

Евгений ЛЕВАШЕВ

История "Русского соловья"

Dело было давно, но потому что и стоит о нем послушать, пока оно не забудется совсем!», — мудро заметил Ганс Христиан Андерсен, начиная так одну из самых поэтических и внутренне музыкальных своих сказок — о соловье китайского императора. Наша же история относится ко временам совсем не столь отдаленным, да и речь в ней будет вовсе не о событиях, происходивших некогда в сказочной восточной стране. В нашем повествовании все гораздо конкретнее: место действия — Россия; время действия — эпоха Пушкина и Дельвига; образ действия — размышление о музыке Алябьева и разыскания интересных, порой немаловажных и каждый раз реальных исторических фактов из жизни нашего героя. Однако есть в ней — в этой жизни и в этой истории изрядная доля подлинной романтики, есть любовь, столь верная и целомудренная, что кажется словно сошедшей со страниц рыцарского романа, есть и почти фантастические по своей непостижимости загадки, которые с каждым уходящим десятилетием поддаются хоть какому-нибудь объяснению все труднее и труднее.

Здесь нелишне сказать также, что наш герой — «русский соловей» — образ двуединий. Этими словами нередко называли мелодию прославившегося на всю Европу романса Алябьева, но в кругу друзей так подчас именовали и самого автора музыки. Казалось бы, композитор мог и не вполне согласиться с прозвищем в высшей степени лестным, хотя все же несколько назойливым и невольно сужающим границы его дарования и творчества — ведь ему принадлежали многие популярные произведения самого различного характера, от остро комедийных до сурово трагических, среди них десятки песен, сочинения для различных инструментов, оркестра, хора, превосходные водевили, оперы, балетные сцены. Но нет! Алябьев не только не возражал никогда, он и сам, судя по всему, предпочитал «Соловья» другим своим композициям, порой несознательно более эффектным и ярким. Пожалуй, создается даже впечатление, будто музыкант совершенно сознательно выбрал внешне очень скромную, однако наполненную какой-то истинной духовностью мелодию в качестве своего рода творческого символа, будто данного ему ангелом свыше и отвечающего самой сути его личности.



200 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. А. АЛЯБЬЕВА

Воспользуемся для отчасти шуточного, а отчасти и серьезного пояснения сказанного подходящими фразами из определителя «Певчие птицы»: «соловья узнают прежде всего по песне и внешности, скромность которой вызывает разочарование у почитателей соловьиного таланта. Оперение... однотонно коричневое, сверху темнее, снизу светлее, лишь хвост отличает ржаво коричневая окраска... Еще один важный отличительный признак обыкновенного соловья — большие «карие очи», признак «вечернего образа жизни»... Интересно, что для исполнения своих песен соловей не ищет возвышенных мест, как большинство певчих птиц. Наоборот, он занимает какую-нибудь неприметную ветку или пень, скрытый кустарником».

Не побоимся метафоричности и, отбросив моменты невольно юмористические, все же признаемся, до какой степени прочитанная нами цитата соответствует и непрятательному облику, и внутреннему духу «русского соловья».

Романсу Алябьева «Соловей» с его простотой и на первый взгляд незамысловатой музыкой присуще еще одно свойство, производящее впечатление какого-то волшебства, и это свойство среди прочих достоинств также ставит его в ряд шедевров мирового музыкального искусства. Подобные произведения при работе авторов над ними непостижимым образом словно впитывают в себя не только признаки творческих стилей их создателей, но и запечатлевают определенные моменты их жизни, приметы непосредственного окружения и общей художественной культуры эпохи. При внимательном вчитывании в поэтический текст, вслушивании в музыку, вживании в самый дух романса начинается как бы обратный процесс, и даже совсем короткое вроде бы сочинение раскрывает перед нами как его художественную идею, так и те стороны, которые подчас связаны с ней лишь косвенно, но нередко позволяют ответить на вопросы несколько иного плана — о творческом пути художника, о его личной судьбе.

Когда и где родился «русский соловей»?

