Т. Щербакова

Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России

Т. Щербакова

Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России

Москва «Музыка»
1984

Рецензент
кандидат искусствоведения
А. И. КАНДИНСКИЙ

© Издательство «Музыка», 1984.

Странствия «фараонова племени»

Европейцы впервые услышали о цыганах более пятисот лет тому назад. Загадочное племя, будто в поисках земли обетованной, бродило из страны в страну, преодолевало моря и океаны, проникало в Австралию и в Америку. Причудливые маршруты странников пересекали континенты вдоль и поперек от Инда к Миссисипи, от Гвадалквивира к Темзе, от Дуная к Неве и Москве-реке.

Где бы ни появлялись цыгане, они колдовали, гадали, пели и плясали до упаду, заклинали змей, занимались ремеслом коновалов и кузнецов. И всегда, словно инопланетяне, они были совершенно равнодушны к снедавшим цивилизованных обитателей земли заботам. Презирающие «неволю душных городов» и чуждающиеся труда крестьянина, они становились подозрительны. Их начали бояться, страх перешел в ненависть, что в XVI столетии привело к репрессиям. Дороги цыган-странников в Европе отмечены кровавыми следами.

Среди наблюдений русских этнографов XIX века можно встретить следующую проницательную мысль: «Племя цыганское вообще с богатым задатком на счастливую и спокойную жизнь, которой оно не имеет. Цыгане способны, понятливы, в характере их мягкость, гибкость, они от природы добры, уступчивы. Но все эти прекрасные задатки опошлены вечным рабством и презрением; цыгане, понимая, что они общественные парии, унижаются, раболепствуют, не верят ласкам <...> Но тот же цыган совсем другой на свободе: и весел, и доволен, когда его оставляют в покое...» [1]

Созвучное духу времени, это суждение вводит в мир жизненных проблем племени удивительной исторической судьбы.

Откуда же цыгане? Где их родина? Что питало их вольнолюбие и наивную беспечность, что пугало отринувшее их цивилизованное общество?

История этого народа полна загадок, путаницы, окружена ореолом таинственности, который создан самими цыганами. Их противоречивые легенды о своем происхождении отразились во множестве названий племени, сложившихся к середине XIX века. Их именовали gipsy (Англия), Zigeuner (Германия), bogemiens (Франция), farao nepek (Венгрия), gitanos, flamencas (Ис-

ния, Португалия), tatteri (Швеция, Дания), dóma, dumàni (Индия), «египтяне», «Фараоново племя» (Россия), «бóша» (Армения), «зингане» (Персия), «чингяне» (Турция), «гéлеби» (Египет), «лю́ли» (Средняя Азия).

Сами цыгане именуют себя romano, romali, romnitshel (цыганский народ), sinte, sinde (с берегов Инда?) или kali (черные).

Ключ к разгадке тайны происхождения цыган был найден в конце XVIII века немецкими учеными-лингвистами. Е. Рюдигер (в 1777 году) и Г. Грельман (в 1783-м) обратили внимание на то, что важнейшие корни языка цыган принадлежат к северо-западным санскритским диалектам. Были высказаны предположения о родстве цыган и живущих в Пенджабе «чангар», в Мултане и Синде — «джатов» («ятов»), «судеров», странствующих по Кашмиру таборов «дóмов».

В легендах и летописях Древнего Востока ученые пытались найти ответ на вопрос, почему часть «дóмов» или «чангаров» покинула Индию, каким путем попала в Европу. Ответы исследователей, к сожалению, приблизительны и противоречивы.

Со ссылкой на Г. Грельмана «Московские ведомости» сообщили читателям в 1784 году о том, что цыгане происходят из касты судеров, которая в 1408—1409 годах «была свирепо и бесчеловечно гонима браминами» [2]. В древней истории Кашмира были найдены сведения о таборах «доми» — музыкантов и воров, прекрасных танцоров и кузнецов, принадлежавших к низшей касте «cvapaka» («едящие собак»). У Фирдоуси был отмечен рассказ о «лури» — музыкантах, десять тысяч которых были отправлены в 420 году н. э. индийским царем персидскому шаху Бахрамгуру.

Позднее «Северная пчела» опубликовала фрагмент нашумевшего труда Г. Грельмана о цыганах [3] с изложением полулегендарной версии происхождения «дикого племени» и причин его появления в Европе. Вот что писал Грельман: «Когда сильный и могущественный Тимурбег или Тамерлан под предлогом истребления идолов покорил в 1399 году северо-западную часть Индии и прославил победы свои чрезмерною жестокостью, дикое племя разбойников, называемое цынганами и обитавшее в Гузурате и в особенности около Татты, спаслось бегством и вышло из Индии. Сие племя, состоявшее из полумиллиона людей и владевшее несметными сокровищами, называлось на своем языке гузуратском Ром (людьми), а по черному цвету кожи — Кола (черными), а по жительству на берегах Синда — Синтами» [4].

Быт, нравы, религия и язык цыган привлекают все большее внимание филологов, географов и историков XIX века, тем более что за четыре века существования в Европе этот народ оставался столь же малоизвестным и загадочным, как и в начале XV века. Мнения ученых «о начале» цыган становились все бо-

лее разноречивыми. Точка зрения Грельмана оспаривалась. Своеобразная «география» этих споров по-своему весьма красноречива. «Сын отечества» информировал в 1848 году русского читателя о том, что Г. Гасс находит «начало цыган» в южной стороне Босфора, М. Нигер — в северной части королевства Тунис; Х. Гербелло предполагал, что цыгане — выходцы из Занзибара, Э. Сильвий — с гор Кавказа; К. Эккар утверждал их родство с черкесами, Вагесил — с немецкими евреями. К. Гриземан указывал на Египет, П. С. Паллас — на Дунай и Украину [5].

Самое удивительное в том, что все эти парадоксально «противоположные» указания опирались на конкретные исторические данные, то есть цыгане были в Тунисе и на Кавказе, в Германии и на Занзибаре, в Греции и в Египте. Разрешению споров сильно помогли работы филологов. Результаты их исследований подтверждали индо-скифскую версию происхождения цыган.

Опираясь на английские источники, «Вестник императорского Русского географического общества» писал в 1858 году о родстве цыган с индо-скифскими племенами, появившимися на берегах Инда в начале новой эры. Их «туранское» наречие оказалось близким к новейшим диалектам хиндустани. Согласно новой исторической версии, кочующие «яты» и «саки» проникли во II веке н. э. в долины Тигра и Евфрата. «Опасность от умножения числа этих неверных и независимых орд все более и более возрастала, так что калиф Мотассем в 220 г. трижды должен был предпринять против них поход. В мужественном сопротивлении погибло их около 10000; остальные переселены были в Багдад, потом на персидскую границу в Ханникин...» [6]

Из исследований Г. Ньюбольда в 1856 году стало известно, что цыганские племена издавна кочевали в Ширазской долине, по равнинам Персеполя и в Бактрийских горах. Это были медники, чеканщики монет, кузнецы, заклинатели змей. Хотя турецкий султан Баязет изгнал всех цыган из своего государства, их многочисленные семейства остались в Малой Азии, Сирии, Палестине, Египте.

По преданию, «гелеби» пришли в Египет из Йемена, откуда были изгнаны предводителем племени «туба» Циром. Их вели семь братьев, чьи «священные могилы» охраняются в Египте потомками. Они получили право вести свободную кочевую жизнь и даже освобождение от податей. Существует также евангелический вариант легенды об изгнании цыган из Египта богом за отказ приютить бежавшую от царя Ирода Марию с Иосифом и младенцем Иисусом. Позднее именно эта версия активно использовалась против цыган христианской церковью.

Появлению цыган в Европе, таким образом, предшествовал примерно тысячелетний период их обитания в Средней и Малой Азии и в Египте. Любопытны первые сведения о проникновении цыган в Центральную Европу, появившиеся в XVIII веке в Британской энциклопедии [7].

Осенью 1417 года у ворот Люннебурга неожиданно выросла толпа из трехсот странников, «черных, как татары, и называвших себя секани». Впереди в роскошных одеждах ехали величавые всадники, именовавшие себя герцогом и графом Малого Египта. Позади шла пестрая толпа в ярких лохмотьях. В повозках, запряженных ослами, ехали женщины и дети. Цыгане имели охранную грамоту императора Римской империи Сигизмунда и папы. Они рассказывали о покаянии, наложенном на них римскими епископами: странствовать во искупление грехов.

Из Люннебурга они двинулись в Любек, Росток, в 1418 году спустились в Швейцарию, а затем, разделившись на два табора, направились в Италию и во Францию. Всюду они излагали легенды об Индии, изумляли танцами, музыкой, ворожбой, возмущали воровством и вымогательством. Видимо, эта первая «богемская» группа подготавливала почву для массового переселения цыганских племен в Европу, что и началось с 1438 года. В Испании они появились в 1447 году, в Польше — в 1501-м, в Англии — в 1505-м, в Швеции — в 1512-м. На территорию России первые таборы проникли ранее всего через Валахию в 1387 году, в XV столетии через Польшу и Швецию они постепенно просачиваются в западные и северные части Российской империи.

Судьба первых цыганских кочевников в Европе поистине печальна. Беспечные бродяги, они растягивали свои шатры под вольным степным небом, вдали от городских стен. Спасаясь от холода, они зарывались в тесные «будреи», крытые камышом и землей, где в тесноте и грязи дожидались первых весенних дней. В Англии, где нет степных просторов и где возделана каждая пядь земли, они непрерывно кочевали, оставаясь в телеге и шалаше не более трех дней. Полудикие и горделивые, они избегали общения с местным населением, отказывались подчиниться строю и образу жизни европейцев.

Жалобы на воришек и бездельников, ворожей «с дурным глазом», бесчеловечные выдумки о похищении детей и людоедстве, подозрения в шпионаже и т. п. привели к началу массовой травли бродяг в Европе. Начиная с 1580 года вступил в силу закон о бичевании до крови и высылке цыган за пределы государства. Им вырывали ноздри, сбривали волосы, их сжигали на кострах. Некоторые из преследуемых женщин не выдерживали гонений, являлись к властям и умоляли их убить. Так поступали с изгнанниками в различных княжествах Германии.

Ужасающие по бесчеловечию преследования цыган начались в середине XVI века и во Франции. Короли Франции Людовик XIII и Людовик XIV добились полного изгнания цыган из страны. В Испании беглецы скрывались в горах у басков, превращаясь в вольных разбойников. Всюду в Европе нарушавших закон об изгнании истребляли, как диких зверей. Еще в 1726 году в Моравии и Силезии цыганам обрезали уши, их секли розгами и вешали [8].

Ни тюрьмы, ни травля не изменили вольнолюбивой натуры цыган. Около четырех столетий цыгане-парии стойко переносили муки отверженных. Некоторое улучшение в их судьбе наступило в XVII веке.

Волна сочувствия цыганам образовалась прежде всего в Венгрии. Здесь граф Георг Турцо призвал венгров проявить милосердие и выдал цыганам в 1616 году охранную грамоту на право свободно кочевать по просторам страны. Испанский король Карл III в 1783 году разрешил им доступ ко всем занятиям, во все производственные и торговые корпорации общества. Отказавшимся от бродяжничества предоставлялись условия жизни, равные со всеми испанцами.

Эти гуманные меры подорвали старые цыганские обычаи, крепкую связь цыган между собой. В Венгрии и в Испании началось сближение цыган с местным населением, с его языком, бытом, искусством. Официальное разрешение кочевать в Молдавском и Валахском княжествах сопровождалось введением в 1733 году кодекса, закрепощавшего цыган: они становились «казенными» людьми и насильственно прикреплялись к земле. В обоих княжествах их разделили на четыре класса: «рудары» — золотодобытчики; «урсары» — плясуны с медведями; «лингурары» — изготовители ложек, посуды и «лайессы» — кочующие кузнецы, каменщики, гребенщики. «Неказенные» цыгане принадлежали боярам, монастырям и могли кочевать с позволения хозяев [9].

В России никогда не существовало законов об изгнании цыган. Напротив, шел процесс закрепощения вольного племени. Цыганам предоставлялось одинаковое со всеми право жить, где пожелают, и вступать в сословие сельское или городское. «Приписанные» обязывались платить подати. Вместе с тем им не запрещалось и кочевать. В Бессарабии были созданы специальные цыганские поселения с характерными названиями — Каиры и Фараоновка. Однако цыган не привлекало крестьянское хозяйство. Без сожаления они бросали избы и скот и уходили странствовать.

Кочевавшие по России таборы постепенно переходили к оседлому образу жизни и образовали несколько контрастных этнических групп: русскую, финскую, литовскую, влашскую, польскую, закавказскую и другие. Но всех их, так же как и цыган Алжира, Персии, Англии, Испании, объединял единый образ жизни, древнейшие корни языка и родство нравственно-психологическое. И всюду — в Яссах, под Петербургом, в селе Киселевка Смоленского уезда или на Пресне в Москве, — всюду они торговали лошадьми, занимались кузнечным и лудильным ремеслом, изготовляли циновки и сита, ворожили, водили медведей, пели и плясали. «Удивительно, как цыгане повсюду верны своей природе и как могуч этот тип, если он в течение стольких столетий и на таких противоположных концах Европы, как Россия и Южная Испания, сохраняет оригинальность

и тождество своего характера»[10], — писал В. П. Боткин, вспоминая о музыке андалузских цыган.

Вошедшее в жизнь многонациональной России племя странников не только сохранило типичное в нравах, быте. Цыгане слились с жизнью необъятной страны и восприняли черты ее быта, языка, искусства. Полнее всего это выразила музыка цыган.

«Портреты»

«3 марта во всех комнатах Английского клуба стоял стон разговаривавших голосов, и, как пчелы на весеннем пролете, сновали взад и вперед, сидели, стояли, сходились и расходились в мундирах, фраках и еще кое-кто в пудре и кафтанах члены и гости клуба». Эти строки «Войны и мира» воссоздают картину чествования в 1806 году сановной Москвою героя Шенграбена Багратиона. По мысли Л. Н. Толстого, устройство торжества было поручено графу Илье Андреевичу, славившемуся радушием и хлебосольством. Отдавая бесчисленные распоряжения повару Английского клуба, Илья Андреевич весело крикнул сыну: «...вот что, поезжай-ка ты на Разгуляй — Ипатка-кучер знает, — найди там Ильюшку-цыгана, вот что у графа Орлова тогда плясал, помнишь, в белом казакине, и притащи ты его сюда, ко мне. — И с цыганками его сюда привести? — спросил Николай, смеясь. — Ну, ну!..»

И еще один раз здесь мелькнут силуэты «Ильюшки с хором» — в сцене прощальной пирушки Долохова в Английской гостинице. «Ужинать, ужинать пора! Вот и цыгане! — Действительно с своим цыганским акцентом уж входили с холода и говорили что-то какие-то черные мужчины и женщины». Толстой пишет здесь о хоре Ильи Соколова — музыканта, которого знала не только Москва. Ему суждено было прожить долгую жизнь и оставить неизгладимый след в памяти современников. Толстой знал и слышал хор Ильи Соколова, когда его «хоревод» был уже стариком. Ведь и для Пушкина Ильюшка-цыган был «старым хрычом»!

Так старый хрыч цыган Илья,
Под лад плечами шевеля,
Глядит на удаль плясовую
Да чешет голову седую[1].

Первоначальные же сведения об этом музыканте, его словесный портрет, так же как и исторически достоверные черты московского быта 1806 года, Толстой мог найти в «Записках» С. П. Жихарева, которые печатались в «Москвитянине» с 1853 года. Приятель В. А. Жуковского, братьев Тургеневых, А. А. Плещеева, наблюдательный хроникер художественной жизни и увеселений в столицах, Жихарев сделал меткие зари-

совки с натуры цыган графа А. Г. Орлова на весенних гуляниях под Москвой.

Тогда, в мае 1806 года (Толстой в упомянутом диалоге отца и сына Ростовых имел в виду именно эти гулянья в Сокольниках) прогуливавшиеся по весеннему лугу среди пестрых палаток с яствами москвичи могли видеть, как «после скачки перед беседкою графа Орлова пели и плясали цыгане». Среди них выделялся полный молодой мужчина в белом кафтане с золотыми позументами. Комично поводя плечами и ловко подпрыгивая, он плясал со шляпой в руках. Это Илья. Тогда ему было тридцать два года. Его семидесятилетняя жизнь — живая и славная история цыганского пения в России.

У истоков этой истории — шумные забавы вельмож Екатерины II, увлечение народными песнями и песельниками, торговля крепостными певцами и хорами. Чесменский герой граф Орлов, «охотник до всякого молодечества русского, как и до песен русских» (Г. Р. Державин), слышал в Молдавии капеллы лэутаров (кочевых цыган). Выйдя в отставку в 1774 году и поселившись в Москве, он выписал из Молдавии одну из подобных капелл, главою которой был цыган Иван Трофимович Соколов (дядя Ильи). Цыган поселили в имении графа и записали крепостными деревни Пушкино, что в тридцати километрах от Москвы по Ярославской дороге.

Крепостные «чавалы» стали неотъемлемой принадлежностью балов и маскарадов графа Орлова, увеселений в московских дворцах Потемкина, Зубова, Зорича, шумных гуляний в Новинском, в Марьиной роще, в Сокольниках. Цыгане восхищали как неистовые плясуны. Своеобразного магнетизма были исполнены и сложенные в России таборные песни «Шэл мэ взрсты», «Канавэла», «Акодяка» и другие. Захватывала капризная переменчивость настроений, экзотический характер исполнения, «Востока дивного поэзия живая» (Е. А. Ростопчина).

Популярность цыганского исполнительства обрела поистине массовый характер. «Что увлекает в этом пении и пляске, — это резкие неожиданные переходы от самого нежного пианиссимо к самому разгульному гвалту, — писал Д. А. Ровинский. — Выйдет, например, знаменитый Илья Соколов на середину с гитарой в руках, мазнет раз-два по струнам, да запоет какая-нибудь Стеша или Саша < ... > с такою негою, таким чистым, грудным голосом, — так все жилки переберет в вас. Тихо, едва слышным, томным голосом, замирает она на последней ноте < ... > И вдруг, на ту же ноту, разом обрывается весь табор с гиком, гамом, точно вся стройка над вами рушится...» [2]

Первозданная красота народного напева цыган и буйство чувств в таборной песне вызывали, как известно, неподдельный восторг Толстого. О «Канавэле» Федя Протасов говорит: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...»

В представлении современников первый глава хора графа Орлова старый цыган Иван Соколов остался ревностным соби-

рателем русских народных песен. Источниками русского репертуара цыган могли стать напевы известных городских песельников и торбанистов, рукописные и печатные песенные сборники конца XVIII века, первые обработки популярных «голосов» песен в «Журнале отечественной музыки» Д. Н. Кашина, «российские песни» Ф. М. Дубянского, А. Д. Жилина, А. А. Плещеева.

Будущий хоревод Илья рос в самобытной среде, где русская песня получала новую исполнительскую жизнь. Цыгане пели популярные народные песни: «Лучину», «Не бушуйте вы», «Я не знала ни о чем в свете тужить», «Заходили чарочки» с заметными изменениями, которые удивляли и одновременно увлекали слушателей. «Сохраняя истинно народный, свойственный русским или малороссийским песням грустный или игривый характер, цыгане умели модулировать их по-своему и, ничего не меняя в их наивности, с необыкновенным искусством выражали всю поэзию этих мелодий» [3], — вспоминал просвещенный меломан А. В. Мещерский.

После смерти Ивана Соколова в 1807 году Илья возглавил орловский хор. Богато одаренный музыкально, темпераментный дирижер, танцор, гитарист-импровизатор (он общался с московским крепостным гитаристом М. Т. Высотским), Илья Осипович обучал цыган искусству драматически выразительного пения, работал над театрально впечатляющей формой концерта, музыкально развивал репертуар. Мысль о том, что именно Илья Соколов «дал впервые цыганским песням известные законы музыки», встречается в материалах истории русского быта неоднократно и связана с появлением первых цыганских «транскрипций» * русских городских песен «Слышишь ли, мой сердечный друг», «Хожу я по улице» и других.

Среди возникших в хоре И. Соколова «транскрипций» были столь художественно яркие и популярные образцы, что цыгане сохраняли их в своем репертуаре почти столетие. Возникали и исчезали цыганские ансамбли, появлялись новые певцы, а «Слышишь ли», «Вспомни, вспомни, мой любезный», «Размолодчики», «Не вечерняя заря» продолжали жить в новых исполнительских версиях. Примерами истинно народного искусства, олицетворением глубокого душевного волнения они вошли в художественный мир Пушкина и Лескова, Тургенева и Фета.

Незадолго до войны 1812 года цыгане графа Орлова были освобождены от крепостной зависимости. Одни из них вступили в русскую армию, другие вместе с Ильей Осиповичем поселились в Москве и стали выступать как вольная концертная труппа в различных городах России. Росла слава хора. Звездами первой величины стали его солистки — Стеша и Таня, певицы с прекрасными голосами и драматическим талантом. Послу-

---

* О «транскрипциях» см. с. 57—74 настоящей книги.

шать их в Москву съезжались со всей России. Позднее, здесь же, в хоре Ильи Соколова появился талантливый певец и хоревод Иван Васильев — друг А. Н. Островского, Ап. Григорьева, А. А. Фета.

Где только ни пели цыгане Ильи Соколова! Они восхищали на народных гуляньях в Новинском под Москвой и в Павловском воксале под Петербургом, на «дружеских беседах» в домах московского купечества, знати; в доме П. В. Нащокина их много раз слушал Пушкин, их пение в доме писателя Н. Ф. Павлова на обеде в честь Ф. Листа в мае 1843 года привело в восторг виновника торжества, изумило присутствовавшего там А. И. Герцена.

