зиждет — дает основную идею; форма — облакает идею в приличную, подходящую ризу.

Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр[очие], все имеют историческую основу.

Чувство и форма: это душа и тело. Первое — дар Высшей благодати, второе приобретает трудом... [5, с. 148]

На тексты Пушкина Глинкой было написано 10 романсов, из них два («Не пой, красавица, при мне» (1828) и «Я здесь, Инезилья» (1834)) при жизни

поэта, пять («Где наша роза», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье», «Признание») — в 1838 и 1840 гг., и еще три («Здравный кубок», «Адель», «Мери») — в 1848 и 1849 гг. Задаваясь вопросом, почему лично знакомый с Пушкиным с 1828 г. (а с его стихами, конечно, раньше) и высоко ценивший поэта, Глинка написал так мало романсов на его тексты, исследовательница Рузанна Ширина пишет, что «в творчестве Пушкина созвучных тогда Глинке мотивов было не найти» и что композитору «добраться до глубин поэзии Пушкина было нелегко» [13, с. 233]. Более точно отвечает на этот вопрос Лариса Гервер, увидевшая в текстах романсов Глинки соседство «поэтических несурзаиц» с «образцами поэтического совершенства» и резонно сделавшая вывод, что «композитор был вполне равнодушен к качеству поэзии. Главное для него — тема и ритмический контур стиха, который должен соответствовать мелодическому замыслу или готовой мелодии» [3, с. 245]. Подтверждением этому служат оставленные самим Глинкой истории, как легко могли меняться им тексты романсов. Так, в 1838 г., отправляясь в Малороссию с целью набора певчих для императорской капеллы, композитор вспоминал:

Заехав в Смоленскую губернию на самое короткое время, я встретил там Римского-Корсака (А. Я. Римский-Корсаков (1806–1874) — русский поэт. — Г. К.), он по моей просьбе написал романс:

Всегда, везде со мною ты
Сопутницей моей незримой.

Этот романс написал я 20 или 21 мая того же 1838 в Новгороде-Северском и послал его в письме к Нестору Кукольнику для доставления бывшей ученице моей, о которой сохранил еще живое воспоминание. К этой музыке подобраны впоследствии слова Пушкина: «В крови горит огонь желанья» [4, с. 80].

Первоначальный вариант со стихами поэта А. Я. Римского-Корсакова не сохранился, а стихи Пушкина «настолько живо вписались в ритм, метр и мелодию романса, что сейчас уже невозможно себе представить одно без другого» [10, с. 101].

Подобную же метро-ритмическую слитность мелодии с текстом можно увидеть и в кратком, шуточном романсе «Признание», предположительно созданном в 1840 г. По наблюдению М. Овчинникова:

романс «Признание» поражает законченностью, типично глинкинской афористичностью музыкального высказывания, позволяющего ему самые «громкие» слова произносить затаенно, почти с шутливой интонацией <...>, что придает музыке одновременно и мягкий комический, и глубоко лирический оттенок. Романс воспринимается как признание в легкой, платонической влюбленности, не имеющей ничего общего с бурными страстями, обретениями и потерями. Глинка, конечно же, не мог не знать, кому посвятил Пушкин свои стихи, и безупречно <...> передал в своей музыке их смысл и настроение [10, с. 120].

Сам композитор ни в письмах, ни в воспоминаниях не обмолвился о создании этой вещи, листок с записью «Признания» с подтекстовкой первой строфы был обнаружен в бумагах Глинки уже после его кончины. Романс был опубликован у Стеловского в 1857 г. с подписью: «Найдено в бумагах его [Глинки] 1840–1842 годов». Вероятнее всего, Глинка познакомился с текстом

Пушкина по первой посмертной публикации в «Библиотеке для чтения» 1837 г. (т. XXII, май, отд. 1) и был захвачен характерным пушкинским ямбом, легко ложащемся на вальсовую формулу. В «вызывающей простоте» [13, с. 236] вокальной миниатюры кроется подлинное очарование и та особая глинкинская полетность, присущая его многим творениям. Именно «Признание» стало стимулом для диалога, случившегося уже в начале XXI в.