Если говорить о композиторе Александре Александровиче Алябьеве, то его биография в наши дни изучена насколько возможно подробно: родился он 4 августа 1787 года в Тобольске в семье губернатора, получил превосходное и разностороннее домашнее образование, с самых молодых лет приобщился к музыке, играя на фортепиано и скрипке, посещая спектакли местного оперного театра и концерты местного симфонического оркестра, продолжил музыкальное обучение в Москве у известного тогда композитора И. Я. Миллера, а затем у европейски знаменитого пианиста и композитора Дж. Филда, в возрасте 25 лет в 1812 году поступил добровольцем в гусарский полк, участвовал в боях с французами, где проявил недюжинную отвагу, близко познакомился с поэтом-партизаном Д. В. Давыдовым, поэтом и драматургом А. С. Грибоедовым, в 1823 году подал в отставку с твердым намерением посвятить себя своему призванию — музыкальному искусству... Каждая фраза здесь поневоле кратка, хотя ясно, что любая из них представляет собой целый период жизни талантливого музыканта и незаурядного по личным качествам человека.

Если же вести речь о времени и месте создания романса «Соловей», то ответить на наш вопрос будет далеко не так просто, поскольку исторические сведения в данном случае на редкость запутаны. Более того — важнейшие из них прямо противоречат друг другу.

С одной стороны, самым главным и казалось бы абсолютно неопровергимым источником служит газетное объявление в «Московских ведомостях» от 1 января 1827 года о том, что 7 января знаменитый певец П. А. Булахов исполнит на сцене Большого театра «новую песню» «Соловей мой, соловей» на слова А. А. Дельвига с музыкой А. А. Алябьева. Вдебавок, изучение музыкведом Б. С. Штейнпрессом архива Дельвига убедительно определяет сочинение стихотворного текста дельвиговского «Соловья» не ранее, чем в мае 1825 года. Напрашивается вывод, будто создание алябьевской музыки относится к 1826 году.

С другой стороны, в нотном архиве самого Алябьева (ныне в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки) хранится партитура его Струнного квартета № 3 соль мажор, где на титульном листе композитором четко выписана дата окончания работы — «1825 год, 11 декабря», — а третья часть этого квартета представляет собой вариации на тему алябьевской песни «Соловей», причем последнее обстоятельство особо подчеркнуто следующей надписью: «Задимствовано из русской песни «Соловей».

Промежуток в полгода между маем и декабрем справедливо казался исследователям слишком ничтожным отрезком времени для того, чтобы текст из рукописного альбома Дельвига стал известен Алябьеву, а музыка, сочиненная композитором, успела бы приобрести достаточную популярность для ее уместного и понятного публике цитирования в произведении совсем иного — инструментального жанра.

Названные аргументы подкреплялись и другими.

С весны 1825 года Алябьев находился под следствием, а затем и в заключении. Ему было предъявлено ложное обвинение в убийстве помещика Т. М. Времева, которое завершилось заведомо несправедливым судебным приговором и ссылкой в Сибирь. Триумфальное исполнение романса «Соловей» в Большом театре состоялось в отсутствии композитора. Но, так или иначе, слова «новая песня» в афише едва ли были возможны в 1827 году для сочинения, созданного несколько лет тому назад.

Пытаясь разрешить эту загадку, Б. С. Штейнпресс предположил, что Квартет № 3 Алябьева имел две редакции, причем в первой из них музыка третьей части звучала совсем по-иному и не содержала мелодии «Соловья», а титульный лист с датой 11 декабря 1825 года был позднее подклеен автором. Однако такое суждение представляется весьма натянутым и не выдерживает научной критики. Прежде всего, квартет в высшей степени характерен для инструментального стиля Алябьева именно середины 1820-х годов, между тем, как позднее манера его письма в камерно-инструментальных жанрах заметно изменилась (этой позиции придерживался и сам авторитетный исследователь творчества Алябьева, собиратель и систематизатор его архива, редактор многих его сочинений — Б. В. Доброхотов). Кроме того, продуманность музыкальной драматургии и замечательная соразмерность музыкальной формы не дают оснований говорить о каких-либо заменах. Произведение было сочленено, что называется, на одном дыхании и, весьма вероятно, имело даже скрытую программу, связанную с посвящением квартета ближайшему другу Алябьева — дирижеру и композитору Ф. Шольцу. Наконец, проведенный мною графологический анализ позволяет проследить все тонкости письма вплоть до заточки гусиных перьев или замены старого пера на новое (более твердое), но нигде не обнаруживается ни малейших признаков существования какой-либо иной редакции. Титульный лист с датой действительно подклеен, но лишь с целью создания эффектного оформления рукописи аппликацией с рисунком музыкальных инструментов.