На протяжении полувека русская пресса ревностно следила за выступлениями этой труппы. Репортеры отмечали появление новых солистов, изменения в репертуаре, в характере пения, в костюмах, выражали мнения публики, ее разноречивые толки. В ноябре 1838 года «Северная пчела» так откликнулась на выступления цыган в Павловском воксале: «...Вошел хор цыган. Женщины сели, полукругом, посредине залы... Мужчины стали позади стульев, а в средине полукруга стал, с гитарою в руках, хоревод, известный Илья Осипович! Запели, сперва заунывную песню. Соловьиный голосок прославленной покойным Пушкиным Тани разнесся по зале и зашевелил сердца слушателей. Потом пошли разные песни, заунывные и плясовые < ... > Радость и веселье лились в душу вместе с родными напевами, с удальством русской песни» [4]. Пляшущий Илья всегда привлекал особое внимание публики. «...Хоревод, знаменитый Илья — весь пламя, молния, а не человек. Он запевает, аккомпанирует на гитаре, бьет в такт ногами, приплясывает, дрожит, воспламеняет, жжет словами и припевами. В нем демон, в нем беснующаяся мелодия... Смотря на него и слушая его, чувствуете, что все нервы в вас трепещут, а в сердце кипит что-то невыразимое» [5].

Выступление хора впечатляло как род драматического действа в духе древневосточных культовых танцев, экстатических песнопений индийских жриц, египетских алмей. «При лихих напевах, при бурных порывах мелодии это хор вакханок! Глаза горят, лица воспламеняются каким-то восторгом... Цыганки поют и действуют, обращаясь одна к другой, будто в споре, в жарком разговоре. Не слыша слов, вы подумаете, что эти женщины совершают какое-то языческое таинство перед идолом» [6].

Драматическую сторону искусства цыган Ильи Соколова ощутил и Герцен. 1 мая 1843 года он записал в дневнике: «Музыка цыган, их пение не есть просто пение, а драма, в которой солист увлекает хор — безгранично и буйно. Понять легко, почему на вакханалиях цыгане делают такой эффект» [7].

Еще один любопытный штрих к портрету Ильи Соколова найдем у М. Н. Загоскина. Цыганское пение явно не по душе автору, и в его рассказе о развлечениях черни в Петровском

парке Москвы ощутима нота брезгливости. «...Один из цыган, детина среднего роста, в обшитом позументом казакине, вышел вперед; он держал в руках гитару < ... > Тут этот, почти семидесятилетний бандурист, ударил по струнам своей гитары. Глаза его засверкали < ... > Цыган махнул отрывисто правою рукою, и вот грянул хор и разразился каким-то ураганом оглушающих, диких и в то же время каких-то гармонических звуков» [8].

К началу 40-х годов изменился не только состав хора Ильи Осиповича, но и характер пения: исчезло буйство красок, ощущение дикой воли и стихии чувств. Не без грусти и с гордостью за единственного в своем роде артиста России писала об одном из последних выступлений Ильи Соколова «Северная пчела»: «...Илья Соколов — блистательный остаток веселой старины. Ему теперь 68 лет от роду, а он пляшет как 18-летний юноша и своим напевом одушевляет и хор свой, и публику. Он точно знаменитость в своем роде!» [9]

В день смерти Ильи Соколова 30 марта 1848 года московские цыгане объявили траур на Садовой и в Грузинах, о чем не замедлила сообщить «Иллюстрация».

И в заключение — еще одна зарисовка. Возможно, какие-то черты этого артиста Толстой воссоздал в «Двух гусарах»: «Стешка славно пела. < ... > Ильюшка улыбкой, спиной, ногами, всем существом выражая сочувствие песне, аккомпанировал ей на гитаре и, впившись в нее глазами, как будто в первый раз слушая песню, внимательно, озабоченно в такт песни наклонял и поднимал голову. Потом он вдруг выпрямлялся при последней певучей ноте и, как будто чувствуя себя выше всех в мире, гордо, решительно вскидывал ногой гитару, перевертывал ее, притопывал, встряхивал волосами и, нахмурившись, оглядывался на хор. Все его тело от шеи до пяток начинало плясать каждой жилкой < ... > Когда Стеша выводила тонкие ноты, Илюшка подносил к ней ближе гитару, как будто желая помочь ей».

В этих строках — память сердца о ныне давно забытом, некогда славном артисте. Они помогают сегодня ощутить дыхание жизни в том, что для Пушкина, Тургенева, Куприна было олицетворением раскованных духовных сил и что растворилось в образности и языке русской классики, по-своему повлияло на ее самобытную выразительность.

Известны строки Пушкина, адресованные княгине З. А. Волконской и посланные ей вместе с поэмой «Цыганы»:

Певца, плененного тобой,
Не отвергай смиренной дани,
Внемли с улыбкой голос мой,
Как мимоездом Каталани
Цыганке внемлет кочевой.

Пушкин говорит здесь о цыганской певице, чья известность в начале XIX века была поистине легендарной. Меломаны име-

повали цыганку «русской Каталани»: «...Степанида по справедливости принадлежала к отличным артисткам нашего отечества и всей Европы < ... >. Я слышал в Степаниде самую Каталани. Нет! К удивлению, которое возбуждала сия последняя в своих слушателях, Степанида присоединяла выразительность, влагала чувство в каждую мысль, мысль в каждое слово!» [10]

Степанида Сидоровна (фамилия ее неизвестна) была первой цыганской певицей, вошедшей в историю музыкального быта России в качестве «несравненной» исполнительницы русских народных песен и романсов. В «Записках» Жихарева найдем одно из самых ранних упоминаний о ней. «Мы ездили слушать ее, — писал Жихарев о 1805 годе, — Степанида, что твой соловей, так и разливается» [11].

Русская мемуаристика полна изъявлений восторга и свидетельств необычайной популярности московской цыганки: ее «в 1817 г. нарочно ездили слушать в Москву из всех концов России» [12]. В Грузины, где жили цыгане Ильи Соколова, часто приезжали иностранцы-путешественники, о таланте Степаниды слышал и Наполеон. Он посылал за ней, но безуспешно. Степанида пела в Ярославле для беженцев и русских солдат. Она «заставляла на театре забывать на несколько часов несчастье московских жителей» [13].

Цыганке Стеше суждено было создать исполнительские традиции большой художественной силы. Воздействие ее «достигательного», «трогающего за сердце» пения сравнивали с колдовством. Оно рождало высокий душевный подъем, будило неведомые глубокие переживания. А. О. Смирнова вспоминает: «Пушкин рассказывал нам про свои поездки в табор с Нащокиным и Языковым < ... >. Тогда у них была знаменитая запевала Параша; она умерла очень молодой; у нее был такой трогательный голос, что Каталани, слушая ее, заливалась слезами» [14]. Речь идет, конечно, о Стеше, что подтверждается воспоминаниями другой певицы, Тани: «...Стеша... бывало, как запоет: „Не бушуйте вы, ветры буйные“ или „Ах, матушка, голова болит“, без слез слушать ее никто не мог, даже итальянская певица была, Каталани, так и та заплакала» [15].

Именно в русских песнях Степанида раскрывала свой могучий драматический дар. «В простонародных песнях Степанида показывала еще больше искусства одушевлять картины, писанные сильною кистию, оригинальным чувством и живыми красками с натуры, — свидетельствует восхищенный современник, — показывала еще более умения управлять своим голосом: упадая вдруг с высоких тонов на низкие, выдерживая все изменения, сливая томное с веселым, в первом — наводя неизъяснимую, сладкую меланхолию на слушателей, терзая их души, во втором — распространяя беспечную радость и чистое удовольствие, так, что от ужасного — подымались у всех волосы дыбом, от жалкого — замирало сердце самое холодное, от веселого — оживлялись руки и ноги самые неподвижные» [16].

Как родственны эти суждения изумленного слушателя мыслям очарованного пением цыганки Груни Голована Н. С. Лескова: «У них все с этими, с обращениями: то плачет, томит, просто душу из тела вынимает, а потом вдруг как хватит совсем в другом роде и точно сразу опять сердце вставит».

Причины мощного эмоционального воздействия драматического пения цыганских певиц А. А. Фет, Ап. А. Григорьев, Л. Н. Толстой объясняли важной ролью личностного начала в их пении. Наиболее талантливые из них — прирожденные, а не вымуштрованные музыканты, они были способны полностью слиться с исполняемым, «жить только в той песне, которая поется». «Да и положение их примадонн, — писал Фет, — часто споспешествует делу *. Любовь для певца та же музыка» [17]. Разлука с любимым, сердечные муки, невозможность без выкупа вырваться из плена цыганского «общества» — эти мотивы из жизни героинь Тургенева, Лескова, Л. Н. Толстого тугим узлом связаны в судьбе Степаниды **.

Она родилась в 1787 году в цыганской семье и с юных лет пела в крепостном хоре графа Орлова. Ее первым наставником был Илья Соколов. Необычайная музыкальность и тонкий слух Стеши обращали на себя внимание: «Могла из целого оркестра показать того, кто сделает малейшую ошибку» [18]. Голос необычайного диапазона поражал красотою тембра, волнующей теплотой звучания. Слушатели называют его «трогательным», «томным», «грудным», «соловьиным», «сердечным».

Бесспорно прямое воздействие на драматический талант певицы имели художественная жизнь Москвы, актеры Петровского театра (театр Меддокса), особенно славившиеся исполнением русских песен Е. С. Сандунова и П. В. Злов. Мимо внимания цыганки не могли пройти трагические образы «рыкающего льва» — П. А. Плавильщикова, выразительная игра А. И. Воробьевой, исполнявшей «в трагедиях и драмах роли первых любовниц» (С. П. Жихарев). Особую же роль в судьбе цыганки сыграла блистательная примадонна итальянской оперы в Петербурге Тереза Маджорлетти. Весною 1803 года она дала несколько концертов в Москве. 15 марта в Круглом зале Петровского театра Маджорлетти пела кантату «Ариадна и Бахус» Антонолини, а 29 марта выступила в одном концерте с Сандуновой и Кашиным.

Степанида была ошеломлена. «Прекрасная собою и 16 лет от роду, она услышала однажды г-жу Маджорлетти в концерте, и душа ее как будто пробудилась ото сна: она почувствовала свой талант и — недостатки. К счастью, познакомилась она тогда с одним богатым любителем и знатоком музыки. Он употребил все средства к образованию ее необыкновенных способ-

* Молоденькая цыганка Стеша была в 50-е годы солисткой хора Ивана Васильева.

** Л. Н. Толстой, бесспорно, знал рассказы о жизни Стеши. В какой-то мере они могли повлиять на образ цыганки в «Двух гусарах».

ностей и вкуса». Занятия с педагогом итальянской школы помогли Стеше «изобрести собственную пленительную методу» пения. Слушателей озадачивало и восхищало в ее искусстве счастливое сочетание блеска и виртуозной полетности звука с густыми, затененными красками низкого регистра; ясная мысль, одушевленное слово и пламень темперамента артистки поражали и властно увлекали. «Все это задевало за какую-то звонкую, но редко задеваемую струну» [19].

В 1806 году Степанида выступила со своей концертной группой, куда вошли кроме нее гитарист, скрипач и три хористки. Позднее вместе со Степанидой пела и ее дочь Ольга Андреевна *. Важно особо подчеркнуть, что цыганка Стеша наряду с Сандуновой была одной из первых певиц России, популяризировавших «российские песни», первые романсы Ф. М. Дубянского, Г. Т. Жучковского, А. А. Плещеева, С. Голицына.

Зимой в 1821 году на вечере у П. П. Свиньина Степанида «запела прекрасные стихи Жуковского:

„Дубрава шумит,
Собираются тучи...“

Никто не смел дышать, и, конечно, у всех <...> стеснилось сердце; у всех также затрепетало оно, когда отчаянным голосом окончила она второй куплет:

„Жила и любила,
И друга лишилась“» [20].

Между строк этих воспоминаний современника — сочувствие трудной судьбе Степаниды, преданно любившей и пережившей разорение и смерть «благодетеля». Она помогала его семье, а также двадцати бедным цыганским семьям.

Эти сведения важны также и потому, что свидетельствуют об исполнении первой русской баллады на слова В. А. Жуковского, написанной Плещеевым в 1806 году и опубликованной только в 1822 году. Возможно, романс был разучен Степанидой с самим Плещеевым, который увлекался цыганским пением.

Цыганка пела и романсы «Места, тобою украшéнны», «Милая вечор сидела» О. И. Козловского, «В час разлуки пастушок» Жучковского, «Стонет сизый голубочек» Дубянского. Исполнение романса Дубянского вызвало следующий комментарий слушателя: «Эта женщина обладала непонятным искусством персонифировать (орфография оригинала. — *Т. Щ.*) слова: воркование грустной горлицы должно потрясти фибры самого нечувствительного человека» [21].

Песня неизвестного автора «Ах, когда б я прежде знала» на слова И. И. Дмитриева произвела огромное впечатление на мо-

---

* Дочь Степаниды Ольга Андреевна, певица и гитаристка, — предмет страстной привязанности П. В. Нащокина. В их московском доме на Садовой в конце 20-х годов часто бывал Пушкин.

лодого М. И. Глинку. По словам Д. М. Леоновой, композитор «вспоминал знаменитую Стешу в Москве, рассказывая, что она была единственная цыганка, которая положительно увлекла его своим пением» [22]. Через тридцать с лишним лет после смерти Степаниды в 1855 году Глинка написал песню «Ах, когда б я прежде знала», отметив в подзаголовке рукописи: «Петая знаменитой Стешкой».

Степанида постоянно пела множество любимых публикой русских песен, которые переходили из одного песенника в другой: «Вечор был я на почтовом, на дворе», «Чернобровый, черноглазый», «Я не знала ни о чем в свете тужить», «Ах ты, молодость», «Вы осенние, ветры буйные», «Уж как пал туман», «Ивушка», «Чем тебя я огорчила», «Лучина, лучинушка». Именно эти песни после смерти Степаниды стали своеобразной цыганской исполнительской «классикой». Их можно найти в каждом собрании песен цыганского репертуара второй половины XIX века. Степанида не пела этих песен так, как излагали их песенники. Обнажая глубинный образный смысл песни, она свободно пересочиняла ее содержание и форму, патетически усиливала чувства и краски.

Эмоционально захватывающая драматическая интерпретация народных песен не была полностью импровизационной. Форма песни и некоторые свойства техники исполнения складывались под воздействием концертных вариаций для скрипки Роде, блестящих пьес для голоса Паэра, Гульельми, виртуозных вариаций на народные темы Кашина, Рупина.

Любопытна попытка А. Л. Гурилева, в юности слышавшего Стешу, воссоздать звучание цыганских «транскрипций» ее репертуара. В одном из цыганских сборников 50-х годов была опубликована песня «Уж как пал туман» с подзаголовком: «Исполнялась Стешей в 1818 — 20-х годах». Это одна из трех обработок песни, выполненных Гурилевым в память о замечательной артистке.

Степанида умерла в возрасте тридцати пяти лет осенью 1822 года. Сегодня нельзя услышать ее голос. Но живые свидетельства современников помогают понять мысль Толстого о том, что пение цыган в пору расцвета этого искусства в 30—40-е годы для каждого русского служило «переходом от музыки народной к музыке ученой» [23].

«...Пошла я как-то утром к Иверской, а оттуда в город, по площади пробираюсь. Гляжу, богатейшая карета, новенькая, четвернею едет мне навстречу. Я было свернула в сторону, только слышу, громко кто-то мне из кареты кричит: „Радость моя, Таня, здоро́во!“ Обернулась я, а это Пушкин, окно спустил, высунулся из него сам и оттуда мне ручкой поцелуй посылает... А подле него красавица писаная — жена сидит...» [24]. Б. М. Маркевич записал это в 1875 году от «бабы Тани» — сухонькой невысокой и глухой старушки, которая через два года умерла.

В день свадьбы Пушкина цыганке Тане было двадцать три года. Увидев ее тогда впервые, Н. М. Языков был очарован дикой красой молоденькой певицы хора Ильи Соколова. «В ночи мне повалился, голову на колени уронил, плачет: „Я, говорит, на тебе женюсь. Пушкин на красавице женился, и я ему не уступлю“... Такой смешной он был»[25].

Татьяна Дементьевна (Дмитриевна?) стала примадонной хора Соколова после смерти Степаниды. 1830-е годы — пора расцвета ее певческого дара. Она родилась и выросла в среде московских цыган-музыкантов. С юных лет Танюша рядом со Степанидой, ее дочерью Ольгой, дядей Александром непрерывно разъезжала по Москве, привычно пробуждаясь среди ночи на громкий стук любителей «цыганской забавы» так, как об этом писал Е. А. Баратынский:

Уж гости ветреные там,
Уж кличут дев по именам.
Но все Египетское племя
Кругом приезжих собралось
И свеч сиянье разлилось.
Дремоту девы покидают,
Встают на общий громкий зов,
Платками плечи прикрывают,
Ногами ищут башмаков,
И вот уж весело болтают,
И табор к пению готов[26].

Экстатические пляски старой Матрены, высокий артистизм драматического пения Стеши, народные песни, объединенные искусством хоревода Ильи в «вакхическое действо» — вот что образовывало Таню. Ансамбль Соколова из семи музыкантов был ее школой, хоревод Илья — единственным учителем. По тому, как любили слушатели эту артистку — воплощение «родного, русского искусства»[27], цыганка Таня была неотъемлемой принадлежностью старой Москвы с ее «простодушными нравами, невежественными причудами и безвкусной роскошью с примесью какого-то собственного московского европеизма»[28].

Концерты песенников в московских гнездах поэтов и артистов — у Аксаковых, Елагиных, Киреевских, Ростопчиной, Баратынского раскрывали душу русской песни, как и пение Сандуновой, Бантышева, Мочалова, Верстовского, Щепкина, музыка народных гуляний.

Начало выступлений Тани в качестве «запевалы» хора относится к середине 20-х годов. Она продлила пору цветения соколовского хора, явив собою в песенном исполнительстве новый образ незащищенной красоты. Таня бесхитростно обнажала душу в жгучем страдании и неутомимой пляске.

Но вот гремящий хор внезапно умолкает...
И Таня томная одна теперь слышна:
Ее песнь грустная до сердца проникает,
И страстную тоску в нем шевелит она...
Бледна, задумчива, страдальчески прекрасна,

Она измучена сердечною грозой,
На ней видна печаль любови нежной, страстной,
И все черты ее искажены тоской.
О! Как она мила!.. [29]

Татьяне не был близок виртуозный концертный стиль Степаниды. Ее исполнительская стихия проявлялась в бытовой песне.

В январе 1833 года П. В. Киреевский писал Н. М. Языкову: «...Я наконец первый раз слышал (у Сверб[еевых]) тот хор цыган, в котором примадонствует Татьяна Дмитриевна, и признаюсь, что мало слыхал подобного! Едва ли < ... > есть русский, который бы мог равнодушно их слышать. Есть что-то такое в их пении, что иностранцу должно быть непонятно и потому не понравится...» [30]

О том, что вокальное искусство Тани обогащало лучшие традиции соколовского хора, свидетельствуют слушатели. Английский миссионер Дж. Борроу с изумлением писал о московских цыганках: «Они с незапамятных времен отличались музыкальной способностью и наконец так усовершенствовали искусством свои природные дарования, что даже в стране, где вообще искусство пения стоит на высшей степени, нежели в других странах Европы и Азии, цыганский хор признается за лучший в своем роде» [31]. Известно также, что Анжелика Каталани, посетив Москву в 1830 году, слушала хор Соколова и одарила Таню шалью, которую некогда получила в награду за пение от папы римского [32].

Вдохновенный, истинно романтический портрет цыганки Тани запечатлел Языков в посвященных ей стихотворениях «Весенняя ночь», «Перстень» и «Элегия» («Блажен, кто мог...»). В марте 1832 года поэт писал А. Вульфу: «Да! Знаешь ли ты мои песни в честь примадонны здешнего цыганского табора? Если нет, то я пришлю их тебе. Да будет тебе известна и новейшая история моего сердца — во всем разнообразии вольной его влюбчивости!» [33]

Обаяние лиризма «Весенней ночи» в небудничной щедрости чувств. Слова любовного признания воссоздают не только портрет певицы, но и «музыку» цыганской песни-пляски:

Во мне душа трепещет и пылает,
Когда, к тебе склоняясь головой,
Я слушаю, как дивный голос твой,
Томительный — журчит и замирает,
Как он кипит — веселый и живой.
Или когда твои родные звуки
Тебя зовут — и, буйная, летишь,
Крутишь главой, сверкаешь и дрожишь,
И прыгаешь, и свищешь, и визжишь...

Из публикаций же 70-х годов узнаем, что Языков «вообще не оставил в памяти старушки никакого значительного впечатления. Она, так подробно вспоминавшая о встречах своих с Пушкиным, гордившаяся тем, что „он хотел поэму на нее на-

писать", не знала даже, что внушила Языкову мотивы к трем стихотворениям»[34].

Что пела цыганка Таня? «Романсов в то время почти вовсе не пели цыгане, — утверждает Мещерский, — первый романс, который в тридцатых годах наделал много шума, был романс А. Л. Алябьева „Соловей", исполнявшийся знаменитой цыганкой Танюшею»[35]. О том же говорила и сама певица: «Романсов мы тогда не пели, все больше русские песни народные < ... > Однако, когда я уже петь стала, были в моде сочиненные романсы»[36].

Выступление московских цыган в Павловском воксале под Петербургом в 1838 году подробно описано в отзыве «Северной пчелы»[37]. Композиция концерта была, как и прежде, слита из напевов, хоровых строф, завершающих фраз и переходов солистки. Таня внезапно выхватывала одно слово из песни хора и восклицанием, лирическим распевом подчеркивала его образный смысл, а затем плавно передавала песенную фразу хору.

Поразительное впечатление оставляет известный рассказ старой цыганки Татьяны Дементьевны о вечере в доме Нащокина накануне женитьбы Пушкина. В незамысловатой речи, в ее негромком тоне, вдруг вспыхивают зарницы страстей.

«„Спой мне, — говорит, — Таня, что-нибудь на счастье; слышала, может быть, я женюсь?" — „Как не слыхать, говорю, дай вам бог, Александр Сергеевич!" — „Ну, спой мне, спой!" На сердце у меня у самой невесело было в ту пору; потому у меня был свой предмет, — женатый был он человек; и жена увезла его от меня, в деревне заставила на всю зиму с собой жить, — и очень тосковала я от того. И думаючи об этом, запела я Пушкину песню, — она хоть и подблюдною считается, а только не годится было мне ее теперича петь, потому она будто, сказывают, не к добру:

Ах, матушка, что́ так в поле пыльно?
Государыня, что́ так пыльно?
Кони разыгралися... А чьи-то кони, чьи-то кони?
Кони Александра Сергеевича...

