

Демченко Александр Иванович

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства
и музыкальной педагогики, доктор искусствоведения, профессор,
действительный член (академик) Российской академии естествознания,
действительный член (академик) Европейской академии естествознания,
заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования

НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ «ВСЕМИРНОЙ ОТЗЫВЧИВОСТИ»

Многое поражает в творческом наследии Александра Сергеевича Пушкина. Но, может быть, более всего — его универсализм.

Универсализм и в узко литературном отношении этого слова, поскольку он охватил практически все виды и жанры современной ему словесности, претворил в своём творчестве все основные идеи и темы художественного процесса своей эпохи.

Универсализм и в общечеловеческом истолковании этого слова, так как мы находим в его стихах и прозе многомерный, всеобъемлющий срез бытия, что делает пушкинский мир настоящей вселенной. Универсализм этот тем более поражает, что в отличие от многих других романтиков, которые много путешествовали, Пушкин никогда не покидал пределов России — хотя под давлением неблагоприятных социально-политических обстоятельств неоднократно помышлял о бегстве из страны.

Правда, какой России! России, которая вмещала в себя едва ли не всё — исконно русское начало и поистине вавилонское смешение народов, просвещённость цивилизованной Европы и азиатскую дикость, классическую культуру и экзотику Востока. Вглядываясь в этот неопикуемый разноязыкий конгломерат, Пушкин оставил массу свидетельств о том, что сегодня мы бы назвали «ближним зарубежьем» («Алеко», «Бахчисарайский фонтан», «От меня вечер Леила...», «Не пой, красавица...», «Путешествие в Арзрум», «Калмычке» и т.д.).

Однако ещё больше отзвуков, и отзвуков необычайно сильных, нашло в его творчестве «зарубежье дальнее», о котором он мог только слышать.

Напомнить об отдельных из этих отзвуков и ставится целью предлагаемых заметок.

Размышляя о наследии великого поэта, Достоевский важную его грань обозначил как «*всемирность и всечеловечность гения Пушкина*». Такого рода универсализм предполагал в нём потрясающую интуицию, способность благодаря некоему «шестому чувству» проникать в суть и тайну любых явлений.

Совершенно уникальный в этом смысле пример — маленькая трагедия «**Моцарт и Сальери**». Поразительная точность определений обнаруживается, начиная с первых строк.

*Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет – и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.*

Сразу же заявлено умение безошибочно распоряжаться специфическим материалом далёкого Пушкину вида искусства. Он демонстрирует изумительный дар постижения этого материала в любых тонкостях и нюансах.

*Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодоле
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху.*

Впечатляющая точность в раскрытии законов профессии музыканта, которая требует фундаментальной школы, длительной выучки, бесконечных трудов в овладении необходимыми навыками. Первейшие из них – «*верность уха*» и «*беглость*», то есть техническая оснащённость.

Показывая этот процесс, автор бросает вскользь и такое замечание: «*Поверил // Я алгеброй гармонию*». Каким чутьем надо обладать, чтобы вот так, мимоходом, прикоснуться к настоящей бездне! Бездне, которую иногда помещают в проблемном поле под кодом *музыка и математика*.

Специалисты знают, что, кажущееся эфемерным и сугубо эмоциональным, искусство звуков, на самом деле, базируется на глубоких знаниях, сложных расчётах и всякого рода исчисляемых закономерностях.

И ещё один штрих (опять-таки вложенный в уста Сальери).

*Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошёл ли бодро вслед за ним...*

Разве не может удивить подобная информированность в области истории музыки? Ведь именно так и было: Сальери из числа приверженцев Глюка, принял его оперную реформу и работал в русле глюковского направления.

Вдобавок ко всему пушкинский Моцарт упоминает одну из опер Сальери («Тарар»), прибавляя: *«Там есть один мотив... // Я всё твержу его, когда я счастлив... // Ла ла ла ла...»* – замечено очень по-музыкантски и выказывает знание такого раритета, что этому может позавидовать профессионал.

По собственному признанию Пушкина, немало его ранних вещей *«отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил»*. В стихотворении *«К морю»* (1824) он называет Байрона *«гений... властитель наших дум»* и на его кончину дает ярко патетический отклик.

*Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец.
Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.
Твой образ был на нём означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен.
Как ты, ничем неукротим.*

Вне сомнений, молодому Пушкину хотелось временами походить на такого Байрона (*«могущ, глубок и мрачен... ничем неукротим»*), и естественно, что отдельные его образы получали соответствующую окрашенность.