В 2003 г. на сцене петербургского Большого драматического театра Темур Чхеидзе поставил драму Лермонтова «Маскарад». Музыкальное оформление этого спектакля режиссер попросил сделать петербургского композитора Александра Кнайфеля. В 1964 г. Кнайфель уже имел дело с текстами Лермонтова, создав к юбилею поэта на его стихи хоровой цикл (в последней редакции он получил название «Капелла ангела»). Однако в этот раз ситуация оказалась иной: «Я перечел книгу, которую не брал в руки с детства. И притом, что стихи Лермонтова, безусловно, гениальны, пьеса оказалась катастрофической (для меня, конечно)» [6, с. 112]. Чтобы освободиться от мрака, наполняющего лермонтовскую драму, Кнайфель решил «устроить дружескую встречу и с Лермонтовым, и с Пушкиным»:

Импульсом было: «Миша, ты не прав!» Вспомнил о дивно пропетых Глинкой двух строфах из пушкинского «Признания» («Я вас люблю...»). Впервые дерзнул и допел стихотворение всё до конца. Финал зазвучал молитвой Святому Духу, и спектакль оказался уже совсем иным [6, с. 112].

После удачной премьеры спектакля, в котором наряду с авторской музыкой Кнайфеля прозвучали также фрагменты из «Вальса-фантазии» М. И. Глинки, пьеса «Признание», получившая подзаголовок «Признание стихотворением фортепьяно», была выделена отдельно и вошла в репертуар ряда современных пианистов. Эскизность миниатюры Глинки была развернута в стройную, математически выверенную конструкцию, в которой, по мысли Кнайфеля, стихотворение Пушкина превращается в речь, пройдя все музыкальные стадии, теряя даже ритм, приближаясь к чисто словесным формам.

Текст стихотворения, первая строфа которого вокально интонируется Глинкой, у Кнайфеля полностью прописан в партии пианиста, дополненный ремаркой «как бы угадывающиеся, но не звучащие слова». Появляющееся в партиях инструменталистов слово, предназначенное не для озвучивания, а для интонирования «внутри себя» и являющееся важным знаком, — одна из характерных примет стиля Александра Кнайфеля. С одной стороны, «традиция вписывания в ноты словесного текста, предназначенного не для прямого озвучивания, а для интонирования «внутри себя» насчитывает много веков» [7, с. 25], а с другой — именно у Кнайфеля использование скрытого словесного текста становится осознанным приемом, который, начиная с 80-х гг., композитор регулярно применяет практически во всех своих новых сочинениях. Первым подобным произведением у Кнайфеля стала монументальная, длящаяся почти три часа, музыкальная фреска «Ника», где в партиях инструменталистов расписан греческий текст трактата «О природе» Гераклита («На протяжении двух с половиной часов в ней звучат только 17 контрабасовых “личностей”, звучат произнесенным, но неслышимым и неведомым текстом!» [6, с. 165]).

В отличие от ряда сочинений, где текст подписывается под авторскими мелодиями, в «Признании» в качестве начального импульса становится знаковая мелодия. Говоря о «Вальсе-фантазии» Глинки, Кнайфель замечает:

в пленительной, мерцающей «неквадратности» первой темы <...> можно услышать всю полноту пения, танца и молитвы. То есть послание человечества! [6, с. 162]

В «Признании» также можно увидеть синтез вокального (секундное раскачивание, широкий ход на большую сексту с последующим мелодическим заполнением) и танцевального (вальсовый аккомпанемент, квадратность). Подступаясь к тексту Пушкина и Глинки, Кнайфель вычленяет из него пра-элементы: интонации и синтаксические единицы, и дальше уже, как искусный алхимик, составляет из них собственный кристалл.

Используя вариационный принцип, Кнайфель, подобно Антону Веберну, добивается прежде всего органического развертывания музыкальной материи, расцветающей новыми красками и пускающей прекрасные побеги. Мелодические фразы оказываются выращены как из вокальной строчки, так и из аккомпанемента. Ритмика же оказывается подчинена идее числа, работающего на размывание жанровой природы. Уже после первого проведения темы, представляющей собой точную цитату вокальной мелодии Глинки с транспонированием на секунду выше (вместо соль мажора — ля мажор, где опорные звуки ля (а) — ми (е) оказываются в заглавии «ПризнАниЕ»), добавляется такт паузы с подписанной фермой, танцевальная квадратность нарушается (вместо 16 тактов в первой строфе оказывается — 17), но появляется важная цезура, момент тишины, осмысление и, одновременно, — взгляд в прошлое, стремление вызвать тени минувшего. Вторая строфа — почти точная реприза первой, но на мелодию накладываются высокие, звучащие на целый такт ноты, как бы зеркально перевернутый басовый аккомпанемент романса, в данном контексте напоминающий хрустальные колокольчики. В третьей строфе появляется новая, вальсовая тема, имеющая интонационное сходство с мелодией Глинки, но пропусками сильной доли такта начинающая разбивать трехдольный ритм. Во второй части строфы («и, мочи нет, сказать желаю») слова «как я вас люблю» разбиваются пустыми тактами (2+3+1), и танцевальность уступает место речитации. Из характерного движения баса вверх в аккомпанементе романса Глинки Кнайфель выводит мелодические линии в четвертой, девятой и десятой строфах. В заключительной строфе наивный вальс словно распрямляется в стрелу, пронзающую время и пространство, нерегулярная ритмика (3/4, 5/4, 3/4, 1/4, 5/4, 4/4, 7/4, 1/2, 3/4) — структурирует время, отстраняя любые признаки жанра. Паузы словно фиксируют дыхание, а ноты — вздохи или жесты.