Пою я эту песню, а самой-то грустнехонько, чувствую и голосом тоже передаю... Как вдруг слышу, громко зарыдал Пушкин. Подняла я глаза, а он рукой за голову схватился, как ребеночек плачет... Кинулся к нему Павел Войнович: „Что́ с тобой, что с тобой, Пушкин?" — „Ах, говорит, — эта ее песня всю мне внутрь перевернула, она мне не радость, а большую потерю предвещает!.." И не долго он после того оставался тут, уехал, ни с кем не простился»[38].

Жестоко правдивы созданные русскими писателями картины нравов цыганского «общества» — московских хоров середины XIX века. По-прежнему именуя себя «вольным племенем», «общество» торговало «примадоннами», продавалось «широким натурам», тем, у кого «капиталу много, а тоски и еще больше»[39].

Кумиром и жертвой «широких натур» был друг А. Н. Остров-

ского и Ап. А. Григорьева, популярный цыганский артист Иван Васильевич Васильев (1810—1870-е годы) — любимый ученик и преемник «хоревода» Ильи Соколова. Штрихи своеобразной личности и жизни Ивана Васильева запечатлены в героях Островского, Фета, Ап. Григорьева, рассыпаны в мемуарах современников. Его музыка целиком принадлежала быту Москвы 50—60-х годов и выражала нечто существенное и типичное для этого слоя национальной культуры.

Это о хоре Васильева, о любимой «цыганской потехе» радостно рассказывает петербургский обыватель, герой фельетонного «Говоруна» Некрасова:

А я, когда их слушаю,
Дыханье затая,
Чуть сам невольно с *Грушею*
Не гаркну «Соловья».
Раз собственной персоною,
Забыв лета и класс,
Я с плящущей *Матреною*
Пустился было в пляс! [40]

Именно в ту пору «Северная пчела» интриговала своих читателей сообщениями о гастролях цыган: «Хор цыган под управлением известного Васильева кроме известной хитаны Матрены и отличной певицы Груни имеет несколько отличных молодых певиц и красавиц...» [41]

Детские годы и юность Ивана Васильева прошли под звуки «машины» Московского трактира, исполнявшей мотивы из «Роберта-дьявола» и «Аскольдовой могилы». Тут звучали голоса торбанистов и бойко «выскакивал» водевильный куплет. Вместе со старым Ильей певцы Антон, Александр, Иван бывали в погребке Зайцева на Тверской, где звучал «серебряный» голос ярославского самородка приказчика М. Е. Соболева, знатока и талантливого исполнителя старой крестьянской песни. По свидетельству Ап. Григорьева, в исполнении «Вспомни, любезная», «Размолодчиков», «Не белых снегов» ярославец «имел соперника только в одном Т. И. Филиппове» [42].

В известной всей Москве кофейне Печкина русские песни нередко пел П. М. Садовский. Спектакли и дивертисменты в домах Н. Ф. Павлова и Е. А. Растопчиной сопровождались пением цыган и русскими песнями в исполнении Е. И. Климовского, А. И. Дюбюка, А. О. Бантышева. Талант Ивана Васильева формировала и художественная среда «молодой редакции» «Москвитянина». И. Ф. Горбунов вспоминает о том, как каждое воскресенье гостеприимно распахивались двери квартиры Ап. Григорьева. Здесь читали свои новые сочинения Островский и А. Ф. Писемский, «за душу хватала русская песня в неподражаемом исполнении Т. И. Филиппова; ходенем ходила гитара в руках М. А. Стаховича; сплошной смех раздавался в зале от рассказов Садовского...» [43] В московском Артистическом кружке песни Ивана Васильева слушали актеры Большого и Малого

натров, П. И. Чайковский и Н. Г. Рубинштейн, профессора Московского университета.

Иван Васильев выступал не только в качестве певца (у него был баритон), но часто заменял старого хоревода и руководил соколовским хором. По сообщению «Иллюстрации», в 1848 году в хоре было одиннадцать женщин и десять мужчин. Кроме самого Ивана Васильева слушатели отмечали двух ярких солисток — Грушу, жену Ивана, и его сестру Любашу Васильеву. «Голос Груши — высокий сопрано, в котором слышны отчасти гортанные и носовые звуки, достояние вообще пения восточного». Пение же Любаши (контральто) «исполнено души и чувства, модуляции сделали бы честь любой артистке; большею частию пение ее отличается заунывною грустью, глубоко западающею в сердце» [44].

Илья Соколов был болен, когда его хор под управлением Ивана Васильева пел в Петербурге и «голоса Любаши и Ивана высоко неслись в звуках „*вершин*" под звонкою стеклянною крышею нового пассажа» [45]. Романсы А. Е. Варламова «Горные вершины», «На заре ты ее не буди», «Не отходи от меня», «Кубок», «Ох, болит» становились любимейшей частью репертуара хора. Главным же содержанием, как и прежде, были транскрипции русских народных песен. По мнению Ап. Григорьева, записавшего в хоре Васильева несколько таких песен, пение цыганских певиц чуждо каким-либо предустановленным правилам, это лирическая импровизация, вольно льющаяся из сердца: «...Музыкальные буквы и знаки не могли бы передать фразы, выливающейся бессознательно из сердца певицы. Не стесняясь волею компониста, часто не понимая его требований, она ищет по-своему высказать в звуках смысл песни, где мотив служит ей только канвою» * [46].

Объяснение этому русские слушатели хора Васильева справедливо искали в природе и национальном характере музыкальности цыган. В. П. Боткин, хорошо знавший хор Ивана Васильева, указывал на близость песен русских цыган к испанским напевам, с их «страстной грустью, переходящей в страстную же веселость». Пение разлученной с милым, ревниво оберегаемой цыганским «обществом» солистки хора Ивана Васильева Стеши оставляло у слушателей впечатление подлинного творчества в русском фольклоре: «...Запоет, и слезы градом. Тут нередко Иван Васильев подойдет и вполголоса ей вторит... Поэзия — да и только!» [47]

Иван Васильев был первым цыганским музыкантом, чьи романсы и песни неоднократно издавались начиная с 50-х годов в собраниях «Цыганский табор». Известно более двадцати сочинений хоревода. Очевидное смешение в них народно-песенного и романсного говорит о Васильеве как о музыканте-любителе,

---

* Аналогичные свойства исполнительской трактовки русских песен цыганами отмечал и Л. Н. Толстой.

чувствовавшем «изюминку» бытового жанра и тяготевшем к своим песенным кумирам. В 40—50-е годы для Дюбюка и И. Васильева, Ф. М. Толстого и А. Львова, М. Эрлангера и Ф. Соколова таким центром притяжения была музыка Варламова — певца «тоски надежд безумно жадных» (Ап. Григорьев).

Продолжая традицию варламовских обработок плясовых, Иван Васильев написал несколько «деревенских песен». Неслыханная популярность аранжированных И. Васильевым бытовых напевов «Куманька» *, «Ваньки-Таньки», «Душечки-девицы» коренилась в тонко подмеченных и заостренных исполнительски юмористических свойствах шуточных, плясовых песен, в узорчатых наигрышах кадрили, в припевках балаганного «деда», шаловливых куплетах водевиля. «Куманек» стал предметом разного рода обработок и был с успехом использован во «Вражьей силе» А. Н. Серова. «Душечка-девица» и «Ванька-Танька» известны в обработках А. С. Даргомыжского и К. Н. Лядова.

С именем Ивана Васильева связывают возникновение плясовой «Цыганочка». В массе обиходных любимейших напевов русского города 50—60-х годов прошлого столетия трудно назвать что-либо, достойное соперничать с «Цыганочкой» по степени популярности. Своеобразный памятник московского быта цыган, эта гитарная импровизация на плясовую тему в духе традиций таборного искусства осталась жить и в концертной практике лучших цыган-гитаристов конца XIX — начала XX века. Бесспорна также связь «Цыганочки» И. Васильева и известного стихотворения Ап. Григорьева «Цыганская венгерка», что отразилось в разного рода исполнительских сплавах наигрыша и текста (мелодекламация, романсы, песни и т. д.).

Обращаясь к лирическим текстам А. В. Кольцова и А. Андреева, Васильев попадал в поток «томительно странной» и чувствительной песенности, где мощный тон варламовского драматизма смягчался адаптированной распевностью салонной элегии. Романсы И. Васильева «Погубили меня», «Не мне внимать», «Дружбы нежное волненье», «Любовь цыганки» рассчитаны на печальное полупенье-полуговор под гитару, мастерами которого были Ап. Григорьев и сам Иван Васильев. Младшие современники почувствовали в этих напевах настроения нового времени, скорбные отзвуки «моря тинистого и грозящего кораблекрушением» (А. А. Блок). Романсам Ивана Васильева суждено было стать началом закатной поры цыганского искусства. Современники говорили об этом с грустью.

Еще в 1847 году «Северная пчела» сетовала: «У нас, в России, прежний цыганский характер уже изглаживается, и даже цыганские хоры редки»[48]. В письме К. А. Булгакова к М. И. Глинке от 26 декабря 1856 года эта мысль конкретизиру-

---

* Плясовую «Куманек, побывай у меня» находим среди «Пастушеских и народных песен» во второй части «Новоизбранного песенника всех лучших российских авторов...» (М., 1805, с. 73, № 50).

ется: «Иван Васильев, словно устыдившись „дикости“ пения цыган, решил цивилизовать его с помощью „немецкой учености“». Так любимая К. А. Булгаковым песня «„Дуют витры“, когда поют ее две цыганки, сопрано и альт, цыган бас — с гитарой», неузнаваемо изменилась, так как И. Васильев «прибег к какому-то музыканту, чтобы он обработал это почуднее, из чего и вышло ерьмо с разными вычурами — так что „Дуют витры“ погибли»[49].

И в «Иллюстрации» звучали слова сожаления: «Нельзя не пожалеть о незабвенном Илье Соколове <...>. И теперь поют они хорошо, стройно, часто увлекательно; но нет того разгула, того огня, отличительной черты цыганской песни, резко отделяющей ее от всякого другого напева»[50]. В рецензии же на выступление хора Ивана Васильева в 1853 году «Пантеон» с явным удовлетворением писал о новом камерном стиле пения цыган как о явлении русского салонного искусства: «Хор их, состоящий теперь только из одиннадцати человек (6 женщин и 5 мужчин), значительно улучшился. Нет уже диких, неистовых криков, осталось одно тихое, звучное, приятное пение, дышащее родною, русскою заунывностью. Да и надо отдать полную справедливость дирижеру их, Ивану Васильеву. Обладая небольшим, но довольно гибким голосом, он искусно умеет употребить свои преимущества»[51].

Тени былых страстей мелькают в элегическом звучании романсов Ивана Васильева и в красиво «заунывном» пении его хора. Так в поэтической лирике 70-х годов печально отражаются силуэты романтических образов Пушкина и Лермонтова.

Цыгане и русская культура

Цыгане вошли в быт России, а с конца XVIII века и в ее культуру. Устойчивый интерес к ним на протяжении прошлого столетия жил в различных слоях общества. Нравы, верования, искусство цыган изучали этнографы и фольклористы, видные общественные деятели, писатели, артисты. Портреты смуглолицых «сивилл» и темпераментных хореводов, картины жизни цыганского табора, хора естественно вписывались в панораму русской жизни и несли отзвуки ее проблем. И не причуды ли этой жизни сказались в музыке цыган — экзотически чарующей и вульгарной, сердечной и корыстно продаваемой? Не российскими ли буднями рождены образы цыганской воли в песнях этих невольников купона?

Как истинно жизненные явления развились в русской литературе сюжетные мотивы «цыганёрства» (Л. Н. Толстой) — самозабвенного увлечения пением цыганских хоров и их примадонн (так на итальянский лад именовали солисток хора). Психологический и нравственный феномен подобных увлечений

и безумств представлялся по-русски загадочным и часто противным «здравому смыслу».

Правдиво запечатлевая оттенки внешних форм «цыганёрства», художники-психологи внедрялись в человеческую суть явления, стремились увидеть и понять его социальные мотивы. Реальные картины страшного пьяного существования с дикой удалью кутежей у Достоевского и Тургенева, Лескова и Толстого олицетворяли буйство стихии темного, животного в человеке и — рядом — всплески душевной мятежности, тревожного сознания того, что «жизнь не такова, какая бы она должна быть по требованиям совести. Повернуть жизнь сообразно этим требованиям — нет сил» [1]. «Цыганское» помогало касаться труднодоступных, скрытых пружин жизни, острее обнажать социальные конфликты, постигать невнятный язык карамазовского в человеке и природу его романтических настроений.

«Вся жизнь людская, можно сказать, состоит только из этих двух деятельностей: 1) приведения своей деятельности в согласие со своей совестью и 2) скрывания от себя указаний своей совести для возможности продолжения жизни» [2], — писал Толстой. В раздумьях о чистых и замутненных источниках человеческого существования, о «слепом, чувственном» и «зрячем, духовном», писатели углублялись в жизнь цыганского «общества», в мир его музыки, в сложную жизнь сознания людей, вынужденных бежать от «указаний совести для возможности продолжения жизни» [3]. Душевный разлад томил героев Пушкина и Герцена, Тургенева и Достоевского, от имени этих героев Толстой вопрошал: «Как нам жить свято?»

Существовали сложно выраженные и не имевшие прямого отношения к классической эпохе романтизма в России (первая треть XIX века) связи возвышенного и земного в человеке, неприглядной социально-исторической правды жизненного факта и мечты об идеальном.

Общеизвестно, что выросший из западноевропейских корней русский романтизм уже в 20-е годы XIX века приобрел на родной почве оригинальные черты. В спорах о романтизме сегодня осмысление художественной сути его национального своеобразия представляется тем более актуальным, что речь идет о реальной почве идей и художественного опыта, прямо влиявших на концепцию романтического искусства. Существо проблемы можно выразить словами Ап. Григорьева: «Романтизм, и притом наш, русский <...> был не простым литературным, а жизненным явлением, целою эпохой морального развития, эпохой, имевшей свой особенный цвет, проводившей в жизни особое воззрение» [4].

Здесь говорится о романтизме как о прошлом искусства, в то время как русский тип романтического художника продолжал жить и развиваться. Поэтов, композиторов, писателей, которых отличала, говоря словами А. С. Грибоедова, «ненасытность души», «пламенная страсть к новым вымыслам, к новым позна-

ниям, к перемене места и занятий, к людям и делам необыкновенным»[5], не удовлетворяло короткое, поверхностное зрение. Понятия «новые вымыслы» и «новые познания» поставлены Грибоедовым рядом не случайно. Писатель чувствовал сложные связи внутри реального, ускользающие от созерцательного взора причуды фантазии, безумные порывы души. Жажда познания универсального, проникающего и в жизнь сердца, отрицала идеализацию как метод. Росла острая потребность воспитывать искусством и проповедовать. Возраставшая зоркость сочеталась с душевным беспокойством, высокой эмоциональной наполненностью слова, социальной правдой о человеке. «Меня зовут психологом, — отметил Ф. Достоевский, — неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой»[6].

Жизненная сила нравственных идеалов рождала реальные духовные связи, выливалась в оригинальные исторические параллели в творчестве. Поэтика романтизма развивалась как выражение активной познавательной и нравственной позиции. Потребность проникнуть «во все глубины души человеческой» вызывала «сломы» внутри типа образности, жизнеощущения. «...Именно в этом „сломе", в этой потребности иной тональности и возникает такая стилистическая стихия, которая свободна от механизма простого описания предметов и явлений»[7], — справедливо пишет о чертах романтизма у Толстого Н. К. Гей.

Дневники, воспоминания, огромное эпистолярное наследие русских классиков позволяют «воочию увидеть», как вызревали удивительно непохожие друг на друга жизненные сплавы мечты и действительности.

Романтизм «как жизненное явление» существовал в весьма разнообразных формах. Одни воплотились в целостную систему художественных образов, другие обнаруживали себя в качестве психо-физических явлений, в своеобразной душевной настроенности, что отражалось в публицистике, переписке и в творчестве. Несхожесть, а порой и парадоксальная контрастность форм проявления романтического определялась также почвой, питавшей «жизненное явление». Ею могли стать зрелые художественные образцы романтического искусства как сложившегося направления (например, сочинения Байрона, Гейне, Гюго). Элементы романтической поэтики вливались в художественные сплавы классицистского и сентиментального (рубеж XVIII и XIX веков), романтического и социально-критического (середина XIX века). Известны и такие виды романтического, которые проявлялись как умонастроения и раскрывали особый характер отношения к жизни пылко чувствующей натуры.

Из сказанного вытекает возможная дифференциация жизненных типов романтического:

Романтизм как локальный феномен, ориентированный на сложившееся художественное направление.

Романтическое как умонастроение, как особое свойство души.

Романтизм как направление проявился в известных формах индивидуального творчества — в сочинениях Жуковского и его школы, в музыке Алябьева, Верстовского, Варламова, в поэзии декабристов и в южных поэмах Пушкина. Романтические же умонастроения были свойственны подавляющему числу крупных деятелей русского искусства и культуры. Особенно явственно подобные мотивы выступали в музыке и поэзии городского быта, во всем том, что образует так называемый «сопутствующий пласт» (Т. Н. Ливанова) русской художественной культуры. Именно он и являлся «обыденной речью», жизненным фоном искусства больших творческих обобщений.

И, как это ни парадоксально, будничные, порой банальные формы бытовой музыки (например, пение цыган) способствовали обнаружению глубинных духовных импульсов. В цыганском «открывалось небо», пляски Ильи Соколова оживляли омертвевшие струны души. Психологический феномен романтических «отталкиваний» прозы жизни, ее преодоления не прост, не одномерен. Мемуаристика, эпистолярия, беллетристика отражали пульс этих глубинных биений.

Присущая русскому искусству «органичность духовного взгляда» (С. А. Венгеров) вызревала в порывах благородного энтузиазма, в откровениях сердца. Так поиски ответов на коренные вопросы жизни выливались в философской прозе И. В. Киреевского, например, в сложные логические конструкции, изнутри освещенные неожиданным тут лирическим светом. Среди его «Отрывков» найдем мысли, свидетельствующие о широчайшем спектре духовных исканий «идеалиста-мечтателя»: «Потребность счастья, потребность любви, потребность гармонии, потребность правды, потребность сочувствия, потребность умиления, потребность деятельности, потребность самозабвения, потребность саморазумения — все эти законные и существенные потребности человеческого сердца происходят из одного общего корня жизни, до которого немногие доводят свое самопознание» [8]. Осознание общности истоков этического и лирического влекло Киреевского к русскому искусству 30—40-х годов, где он находил «много теплого для души».

Об идеалах и идеальном в нравственной жизни человека и общества размышлял Пушкин. Без преувеличения можно сказать, что все стороны характера поэта и его творчества определяла жажда независимости. Вольное суждение, слово, поступок с годами становились для Пушкина тем дороже, чем теснее делалась клетка «подследственного» поэта. Содержанием жизни Пушкина явилось осознание неисполнимости, нереальности надежд, трагический разлад душевной настроенности и окружающей социальной действительности.

«Ты, верно, живее каждого чувствуешь», — писал поэту П. А. Плетнев, определяя очевидное: повышенный тонус и динамику жизнеощущений создателя «Евгения Онегина». Известно также, что подобно другим своим современникам из декабрист-

ской среды — Н. И. Тургеневу, К. Ф. Рылееву, Вл. Ф. Раевскому — Пушкин обладал особой закаленностью души, отсутствием внешних проявлений чувствительности, восторженности. Мощь интеллекта и энергия охлаждающего разума выковывали защитный панцирь, надежно скрывавший кипящую мысль и волю.

Однако романтический душевный тон прорывался сквозь панцирь. Его волнующее звучание обнаруживалось по-разному. Так, Пушкин страстно увлекался людьми необыкновенной судьбы, дерзких в поступках, отчаянно смелых, живущих страстями и презирающих нравы, выпестованные в «неволе душных городов». Например, известен особый интерес Пушкина к графу Ф. И. Толстому-Американцу. Его до неправдоподобия странные путешествия, приключения, наглые авантюры смелого дуэлянта занимали воображение поэта и, возможно, в какой-то мере влияли на характеры его героев. Не случайно в качестве эпиграфа к «Кавказскому пленнику», а затем к «Цыганам» Пушкин намеревался использовать строки из «Послания гр. Ф. И. Толстому» П. А. Вяземского:

Американец и цыган,
На свете нравственном загадка,
Которого, как лихорадка,
Мятежных склонностей дурман
Или страстей кипящих схватка
Всегда из края мечет в край,
Из рая в ад, из ада в рай!
Которого душа есть пламень,
А ум — холодный эгоист;
Под бурей рока — твердый камень!
В волненьи страсти — легкий лист [9].

Отданные во власть «мятежных склонностей», герои Пушкина независимы и алогичны, странны, загадочны — «фантастичны» для резонеров. Что увлекало Пушкина в А. И. Якубовиче и В. К. Кюхельбекере, в великом князе Константине Павловиче? «В нем очень много романтизма, — писал Пушкин П. А. Катенину, — бурная его молодость, походы с Суворовым, вражда с немцем Барклаем напоминают Генриха V» [10].

Известно, как сильно увлекала Пушкина музыка цыган. Это был мир сердечных откровений, искренней радости, тайных предчувствий и слез боли. Пляски «старого хрыча» Ильи и Матрены, песни Татьяны, вечера у Нащокина помогали романтическому в натуре поэта жить в стихии вольных переживаний.

Русский романтизм на свой лад преломлялся и в среде московских революционеров и философов. Потребность порвать с элементарным миросозерцанием «сытой плоти» побуждала Станкевича и Герцена, Огарева и Бакунина внедряться в сущность новейших общественных и духовных концепций. В муках исканий и как ответы на жгучие вопросы времени возникали благородные философские и социальные утопии.

Поиски путей самоусовершенствования исторически нарождавшейся личности в последекабристскую эпоху были трагичны

по существу. Действительность, с которой они то примирялись, то враждовали, отторгала их как ненужные, лишние ткани общественного организма. Ведущим психологическим мотивом деятельности молодого поколения «идеалистов» как в среде славянофильской, так и в западнической стало осознание себя «умной ненужностью». «Хотя они и старались всеми силами своей души и всеми усилиями своей логики отговориться от такого сознания, но оно не раз навязывалось им против воли» [11], — писал Г. В. Плеханов о наследниках чаадаевских настроений.