Вместе с тем, представляется весьма вероятным искать решение загадки совсем в иной плоскости. Для этого нужно прежде всего вспомнить о важнейшей особенности литературного и романского жанра «русской песни», которые писались нередко в подражание подлинным народным песням, подчас даже с намеренным использованием их самых характерных оборотов. К случаям подобного рода принадлежит и стихотворение Дельвига «Соловей», сочиненное в виде тонкой и поэтичной парофразы на популярные тогда народные слова «Соловей мой, соловей, соловушко молодой!». Именно к ним обращалось большинство русских композиторов 1810-30-х годов при создании музыки для театральных дивертисментов фольклорного характера. Среди авторов здесь можно назвать, например, Кашина и Верстовского.

Интересно, что если сравнить между собой стихотворение Дельвига и текст аналогичной ему народной песни, а затем подтекстовать оба варианта к мелодии Алябьева, то слова народной песни будут лучше согласовываться с алябьевским мотивом. В отношении стихотворного произведения Дельвига Алябьев даже допустил обычно не свойственный ему серьезный композиционный просчет, при котором в последних куплетах поэтическая структура (2+2+2 2+2+2) совершенно не совпадает со структурой музыкальной (4+4+4). Сейчас это никогда не замечается, поскольку современные нам певицы редко исполняют больше двух куплетов из «Соловья». Но сравнение выглядит чрезвычайно показательным:

Текст Дельвига

Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей!
Ты куда, куда летиши,
Где всю ночку пропоешь?

Припев:

Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей!

Кто-то бедная, как я,
Ночь прослушает тебя,
Не смыкаючи очей,
Утопаючи в слезах?

Припев.

Ты лети, мой соловей,
Хоть за тридевять земель,
Хоть за синие моря
На чужие берега.

Припев.

Побывай во всех странах,
В деревнях и в городах:
Не найти тебе нигде
Горемышнее меня.

Припев.

У меня ли у младой
Дорог жемчуг на груди.

У меня ли у младой
Жар колечко на руке.

У меня ль у молодой
В сердце миленький дружок.

В день осенний на грули
Крупный жемчуг потускнел.

В зимнюю ночь на руке
Распаялося кольцо.

А как нынешней весной
Разлюбил меня милой.*

Текст народной песни

Соловей мой, соловей.
Соловушко молодой!
Не летай ты, соловей,
Во зеленый сад гулять.

Припев:

Соловей мой, соловей.
Соловушко молодой!

Не садись ты, соловей,
В зеленом моем саду,
В зеленом моем саду
На ракитовом кусту.

Припев.

Не пой рано по заре,
Не трави ты сердце мне:
И так тошно молодцу.
Сам не знаю почему.

Припев.

Коли знать, так все по ней,
По сударушке моей,
Ах, кого бы мне нанять
За сударушкой послать.

Припев.

Коли старого нанять,
Греха на душу принять:
До нее стар не дойдет,
Во дорожке пропадет.

Припев.

Коли малого нанять:
Мал не знает, что сказать:
Коли ровнюшку нанять:
Ровня любит сам гулять.

Припев.

Уже как знать-то молодцу
Подниматься самому,
Подниматься самому
По сударушку свою.

Припев.

* (Для наглядности сплошными линиями отмечено деление на строфы у Дельвига, а пунктирными линиями — деление на куплеты у Алябьева.)

