

МУЗЫКАЛЬНАЯ Академия

2015(3)



Наталия Шлифштейн

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ПУШКИНА

— а появление новой театральной постановки или нового музыкального сочинения, связанного с его творчеством, становится непосредственным поводом к этому — всякий раз поражаешься: он же наш современник. У него находим ответы на актуальные для нас вопросы. Вопросы, касающиеся буквально всего: в диапазоне от сердечной смуты до народной драмы и высокой трагедии. И это неудивительно, ввиду поставленной им перед собой задачи — «глубокое, добросовестное исследование истины»¹. Поэтому столь важно в интерпретациях пушкинского текста быть верным его замыслу, дать возможность услышать голос поэта, его интонацию. И если так случается, то это большая удача. Прекрасный пример — возникшие в этом году «12 стихотворений Пушкина для баритона и симфонического оркестра» Леонида Гофмана.

Кажется, что Пушкин сочиняет по-моцартовски легко; словно невзначай, все, к чему бы ни прикоснулся, становится шедевром (хотя чего стоит эта легкость, видно из черновиков). Но как легко исказить его, придать пушкинской строке ложное значение, навязать не свойственный ей пафос, преувеличенную серьезность и выразительность. Как просто за мнимой легкостью не заметить «молниеносность линий, в которые вхлестывается множество чувств»². Относящиеся к рисункам Пушкина, эти слова Юрия Норштейна тем более применимы к пушкинским стихам.

Но если композитор обладает абсолютным поэтическим слухом, то возникает счастливое сочетание музыки с поэзией.

Первые романсы на пушкинские стихи, как известно, были написаны еще при жизни поэта. К ним относятся и два романса Глинки — «Не пой, красавица, при мне» и «Я здесь, Инезилья». В них осуществлялось желание композитора, «чтобы каждая вещица, хоть маленькая, служила чем-нибудь в свою очередь для новых поворотов музыкального дела и его науки»³. Впервые в русском романсе — прежде сентиментально-сладковзвучном — проявилась «прелесть нагой простоты»⁴, зазвучал ранее не свойственный ему сжатый и точный язык. Бытовой романс начинает преображаться в художественную лирику.

А потом были Даргомыжский, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов и многие-非常多的 другие. Посвящая оперу «Мавра» на сюжет пушкинского «Домика в Коломне» памяти Пушкина, Глинки и Чайковского, Стравинский выразил свое желание «следовать той хорошей традиции, начало которой было положено ими»⁵. Речь идет о воплощении национального начала, когда воедино сочетаются «тиpичные русские элементы с духовными богатствами Запада»⁶. Как говорил Бродский, «подлинный поэт не бежит влияний и преемственности, но зачастую лелеет их и всячески подчеркивает... Боязнь влияний, боязнь зависимости — это боязнь — и болезнь — дикаря, но не культуры, которая вся — преемственность, вся — эхо»⁷.

Цикл Леонида Гофмана открывается инструментальной интродукцией: «Бал» — звуки вальса, праздник жизни, на который природа приглашает своих недолговечных гостей. А за окнами бального зала жизнь

поэта: тревожные события жестокого века, странствия, друзья и возлюбленные.

Через весь цикл проходит тема пира — тема дружбы, духовного братства, единомыслия и любви. Веселое застолье не исключает и язвительной эпиграммы, и насмешки над женским лукавством, любовных признаний и здравиц в честь света разума и аполлоновых муз.

Непереводимые на прозаический язык, стихи прекрасно сочетаются с живописным языком симфонической музыки, в котором выразительность тембров не уступает выразительности слов. Пушкинские картины словно созданы для нее. Пробирающийся сквозь волнистый туман лунный свет, бег тройки, однозвучный колокольчик («Зимняя дорога»); крутящая снежные вихри, шуршащая по обветшалой кровле соломой, стучащая в окошко буря, жужжание веретена в ветхой лачугке («Зимний вечер»).