Богатые силы ума и чувств сподвижников Станкевича устремлялись в область философии и эстетики немецкого романтизма. Миросозерцание романтиков направляло ищущую мысль и порывы в сферу идеала, оно сообщало грезам альтруистический характер, социальным фантазиям — ореол подвижничества. Герцен писал об этом времени: «...Я со всем огнем любви жил в сфере общечеловеческих, современных вопросов, придавая им субъективно-мечтательный цвет» [12]. Вместе с тем «солнце холодного понимания» светило мечтателям-идеалистам по-разному. Потому и романтические умонастроения проявлялись в этой среде различно.

Ближе всех к романтизму как художественному направлению стоял Н. В. Станкевич. Философ и музыкант, публицист и поэт, человек утонченного ума и духовной красоты, Станкевич называл себя «наполовину резонером, наполовину фантазером». Заставившая Толстого плакать «Переписка» Станкевича полна откровений сердца, поэзии интеллекта. Порывы бунтующей души сменяются раздумьями охлажденного рассудка. «Счастливы те, кому удалось избежать духа времени! Счастливы те, которые перешли через пропасть, глядя в небо!» [13] — мог бы воскликнуть вместе с А. Мюссе Станкевич.

Он не уставал звать своих друзей в мир «действительной свободы и спрашивать не о том, что есть, но что возможно» [14]. Письма Станкевича изобилуют лирическими импровизациями — «моралитэ». Они говорят о необычайной жизненной отзывчивости и небудничном зрении. Интеллектуально изысканные и блещущие эмоциональной свежестью литературные «фантазии» Станкевича в письмах возникали «по прочтении» Гофмана и Жан-Поля, под впечатлением песен Шуберта и «Цампы» Герольда, пения В. Шредер-Девриент и П. Виардо. Романтическая душевная настроенность изливалась в отрицании вялого созерцания. Метафоричное зрение философии и поэзии предстает тут антиподом бездуховного, бесчеловечного. «Больше простора душе, мой милый Грановский! <...> Поэзия и философия — вот душа сущего. Это жизнь, любовь; вне них все мертво» [15]. В одном из писем Бакунину мечты определяются как «зародыши дел» [16].

Боль от сознания бесплодно уходящей жизни («умная ненужность»), неудовлетворенность действительностью прорывалась в словах мучительной тоски: «Сухо, скучно и досадно! Ду

ша просит воли, ум пищи, любовь предмета, жизнь деятельности! и на все мир отвечает: нет, или подожди!.. Слыхал ты в старинной песне:

Много есть хороших,
Да милого нету, нету, нету!» [17]

Тяжело больной Станкевич продолжал грезить о ярком и чудесном. «Недуг мечтательности» осознавался им как проявление духовной энергии. «...Я стыдился этого направления, я думал, что это следствие нашей неестественной жизни, убитого организма и убитой души <...> но люди молодые, свежие, в которых поселилась искра божия, страждут тем же недугом» [18].

Жажда чудесного, необычайного в жизни манила Станкевича в мир искусства. В музыке романтического тона его, как и некоторых героев молодого Тургенева, поражало сочетание естественного переживания и удивительной силы душевного подъема. Трудно объяснимая способность музыки эмоционально преображать будничное побуждала в ней искать непознанные еще духовные ценности, ею восполнять тоску по истинному чувству, по идеалу.

Не случайно друзей Станкевича восхитил рассказ «Каратаев» («Русак») из «Записок охотника» Тургенева. Человек, каких много, ничем внешне не примечательный, «характер чисто русский и притом с московским оттенком» [19], Каратаев живет во власти страстей, вполне отдается искусству правдивых сердечных излияний. Он читает Полежаева, цитирует «Гамлета», в восторге от Мочалова, страстно любит музыку цыган:

«— А скажите, пожалуйста, ведь цыгане в Москве живут?
— Какие цыгане?
— А вот что по ярмаркам ездят?
— Да, в Москве...
— Ну, это хорошо. Люблю цыган, черт возьми, люблю...» [20]

И Станкевич мечтал о жизни «без покровов», о счастье отдаться фантазиям под звуки «Цампы», испытать власть «неглубокой, но иногда полной жару» музыки Беллини, влиться в карнавальное шествие, в толпу танцующих. Неудовлетворенный действительностью теоретик романтизма устремляется в мир искусства повышенного эмоционального тона, зовет туда единомышленников как в обитель истинной жизни.

В себе и в друзьях Станкевич чувствовал призвание бойцов. Но как по-гамлетовски медлителен и трезв его анализ трудностей жизни, борьбы с «внешними препятствиями» и с «из себя порожденными великанами» [21]. Столь важная этически для русского искусства антитеза «Гамлет — Дон-Кихот» сформулирована Станкевичем как выстраданное жизненное наблюдение задолго до полемики Тургенева и Толстого. А как эта мысль родственна сокровенным думам Чайковского!

Напряженное рефлексирование было близко многим современникам Станкевича, о чем свидетельствует, например, «Раз-

говор» Тургенева. Диалог Старика из поколения декабристов и Молодого человека 40-х годов поразил Белинского актуальностью проблематики, типичностью драматического образа погруженного в самоанализ юноши. «Всякий, — писал он, — кто живет и, следовательно, чувствует себя постигнутым болезнию нашего века — апатиею чувства и воли, при пожирающей деятельности мысли, — всякий с глубоким вниманием прочтет прекрасный, поэтический „Разговор“ <...> и, прочтя его, глубоко, глубоко задумается...» [22]

Во власти неумолимо развивающейся «болезни века» и герои рассказов «Гамлет Щигровского уезда», «Чертопханов и Недопюскин», «Конец Чертопханова». Эти нелепые, а порой и неприятные в общении фантазеры были нравственной загадкой для обывателей. На волновавший общество вопрос: «Будут ли у нас люди?» — Тургенев отвечал не абстрактно, но как художник-психолог. В образах Базарова и Рудина, Каратаева и Чертопханова писатель воплощал контрасты жизненных сплавов будничного, реального и романтических настроений.

Главной чертой своих русских современников Герцен считал «глубокое чувство отчуждения от официальной России» — общества упавшего нравственного уровня; «...дрянь александровского поколения заняла первое место; они мало-помалу превратились в подобострастных дельцов, утратили дикую поэзию кутежей и барства и всякую тень самобытного достоинства...» [23] Зло духовного обнищания становилось общественной силой, отравлявшей жизнь ядами филистерства. Задыхаясь и слабея, Чаадаев писал Герцену о быстром приближении конца «не от того угнетения, против которого восстают люди, а того, которое они сносят с каким-то трогательным умилением и которое по тому самому пагубнее первого». «Не одни железные цепи перетирают жизнь» [24], — заключал в связи с этим Герцен.

Сознательно подчеркивая нравственную антитезу «добра» и «зла», Чаадаев, а с ним вместе и Герцен вскрывают трагическую сущность духовной неволи. Именно в этом обнаруживался пафос романтического негодования отчужденного и одновременно прикованного к «свету» Чаадаева, медленно угасавшего в салонах.

«Гордостью запроса и протеста» называл Достоевский «самую целомудренную невозможность примирения с неправдой и пороком». Раздумья о судьбе творчества Жорж Санд в России побудили Достоевского вскрыть живую связь высоких идеалов писательницы («эта целомудренная высочайшая чистота типов и идеалов») и сокровенных дум русских людей, их «святой и благороднейшей силы порыва, живой жизни и дорогих убеждений». По мысли Достоевского, вера в духовные силы личности позволила Жорж Санд «возвышать и раздвигать представление о человеке» [25]. Гордость запроса и протеста, мятежность отчужденного человека осознавалась в 40-е годы как самобытное романтическое жизнеощущение. По незримым, тончайшим сосудам

оно вливалось в кровь русской литературы. С годами все полнее открывавшиеся судьбы «новых титанов» — декабристов сильно расширяли представление о корнях национальной мятежности.

Движение мысли «от облаков к действительности» с очевидностью утверждало власть реалистического сознания в литературе середины 50-х годов. Стихия мятежных порывов немногих скорбящих и негодующих становилась могучей нравственно-психологической силой общества. Формы же ее проявления существенно изменяются сравнительно с 30-ми годами.

«Новые люди» России — разночинно-демократическая интеллигенция и так называемые «кающиеся дворяне» — всеми помыслами и трудом связаны с идеями нарождающегося русского социализма, с теориями народничества. Через головы правительства Герцен и Огарев звали мыслящую молодежь России в легионы «святых безумцев», тоскующих по идеалу и борющихся «в болотах мещанства»: «Много веры, много истины надобно, а число голов придет, — убеждал Герцен. — Это не рекрутство и не подушный сбор. В пещерах, слабые числом, христиане росли в силу, в подземных ходах сплачивались они в те несокрушимые общины святых безумцев, с которыми не могли совладать ни дикое варварство одного мира, ни маститая цивилизация другого»[26].

Новое поколение общественных деятелей выдвигало на первый план моральные нормы стоицизма. Молодые сотрудники Н. А. Некрасова в «Современнике» сознательно противопоставляли «туманной мечтательности» энтузиазм гражданской мысли и поэзию подвига. При этом столь свойственное «идеалистам-мечтателям» чувство отчуждения, презрение к утилитаризму эстетической мысли сытых мещан, «государственных муз» и т. п. удивительным образом трансформируются в психологии и творчестве стоиков нового типа. Власть рассудка и воли, сознательное социально окрашенное недовольство «пролетариата русской интеллигенции» (А. И. Герцен) не уничтожало, но подчиняло себе, сложно изменяло романтические умонастроения в среде и в психологии «отрицателей».

Цитируя строки Некрасова «Диалектик обаятельный, честен мыслью, сердцем чист...», Г. В. Плеханов обращает внимание на то, что и литератор-разночинец оказался не менее «для действительности скованным», чем либерал-идеалист. Но разночинец не складывает рук перед трудностями, «он смеется над бесплодным разочарованием, он ищет практического выхода, стремится переделать общественные отношения»[27]. Образ тургеневского Базарова стал, как известно, полемическим выражением острого жизненного конфликта направлений общественной мысли. В центре конфликта оказался вопрос о роли передовой дворянской интеллигенции в жизни России середины столетия. Романом «Отцы и дети» Тургенев вторгся в круг актуальных проблем и противопоставил поколению «стареньких романтиков» человека «разлагающей критики», русского отрицателя, «разрушителя

эстетики», презиравшего Пушкина и предпочитавшего хорошего сапожника Рафаэлю.

Общеизвестно родство некоторых мыслей Базарова и «эпикурейца ума», «апостола идеи эмансипации личности» Д. И. Писарева[28]. Полемическая односторонность сложившихся суждений о свойствах личности и жизненных мотивах «отрицателей» и «стоиков» была разрушена в конце XIX века, когда были опубликованы письма и дневники видных деятелей народничества, русской разночинно-демократической интеллигенции. Эти материалы поразили богатством красок и эмоциональной жизни энтузиастов общественной мысли, открылись «запасы необыкновенной доброты и мягкости» (С. А. Венгеров), необычные сплавы утилитарно-назидательного и фантазийного мышления, жажда власти страстей и охлаждающее действие разума, способность отдаться мечте о прекрасном, об идеально-романтическом и горечь безответных чувств, неосуществимых желаний.

Безусловно «базаровскими» выглядят некоторые высказывания Писарева о Пушкине и его героях-мечтателях[29]. Место Пушкина — в антиквариате, считает критик. Совершенно так же судит Базаров.

Ниспровержения, возбуждавшие умы «нигилистов»[30], создавали Писареву репутацию «разрушителя эстетики». Вместе с тем Писарев не принадлежал к числу людей односторонних, узко и утилитарно мысливших.

«Эпикуреец ума», светло и радостно проповедовавший научные знания, Писарев прокламировал свободу личности от власти страстей. Ему был чужд политический энтузиазм, негодование и нетерпимость людей гражданского темперамента. Ему был чужд и возвышенный стоицизм А. Н. Добролюбова. За ригористическим фасадом социально направленной критики «отрицателя» стояла сложная натура человека, отнюдь не лишенного романтических жизненных мотивов. Письма и свидетельства современников раскрывают в натуре «разрушителя эстетики» утонченный эстетизм. Писарев начал путь в литературе с апологии идей «чистого искусства». Джентльмен и барич, он не имел ничего общего с «нигилистами». Человек душевно изящный, он вырос в старинном дворянском гнезде, в тени тургеневских садов и аллей. Писарев был воспитанником и эпигоном людей 40-х годов, их эстетических наклонностей, их философского и научного дилетантизма[31]. Культ разума и пафос просветительства стали для Писарева своеобразной общественной формой выражения радости жизни, жажды альтруистического труда, ибо жизнь обновляют не порывы чувств, а работа мысли. Развенчание же Пушкина было для Писарева-публициста родом самоотречения. Попытки ниспровергнуть власть прекрасного не уничтожили, но сложно преобразили и скрыли от взоров современников романтические мечты Писарева, печаль его возвышенных чувств, обреченных остаться безответными.

Новые поколения демократически настроенной интеллиген-

ции осознавали нигилистические глумления над филологией, эстетикой, философией как дилетантизм в подходе к жизненно важным проблемам. Властителями дум общества становятся ярко талантливые и сложно организованные натуры. Таковы, например, блестящие публицисты Н. Михайловский и П. Лавров с их мучительными поисками ответа на толстовский вопрос «Как нам жить свято?» Драму народничества, болезни совести воплощали не только очерки типа «Нравы Растеряевой улицы», «Парамон Юродивый», но и сама личность мятущегося Г. Успенского. Показанная им картина жизни народа во всей ее социальной пестроте, сословной многосоставности поразила современников диссонантностью, иррациональностью нравов и быта.

Самобичевание Достоевского и его героев явилось своеобразным духовным протестом против упрощенного мышления «отрицателей» и антихудожественного дидактизма. Мучительная совестливость и неподвластная уму сила романтики духовных иллюзий давали униженным, преступным, любящим и бунтующим героям Достоевского власть над сердцами.

Сама драматическая судьба художников типа Мусоргского и Достоевского, Л. Н. Толстого и Чайковского становилась в обществе олицетворением высшей духовности, осложненной противоречиями, неоднозначностью решений острых нравственных и социальных проблем. Их отношение к жизни и их искусство окрашено в романтические тона, что заставляло современников вспоминать о спутниках Станкевича. Пленительные образы «мечтателей-идеалистов» с их культом красоты и благородной человечности возвысились в памяти новых поколений, обнажив истинно гуманный смысл «проклятых вопросов» времени. «Все это лишало прежнюю постановку вопросов ее прозрачной ясности, усложняло их, запутывало, — писал В. Г. Короленко о людях 70-х годов, — но все мы чувствовали, что нам необходимо войти в этот сложный лабиринт...» [32].

В лабиринте исканий истины русское искусство соприкасалось с цыганской темой. «Безумие» непрактичных, беспутных выражало порой высокую степень душевного беспокойства, совестливости и непреодолимого стремления «бежать от этой жизни праздной, как песнь рабов, однообразной». Мятежность как поиски нравственного блага и социальной справедливости рождалась верой в человека.

Трудно назвать литературные и музыкальные жанры XIX века, куда ни проникла бы цыганская тема, образность, музыкальная речь. В русском искусствознании же эта область творчества не стала предметом самостоятельного изучения. Между тем углубление в цыганскую стихию дает неожиданные результаты. С тематикой и образностью такого рода по-своему связаны судьбы русского романтизма в его «жизненных» формах.

Понять и эстетически оценить проявления цыганского в искусстве непросто, прежде всего потому, что существует инерция упрощений, односторонности как в нравственной оценке самих

явлений, так и в оценке цыганского искусства. Произведения русской литературы поражают разнообразием творческих подходов к бытовому материалу, стремлением подняться над описательностью, понять и интерпретировать цыганское в контексте сложной романтической концепции жизни.

Тогда бегство к цыганам явилось порывом к воле, жаждой слияния с дикой природой и познания неподдельного в человеке и в человеческих отношениях. Причины этого коренились в характере экспрессии цыганского пения и пляски, которая раскрепощала и одновременно властно захватывала, заражала слушателя.

Мастерски передавал это ощущение сокрушительной силы эмоции в музыке цыган Г. Успенский. В рассказе «Трын-трава» показаны цыгане, томящиеся в трактире в ожидании гостей. Не в силах сдержать себя, одна из цыганок, лежа, жарким шепотом пела. Когда же пришел в движение весь хор, «поднялась какая-то буря, какое-то крушение деревьев, вырываемых силой ветра с корнем. Дух захватывало...»[33]

Возникавшее патетическое переживание, ощущение «высокого парения души» создавало прекрасный миф духовной воли, раскованности чувств. Воспоминание о поразительном, небудничном состоянии превращалось в прекрасную мечту о радостном и желанном. «Кто водился с цыганами, — записал в «Дневнике» молодой Л. Н. Толстой, — тот не может не иметь привычки напевать цыганские песни, дурно ли, хорошо ли, но всегда это доставляет удовольствие; потому что живо напоминает»[34]. В сцене у цыган во второй картине «Живого трупа» Толстой показал это неудержимо нарастающее ожидание «чуда», сказочной эйфории. На протяжении небольшой сцены Федя Протасов четырежды повторяет просьбу спеть «Не вечернюю». Наконец она прозвучала и — «открылось небо»: «Вот это она. Вот это она. Удивительно, и где же делается то все, что тут высказано? Ах, хорошо. И зачем может человек доходить до этого восторга, а нельзя продолжить его?» Ответ на это «зачем?» дан тут же отрезвляющей фразой Виктора Каренина о Лизе: восторженное чувство гаснет, «задыхается» в духоте и холоде ложных отношений. Так осуждаемое благоразумием общественной морали «постыдное цыганёрство» некоторых героев русской литературы оказывается бегством в мир мечты.

Очевидные контуры романтической концепции, однако, нередко сильно размыты: цыганский мир отмечен печатью порока. Здесь все продается, здесь царствует дух наживы. Некрасовским тоном звучат строки Апухтина:

И, правду надобно сказать,
На них легла изнанкой грязной
Цивилизации печать.
Им света мало свет наш придал,
Он только шелком их одел;
Корысть — единственный их идол,
И бедность — вечный их удел[35].

Мир грез вживлен в грязную плоть действительности. Этим-то драматическим по существу ощущением безысходности живет русский романтический герой. Клеймо корысти омрачало, но не уничтожало причудливой игры чистых в своей естественной красе страстей. Они рождали иллюзию счастья:

Длятся часы. Задушевное пенье,
Словно волшебный таинственный сон,
Льет нам минутное жизни забвенье... [36]

Цыганская тема неотделима от русского ориентализма. Но интерпретация цыганского элемента оказывается во многом иной сравнительно с интерпретацией кавказских, арабских, испанских элементов. Это обнаруживается уже в «Цыганах» Пушкина. Кочующий табор в «Цыганах»— не мир идиллии, пленяющий «нездешней» красивостью. Представляется верной по существу оспариваемая в литературоведении мысль Ю. Н. Тынянова об этой поэме Пушкина: «Экзотический и вместе национальный материал <...> здесь сугубо снижен...» [37]

Пушкин писал о цыганах, которых примерно тогда же наблюдал в Молдавии и Бессарабии В. И. Даль. В его рассказах, очерках о жизни кочующих цыган либо уже крепостных рабов немало жестоко правдивых строк об убогом, страшном их существовании: «Вся деревня, стар и мал, ходят, лето и зиму, голые; да не сочтут выражения этого преувеличенным» [38]. Кочующие цыгане разбивают кузницу в чистом поле. Она же заключает в себе «также общее жилье всего цыганского семейства, состоит из ветхого шатра, который одним краем примыкает вплоть к земле, между тем как другой не доходит до земли на аршин...» [39]

Даль убедился в полном равнодушии цыган к внешней благопристойности одежды, быта. Цивилизованного горожанина удивляло отсутствие тщеславия, заботы о «приличиях» и стремления подделаться под чуждые нравы, то есть полная свобода от тщеты окружающего мира. Как стая беспечно щебечущих птиц, движется, куда глаза глядят, табор: «Тянулся какой-то обоз необыкновенного вида, странной наружности: на первый взгляд было что-то очень пестро, хотя большею частью все одни лохмотья; смуглые, черномазые извозчики покрикивали на лошадей и друг на друга как-то дико, не тем голосом и не теми словами, как обыкновенные извозчики; на возах сидели бабы и дети, а некоторые шли пеши и вели лошадей в поводу...» [40]

Быт пушкинских цыган отличает та же сниженная экзотика беспечной нищеты:

Всё вместе тронулось: и вот
Толпа валит в пустых равнинах.
Ослы в перекидных корзинах
Детей играющих несут;
Мужья и братья, жены, девы,
И стар и млад вослед идут;

Крик, шум, цыганские припевы,
Медведя рев, его цепей
Нетерпеливое бряцанье,
Лохмотьев ярких пестрота,
Детей и старцев нагота,
Собак и лай, и завыванье,
Волынки говор, скрип телег —
Всё скудно, дико, все нестройно[41].

С приведенной выше мыслью Тынянова полемизирует Ю. В. Манн: «...экзотический материал „Цыган" снижен в <...> смысле освобождения от романтического масштаба экстраординарного и яркого. Но он повышен <...> в идеологической значительности и наполненности своего содержания»[42]. Исследователям ясно, что моральные и социальные характеристики «цыганского мира» разработаны Пушкиным тонко, неоднозначно. Они тесно связаны с ведущей мыслью поэмы, с ее гуманистическим пафосом и нравственным идеалом — мечтой о воле, с мечтой поэта-невольника о «действительной свободе» *. Дышащие степными ветрами, цыгане ближе к желанной «действительной свободе», чем люди «в кучах за оградой», что

...Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей.

Пафос «Цыган» — в обличении неволи, что было выстрадано ссыльным Пушкиным. Бунтарская устремленность к воле — и в трагедии Алеко, Земфиры, Молодого цыгана, и в проповедях Старого цыгана, и в истории об Овидии, в рассказе о Мариуле. Пушкин вовлекает в орбиту нравственного идеала поэмы табор и мечтает о красоте живых, не изуродованных «оковами просвещения» чувствах.

Неудивительна бурная реакция современников на «таборную экзотику» «Цыган». Известен недоуменный вопрос Жуковского, обращенный к Пушкину: «Но, милый друг, какая цель! Скажи, чего ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое...»[43]. А. А. Бестужев же один из первых глубоко почувствовал реальное существо мыслей поэта. «Молнийные очерки вольной жизни и глубоких страстей, и усталого ума в борьбе с дикою природою, — писал он в рецензии „Полярной звезды" на 1825 год. — И все это выраженное на деле, а не на словах».