Обратим внимание еще на одно обстоятельство. В стихотворении Дельвига повествование ведется от лица девушки. Между тем у Алябьева при цитировании им мелодии своего романса в других сочинениях смысл цитаты практически во всех случаях состоит в жалобах на свою долю именно молодца (романсы «Коль правда то», «Прощание с соловьем», «Прощание с соловьем на севере», «Что поешь, краса-девица?»). То есть композитор и здесь в значительно большей степени ориентируется на содержание народной песни, нежели на ее обработку Дельвигом.

С такой точки зрения наиболее вероятной представляется следующая гипотеза:

1. Алябьев сочинил свой романс еще в начале 1820-х годов на слова народной песни для какого-то из многочисленных тогда театральных дивертишментов. (По ряду косвенных данных речь может идти скорее всего о 1823 году, когда композитор вышел в отставку и поселился в Москве. Кстати сказать, тогда же был им написан романс «Вижу, бабочка летает», мотив которого позднее тоже вошел в алябьевский Квартет № 3 в качестве основной темы четвертой части.)

2. Уже в этом виде алябьевская мело-

дия «Соловья» сделалась достаточно популярной.

3. Осенью 1825 года Алябьев использовал этот мотив в третьей части своего Квартета № 3, где смысл мелодии в соответствии с традицией народной песни заключался в жалобах молодца на бездолье (композитор находился тогда в тюрьме).

4. Познакомившись в 1826 году с текстом Дельвига, Алябьев пленился поэтическими достоинствами стихотворения, сделал новую подтекстовку и несколько позднее именно так издал романс, не обратив внимания на смысловую несущую, возникшую в последних куплетах.

5. 7 января 1827 года П. А. Булахов исполнил в Большом театре романс Алябьева с новым текстом Дельвига, причем слова «новая песня» в афише относились именно к стихотворению, а не к музыке.

6. В дальнейших переделках «Соловья» для других сочинений Алябьев осознанно или подсознательно опирался на народный вариант текста, тем более, что его положение композитора-изгнаника соотносилось с содержанием народной песни.

После жестокого судебного приговора, потрясшего Алябьева своим неприкры-

тым безразличием к истине, после позорной гражданской казни и лишения его — дворянина и участника Отечественной войны 1812 года — всех дворянских прав, чинов и воинских наград, начался период вынужденных скитаний композитора по окраинным землям Российской империи: Тобольск, Оренбург, Кавказ, снова Оренбург и новая высылка, на этот раз в Коломну, где тогда (1842) свирепствовала эпидемия холеры. Однако сочинение музыки продолжалось всюду и в самой интенсивной степени даже в самых бедственных обстоятельствах. И везде сопутствовало ему «русский соловей». Порой даже название романсов с упоминанием пернатого певца и их музыка с использованием хорошо знакомого нам мотива фиксируют важнейшие вехи жизненного пути музыканта — иногда самые тяжелые моменты, связанные с необходимостью мобилизации всех духовных сил, но порой и минуты несколько более светлые, с неожиданными надеждами на пересмотр судебного дела или хоть на какое-то изменение судьбы к лучшему.

Оkinem же беглым взглядом некоторые из таких сочинений: «Прощание с соловьем» — отъезд из Москвы в сибирскую ссылку; «Прощание с соловьем на севере» — расставание с Тобольском, где он родился; «Что поешь краса-девица?» — по-прежнему неустроенная и какая-то неприкаянная жизнь на Кавказе и тоска по России.

Но рассказывая о жизненном пути нашего героя, нельзя не упомянуть и о героине, о той, что была для него идеалом недостижимо далекой, но верной и чистой сердцем возлюбленной.

Кому предназначал свои песни «русский соловей»?

Екатерина Александровна Римская-Корсакова и Алябьев близко познакомились еще в начале 1820-х годов, когда тридцатипятилетний музыкант и пока еще не вышедший в отставку гусар вдруг зачалил в дом ее отца на Страстной площади. (Это здание совсем недавно вполне благополучно стояло близ памятника Пушкину и было хорошо известно москвичам под названием «дома Фамусовых», поскольку Грибоедов по преданию запечател его в комедии «Горе от ума», и во многих театральных постановках потом по традиции в последнем акте пьесы воспроизводили его вестибюль и знаменитую «фамусовскую лестницу».) Роковая трагедия Алябьева не менее тяжко ударила и по душевно близкой ему девушке и казалось бы навсегда похоронила все их мечты. Вскоре после ареста композитора ее выдали замуж за полковника А. П. Офросимова. Однако ее духовное общение со ссылочным музыкантом по-существу не прервалось. В 1840 году, выдержав после смерти Офросимова годовой срок обязательного в ту пору траура, Екатерина Александровна стала, наконец, женой Алябьева.