К примеру, типична для байронического героя биография Онегина. В полной мере вкусив бурных утех юности, вдоволь натешившись жизнью светского жуира, завсегдатая столичных салонов (авторские определения: «молодой повеса», «франт», «денди»), он теряет интерес ко всему.

*...чувства в нём остыли;
Ему наскучил света шум;
Красавицы не долго были
Предмет его привычных дум;
Измены утомить успели;
Друзья и дружбы надоели...*

Пушкин ставит диагноз болезни, постигшей его героя, и это самый точный диагноз байронизма в целом.

*Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела понемногу;
Он застрелиться, слава Богу,
Попробовать не захотел,
Но к жизни вовсе охладел.
Как Child-Harold, угрюмый, томный
В гостиных появлялся он;
Ни сплетни света, ни бостон,
Ни милый взгляд, ни вздох нескромный,
Ничто не трогало его,
Не замечал он ничего.*

Внутренняя опустошённость («*Плоды сердечной пустоты*») — не в этом ли был корень байронической болезни? И уже совершенно серьёзно, со всё разъедающим скепсисом, этой нескончаемой хандре и необоримой скуке жизни посвящен великолепный драматический этюд Пушкина «**Сцена из Фауста**» (1825), ставший преддверием его маленьких трагедий. Как и у Гёте, тон всему задаёт Мефистофель.

*Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел;
Кто верит, кто утратил веру;
Тот насладиться не успел,
Тот насладился через меру,*

*И всяк зевает да живёт —
И всех вас гроб, зевая, ждёт.*

Игра слов в последнем двустишии — убийственное остроумие прожжённого циника. Фауст пытается спорить: ведь есть всё-таки средство, способное отвлечь от хандры — это любовные утехы. Но Мефистофель безжалостно обрывает его (задавая вопрос «*Что́ думал ты в такое время, // Когда не думает никто?*»), он подразумевает высший миг любви).

*Творец небесный!
Ты бредишь, Фауст, наяву!..
И знаешь ли, философ мой,
Что́ думал ты в такое время,
Когда не думает никто?..
Ты думал: агнец мой послушный!
Как жадно я тебя желал!
Как хитро в деве простодушной
Я грёзы сердца возмущал!
Любви невольной, бескорыстной
Невинно предалась она...
Что ж грудь моя теперь полна
Тоской и скукой ненавистной?..
На жертву прихоти моей
Гляжу, упившись наслажденьем,
С неодолимым отвращеньем:
Так безрасчётный дуралей,
Вотще решаешь на злое дело,
Зарезав нищего в лесу,
Бранит ободранное тело...*

Как видим, когда Пушкину захотелось высказаться по-своему вслед за «Фаустом» Гёте, он сделал это превосходнейшим образом. Примерно то же произошло и в трагедии «**Каменный гость**», где он вознес традицию разработки образа Дон Жуана на исключительную высоту (после пьес Тирсо де Молина, Мольера, Гольдони, после оперы Моцарта и поэмы Байрона).

В том же ряду произведений поэта, как достойного наследника и полноправного «владельца» богатств мировой культуры, стоит его стихотворение «**Я памятник себе воздвиг нерукотворный...**» (1836).

Мы помним, что свой отсчёт традиция поэтических «Памятников» ведёт с 30-й оды Горация (Древний Рим, I в. до н.э.). На почву русской литературы её перенес М. Ломоносов, сделавший перевод (1747), начинавшийся словами «*Я знак бессмертия себе воздвигнул // Превыше пирамид и крепче меди...*». Позже вольное подражание Горацию находим у Г. Державина. И, наконец, высшего совершенства, кристально ясного выражения мысли и формы «Памятник» достигает у Пушкина.

*Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастёт народная тропа,
Вознёсся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.*

По времени своей жизни Пушкин принадлежал эпохе Романтизма, и яркие блики этого времени нередко стремился передать на «чужестранном» материале. К примеру, неизменная спутница романтической манеры высказывания — повышенная экспрессия. Этого поэт часто добивается путем использования в инструментовке стиха многократного повторения какой-либо словесной фигуры. Вот Дон Гуан обращается к Доне Анне (именно таково написание этих имён у Пушкина в его маленькой трагедии «**Каменный гость**», 1830).