Так соотношение идеального и реального в «Цыганах» Пушкина оказалось весьма нетрадиционным, обусловленным «двойственной» действительностью, сложно переплетенным. Как справедливо писал Б. В. Томашевский, «задача Пушкина — не „развенчание" героя, а изображение его трагической безысходности. Пушкин не разрешает противоречия, не дает морального рецепта или вердикта, он показывает это противоречие и при-

* Известен огромный успех поэмы у декабристов.

зывает искать из него выход»[44]. Воплощением же оптимистического идеала в поэме стало жизнелюбие цыган — не их примитивное сознание, а их способность жить, не склоняя головы перед роком. Вспомним предсмертные слова Земфиры, исполненные бесстрашия:

... Нет, полно, не боюсь тебя! —
Твои угрозы презираю,
Твое убийство проклинаю...

Летом 1854 года в молдавской станице Старогладковской Л. Н. Толстой записал в дневник, что читал Гёте, Лермонтова и Пушкина, там же отметил особую любовь русских поэтов к Кавказу. «Действительно, хорош этот край дикий, в котором так странно и поэтически соединяются две самые противоположные вещи — война и свобода. В Пушкине же меня поразили „Цыгане", которых, странно, я не понимал до сих пор»[45]. Интерес Толстого к этой поэме Б. М. Эйхенбаум объяснял тем, что в ней «есть нечто похожее на раскол сознания, что-то „толстовское"»[46].

Ныне раскрыты и изучены важные причины «корневого» родства Пушкина и Толстого, отмечены «видимые» и более углубленные философско-нравственные параллели в их творчестве. Образы же цыган и цыганская музыка помогают ощутить еще и то, что связывало поэмы Пушкина с «Двумя гусарами», «Святочной ночью», с «Живым трупом».

Художественные миры Пушкина и Толстого объединяет главное, что составляет философское и эстетическое существо русской классики и о чем И. В. Киреевский совсем по-толстовски говорил как о «необозримой задаче»: «Усовершенствование человека и его жизненных отношений»[47]. Потому поиски путей к душе человека, к его сокровенному *я* («при полном реализме найти человека в человеке» — Достоевский) вопреки мещанскому объективизму и рассудочности определяли активную позицию художника. «Мышление, отделенное от сердечного стремления, — писал И. В. Киреевский, — есть также развлечение для души, как и бессознательная веселость. Чем глубже такое мышление, чем оно важнее по видимому, тем в сущности делает оно человека легкомысленнее»[48].

Пристрастное аналитическое сознание придавало русскому искусству проповеднический характер. По мнению Достоевского, появление Пушкина «в начале правильного самосознания нашего» знаменовало нечто «бесспорно пророческое». В герое «Цыган» воплощена «сильная и глубокая, совершенно русская мысль, выраженная потом в такой гармонической полноте в „Онегине"...» Тип Алеко «схвачен безошибочно», «тип постоянно и надолго у нас поселившийся. Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свое скитальчество, и еще долго, кажется, не исчезнут»[49].

Временны́е параллели здесь — острое орудие нравственного обличения. Достоевский видит множество интеллигентных рус-

ских, которые, как и во времена Пушкина, механически служат, наживают деньги, проигрывают их — «регулярно, лениво и мирно» в отличие от «фантастического и нетерпеливого Алеко»[50].

А изгнанник и беглец, «фантастический и нетерпеливый» Пушкин мечтал в ссылке только об одном: «Единственное, чего я жажду, это — независимости (слово неважное, да сама вещь хороша); с помощью мужества и упорства я в конце концов добьюсь ее»[51]. В заключение же «Цыган» он высказал вещие слова в духе античного эпоса:

...И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

В пору работы над «Казаками» Л. Н. Толстой записал в дневник: «Не могу писать без мысли. А мысль, что добро — добро во всякой сфере, что те же страсти везде, что дикое состояние хорошо — недостаточны». Эйхенбаум в связи с этим заключает: «Толстому нужен более осязательный, более тенденциозный, более насущный вывод — и он бьется над его прояснением»[52].

В поисках тенденциозности и насущности русское искусство второй половины XIX века порой неявно, но упорно развивало опыт Пушкина. Проблематика и романтическая поэтика «Цыган» осмыслялись как живое наследие. Это было особенно важно и для дальнейшего развития собственно цыганской темы.

Ее жизнь в русской литературе удивляет многообразием форм, что отражало многообразие действительно существовавших позиций, художественных стилей, жанровых решений. Некоторые литературные явления оказываются частично родственными музыкальным, потому целесообразно остановиться на нескольких типах интерпретаций образов цыган и их музыки в литературе.

Простейшим и наиболее распространенным явился фактографический подход, когда цыганские типы фиксировались как элементы русского быта. Множество любопытных этнографических подробностей привлекало внимание читателей к «физиологическим» очеркам и рассказам Даля. Занимательная информативность описательного стиля повести «Цыганка», рассказов «Ворожейка» и «Цыганка» свидетельствуют о зоркости наблюдателя и своеобразном сдержанном лиризме повествовательного тона. В этом смысле примечателен диалог путешественника с кузнецом, веселым красавцем Радуканом. На вопрос, где его дом, он отвечает: «„У меня нет дома, я не боярин!“ — „Где же твоя родина?“ — Он меня не понял. „Твоя земля?“ — спросил я. — „Аич, здесь“, — и накрыл ладонью место, где сидел. Потом рассмеялся снова и, сделав рукою движение вокруг себя, прибавил: „Тот ла мине; а все мое, вся земля!“»[53]

Пространные зарисовки быта цыган у Загоскина обнаруживают иной взгляд наблюдателя. Они полны неприглядных частностей, а тон презрительного осуждения придает удручающую вульгарность рассказу о цыганах в Марьиной роще (некогда старинном кладбище Москвы). «...В другом трактире, как целая псарня голодных собак, с визгом и завыванием, ревела толпа цыган...» Одна из цыганок, «безобразная как смертный грех», просит сиповатым голосом: «Прикажи спеть песенку». — «Хочешь, красное солнышко, — прервала первая цыганка, — мы споем тебе: „Ты не поверишь" или „Общество наше"? Уж распотешим, — прикажи!» [54]

О том же, но с юмором писал И. И. Дмитриев:

Тамо встречает на каждом он шаге
Рдяных сатиров и вакховых жриц,
Скачущих с воплем и плеском в отваге
Вкруг древних гробниц [55].

Для писателей типа М. Е. Салтыкова-Щедрина разгул в цыганском роде становится формой обличения язв действительности. Сцена буйства «кутежной ватаги» у Любиньки в «Господах Головлевых» полна бытописных деталей. «Любинька председает в этой компании и, представляя из себя „цыганку", полураздетая <...> с распущенными волосами и с гитарою в руках, поет:

Ах, как было мне приятно
С этим милым усачом!

<...> И Аннинька брала в руки гитару, перекидывала через плечо полосатую перевязь, садилась на стул, клала ногу на ногу и начинала: и-эх! и-ах! И действительно: выходило именно точка в точку, так, как у цыганки Матреши» [56].

Окрашенная в тона нравственного осуждения бытопись Салтыкова-Щедрина полна сочувствия к жертвам российских «иудушек». Дикие сцены купеческого разгула в сочинениях Лескова, Горбунова, Писемского вызывают смех, горечь, ужас, омерзение — те чувства, что прямо ассоциировались с жизнью. Меткая и хлесткая описательность пробуждала мысль о слепом нелепом буйстве сил русского мужика, о самоистреблении в пьянстве.

В живых, остроумных «сценках» И. Ф. Горбунова то и дело мелькают тени трактирных работ — «фараонов». Тоска купеческих «широких натур» и их жалобы («жисти нет») ищут выхода; тогда безобразная пьяная удаль обрушивается на цыганский хор.

В поисках «жисти» все роли заранее распределены и оплачены. С неторопливой рассудительностью рассказывает герой Н. С. Лескова, молодой провинциальный купчик о похождении московских купцов «у Яра»: «Было сражение и рубка лесов: слышался треск, тром, колыхались деревья, девственные, экзо-

тические деревья, за ними кучею жались в углу какие-то смуглые лица, а здесь, у корней сверкали страшные топоры и рубил мой дядя, рубил старец Иван Степанович <...>. Просто средневековая картина.

Это „брали в плен" спрятавшихся в гроте за деревьями цыганок, цыгане их не защищали и предоставили собственной энергии <...> в воздухе летели тарелки, стулья, камни из грота, а те все врубались в лес...»[57]

Здесь цыганское не контрастирует с гнусным окружением, но уточняет картину «мерзостей» жизни. И музыка цыган обескровлена, иссушена. Она вливается в пьяный гул, ее звучание неотделимо от звона разбитых тарелок и зеркал, она овеществляется в мире пошлости. Это «удешевленная» музыка, ее живая душа убита. Не случайно Даргомыжский, знаток и любитель цыганского искусства, с возмущением писал об агрессивной роли пошлости в музыкальном быту: «...Ты себе представить не можешь, что за сочинения имеют здесь успех: цыганские арии да польки самого пошлейшего свойства»[58].

Стоит лишь неприглядный быт цыганского хора осветить чувству, как сразу же меняется функция бытового материала. Чуть коснувшись стихии корысти, лирическая тема поэтизирует все вокруг. Душевный трепет, надежда на счастье застилают взор туманной пеленой. Стремглав мчится в Мокрое с ненаглядной Грушенькой Митя Карамазов, поднимает там случайно закочевавший цыганский табор и два дня кутит. Рассказывали, что цыгане «вытащили-де у него у пьяного без счету денег и выпили без счету дорогого вина»[59].

Этой, бегло упоминаемой в романе сцене кутежа, предшествует другая, место которой в драматургии романа огромно. «Сломя голову» летит Митя в Мокрое к Грушеньке в последний раз перед тем, как «устраниться», «дорогу дать». Заряжены пистолеты. Митя «длинно, вдумчиво улыбнулся»:

«— Пуля вздор! Я жить хочу, я жизнь люблю! Знай ты это. Я златокудрого Феба и свет его горячий люблю... Милый Петр Ильич, умеешь ты устраниться?

— Как это устраниться?

— Дорогу дать. Милому существу и ненавистному дать дорогу. И чтоб и ненавистное милым стало...»[60]

Жажда счастья «в последний раз» и изживание собственной страсти в жертве самоотречения оттенено музыкой, «низведенной», опошленной до непристойности. Достоевский не жалеет красок, описывая нарочито вульгарные песни пьяных мокринских девок (цыган здесь нет), их неприличные пляски в медвежьих шкурах. Несовместимость грубой прозы жизни и высокого душевного порыва подчеркнута с трагической силой. С. А. Венгеров справедливо писал о «безднах» зла и любви у Достоевского. «Никто не учился у него что любить, но учились самой любви, проникались силою ее и страстностью»[61].

Русская литература полна примеров использования цыганс-

кой темы с задачей совершенно противоположного характера. Весьма часто именно с цыганскими образами писатели связывали представление о нравственно прекрасном. Тогда из мерзкого торгашеского быта цыган-музыкантов поэтическим зрением изымается и идеализируется истинно живая красота и страсть. Она-то и предстает воплощением мечты о настоящем чувстве. Этому, как правило, способствует музыка цыган.

Державин первым воспел смуглую «египтянку» и чарующую страстность ее вакхической пляски.

Неистово, роскошно чувство,
Нерв трепет, мление любви,
Волшебное зараз искусство
Вакханок древних оживи.
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица.
Как ночь — с ланит сверкай зарями,
Как вихорь — прах плащом сметай,
Как птица — подлетай крылами
И в длани с визгом ударяй.
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица [62].

Песня Земфиры из «Цыган» Пушкина — само воплощение дерзкой воли и безоглядной, свободной, как птица, любви. Черты национального характера в этой песне-портрете Пушкин подчеркнул, использовав записанную им у молдавских цыган «хору». В «Воспоминаниях» В. П. Горчакова об этом говорится так: «В этот вечер Пушкина занимала известная молдавская песня „Тю юбески питимасура“, а еще с большим вниманием прислушивался он к другой песне — „Ардема — фриде-ма“, с которою уже в то время он породнил нас своим дивным подражанием, составив из них известную песню к поэме „Цыгане“, именно — „Жги меня, режь меня“» [63].

Три стихотворения Языкова, посвященные цыганке Тане («Весенняя ночь», «Перстень», «Элегия»), развивали яркие лирические мотивы цыганской темы. Своеобразный тип волнующей цыганской красоты запечатлел Фет в «Цыганке». Музыка и здесь помогает романтизировать образ, усилить патетизм лирической мелодии стиха:

Молода и черноока,
С бледной смуглостью ланит,
Прорицательница рока,
Предо мной дитя востока,
Улыбаяся, стоит.
Щеголяет хор суровый
Выраженьем страстных лиц;
Только деве чернобровой
Так пристал наряд пунцовый
И склонение ресниц.
Перестань, не пой, довольно!
С каждым звуком яд любви
Льется в душу своевольно
И горит мятежно-больно
В разволнованной крови.

Замолчи: не станет мочи
Мне прогрезить до утра
Про полуденные очи
Под навесом темной ночи
И восточного шатра[64].

Замечательны острой характеристичностью выразительные портреты цыган в русской прозе. Меткость наблюдения и проницательность психологического анализа нередко сочетаются с тонким чувством красоты и человечности. Характер цыган непостижим вне музыки, и понимание этого придает прозе особую одухотворенность тона. О многом в этом смысле говорит сравнение этнографических реалий Даля и страниц романтической прозы Тургенева, Толстого, Лескова.

О молдавских цыганках Даль сообщал следующее: «Цыганки бывают росту среднего, иногда рослы, стройны, волосы черноты совершенной, будто под черной финифтью, несколько курчавы или волнисты, длинны, густы и мягки. Это, а равно и особенный изжелта-смуглый цвет лица, есть неотъемлемый признак их. Несмотря на это, встречаете между ними красавиц...»[65]

В тургеневской характеристике цыганки Маши (рассказы «Чертопханов и Недопюскин», «Конец Чертопханова») найдем определения, весьма близкие к только что приведенным. Однако созданный Тургеневым образ дикой красоты полон влекущей жизненной силы и поэзии. Здесь почти нет привычной для женских образов Тургенева дымки лиризма. Автор словно любуется вдохновляющей, околдовывающей красотой Маши.

«Тоненький орлиный нос с открытыми полупрозрачными ноздрями, смелый очерк высоких бровей, бледные, чуть-чуть впалые щеки — все черты ее лица выражали своенравную страсть и беззаботную удаль. Из-под закрученной косы вниз по широкой шее шли две прядки блестящих волосиков — признак крови и силы <...>. Взор ее так и мелькал, словно змеиное жало <...>. Улыбаясь, она слегка морщила нос и приподнимала верхнюю губу, что придавало ее лицу не то кошачье, не то львиное выражение...»[66]

Музыка еще полнее и точней раскрывает силу страстей «разыгравшейся» Маши. В пении она «заливалась, как безумная»: «...Лицо у ней побледнело, ноздри расширились, взор запылал и потемнел в одно и то же время...»[67]

Яркая лермонтовская и тургеневская традиция сказалась в «Очарованном страннике» Лескова. Гордая красота цыганки раскрыта Лесковым в лексике народной притчи о чудесном видении: «...Она на меня плывет, глаза вниз опустила, как змеища-горынище, ажно гневом землю жжет, а я перед ней просто в подобии беса скачу...»[68] В пении Груша обнажает душу, вся отдается чувству, ее душат слезы, она стонет и вскрикивает. Груша «вдруг начала как будто бредить, вздыхать да похлипывать, и по реснице слезка струит, а по струнам пальцы, как осы,

ползают и рокочут... а она в эту минуту вдруг как вскрикнет: „А меня с красоты продадут, продадут", да как швырнет гитару далеко с колен, а с головы сорвала косынку...»[69]

К сожалению, порой неизбежным спутником цыганского романтического портрета был мелодраматизм. «Адаптированная» для обывателя романтика страстей превращалась в банальную салонную лирику. Стихийная власть псевдочувств (чувствительности) наиболее сильна в романсе дилетантов, где литературный и музыкальный жанры поставлены в одинаково сложные условия. Но и среды профессионалов это коснулось тоже (например, «Мой костер в тумане светит» Я. П. Полонского). Тогда романсная лирическая интонация и мелодийность стиха оборачиваются против истинно романтической натуры образа так, как это имеет место в «Цыганской песне» Апухтина:

О пой, моя милая, пой, не смолкая,
Любимую песню мою
О том, как, тревожно той песне внимая,
Я вновь пред тобою стою!
Та песня напомнит мне время былое,
Которым душа так полна,
И страх, что щемит мое сердце больное,
Быть может, рассеет она.
Боюсь я, что голос мой, скорбный и нежный,
Тебя своей страстью смутит,
Боюсь, что от жизни моей безнадежной
Улыбка твоя отлетит[70].

В поэзии и в музыке чувствительная романсность сглаживала, а то и начисто уничтожала резкие краски дикой цыганской красоты.

Именно в русле цыганского исполнительства развивался с конца XVIII века любимый публикой музыкальный жанр цыганской «транскрипции» русской народной песни. Ее романтическим аналогом в поэзии (либо близким жанровым явлением) стала цыганская песня-портрет, написанная в стиле русской городской песни традиции Дельвига, Кольцова, Полежаева.

В стилистике заунывной или удалой «русской песни» своеобразно отразились черты буйного цыганского темперамента и вольнолюбия. Создавался ярко выраженный тип внутреннего образного контраста или новый оригинальный лирический образ — сплав заунывной печали и удали, экстатичного порыва. Этот естественный и одновременно причудливый процесс взаимодействия цыганского и русского элементов подмечен и передан А. К. Толстым в стихотворении «Цыганские песни»:

Из Индии дальной
На Русь прилетев,
Со степью печальной
Их свыкся напев.
Свободные звуки,
Журча, потекли
И дышат разлукой
От лучшей земли.

Не знаю, оттуда ль
В них нега звучит,
Но русская удаль
В них бьет и кипит;
В них голос природы,
В них детские годы,
В них гнева язык,
В них радости крик;
Желаний в них знойный
Я вихрь узнаю
И отдых спокойный
В счастливом краю;
Бенгальские розы,
Свет южных лучей,
Степные обозы,
Полет журавлей,
И грозный шум Сечи,
И шепот струи,
И тихие речи,
Маруся, твои[71].

Тонко использованный А. К. Толстым прием противопоставления придает образным контрастам неожиданную свежесть, песня своеобразно «переливчата» в эмоциональном отношении.

Единственным в своем роде примером сплава удали и горькой тоски стала «Цыганская венгерка» Ап. Григорьева. Все самобытно в содержании и языке этой драматической пляски-исповеди:

Две гитары, зазвенев,
Жалобно заныли...
С детства памятный напев,
Старый друг мой — ты ли?
Как тебя мне не узнать?
На тебе лежит печать
Буйного похмелья,
Горького веселья!
Это ты, загул лихой,
Ты — слиянье грусти злой
С сладострастьем Баядерки —
Ты, мотив Венгерки![72]

Любопытны примеры лирико-эпической интерпретации «цыганской песни» у Полонского. В его стихотворении «Цыгане» живо ощутима связь со стилистикой Кольцова:

Скоро солнце взойдет...
Шевелися, народ,
Шевелись!.. Мы пожитки увязываем...
Надоело нам в зной
У опушки лесной —
Гайда в степь! Мы колеса подмазываем...
Куда туча с дождем,
Куда вихорь столбом
И куда мы плетемся — не сказываем...
На потеху ребят
Мы везем медвежат,
Снарядили козу барабанщицу,
А до панских ворот
Мы пошлем наперед

Ворожить ворожейку-обманщицу.
Ворожейка бойка —
Воровская рука,
Да зато молода, черноокая!
Молода, весела...
Гей! идем до села...
Через поле дорога широкая.
Дождик вымоет нас,
Ветер высушит нас,
И поклонится нам рожь высокая... [73]

В другом случае у того же автора лирическая тема решена в жанре цыганской «транскрипции» русского романса. Щемящая печаль страстного признания высказана в кратких, напряженно экстатичных фразах. Их томное «вальсовое» кружение создает атмосферу чувствительного салонного пения:

«Поцелуй меня...
Моя грудь в огне...
Я еще люблю...
Наклонись ко мне».
Так в прощальный час
Лепетал и гас
Тихий голос твой,
Словно тающий... * [74]

Поэтическое воплощение цыганских образов получало особый романтический оттенок благодаря внесению элемента сверхъестественного, фантастического. Чем-то роковым веет от образов старых гадалок-колдуний начиная с «Наложницы» Е. А. Баратынского. Безобразные и таинственные ворожейки устрашающе проницательны, вещают голосом судьбы, «пугают сердце».

Ну, старая, гадай! Тоска мне сердце гложет,
Веселой болтовней меня развесели,
Авось твой разговор убить часы поможет,
И скучный день пройдет, как многие прошли!
...Гадай или говори,
Пусть голос твой звучит мне песней похоронной,
Но только, старая, мне в сердце не смотри
И не рассказывай об даме об червоной! [75]

Умение «читать в сердце» придавало образам цыганских красавиц особую магическую силу и одновременно беззащитность перед роком. Игра фатальных красок в образах типа Кармен Мериме, Груши Лескова, Земфиры и Мариулы Пушкина, Сивиллы Тибуртийской О. А. Кипренского, цыганок в романсах Чайковского помогала романтически укрупнить тени иррационального и реальности, сгустить их до трагической мрачности.

---

* На эти слова Полонского написаны романсы С. И. Танеева, Г. Кушелева-Безбородко.

Наиболее художественно богато цыганская тема воплощена в сложных драматических концепциях, где социально проницательные наблюдения быта и одухотворенно поэтический анализ характеров помогали раскрыть нравственно высокую мысль. Тогда «цыганский мир» представал во всей полноте его жизненных красок, в слиянии романтики идеального и отрезвляющих красок пошлой будничности.

Экзотический быт и нравы становились средством мифологизации крупиц прекрасного в жизни. Лирический герой, устремляясь в цыганский мир в поисках счастья, оказывался в двойном кольце мерзостей жизни. «Открывая небо» в своих песнях, цыгане лгали и грабили так же, как хладнокровные грабители и лжецы цивилизованного мира. «Двойственный» цыганский мир — отражение добра и зла жизни — помогает понять утопичность романтического порыва и тем самым углубить ощущение драматичности борьбы за счастье.