Незаурядность ее личности была оценена очень многими и, в частности, еще в 1821 году вдохновила Жуковского на создание одного из прекрасных его стихотворений, которое отчасти возмещает нам отсутствие ее живописного портрета:

Кто вас случайно в жизни встретит,
Тот день нечаянный такой
Меж днями счастия заметит
И скажет слушаю спасибо всей душой!
И я ему, причудливому богу,
Спасибо всей душой сказал
За то, что мне он на дорогу
Попутчиком любезным дал
Приятное об вас воспоминанье!
Но чужестраннику сей дар — благоденяне...

Впрочем, для Алябьева, который познакомился со своей будущей женой как раз около 1821 года, ее образ на протяжении почти пятнадцатилетней разлуки был гораздо большим, нежели «приятное воспоминанье». Этот образ служил тогда для него — находящегося на чужбине странника — одновременно источником благодетельной духовной опоры и величайшего страдания, почти безумной надежды и беспроственного отчаяния.

Быть может, в иных случаях столь глубокое вторжение в сферу тонких и деликатных отношений возлюбленных могло бы выглядеть бес tactным. Но только не здесь! Насильственное разъединение судеб любящих мужчины и женщины — эта трагическая тема, будучи с замечательной силой обобщения отражена в различных жанрах творческого наследия Алябьева, тем самым перестала относиться лишь к обстоятельствам сугубо личной жизни композитора и естественно вошла в круг вечных для искусства сюжетов.

Екатерине Александровне прямо посвящено едва ли не самое лучшее и вдохновенное из произведений Алябьева — вокальный цикл «Шесть романсов» (1833). В него входят замечательные песни на слова Гете, М. А. Бестужева-Рюмина, П. А. Вяземского, А. Мицкевича, а центром его является романс на стихотворение А. Ф. Вельтмана «Тайна», где начальные слова поэтических строф образуют далеко не сразу распознаваемый акростих: «Я вас люблю!». Но на самом деле подавляющая часть сочинений Алябьева с середины двадцатых годов и вплоть до смерти композитора (1851) тем или иным способом связана с личностью Екатерины Александровны — либо общностью их интересов, переживаний, мыслей о прочитанных книгах, либо любовной тематикой песен при неназванном имени, либо прозрачными намеками метафорических сюжетов его романсов, вокальных циклов, хоров, и даже опер (что особенно заметно в опере «Эдвин и Оскар»). В названный обширный круг входит и музыкальная тема «русского соловья», тонко обработанная в романсе на слова брата композитора — поэта Василия Алябьева:

Коль правда то, что быть вдвоем
Есть точно счаствие прямое,
То как то время назовем,
Когда живут в разлуке двое?

Может ли наскучить повторение в разных сочинениях песни «русского соловья»?

Нет! Довольно частое обращение Алябьева к излюбленному мотиву вовсе не обделяет в мелодическом плане его творчества, как это могло бы показаться на первый взгляд людям, знающим о громадном алябьевском наследии лишь понаслышке. Напротив, знакомство с каждым из сочинений, где только цитирована знаменитая тема, показывает неисчерпаемость фантазии композитора в ее интонационном, образом и музыкально-драматургическом переосмысливаниях. Например, в музыке к предполагавшейся инсценировке поэмы А. Ф. Вельтмана «Ратибор Холмоградский» тема песни «Прощай, друг соловей!» должна была входить в число трех главнейших лейтмотивов спектакля, символизируя собой неизменную духовную связь разлученных судьбой жениха и невесты. В романсе «Что поешь, краса-девица?» та же мелодия выполняет совсем иную роль: будучи противопоставлена роскошной южной баркароле, она звучит как светлое, хотя и тяжкое воспоминание о далекой и недостижимой России.