*Когда б я был безумец, я б хотел
В живых остаться, я б имел надежду
Любовью нежной тронуть ваше сердце;
Когда б я был безумец, я бы ночи
Стал провождать у вашего балкона,
Тревожа серенадами ваш сон...
Когда б я был безумец, я б не стал
Страдать в безмолвии...*

Сознательные, целенаправленные повторы слов (как в данном случае троекратное «*Когда б я был безумец...*») создают сильное эмоциональное напряжение и всякий раз имеют совершенно определённое смысловое назначение.

Романтические «*страсти роковые*» Пушкин воспроизводил подчас в предельно сгущённых тонах. Такое находим, например, в балладе «**Чёрная**

шаль» (1820). Чтобы придать кошмару повествования бóльшую достоверность, автор переносит происходящее куда-то в иное измерение, рассказывая об измене некой «младой гречанки» и о том, что последовало, когда герой застал её с другим.

*Незвидел я света; булат загремел...
Прервать поцелуя злодей не успел.
Безглавое тело я долго топтал
И молча на деву, бледнея, взирал.
Я помню моления... текущую кровь...
Погибла гречанка, погибла любовь!
С главы её мертвой сняв чёрную шаль,
Отёр я безмолвно кровавую сталь.*

Откликаясь на веяния романтического артистизма, Пушкин не раз описывал ситуацию прилива творческих сил. Это состояние он дважды фиксирует в неоконченной повести «**Египетские ночи**», явно наслаждаясь яркими вспышками особой одарённости.

Глаза итальянца засверкали, он взял несколько аккордов, гордо поднял голову, и пылкие строфы, выражение мгновенного чувства, стройно излетели из уст его...

Он дал знак музыкантам играть... Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чуждым огнем; он приподнял рукою чёрные свои волосы, отёр платком высокое чело, покрытое каплями пота... и вдруг шагнул вперёд, сложил крестом руки на грудь... музыка умолкла... Импровизация началась.

И когда поэту хотелось подчеркнуть особое очарование столь излюбленной им музыкальности стиха, он нередко обращался к колориту какого-либо далёкого края. В качестве одного из примеров можно сослаться на стихотворение «**Ночной зефир...**» (1824), которое представляет собой безупречно построенную форму рондо с троекратно повторяемым рефреном и контрастными к нему двумя эпизодами (схема: *АВАСА*).

Эпизоды контрастны рефрену не только по сюжетно-смысловому ряду, но и по метроритму. В них подчёркнута певучесть слога («*Взошла луна зла-*

тая... *Ножку дивную продень*»), что усилено мягкостью распевного окончания на «ся» («*Вот испанка молодая // Оперлася на балкон*»).

Есть здесь и «настоящая» музыка, причём выделен звуковой знак так называемого локального колорита («*Тише... чу... гитары звон*»). И наконец, в рефрене представлена звучащая атмосфера природных стихий с их лёгким струением и бурлящим шумом — уже само выбранное автором слово *Гвадалквивир* не только исполнено сгущённой экзотики, но и отдаёт гулом речных перекатов.

*Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.*

Уже из приведённых выше отрывков очевидно, как часто в поэзии Пушкина всплывают античные мотивы, сколько у него «итальянских», «греческих», «испанских» стихов и какое обилие всевозможных вариаций на темы Востока! Делает это он и в том числе для того, чтобы выразить своё остро критическое видение окружающего мира. Так, поднимаясь мысленным взором к вершине общественно-социальной пирамиды, Пушкин чаще всего находит власть предрержащих обуянными своеволием, корыстью, жестокостью. Об этом с особой заострённостью рассказывается в романтической притче «**Анчар**» (1828).

Как гласит примечание самого поэта, анчар — «*древо яда*». Древо страшное — природа «*его в день гнева породила*» и всё вокруг бежит этого «*древа смерти*», но...

*Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом.
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом...
Принёс — и ослабел и лёг
Под сводом шалаша на лыки,
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.
А царь тем ядом напирал*

*Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.*

Пушкин специально обращается здесь к образу восточной деспотии, особенно откровенной в своем бездушии к человеку, чтобы подчеркнуть: нет предела негуманности власти, морального закона для неё не существует, жизнь человеческая для неё — ничто.

Было бы достаточно цикла так называемых маленьких трагедий («Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы»), чтобы с полным правом утверждать: великий русский поэт поднял целые пласты инонациональных культур. Но и за пределами названных пьес подобных проникновений в жизненный уклад других стран и народов у Пушкина множество. И всё это настолько убедительно, что на память невольно приходят сказанные почти столетием позже слова Александра Блока.

*Мы любим всё – и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно всё – и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...
(«Скифы», 1918)*