Вслед за Пушкиным Баратынский в «Наложнице» показал борьбу света и теней жизни, овеянную духом фатальности. Олицетворением неотвратимости смерти стала старая ворожея (романтический прообраз Графини Пушкина — Чайковского).

«Двух гусаров» Толстого и «Старую цыганку» Апухтина роднит стремление писателей показать падение в обществе нравственных идеалов путем противопоставления блистательного прошлого в жизни цыганского «хора» и опошленного настоящего. Тут поколение 20-х годов — граф Тулин Толстого, «осанистый князь» Апухтина — предстает воплощением истинных моральных ценностей, олицетворением чести, силы, душевной красоты. Вульгарные песни цыган становятся знаком вырождения человечности в жизни и в искусстве.

...Притворяются гости, что весело им,
И плохое шампанское льется рекою...
Но цыганке одной этот пир нестерпим.
Она села, к стене прислонясь головою,
Вся в морщинах, дырявая шаль на плечах,
И суровое, злое презренье
Загорается часто в потухших глазах:
Не по сердцу ей модное пенье...
«Да, уж песни теперь не услышишь такой,
От которой захочется плакать самой!
Да и люди не те: им до прежних далече...
Вот хоть этот чиновник, — плюгавый такой,
Что, Наташу обнявши рукой,
Говорит непристойные речи, —
Он ведь шагу не ступит для ней... В кошельке
Вся душа-то у них... Да, не то, что бывало!» [76]

Героиня «Бесприданницы» А. Н. Островского согласна с Карандышевым: дом ее матери — это шумный «цыганский табор», где продают дочерей как можно ловчее, выгоднее, бессовестно обманывая женихов. Ларисе «цыганская жизнь» опостылела, она рвется душою «к тишине, к уединению». Жизнь

зовет ее в неведомые дали, возбуждает смутные надежды на счастье: «Меня так и манит за Волгу, в лес... Уедемте, уедемте отсюда!»[77] Однако законы «цыганского табора» жестоки — Ларису продают и покупают, как вещь, ее стоимость определена купцами Кнуровым и Вожеватовым с такой же точностью, как и стоимость тенора Антона в цыганском хоре старого хоревода Ильи в этой пьесе Островского. «Ах, беда, ах, беда! — сокрушается он.—Теперь сто рублей человек стоит, вот какое дело у нас; такого барина ждем, а Антона набок свело. Какой прямой цыган был, а теперь кривой»[78].

Еще более многозначна роль цыганского элемента в произведениях Тургенева и Лескова. И нелепо своенравный Чертопханов, и «артистическая натура» — Голован одержимы страстью к лошадям и гордым красавицам-цыганкам. Этой красой торгуют люди, для которых она — товар. Голован же без счету выбрасывает сотенные бумажки под ноги танцующей Груши: «...Я решительно уже ничего не жалею, потому моя воля, сердце выкажу, душу выкажу, и выказал»[79]. Деньги не имеют цены для того, чье сердце живет иллюзией великой страсти. Но стремление тщетно, рожденная красотой иллюзия — обман. Голован бессовестно ограблен цыганами, Груша продана и погублена. Ограблен и одинок Чертопханов. Малек-Адель украден, Маша затосковала и ушла неведомо куда. «Жар-птица» счастья — не более, чем сказка.

Герой «Живого трупа» скован ложными отношениями. Бунт против лжи — следствие высшего напряжения чувств, их возросшей интенсивности — обостряет жажду настоящего в отношениях между людьми и возбуждает то, что Толстой называл «энергией заблуждения». Федя Протасов бежит в мир, где цыган Иван Макарович оценил свою дочь Машу в десять тысяч рублей. Этот цыган презирает «порочную непрактичность» Протасова так же сильно, как и «свет» князей Абрезковых.

Сочувствуя Лизе, князь Абрезков негодует: «Муж ее один из тех людей, про которых говорят, что он только сам себе враг. Но он еще больше жене враг. Это слабый, совершенно падший, пьяный человек. Он промотал все свое состояние, все ее состояние»[80]. «Но как же любить такого человека-тряпку, на которого ни в чем нельзя положиться? — волнуется почтенная Анна Павловна. — <...> Дела расстроены, все заложено, платить нечем. Наконец дядя присылает две тысячи, внести проценты. Он едет с этими деньгами и... пропадает»[81].

В этом сочинении Толстого, как в иных сказках Гофмана, сознание героя раздваивается. Монолог Феди обнаруживает его двойное зрение: он видит и глазами обывателей, и одновременно недоступным цыгану Ивану Макаровичу и князю Абрезкову идеальным зрением. Именно это, второе зрение, словно рентгеновский луч, проникает сквозь оболочку корысти к самому сердцу цыганского искусства.

«Вот уж десять лет я живу своей беспутной жизнью, — начинает монолог голосом рассудительного „света“ Федя Протасов <...> — Как я дошел до своей гибели? Во-первых, вино. Вино ведь не то что вкусно. А я что ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне стыдно. Я сейчас говорю с вами, и мне стыдно. А уж быть предводителем, сидеть в банке — так стыдно, так стыдно... И только когда выпьешь, перестанет быть стыдно. А музыка — не опера и Бетховен, а цыгане... Это такая жизнь, энергия вливается в тебя. А тут еще милые черные глаза и улыбки. И чем это увлекательнее, тем после еще стыднее» [82].

Претворение цыганской темы в «Живом трупе» подчинено нравственным проблемам, над решением которых писатель «бился» всю жизнь. Потребность улучшить отношения между людьми побудила создать в пьесе бесчеловечный мир, в котором задыхается Федя Протасов. «Небо» открывается только в песнях, которые томно, огненно поют цыгане. Романтическая концепция жизни вылилась в трагедию бесплодных порывов души к истине. С болью за лучшее в человеке прозвучало здесь толстовское «зачем?».

Песни табора

Музыка известных всей России в 20—30-е годы XIX века московских цыган была определенно связана с эстетикой и стилем русского романтизма. Она главенствовала среди бытовых форм его художественного выражения. Неповторимый тип лиризма сообщал пению цыган небудничную силу воздействия на слушателей. Его экзотический облик был следствием новой жизни в купеческом Замоскворечье архаического искусства Востока, мелодий цыганского кочевья, крестьянской, слободской, городской песен многонациональной России. Трубадуры русских ярмарок и народных гуляний, цыгане смешивали в песнях древний язык табора, молдавские и украинские напевы, любимый куплет Н. О. Дюра, музыку Варламова и Штрауса.

Любителей и знатоков цыганской песни всегда поражало отсутствие в ней единого национального стиля, некая мимикрия национальных элементов. Действительно, стилевые и жанровые гибриды здесь поразительно ненормативны. Одновременно у исследователей всегда существовало ощущение органичности парадоксов и неупорядоченности в музыке цыган. В ускользающих от школьных схем слияниях цыганского и нецыганского, фольклорного и нефольклорного, художественного и пошлого скрыта одна из тайн сильного эмоционального воздействия и ни с чем не сравнимой популярности цыганского пения в России прошлого.

Изучение способов взаимодействия высокохудожественного и банального в пении цыган помогает увидеть тропы, по кото-

рым двигалась музыка из деревни в город и обратно, понять, как причудлив «рост» песни в народе, о чем в свое время писал А. С. Хомяков. В музыкальной среде русских цыган, так же как в песнях цыган Испании и Венгрии, отразились глубинные движения в стиле собственно локального фольклора. Это понимал, к примеру, Ап. Григорьев, с большой определенностью утверждавший: «...Цыгане важны как элемент в отношении к разработке музыкальной стороны нашей песни, и здесь для всякого, знающего дело, значение их несомненно» [1].

Ведущим фольклорным жанром бродячих цыган-музыкантов была их таборная песня. Это живое творчество кочевого народа, мигрировавшее вместе с ним по необъятным просторам Российской империи и обновлявшееся в этих странствиях. Без таборных песен не обходилось ни одно выступление цыган на ярмарках, в салонах знати, в артистической среде. Хроникеры «Северной пчелы» отмечают их в репертуаре хора Ильи Соколова постоянно. Записи же таборного фольклора очень скупы и относятся к самому концу XIX века, когда кочевая песня уже угасала как живое явление культуры. Это объясняется тем, что русские любители записывали в домашние альбомы, пропагандировали в салонах, журналах, в собраниях народных песен лишь то из репертуара цыган, что было доступно лексически и по характеру музыкальности. Потому-то среди ранних записей «цыганских песен» во множестве «Новейших российских песенников» конца XVIII века не найдем таборных песен. Собиратели называли «цыганскими» исполнительские варианты русских, украинских, польских песен. Именно в связи с этой традицией в известном собрании Кашина «цыганскими» названы: русская «А и кто траву топтал» и украинская «У сосида хата била» [2].

Подобные «цыганские песни» размещались, как правило, в разделах плясовых, хороводных, свадебных. Так, издатели «Новейшего российского избранного песенника» извещали в 1817 году читателей «Московских ведомостей» о содержании нового собрания и отмечали в его составе «...подблюдные, свадебные, малороссийские, театральные из опер и балетов, издевочные, выговорные, критические, веселые и печальные, плясовые, цыганские и проч.» [3] Нельзя не признать в связи с этим правоту Н. Н. Трубицына, утверждавшего: «...Постоянным признаком цыганской песни, выдвигаемым песенниками, был ее тон: веселый, удалой, плясовой; в этом смысле песенники и называли песню цыганской» [4].

Первые записи таборных песен, выполненные по инициативе Русского географического общества, были опубликованы этнографом В. Н. Добровольским. Его заметки о быте и фольклоре цыган села Киселевки Смоленского уезда содержали тексты двадцати пяти песен, былин, сказок с приложением 5 песен в записи Н. В. Берга [5].

Дальнейшие публикации напевов таборного происхождения

в конце XIX и в начале XX века осуществлялись известными хореводами, певцами — М. Шишкиным, П. Денисьевым, Н. Хлебниковым (Кручининым) и другими и являли собою род концертных аранжировок для голоса и хора с фортепиано или с гитарой.

Особый интерес представляют публикации последнего времени, связанные с деятельностью видного исполнителя и собирателя цыганского фольклора С. И. Бугачевского[6]. Подготовленное Бугачевским наиболее полное собрание цыганского фольклора — сто песен соло под общей редакцией Е. В. Гиппиуса — богато чуткими ладоинтонационными, ритмическими наблюдениями. Именно этот сборник сегодня помогает исследовать стиль старинных песен цыган, сложенных в России прошлого столетия. Таборный фольклор русских цыган в современной исполнительской интерпретации представлен в сборнике Н. Сличенко[7]. К этнографическому направлению цыганской фольклористики относится книга П. С. и Р. С. Деметер[8].

Образность и общий музыкальный склад таборного фольклора свидетельствует о подлинном драматизме переживаний, что подчеркнуто резкими контрастами состояний в песнях противоположного характера. Стихийная игра фатальных страстей составляет существо содержания старых песен цыган.

Сила переживания, изливаемого в песне, в большой мере зависит от особого, присущего талантливым цыганским музыкантам типа исполнения — экстатического самовыражения, «страстного безумия» артиста.

Связанные с древневосточной ритуальностью экстатическая песенная пляска и песенное «действо» цыган в не меньшей степени выражают национальную самобытность фольклора, чем его интонационно-ладовые качества. Вне определенного стиля пения и пластики движений исполнительство цыган немыслимо так же, как фольклор североамериканских негров. Вокальная строка бессильна передать в полном объеме художественное содержание цыганской песни. Только свидетельства слушателей и зрителей помогают «одушевить» звучание нотных знаков.

Ф. И. Немцов не случайно подчеркивал мысль о цыганском пении как «аккомпанементе для пляски». Пластическое выражение музыки в танце-действе — вот что, по его мнению, сближает пение московских цыган с танцами баядерок и египетских алмей[9]. В пользу этой мысли говорит и вторичность словесного плана содержания таборной песни сравнительно с музыкальным. Выраженный словами смысл песни упрощен, порой опошлен. Концентрация энергии художественной выразительности в напеве и в сопровождающем песню-танец мимансе неизменно истощает такие ресурсы в скупом тексте песни.

Ее основная мысль высказывается кратко сразу и далее почти не развивается, тогда как музыкально-пластическое содержание песни непрестанно обновляется. «Песня сочиня-

ется, — писал Патканов, — чтоб дать выход волнующему чувству, причем для выражения настроения имеются в виду не столько текст песни, сколько заготовленная заранее к ней мелодия. Как в песне, так и в сказках содержание большею частию наивно-пошлое. В них все так голо и цинично, как и сам цыган...»[10]

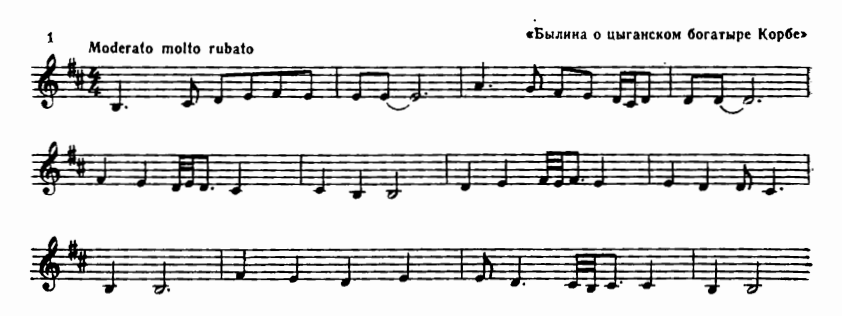
Часто именно наивно-пошлый текст оказывался причиной отрицательного отношения части слушателей к пению цыган. В общем же контексте песни ее слова мало что значили вне музыкально-танцевального решения. Слушатели это ощущали интуитивно. «Выйдет какая-нибудь Стеша или Маша и запоет в сущности глупейший романс, но таким чистым и глубоким голосом, что все жилки так и переберет в вас» [11].

Художественная «недостаточность», банальность словесного текста таборной песни вряд ли объяснима только мотивами внехудожественного происхождения (бесправие, забитость народа, его тяжелый быт, нищета и т. п.). Банальное в тексте было и результатом естественного приспособления к уровню восприятия.

Морфологически присущие фольклору черты первобытного искусства в музыке цыган особенно отчетливы. Текст таборных песен — лишь условный ориентир, «знак» экстатической импровизации определенного характера.

По содержанию и типу исполнения таборные песни могут быть условно разделены на три неравные по объему группы: эпические, драматические песни-сцены и жанровые песни-пляски.

Древнейшая и теперь немногочисленная часть эпических таборных песен сохранила элементы языческих верований и некоторые ассоциации со старым искусством Востока. Четыре века странствий по России оставили свой след в песнях табора. Это сказалось в чертах истории народа, его представлений и обычаев, а также в фольклоре. Среди эпических песен — сказы о героях, где в сюжете сохранены черты фантастики, а в напеве близость к молдавским истокам [12]:



Старинные протяжные песни и баллады посвящены кочевому быту, обрядам и преданиям, хранимым в памяти народа-странника. Музыкальный язык этих песен содержит восточные элементы, сплавленные со славянскими, венгерскими так, как это имеет место в разговорном языке цыган. Среди записей Н. Кручинина выразительна в этом смысле песня «Зеленые дубы» [13]:

«Зэлэнэ дуба»

2 Медленно

Тэ зэ-лэ-нэ ду-ба, а-ах, ду-ба,

rit.

a tempo

тэ дуб-ро-вуш-ка, а, да я дуб-ро-

-вуш-ка, тэ ё ли-сте-рья сум-на-ку-нэ.

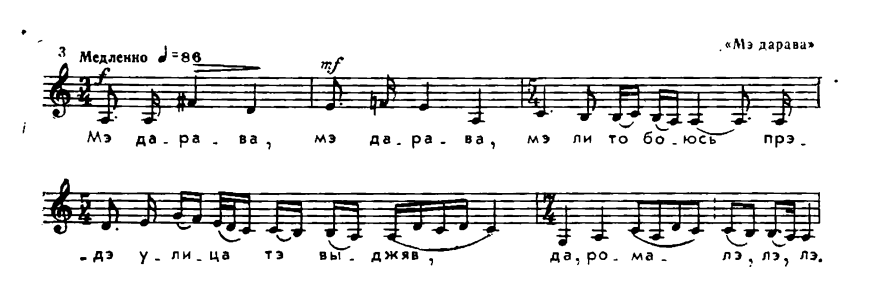
rit.

К другой группе таборных драматических песен-сцен относятся протяжные и плачи, к третьей — бытовые, свадебные, шуточные, плясовые. И песни-сцены, и песни-пляски традиционно исполнялись солистом и хором, между которыми устанавливалась тесная «игровая» связь: хоревод возбуждал хор-«толпу», вовлекая его в «действо». Талантливым актером-магом, повелителем массы исполнителей и слушателей был, по отзывам «Северной пчелы», Илья Соколов.

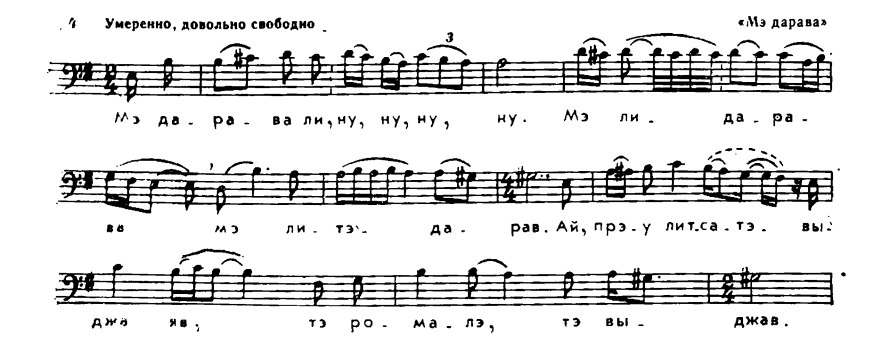
И напротив, упадок цыганского исполнительства после смерти Ильи Соколова слушатели объясняли иными свойствами темперамета и вкуса молодого хоревода Ивана Васильева («Нет того огня», — сетовали они). По-видимому, со временем утрачивались те элементы таборной мистериальности, которыми владели «истинные, кровные цыгане» — Илья, Матрена, Степанида.

Таборные протяжные песни и плачи во многом родственны образно и эмоционально. Они полны фатализма. Объятый страхом человек томится в одиночестве. Он окружен глухим лесом, судьба неумолимо жестока («Судьба», «Лес шумит», «Я боюсь», «Пойду, пойду в лес»). Лишенный воли и счастья, насильно брошенный в поезд, он в ужасе предрекает свою гибель («Машинушка»). Таким образом в основе сюжетики тут оказываются глубоко волнующие и «вечные» мотивы—«топосы»: надежда на счастье и разочарование, страх перед непостижимыми тайнами жизни и смерти, воля как символ счастья и жизни, неволя как символ беды и смерти.

Сюжетная канва в протяжных песнях едва намечена. Главное тут — сильная страсть, окрашенная в сумрачные тона. Форма проявления фатализма — исступленно экстатическая. Бессильные перед лицом Судьбы слова вытесняются криками отчаяния, скорби: «Ай! Ай! Ай да нэ-нэ-нэ-нэ!» Скользящие мелизматические распевы-стоны родственны суровым, импровизационно вольным и цветистым, неуловимо изменчивым напевам фламенко, старинным песням-танцам венгров, русским протяжным. Сплав восточного и славянского в интонировании, в характере выражения и окраске мелодии сообщает популярной песне русских цыган «Я боюсь» свойства «неистовой» грусти [14]:



Она живет в среде цыган-исполнителей и поныне. Исполнительская традиция преобразила песню, орнаментированный распев заострил лирическую выразительность [15]:



В напевах этой группы немало ассоциаций и с древневосточным искусством. Интонационно гибкая мелодия живет почти вне метра, «пульсирует» мелизматическими распевами — импровизациями и мерцанием ладовых красок. Необычайно гибка, интонационно богата мелодия песни «Ай, да пошла Лизка»:

5 Умеренно ♩ 126

«Ай, да гэя Лизка»

1. Ай, да гэ я Ли - зка; гэ я Ли - зка тэр - ны, годь - ва - ри; ай, нэ, нэ, гэ - я нэ, нэ, нэ.

2. Ай, бру - сни - чка гэ скэ - дэл.

Ай, да под гэ - я мэ - ём под гэ - я чя - [illegible] й годь - ва - ри.

Восточный элемент особенно ясен в плачах. Прихотлив рисунок мелодических волн говора-пения в скорбном причете «Отца у меня нет»:

6 Широко ♩ = 69

«Дадорэс мандэ нанэ»

Да - до - рэс ман - дэ на - нэ, нэ. Э, дай пху - ри тэ на - сва - лы, а - я, а - а - а - а - а, а - а - со и со тэ кэ - рав ман - гэ, со по - де - лать ман - гэ - дэ вла - лэ, а - а.

Орнаментированные фразы-остинато подчеркивают диатоническую основу мелодии.

Русское песенное начало в протяжных и плачах цыган раскрывается весьма определенно посредством выразительных интонационно-ладовых «инкрустаций» в напеве, с помощью легко узнаваемых завершающих фраз, попевок квинтового и секстового диапазона. В песне «По Можайской дороге» немало характерных распевов:

«По Можайской дороге»

7 Свободно ♩ = 92

Пи-ро Мо-жай-ско ба-ро-ё дром,

ай, шы-лён-ца ка-на тра-днём, рас-под-ла-я.

Медленнее ♩ = 72

Ай, да ка-на тра-ды-ём, грэн-ца-ли, но, но, но.

Роль интерпретации напевов такого рода значительна: именно самобытное исполнение усиливает выразительность национальных свойств содержания музыки.

Образный мир таборных песен жанрового характера внутренне весьма родствен и в целом отличается от драматических напевов. Образам душевной тоски и фатальных предчувствий противостоит мир молодечества, беззаботной удали, дерзкой насмешки. Эти настроения и сюжетные мотивы героико-драматического характера непременно раскрываются в пляске. Нередко сюжет и эмоциональная структура песни основаны на постепенном отстранении, «забвении» страхов и тревог в беззаботном танце.