Однако воистину ошеломляющей метаморфозой предстает перед нами полная драматургическая трансформация «Соловья» в алябьевской опере «Волшебная ночь» (по комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь»). Главная остро-комедийная кульминация этого трехактного оперного произведения возникает в центральном — «лесном» — действии, когда царица фей красавица Титания, заколдовавшая Обероном, влюбляется в афинского ремесленника, который в свою очередь превращен Лешим (шекспировским Эзком) в уродливого осла. Она осыпает его страстными ласками, а он низким и хриплым басом запевает свою любимую арию со следующими словами:

Воробей мой, воробей,
Ты мой серый воробей!
Так ли звать тебя и кликать?
Что когда б у воробья
Научился я чирикать,
Расчирикался бы я!

Петушок мой, петушок,
Золотой мой гребешок!
То-то было бы курьезно.
Если б лежа на боку,
Рылся в куче я навозной
И кричал: «ку-ку-ри-ку!»

Сатирический ракурс данной сценической ситуации, даже с изрядным оттенком скабрезности, дополнительно усиливается еще одним психологическим моментом — прямой ассоциацией с чрезвычайно популярным в пушкинскую эпоху «Золотым ослом» Апулея.

Говоря об использовании и переосмысливании в ином художественном контексте музыкальных цитат, следует иметь в виду, что приемы цитирования и автоцитирования вообще были достаточно широко распространены в алябьевскую эпоху, причем не только в русском, но и прежде всего в западноевропейском искусстве. В качестве выдающихся образцов здесь можно назвать quartet «Девушка и смерть», фортепианный квintet «Форель» Шуберта и многие другие замечательные произведения композиторов-романтиков.

Но даже в кругу столь представительных сочинений мелодия «русского соловья» по праву занимает одно из первых мест. Достаточно сказать, что к ней обращаются в своих вариациях и транскрипциях Глинка, Лист, Вьетан. Она звучит во вступлении к десятой песне вокального цикла Шумана «Любовь поэта» на слова Гейне. Она выполняет роль главной трагической кульминации в Фортепианной фантазии ля мажор Дж. Филда, задавая нам, тем самым, еще одну, последнюю хронологическую загадку.

Дело в том, что Фортепианская фантазия ля мажор была сочинена и впервые исполнена Дж. Филдом в России в 1811 году, между тем как создание мелодии цитированного в ней «Соловья» Алябьева относится, как уже говорилось, к 1820-м годам.

Впрочем, в данном случае загадка разрешается сравнительно просто. Фантазия известна нам только по изданию второй половины XIX века и в редакции А. И. Дюбюка. По-видимому, Филд на рубеже двадцатых-тридцатых годов, то есть сразу после осуждения и ссылки Алябьева, исполнял фантазию на одном из своих многочисленных концертов и тогда же демонстративно ввел в нее мотив «Соловья», подчеркнув тем самым, чувство солидарности со своим находящимся в опале учеником. А Дюбюк, также учившийся у Филда, зафиксировал впоследствии это авторское изменение в печатном виде.

Спросим напоследок: не грозит ли какая беда «русскому соловью»?

Пожалуй, что и грозит. Еще в XIX столетии многие певицы, желая эффектно продемонстрировать публике виртуозно-колоратурные возможности своего голоса, бездумно сокращали в романсе Алябьева куплет за куплетом, а взамен вводили музыкально-бессмысленные, хотя очень сложные, пассажи, трели и прочие трафаретные украшения. В XX веке это явление приобретало порой характер сущего бедствия: «русского соловья», как и в сказке Андерсена, не просто сажали в позолоченную клетку, но и старались превратить его в «соловья механического», в некий бездуховный игрушечный органчик.

...И все же и сейчас время от времени звучит подлинная — вдохновенная и внешне непрятательная мелодия, которая возрождает к духовной жизни ее слушателей и (воспользуемся словами великого датского сказочника) очень многих людей — от императоров до простых рыбаков — заставляет невольно воскликнуть: «Господи, как хорошо!».