Но это только часть картины. Еще есть няиньи песни, скрашивающие зимние вечера, а также доносящийся до Михайловского тревожный гул времени. 1825 год — более точная дата написания «Зимнего вечера» неизвестна: в начале года, в конце ли его, до декабрьских событий или после них. 11 января Пушкина в Михайловской ссылке посетил лицейский друг Пущин. «Свидание было недолгим, а разговор — жаркий. Разговор зашел о тайном обществе, и Пущин не скрыл от Пушкина своей к нему причастности. Вечером Пущин уехал»⁸. Позже Пущин вспоминал: «Мы еще чокнулись стаканами, но грустно пились, как будто чувствовалось, что последний раз вместе пьем, и пьем на вечную разлуку!»⁹

Как знать, может, стихотворение возникло в этот январский вечер, или в один из декабряских вечеров после события на Сенатской площади. И хотя «Зимний вечер» неоднократно привлекал внимание композиторов, в цикле Гофмана впервые открылась вся картина, музыка оказалась связанный не только со словами, но и с тем, что стоит за ними. А за пушкинскими словами стоит многое...

Порой оркестр создает подразумеваемый поэтическим текстом выразительный штрих. Так, в песне «Веселый пир» мы слышим стук сдвинутых в тесный круг бутылок, звон бокалов. Когда же пушкинский стих, подобно «образцовой вещи», абсолютно самодостатчен, — тонко детализированная, богатая тембрами оркестровая музыка оживляет восприятие («Нет, я не дорожу мятежным наслаждением»).

Оркестровые песни на пушкинские стихи не единственный пример обращения Гофмана к русской классике. Им написаны две каннаты на стихи Бунина и Мандельштама, «Четыре пьесы для голоса, альта и фортепиано» на стихи Бунина, Ходасевича, Вознесенского и Мандельштама. Поэзия Мандельштама им также использована в цикле «Три песни для голоса и фортепиано». Зачем нужна поэзия музыке, зачем музыка — поэзии? Что дает их союз? Во-первых, стихи уже не для глаз (не для чтения). Они для ушей: это уже — звучащая поэзия. Она уже истолкована, подверглась интерпретации. Здесь композитор должен еще обладать и мастерством чтеца. Но задача этим не исчерпывается. Как музыка отреагирует на подтекст? Она может сообщить слушателю оценку ситуации.

С другой стороны, музыкальный образ в связи со словом приобретает конкретность, которой не существует в инструментальном жанре. Можно сказать, вся вокально-инструментальная музыка Гофмана отличается чистотой жанра, объединяющего в себе поэзию и музыку.

Наряду с вокальной музыкой значительная область творчества Гофмана — камерно-симфоническая. И к какому бы жанру его музыка ни относилась, ей всегда свойственны лаконизм изложения и концентрированность мысли, структурное разнообразие и напряженная цельность, непринужденная смена характеров и эмоциональная насыщенность. За какие-нибудь 6 минут можно услышать нечто напоминающее прелюдию и фугу, скерцо, канон, сонату и рондо («Фантазия» для скрипки и фортепиано); или речитатив, менуэт, вальс,

марш и скерцо (Фортепианное трио). При этом все разнообразие составляет строго монолитную форму, построенную — как например, в «Фантазии» — средствами одной-единственной серии. Все это органично для композитора, учителем которого был Филип Гершкович (ученик Берга и Веберна). Гофман — составитель книги Гершковича «О музыке» и автор вступительной статьи к ней. Эта статья — портрет не только Гершковича, но и известной мере и самого Гофмана, для которого Гершкович был «единственным..., обладающим целостным музыкальным мировоззрением»¹⁰.

2015 год для Леонида Гофмана — юбилейный. 70-летие совпадает с объявленным в России годом литературы. Год будто предназначен для премьеры пушкинского цикла. Вперед — к Пушкину.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из статьи Пушкина «О народной драме и драме "Марфа Посадница"» (1830).

² Норштейн Ю. Снег на траве. М., 2005. С. 145.

³ Слова Глинки приводят Серов. См.: Серов А. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Л., 1984. С. 38.

⁴ Из заметки Пушкина «В зрелой словесности приходит время...» (1828).

⁵ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 155.

⁶ Там же. С. 153.

⁷ Бродский И. Письмо Горацию. М., 1998. С. 122-123.

⁸ Лотман Ю. Пушкин. СПб., 2003. С. 109-110.

⁹ Слова Пущина приводят Лотман. См.: Там же. С. 110.

¹⁰ Гофман Л. [Вступительное слово] // Гершкович Ф. О музыке. М., 1991. С. 5.