Не случайно главным элементом стиля песен-плясок стал квадратный ритм танца и непременное исполнительское accelerando от первой строфы к последней. Образное перевоплощение и активизация темпа исполнения песни-пляски являлись средством преодоления метричности танца и превращения его в пляску-«действо» суггестивного * характера, в языческий культ неведомого божества. Именно так воспринимали пляски цыган русские слушатели. Легендарной известностью пользовалась песня, введенная Л. Н. Толстым в пьесу «Живой труп» **, — «Шел я версты»:

8 «Шэл мэ вэрсты»

Шэл мэ вэр-сты, шэл мэ вэр-сты ча-во про-га-

-ём, ни-кай па-ра пэс-кэ на-лат-чом.

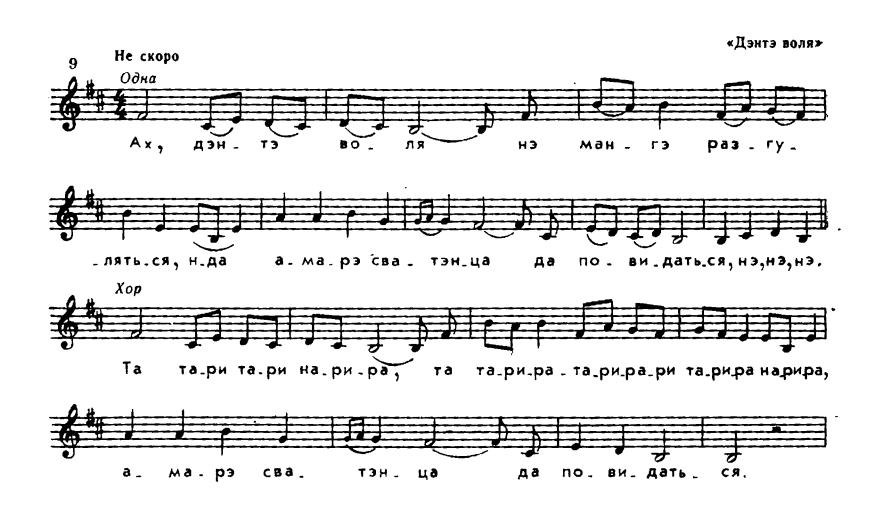
Небольшие и четко структурно оформленные строфы неуловимо изменчивы исполнительски. Нотный текст не отражает

* Суггестия (*лат.* — suggestio) — внушение.

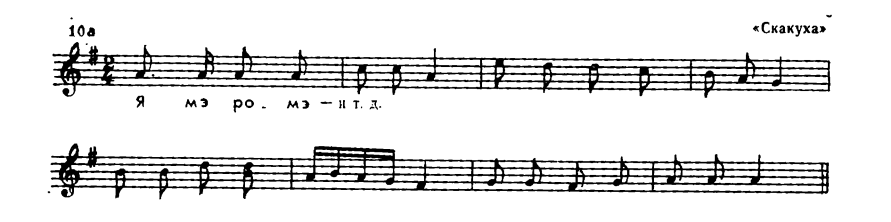
** Аранжировка Н. Шишкина. Первый куплет имеет обозначение: Медленно, второй: Немного скорее; третий: Быстро.

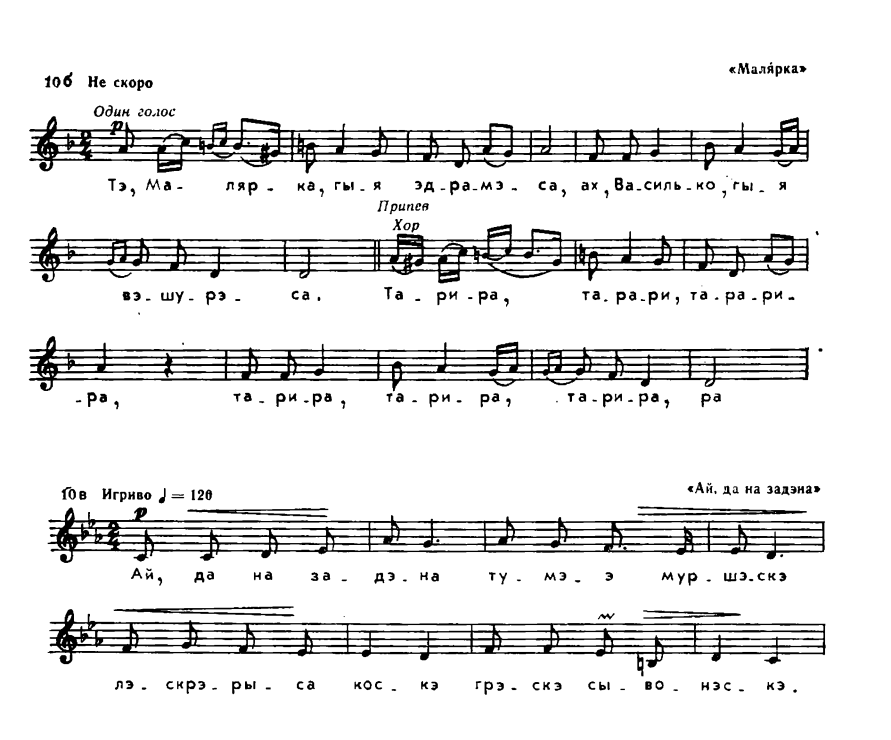
интонационной вариантности, свободных перестроек фактуры, игры неожиданно возникающих и исчезающих подголосков, ладовой переменчивости.

Неторопливый зачин первой строфы песни «Дайте волю» «скрывает» плясовую суть музыки. Учащающийся темп «выпрямляет», танцевально определяет напев и постепенно сводит на нет роль текста — его заменяют ритмизованные междометия. Вялые движения и неторопливое, расслабленное покачивание в такт песни плавно и пружинисто сменяется энергичным плясом. Вырвавшаяся на волю дерзкая сила чувств, жестов, телодвижений становится вихрем хаотических вращений, притопов, прыжков. Превратившийся в плясовую лавину хор внутренне живет учащающимся ритмом пляски. Внешне же — это стихия свободной пластики, совершенно чуждая какой бы то ни было дисциплине, регулярности [16]:



Национальное начало в песнях-плясках представлено очень определенно. Часто обнаруживается своеобразный сплав традиций венгеро-румынского и славянского фольклора [17]:





Песни табора звучали всюду, где появлялись цыгане-музыканты: в дни всенародного торжества, когда союзные войска в апреле 1814 года входили в Париж, на «мальчишнике» Пушкина в доме П. В. Нащокина зимой 1831 года, в майские дни 1843 года у Н. В. Кукольника в Петербурге и в доме Н. Ф. Павлова в Москве, где чествовали Ф. Листа. «Было, стало быть, — писал Куприн, — какое-то непобедимое, стихийное очарование в старинной цыганской песне, очарование, заставлявшее людей плакать, безумствовать, восторгаться, делать широкие жесты и совершать жестокие поступки. Не сказывалась ли здесь та примесь кочевой монгольской крови, которая бродит в каждом русском?» [18]

Транскрипция

Шумная известность цыган-музыкантов и всенародный к ним интерес были во многом связаны с их захватывающе ярким исполнением русских народных песен. «Было время, — писал Л. Н. Толстой весной 1853 года, — когда на Руси ни одной музыки не любили больше цыганской; когда цыгане пели русские старинные хорошие песни: „Не одна“, „Слышишь“, „Молодость“, „Прости“ и т. д. и когда любить слушать цыган и предпочитать их итальянцам не казалось странным» [1].

Талантливые цыганские певцы не просто «перенимали» русскую песню. В пении они по существу пересочиняли ее и заново открывали для слушателей, которые либо негодовали, либо самозабвенно увлекались цыганскими вариантами известных песен. Восторгаясь пением известных цыганских хоров, А. В. Мещерский пытался определить существо «истинной виртуозности» цыганского пения, что, по его мнению, раскрывалось в «верном понимании и художественном выражении наших национальных русских и малороссийских напевов. Сохраняя истинно народный, свойственный русским или малороссийским песням грустный или игривый характер, цыгане умели модулировать их по-своему и, ничего не изменяя в их наивности, с необыкновенным искусством выражали всю поэзию этих мелодий. Что может быть наивнее и проще, как народные песни, подобно „Ивушке", „Метелице", „Мне моркотно молоденьке", „Катилися воды с горы" и пр., и пр., а вместе с тем, могло ли быть что задушевнее, мелодичнее и трогательнее исполнения цыганами подобных мотивов?..»[2]

В цыганском исполнении русские песни обретали новые стилистические свойства. Это дает основание говорить о возникновении в среде московских хоров городского бытового диалекта — цыганской «транскрипции» русской песни, романса. Цыганская «транскрипция» — категория конкретно-исторического бытового стиля, возникшая внеэстетически под влиянием общественно-психологических потребительских мотивов. Это один из диалектных компонентов так называемого «ложнорусского» стиля, сложившегося в музыкальном обиходе русских столиц в конце XVIII — в первой трети XIX века. Он представлял собою стихийно образовавшийся в быту сплав обиходных межжанровых музыкальных культур — вариантов (диалектов) самых популярных напевов народно-песенного, романсного, музыкально-театрального происхождения. Бытовой музыкальный диалект обладал характерным набором «топосов» — сюжетных, музыкально-лексических, исполнительских, поощряемых публикой, «излюбленных». Составные элементы из такого набора свободно внедряются в популярный напев и интегрируются слухом большинства как данность быта.

Что отличало «транскрипцию» от таборной песни? Ее русская фольклорная основа, русский язык (при всевозможных отступлениях от текста народного оригинала), а также существенная разница в возрасте и происхождении. Таборная песня рождалась в кочевой среде между XVI и XIX веками, хранилась в памяти странствующего народа и популяризовалась как свое национальное достояние. «Транскрипция» же складывалась на окраинах «земляной» Москвы, в темных и нечистых маленьких домиках у Пресненских прудов «в Грузинах», «на Козихе», где гнездились хоры — вчерашние таборы, именовавшие себя «обществами» цыган. Транскрипции создавали и выдающиеся цыганские артистки.

Но между таборной песней и «транскрипцией» существовали и родственные связи: в цыганской среде шел своеобразный обмен и сплав национальных элементов фольклора, что было органически присуще самой таборной песне. Это живо ощущали слушатели. Одни брезгливо отворачивались от пения, «тревожащего чувственность», другие увлекались буйством красок жизни в родной песне, «распустивши русскую душу во всю распашку»[3]. Верное ощущение «народного корня» цыганского пения (Л. Н. Толстой) объясняет такую увлеченность. Русские песни в хоре Ильи Соколова поразили слух П. В. Киреевского. В его удивленном восклицании подмечено «что-то такое в их пении, что иностранцу должно быть непонятно»[4]. Это «что-то такое» и было смешением русского и цыганского, песен России и экзотического исполнительства таборной традиции. Так рождался цыганский исполнительский диалект. Его музыкальная и психологическая природа синтетическая, положение в сфере искусств — зыбкое, что создает немалые трудности изучения.

Попытаемся проникнуть к первоистокам жанра и представить условия его возникновения на рубеже XVIII и XIX веков.

Московские хоры цыган ориентировались на самые любимые, наиболее употребительные песни, жившие в древней столице своей естественной жизнью на улицах и «залавочках» ее слободских окраин. Это был достаточно определенный слой песен городского быта, где крестьянские лирические напевы «Лучина», «Размолодчики», «Вспомни», «Не вечерняя» соседствовали с так называемыми «искусственными» или «книжными» песнями типа «Уж как пал туман», «Среди долины ровныя», «Чернобровый, черноглазый», «Лен», «Коса»...

Составители многочисленных песенников и «карманных книжек любителей музыки» охотно переиздавали шестьдесят-семьдесят безусловно пользующихся спросом песен, на известные «голоса» которых часто ссылались поэты в альманахах, начиная с «Аглаи» Н. М. Карамзина.

Такие напевы не случайно попадают в первые собрания «песен с их голосами» Трутовского, Прача и Львова, Герстенберга, Дитмара, а в начале XIX века именно их обрабатывают и переиздают в собственных версиях Кашин, Рупин, Варламов, Гурилев и другие. Именно этот пласт русского фольклора в городе популяризировали цыгане, по-своему утверждая художественную красоту национальной песенности тогда, когда ведущие позиции в городском быту 40-х годов постепенно занимал романс.

Судя по первым изданиям песен цыганского репертуара, в Петербурге и Москве 1850—1860-х годов среди ста тридцати — ста пятидесяти «любимых цыганских напевов» примерно одну треть (около пятидесяти) составляли русские и украинские песни городского быта. Вот они:

Русские песни

А мы жили на горе
Ай, кто траву топтал
Ай, на горе калина
Ах, зачем меня силой выдали
Ах, ты, береза
Ах, ты, ноченька, ночка темная
Ах, что на небе светло
Вдоль да по речке
Вдоль по улице молодчик
Вечерком красна девица
Вечор-то я молодец
Во селе у нас, братцы
Вспомни, вспомни, мой любезный
Голова ль моя, ты головушка
Гуляла я девушка
Ехали ребята
За Уралом, за рекой
Ивушка
Из-под камушка
Как доселе у нас, братцы
Коса
Куманек
Лен, ты мой лен
Мне моркотно молоденьке
Научить ли те, Ванюша
Не вечерняя заря
Ноченька
По всей деревне Катенька
По садочку хожу
Пошел козел в огород
Размолодчики
Скучно, матушка, весною
Слышишь ли, мой сердечный друг
Ты поди, моя коровушка, домой
Уж как пал туман
Хожу я по улице
Что ты, суженец, не весел
Я по бережку похаживаю

Украинские песни

Да просив мене Герасим
Катилися возы с горы
Дуют витры
Нехай так
Ой, Васылю, Васылю
Садом, садом, кумасенька
Спать мени не хочецця
Спыть жинка и не чуе
Ставачек
Ой, був да нима
У сусида хата била
Чоботы

Цыгане заучивали эти песни с голоса. Освоенный «в общих чертах» напев при исполнении вольно переосмыслялся. Характер переосмысления и его результат целиком зависели от степени одаренности цыган-певцов и хоревода, от их художественного чутья.

Общая музыкальная талантливость, драматический дар и влияние итальянской школы выделяли русские песни в исполнении Степаниды как проявление самобытного искусства. У певцов же иного ранга изменение текста песни и вольный «пересказ» музыкального содержания приводил к снижению, порой к опошлению оригинала.

Цыганская «транскрипция» рождалась и жила как искусство устное, каждый раз исполнительски обновляемое*. Записать текст «транскрипции» было значительно сложнее, чем передать напев с детства знакомой народной мелодии. К трудноуловимым изменениям напева присоединялась интонационная и метрическая вариантность, по-восточному причудливый рисунок украшений и вольно импровизируемых подголосков. Запись в лучшем случае передавала звукодинамику песни, как об этом свидетельствуют «цыганские песни» в собраниях Трутовского, Кашина. Тут полностью ускользала исполнительская самобытность, являвшаяся

* Не случайно А. Л. Гурилев оставил три версии обработки «Уж как пал туман» (см. примеры 27 и 28).

важной стороной содержания «транскрипции»: неуловимо-изменчивая игра ладовых оттенков и ритмов, зыбкость глиссандирующих линий мелодии, мерцание и контрасты вокальных красок разных регистров.

Тем более несовершенной была запись «транскрипции» с наложением на нее «правильной» схемы метра, гармонии: такая запись в равной мере «нечувствительна» и к самобытности стиля русской песни, и к капризным нюансам цыганской интерпретации. Первым среди современников Пушкина это подметил А. А. Дельвиг. С удовлетворением говоря о факте публикации в альманахе «Радуга» на 1830 год цыганских песен, он заметил, однако, что запись не передает истинной прелести их звучания в хоре Ильи Соколова.

О трудностях записи песен в цыганском исполнении с увлечением рассказал Л. Н. Толстой, пытавшийся разгадать феномен «транскрипции».

«Было время, когда я любил вместе и цыганскую и немецкую музыку и занимался ими. Один очень хороший музыкант, мой приятель, немец по музыкальному направлению и по происхождению, спорил всегда со мной, что в цыганском хоре есть непростительные музыкальные неправильности и хотел (он находил, как и все, соло превосходными) доказать мне это. Я писал порядочно, он очень хорошо. Мы заставили пропеть одну песню раз десять и записывали оба каждый голос. Когда мы сличили партитуры, действительно, мы нашли ходы квинтами; но я все не сдавался и отвечал, что мы могли записать правильно самые звуки, но не могли уловить настоящего темпа, и что ход квинтами, на который он мне указывал, был не что иное, как подражание в квинте, что-то вроде фуги, очень удачно проведенной. Мы еще раз стали писать, и Р. совершенно убедился в том, что я говорил. Надо заметить, что всякий раз, как [мы писали], выходило новое, движение гармонии было то же, но иногда аккорд был полнее, иногда вместо одной ноты было повторение предыдущего мотива — подражание. Заставить же петь отдельно каждого свою партию было невозможно, они все пели первый голос. Когда же начинался хор, каждый импровизировал»[5]. Позднее в известной сцене «Живого трупа» Толстой еще раз вернулся к мысли о невозможности точно передать нотными знаками все богатство музыкальных красок пения цыган.

Тем не менее собиратели русских песен часто записывали их и у цыган, искренне стремясь как можно точнее передать суть услышанного. Полевой, по-своему развивая мысль Дельвига, отметил заслуги Кашина: пытливый музыкант «узнавал русские песни в голосе Сандуновой, угадывал в бешеном пении цыганских певиц»[6]. Сопоставление глаголов «узнавал» и «угадывал» тут достаточно выразительно.

Думается, популярность «транскрипций» русских песен у публики превосходила ее интерес к таборному фольклору. В пользу этого предположения свидетельствует направленность

издательской инициативы. Судьбы развивавшихся в одной городской среде таборной песни и «транскрипции» оказались разными. Записывать и публиковать цыганские «транскрипции» начали одновременно с «голосами» русских песен, то есть в конце XVIII века; первые же таборные песни были опубликованы в России только через сто лет.

Бытование «транскрипций» и их публикации отразили любопытную картину жизни фольклора России в городской среде от собрания Прача и Львова до аранжировок, выполненных в начале XX века Н. Шишкиным, Пригожим и другими. Тут обнаруживалась смена бытовых традиций, вкусов, художественных направлений и моды. Эти публикации раскрывают естественную адаптацию фольклора к потребительским вкусам. Ее результатами могли быть как эстетически ценные образцы обновленной национальной песенности, так и откровенная пошлость.

Цыганские «транскрипции» появлялись в песенниках рубежа XVIII и XIX веков спорадически. Тем не менее они отразили связь с исполнительскими источниками. Известно, что с голосов цыганских исполнителей записывали песни Рупин, Гурилев, Варламов. Московский литературно-художественный альманах «Радуга» в 1830 году опубликовал четыре песни, записанные в хоре Ильи Соколова и аранжированные музыкантом, скрывшимся за инициалами *П. Ф.* *. Две из них «транскрипции»: русской «Хожу я по улице» и польской «Гей вы, уланы». Именно эти песни чаще всего упоминают мемуаристы в связи с хореводом Ильей. В 20-е и 30-е годы складывался первый «фундаментальный» слой русского песенного репертуара цыган.

Важная особенность следующего этапа развития жанра «транскрипции» в 40—50-е годы — незначительное обновление ее песенного материала. В хорах Ивана Васильева, Григория и Федора Соколовых, у Федоровых, Шишкиных, Массальских, Сорокиных культивируются «транскрипции» русских песен начала XIX века как род цыганской классики. Рядом с песней и, тесня ее, в репертуаре утверждался романс, водевильный куплет и нередко вульгарная продукция самого цыганского «общества». Все это образовывало музыкальное окружение и фон песенной «транскрипции», исподволь и прямо влиявшей на изменение ее характера и склада.

Весьма важную роль в этой эволюции играли аранжировщики и издатели, энергично использовавшие растущий спрос на «цыганскую песню». Один за другим в 50-е годы появляются сборники «Любимых песен московских цыган». Начало было положено Л. Мельцелем и О. И. Дютшем, выпустившим в 1850 году в Петербурге «Собрание песен московских цыган» из шестнадцати номеров (аранжировка Дютша). Первое московское издание подготовил М. М. Эрлангер, бывший оперный капельмейстер. Это «Цыганский сборник для пения» из восем-

* П. С. Федоров.

надцати номеров (М., 1855). Тогда же появилась серия «Любимые настоящие цыганские песни» в аранжировке А. Бюхнера. Более полным (шестьдесят два номера) оказалось издание Ю. И. Гресера — «Песни московских цыган» в трех выпусках (М., 1856). Большая часть обработок здесь и в издании, перенятом К. Мейковым в 1866—1890 годах, выполнена А. И. Дюбюком. В 1859 году свой цикл изданий предпринял А. Б. Гутхейль. От двенадцати номеров в первом собрании издание растет до ста пятидесяти в третьем собрании середины 80-х годов (аранжировка П. П. Булахова). Своего рода антологией репертуара русских цыган XIX века стало сводное московское издание «Цыганский табор», доведенное П. И. Юргенсоном от ста песен в 1882 году до трехсот в 1900-м. Тут значительна роль переложений, варьированных дублей и т. п.

Беглый обзор разновременных изданий «транскрипции» говорит о многом. Во-первых, он свидетельствует о нараставшем интересе публики к музыке цыган, во-вторых, о своеобразном месте русской песни в их репертуаре, в-третьих, об условном содержании «транскрипций» и, наконец, об их общем музыкальном окружении.

Можно говорить о существовании четырех стадий освоения цыганами русского фольклора:

конец XVIII века — 1800-е годы — становление русского репертуара цыганских хоров и певцов;

1800—1820-е годы — расцвет исполнительства;

1830—1850-е годы — развитие традиций;

1860—1900-е годы — угасание традиций.

Каждая из стадий отмечена деятельностью «звезд» цыганской эстрады, в чьем искусстве концентрировались наиболее яркие черты музыкального стиля времени, типы аранжировок и исполнительства.

Ранний период связан с собирательской деятельностью цыгана Ивана Трофимовича Соколова и двух артистов его хора — Ильи и Матрены Соколовых.

Второй период должен быть назван «классическим» в истории цыганской эстрады в России: он связан с расцветом хора Ильи Соколова, широко культивировавшего русскую песню. Это годы исключительного успеха двух выдающихся примадонн московского хора Степаниды и Тани.