В музыкальном сопровождении «Маскарада» пьеса Кнайфеля «Признание» появляется в конце Первого акта и немного захватывает Второй (в концепции Чхейдзе Первое и Второе действие идут без перерыва). Снедаемый ревностью Арбенин допрашивает любимую жену Нину, потерявшую на маскараде браслет. Звуки глинканской мелодии начинают звучать контрапунктом к словам Арбенина: «Вы дали мне вкусить почти все муки ада — и этой лишь не достает». Лермонтовский текст по своему ритму точно совпадает с пушкинским, однако по смыслу своей нарочитой серьезностью представляет полный контраст

шутливому изящному посланию. «Признание» Пушкина, Глинки, Кнайфеля образует особым образом резонирующую полифонию смысла. Драма любви и ревности словно озаряется волшебным светом, в котором меркнут земные страсти. К двухмерному «плоскому» герою, ослепленному собственными подозрениями, разочарованному в отношениях и своим безверием разрушающему собственную и чужую жизнь, призвав на помощь Пушкина и Глинку, Кнайфель пристраивает дополнительное измерение, вертикаль, устремленную ввысь. В финале спектакля, в сцене сумасшествия Евгения Арбенина звучат положенные Кнайфелем на музыку слова молитвы Святому Духу. Дыхание же незатейливого глинкинского вальса, написанного как раз в ту пору, когда Лермонтов безуспешно пытался опубликовать свою драму, воспринимается в общей концепции как предчувствие божественной благодати, исходящей от Того, кто «повелевает солнцу Своему восходить над злыми и добрыми и посылает дождь на праведных и неправедных».

ЛИТЕРАТУРА

1. Булич С. К. Пушкин и русская музыка. — СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1900. — 104 с.
2. Вейдле В. Пушкин и Европа // Современные записки. — 1937. — № 63. — С. 220–231.
3. Гервер Л. Жизнь, смерть, слезы и любовь — о поэзии романсов Глинки // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. В 2-х т. — Т. 2. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 243–252.
4. Глинка М. И. Записки. — М.: Музыка, 1988. — 222 с.
5. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. — Т. 2 (Б). — М.: Музыка, 1977. — 400 с.
6. Кнайфель А. А. Мост в Эдем. Встречи. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2015. — 192 с.
7. Ковалевский Г. В. Феномен скрытого слова и числа в «Восьмой главе» Александра Кнайфеля. К проблеме музыкальной интерпретации библейских текстов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2017. — № 1 (43). — С. 24–30.
8. Лапшин И. И. Пушкин и русские композиторы // Орфей. Книги о музыке. Кн. 1. — Пг.: Издание Гос. акад. филармонии, 1922. — С. 62–79.
9. Левашёва О. Е. Михаил Иванович Глинка: Монография. В 2-х кн. — Кн. 2. — М.: Музыка, 1988. — 352 с.
10. Овчинников М. А. Творцы русского романса. Вып. 1. — М.: Музыка, 1988. — 160 с.
11. Стасов В. В. Искусство XIX века // XIX век. Иллюстрированный обзор минувшего столетия» (Специальное приложение к журналу «Нива»). — СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1901. — С. 212–328.
12. Финдейзен Н. Ф. Пушкин и Глинка. Из новых материалов о Пушкине и Глинке // Русская музыкальная газета. — 1899. — № 21–22. — Стлб. 590–597.
13. Ширинян Р. О романсах Глинки (к вопросу о соотношении слова и музыки) // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. В 2-х т. — Т. 2. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 233–243.