Особенностью третьего этапа было выдвижение ученика Ильи Соколова, певца и хоревода Ивана Васильева, возглавившего лучший хор цыган. Противоречивый в художественном отношении заключительный период говорит о существенном изменении стиля «транскрипции». Выступления Шишкина, Паниной, Соколовых, Массальских, Федоровых еще озаряются яркими вспышками талантливых интерпретаций песен из репертуара Ильи, Степаниды, Тани. Однако слушатели все чаще сетуют на «изглаживание и опошление» характера пения. Мы присутствуем при вырождении цыганской песни, вернее — при ее скуч-

ной, «медленной кончине»[7], — с грустью признавал Куприн.

Естественно, наибольший интерес для истории жанра «транскрипции» русской песни представляют два начальных ее этапа. Отмеченные выше публикации позволяют лишь номинально судить о русском репертуаре цыган, они дают отчетливое представление о пестроте вкусов аранжировщиков и совсем не способны что-либо «сказать» об исполнительской интерпретации. Зато именно об этом с увлечением повествовала русская литература и мемуаристика.

Началом цыганской «транскрипции» было исполнение русских песен-плясок. У В. И. Чернышева найдем сведения о том, что самые популярные и поныне известные в народе плясовые сложились к 1800 году и вошли в первые печатные песенники: это «Барыня» (1799), «По улице мостовой» (1806), «Ты поди, моя коровушка» (1818), «Хожу я по улице» (1820) и другие. По мнению Чернышева, они «сравнительно новы, а столько известный „камаринский" совсем молод и имеет определенного автора, поэта Трефолева»[8].

Цыгане вносили в польские, украинские, русские песни-пляски молодечество, огненность, лихость, утрируя коренные свойства славянской танцевальной стихии. Немало странствовавший по свету П. П. Свиньин отмечал заметную разницу, какая существует между английскими, молдавскими и русскими цыганами: наш пляшет «Барыню», «горланя во всю мочь, притоптывая и прищелкивая, как веселый русский крестьянин»[9].

Слава Ильи и Матрены Соколовых была связана с небудничной красотой «дикой музыки движений» (А. А. Блок). Хроникер «Иллюстрации» не случайно писал о них как о воплощении цыганской романтики: «Одного уже нет, а когда сойдет со сцены Матрена, прощай цыганская пляска; все, что останется, будет только бледный с нее сколок»[10].

Импровизационная подвижность ритмов цыганского танца освобождала русскую плясовую от мерности, какая навязана ей школьным изложением, раскрепощала живые силы народной песни-пляски, по-своему одушевляла ее. Ап. Григорьев справедливо критиковал метрические искажения, внесенные в русские песни Цертелевым, Сахаровым, и заключал: «Искажают русские песни и цыгане, но вовсе не так, как г. Сахаров <...> Все-таки здесь больше чувства народного размера, чем в искажении, напечатанном у г. Сахарова <...> Кто слыхал, как она поется, тот знает, какую прелесть и жизнь сообщает тут стиху даже ускорение стихов в ритме: слога тут, так сказать, бегут за ритмом»[11].

Усиливая черты молодечества, цыгане вносили в русскую плясовую свойства таборной шуточной песни-пляски. Именно потому и «переигрывался» напев, и нивелировалась роль текста. «Редко кто из московских жителей не слыхал поющих цыган, — писали издатели „Радуги", — они привлекают много слушателей своим особым родом пения и буйною веселостию, которая со-

провождает их пляску <...>. Цыгане, перелагая на свой манер русские или польские песни, делают в них перемены, часто вопреки и смысла и просодии...»[12]

Пересочиняя плясовые, цыгане сообщали им характер «безумной веселости». Власть танца как игры вольных страстей показана Тургеневым в «Записках охотника». Песня и пляска Маши словно пробуждала Чертопханова от летаргии будней. Загоревшись, он пускался в пляс, «приседал до земли, подскакивал под самый потолок, вертелся юлой, вскрикивал: „Жива!..“» Трепетный ритм этой пляски бьется эмоциональными взлетами и падениями. Чертопханов то замирает в оцепенении, лениво переминаясь с ноги на ногу, то вновь лихо подпрыгивает. «Дикарка разыгралась <...>. Ее голос звенел и дрожал, как надтреснутый стеклянный колокольчик, вспыхивал и замирал ... Любо и жутко становилось на сердце. „Ай, жги, говори!..“ Чертопханов пустился в пляс <...>. Машу всю поводило как бересту на огне; тонкие пальцы резво бегали по гитаре, смуглое горло медленно приподнималось под двойным янтарным ожерельем. То вдруг она умолкала, опускалась в изнеможенье, словно неохотно щипала струны, <...> то снова заливалась она как безумная...»[13]

В хор-пляску цыгане вводили присвист, крики, гиканье и топот, подголоски и трели, резкие переключения соло и хоровых подхватов: «...Тоненькое, едва слышное сопрано, пропело несколько тактов, — и вот снова грянул хор и тихий голосок утонул в этом приливе звуков, как одинокая капля...»[14] Упоение энергией ритмов в неистовых плясках Матрены, которая особенно славилась лихим исполнением «В темном лесе»[15], передал темпераментный «цыганист» В. Г. Бенедиктов *.

А вот «В темном лесе» Матрена колотит,
Колотит, молотит, кипит и дробит,
Кипит и колотит, дробит и молотит,
И вот поднялась, и взвилась, и дрожит.

Свойства таборного искусства в «транскрипции» плясовой проявлялись по-разному. Эмоциональное усиление настроений лихой беззаботности сопровождалось разрушением метричности, введением образных и темповых контрастов.

Резкие регистровые «броски» реплик хора и солиста расширяли диапазон напева, текст песни сокращался, адаптировался и сопровождался восклицаниями: «Ай!», «Люли!», «Гей, жги, говори!» и т. п. Цыгане театрализовали плясовую как хоровое «действо» с вовлечением в него и слушателей.

Автором ряда самых популярных «транскрипций» плясовых был Илья Соколов, его песни: «Хожу я по улице», «Гей вы, улане» или переделанная им русская песня — «Слышишь ли,

* В «Малолетнем Витушишникове» Ю. Тынянов иронически анализирует эти звучания в стихах В. Г. Бенедиктова[16].

мой сердечный друг» «до сих пор живут и поются цыганами»[17]. В песенниках конца XVIII века «голос» «Хожу я по улице» характеризовался так: «Новейшая употребительная песня, которую поют по большей части цыгане удалым голосом»[18].

О том, что именно эта плясовая долго была обязательным элементом концертных программ цыган, писал Л. Н. Толстой в «Двух гусарах»: «...Илюшка с гитарой встал перед запевалой и началась пляска, то есть цыганские песни: „Хожу я по улице“, „Эй вы, гусары“, „Слышишь, разумеешь“ и т. д. в известном порядке»[19].

Напев «Хожу я по улице» был дважды опубликован Кашиным: в 1799 году появилась написанная для Сандуновой «Рукавичка» (концертные вариации на тему «Хожу я по улице»), несколько позднее в «Журнале отечественной музыки» на 1806 год изданы Вариации для фортепиано на ту же тему. В изложении Кашина мелодия плясовой обнаруживает родство со многими «скорыми» песнями из собрания Прача и Львова, а также с гитарными танцевальными наигрышами[20]:

11 Скоро

Примечательно, что еще при жизни Ильи Соколова эта плясовая была опубликована в аранжировке П. С. Федорова в совершенно ином, городском виде. Этот вариант дает некоторое, условное представление о музыкальном тексте «транскрипции» (ее первой строфы). Весьма приблизительна тут и музыкальная орфография[21]:

12 Andante grazioso

Соло

Хо-жу я, хо-жу я по у-ли-це, да не на-хо-

Хор Соло

-жу-ся. Ой, лю-ли, лю-ли, лю-ли, лю,

ой, лю-ли, лю-ли, лю-ли, лю, да не на-хо-жу-ся.

Исполнение протяжных русских песен сопровождалось у цыган углублением экспрессивной выразительности. Резко очерчивались светотени, переосмыслялся метрический пульс, заострялся интонационный рельеф старинных крестьянских, рекрутских, лирических песен. На протяжении столетия особый тип экстатической трактовки создал своеобразный цыганский «театр» русской лирической песни с неповторимо оригинальной стилистикой.

Ее важнейшая черта — патетизм и волнующая искренность певца. Романтизированная цыганами «Не вечерняя заря» захватывала Л. Н. Толстого так, как это высказано устами Феди Протасова: «Удивительно, и где же делается все то, что тут высказано? Ах, хорошо. И зачем может человек доходить до этого восторга и нельзя продлить его?»

Причины сильного воздействия лирического пения русских цыган многообразны. Они коренятся и в характере музыкальности цыган-певцов, связаны и с историческим генезисом стиля таборной песни, и с романтическими умонастроениями слушателей.

Ап. Григорьев и Фет восхищались естественной, первозданной силой музыкальности цыган.

То же ощущал Л. Н. Толстой, когда писал о поющей цыганке: «Видно было, что она вся жила только в той песне, которую пела»[22]. Различные драматические эпизоды из жизни цыганок увлекали воображение Лескова, Фета, Апухтина, Л. Н. Толстого и других.

В лирической песне цыганка обнажала душевную боль. «Когда она запела:

Вспомни, вспомни, мой любезный,
Нашу прежнюю любовь, —

— писал Фет о молодой певице из хора Ивана Васильева, — чуть заметная слезинка сверкнула на ее темной реснице. Сколько неги, сколько грусти и красоты было в ее пении!.. Песня исполнена всевозможных переливов, управляемых минутным вдохновением. Я жадно смотрел на ее лицо, отражавшее всю охватившую ее страсть. При последних стихах слезы градом побежали по ее щеке»[23].

Многочисленные воспоминания и комментарии слушателей, драматически выразительные сцены в художественной литературе чаще всего связаны с цыганской интерпретацией протяжной песни. Среди восторгов и порицаний тут немало важных наблюдений над исполнительским стилем. Увлеченно вслушивался в темпераментное звучание хора Л. Н. Толстой: «Цыган подкинул ногой гитару, взял аккорд, и хор дружно и плавно затянул: „Ведь ли да как ты слы-ы-шишь...“ Сначала плавно, потом живее и живее и, наконец, так, как поют цыгане свои песни, т. е. с необыкновенной энергией и неподражаемым искусством. Хор замолк вдруг неожиданно. Снова первоначальный

аккорд, и тот же мотив повторяется нежным сладким звучным голоском с необыкновенно оригинальными украшениями и интонациями, и голосок точно так же становится все сильнее и энергичнее и, наконец, передает свой мотив совершенно незаметно в дружно подхватывающий хор»[24].

Слух же Загоскина неумолимо фиксировал стилевую «разладицу»: «...Это вялое пение, на манер французских романсов, приправленное какими-то глупыми, некстати приткнутыми руладами; эти черствые, полуосипшие голоса, которые прикидываются нежными, — все это, по-моему, черезвычайно дурно...» Он обращал внимание и на «странное смешение разладицы с согласием, неожиданные переходы из одного мотива в другой...» Вместе с тем пение цыган поражало проявлением «какой-то жизни — безумной, это правда, но исполненной силы и движения»[25].

Внезапные переходы от протяжной к плясовой, мастерски используемые контрасты образов вместе с танцем внедрялись и в исполнение русских песен. Л. Н. Толстой не случайно писал в «Двух гусарах» о пении цыган как о пляске. Протяжная включалась ими в танцевальное «действо» и соответственно интерпретировалась с постепенным изменением характера образности («все сильнее и энергичнее», «все живее и живее»).

В протяжной цыгане сознательно утрировали статику, замедленность, применяли дополнительное распевание там, где оно было выражено умеренно. Они свободно вводили в текст набор гласных, междометий, местоимений и их повторов: «Ведь ли да как ты слышишь...» или «Ах, разумеешь ли ты, разумеешь да ты ли жизнь, душа моя?» Аналогии подобным вставкам в текст-сюжет найдем в таборных песнях.

Вольная перестройка словесного содержания песни была нормой для цыган-певцов. Процесс пересочинения мог быть творческим, тогда поэтический первоисточник художественно обогащался. Об импровизации этого типа рассказал Фет. Солистка хора Ивана Васильева пела «Слышишь ли, разумеешь ли»: «Стеша не только запела ее мастерски, но и расположила куплеты так, что только с тех пор самая песня стала для меня понятна как высокий образчик народной поэзии. Она спела так:

Ах ты злодей, ты злодей,
Добрый молодец,
В моем ли саду
Соловей поет,
Громко свищет.
Слышишь ли,
Мой сердечный друг?
Разумеешь ли,
Жизнь, душа моя?»[26]

Значительно чаще текст песни сокращался и переводился в прозу, обильно насыщенную восклицаниями, вздохами, эмоционально значительными повторами слов. «Снижение» текста

обнажало его элементарный сюжетный мотив, а дополнительное распевание гласных и междометий передавало возросшую интенсивность лирического тона. Этот сплав упрощения и экспрессивной тонизации был адресован широкому кругу слушателей и самому наивному восприятию, чуткому к «достигательному» пению.

Действие «систем снижения» * литературного первоисточника отражено почти во всех известных примерах цыганских «транскрипций». Так, в середине XIX века текст «Размолодчиков» исполнялся цыганами в таком адаптированном и лиризованном варианте:

Размолодчики, и, ах, вы, молодчики, да дружки мои!
Да дружки мои и, и-ах, ах, ваши ласковы, ах, расприятныя сердцу слова.
Без огня мое сердце во мне зажгли.
Ах, кто бы, кто бы мо'му горю, горюшку помог.
Ах, кто бы, кто бы дружка милаго ко мне воротил.
Ты злодей, ты злодей чужедальна, дальна сторона [28].

А в начале XX века Н. Шишкин пел свою драматически сильную истинно романтическую «транскрипцию» «Размолодчиков» с кратчайшим текстом, пересыпая его вздохами, восклицаниями:

Наглядитесь на меня, очи ясные, очи ясные, очи ясные,
Может быть, я в последний раз у вас, в последний раз у вас.
Не воротится (?) назад, буду плакать, горевать.

Приспособление содержания песни к массовому восприятию горожанина посредством стилистики таборного искусства сообщало «транскрипции» свойства «театра песни» с доминирующей ролью музыки и ее средств воздействия. Наблюдения такого рода встретим в известной статье Ап. Григорьева, где прослежен возможный путь проникновения в городскую среду популярной песни «Вспомни, вспомни, мой любезный» и возникновение цыганского «варианта». Ап. Григорьев анализирует в сравнении текст, «бессмысленно записанный с пения», когда торбанист «смешал две песни — „Вечор-то я молодец“ и „Вспомни, вспомни“, т. е. вариацию и самый тип». Такие смешения, по свидетельству Ап. Григорьева, часто делали и цыгане. «В вариации, — писал он по поводу цыганских интерпретаций, — встречаются свои особенности, свои типические выражения чувства».

К числу таких особенностей Ап. Григорьев относил сгущение лирических красок. Сравнивая «Исходила младенька» в сборниках Новикова, Якушкина с собственной записью песни в хоре Ивана Васильева, он отмечал сильно выраженный «эле-

---

* Термин Н И. Зоркой, имеющий отношение к сценарной «паралитературе» ранней русской кинематографии [27].

мент страстности»: «В редакции, записанной мною под цыганское пение, — тон и краски гуще, темнее и трагичнее» [29].

Экспрессивное углубление настроений протяжной вело неминуемо к пересочинению напева. Слушатели ценили музыкальную чуткость цыганских певцов, их способность, отступая от деталей, не менять определяющих свойств напева. Тем не менее возникал не просто вариант, а стилистически новая культура песни — «транскрипции».

Сложившиеся в хоре Ильи Соколова драматические типы интерпретаций протяжной продолжали жить до начала нашего века. Включаемые в общее музыкально-хореографическое представление, они трактовались и как эмоционально насыщенный музыкально-пластический элемент. Воспевая «ураган этих диких, странных, томительно-странных песен» [30], Ап. Григорьев говорил о значительной психофизиологической силе воздействия русской песни в неистовом цыганском исполнении: «Я готов прозакладывать мою голову, если вас не будет подергивать (свойство русской натуры), когда Маша станет томить вашу душу странною песнею или когда бешеный, неистовый хор подхватит последние звуки чистого, звонкого, серебряного Стешина: „Ах! Ты слышишь ли, разумеешь ли...“» [31].

В зависимости от возможностей певца — и аранжировщика, если он был, — такая песня-монолог тяготела либо к современного типа концертной арии в вариационной форме, либо, напротив, сближалась с традициями таборного исполнительства.

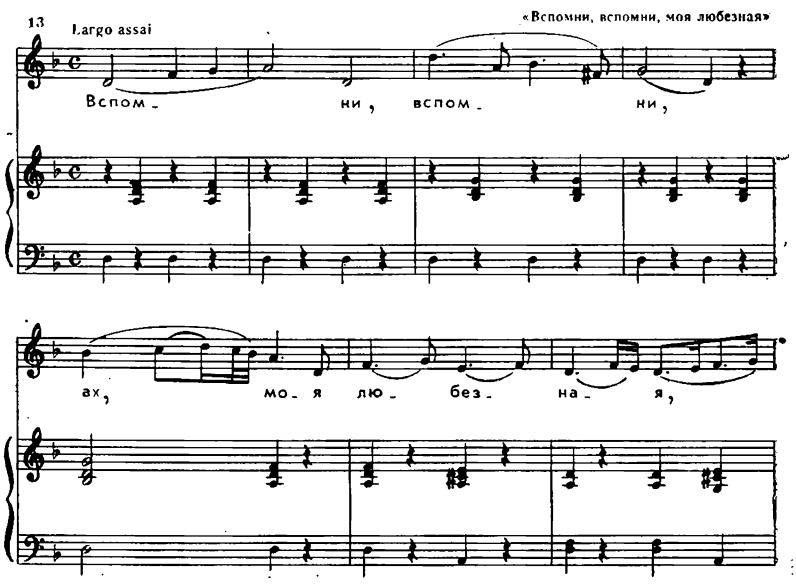
Первые примеры «транскрипций» в блестящем концертном стиле связаны с именем Степаниды. Уже в 1818—1820-х годах цыганская певица переводила русскую песню из круга малых бытовых форм в область крупной драматической композиции концертного плана. На заре русского романса и предглинкинской оперы Степанида сообщала песне новые жанровые свойства, вливала в нее романсный и драматизированный оперный мелос. Традиции таборного исполнительства скрещивались с комплексом разностилевых веяний: опыт ранней русской песенной эстрады взаимодействовал с техникой концертного виртуозного пения звезд итальянской школы *.

Вокальный орнамент выполнялся в итальянском духе с ориентацией на европейски известные образцы такой техники (например, скрипичные Вариации Роде на тему из «Мельничихи» Паизиелло, исполнявшиеся Маджорлетти и А. Каталани). Степанида подчиняла виртуозный стиль образному смыслу музыки, что современники высоко ценили. В редакционном замечании в статье «Вечер у приятеля, или Светский разговор» П. И. Шаликов вспоминал: «Слышавшие известную и прекрасную в своем роде певицу-цыганку Стефаниду верно помнят, с каким ис-

* В репертуаре видных концертанток первой трети XIX века — А. Каталани, С. Шоберлехнер, Г. Зонтаг были специально для них написанные Антонолини, Кашиным, Рупиным Вариации для голоса и фортепиано на русские темы.

кусством она умела украшать весьма музыкальными пассажами свои русские и цыганские песни. Невозможно правильнее и с большим выражением (expression) делать некоторые рулады, как она их делала, и это не вредит нимало характеру национальной мелодии»[32].

Цыганская интерпретация «Вспомни, вспомни» принадлежит к числу самых ранних, упоминаемых в связи с русским репертуаром хора Ильи Соколова. Дошедший до нас текст «транскрипции» существенно отличается от стиля обработок первой трети века[33]:



Здесь проявились несколько иные, чем в «транскрипциях» Степаниды, методы интерпретации песни. Не блистательная концертность, но чувствительность интимного пения в салоне среднего городского сословия. Лиризм окрашивался в простодушно умилительные и кипуче-страстные тона.

Здесь упрощался и эмоционально насыщался литературный текст. Самые значимые по смыслу слова широко распевались, членились и связывались восклицаниями, слогами-вставками:

Вспомни, вспомни, ах, моя любезная,
Мою прежнюю любовь, а-а да любовь,
Как мы с тобой, моя любезная,
По-ах, погуливали...

Как и в транскрипциях Степаниды, сокращение текста «Вспомни» сопровождается расширением музыкальной формы с развитием драматических элементов содержания. Расширение

же вызвано свободной мелодизацией в духе наивных форм бытового романса любителей.

И здесь ощутим итальянский мелодический элемент. Теперь, однако, он предстает в более обытовленном, мелодраматизированном виде, что связано и с иным «рангом» исполнителей и аранжировщиков.

При сохранении опоры на тоническую квинту напев приобретает подвижность, его диапазон расширяется и перерастает в «крутой», драматизированный разворот вокальной линии вниз по звукам доминантового нонаккорда. Пленявшие слух русских меломанов средства «упоительного» Беллини в такой интерпретации снижались до уровня среднего восприятия. Песенные интонации русифицировали и опрощали усладительный поток итальянских звучаний. Трубицын называл это «грубым смешением стихий народной и искусственной» [34].

Некоторые новые стороны жанра раскрываются в связи с его поздним образцом — «Не вечерняя заря» в аранжировке Н. Шишкина.

Эта песня жила у цыган около столетия. «Транскрипция» Н. Шишкина, исполнявшаяся в первых спектаклях «Живого трупа» в Художественном театре, представляет большой интерес как художественно самобытное прочтение русской песни в традициях таборного искусства. Едва ли не впервые нотный текст издания этой «транскрипции» в 1914 году отразил некоторые штрихи исполнительского рисунка:

14 Довольно медленно

Ах, да не ве-чер- ня-я

за- ря спо- ту- ха- ла; за-ря спо- ту-

-ха- ла, ах, спо- ту- ха- ла-ся за-ря.

Интонационной канвой и песенным прообразом «транскрипции» могла стать и московская запись песни, выполненная Кашиным, и популярные варианты городских певцов, и напев из появившегося позднее собрания Лопатина и Прокунина [35]:

15 Медленно

Ай, да не ве - чер - ня - ня - я ли ты,

Скоро

ты за - ря, ты ли и т. д.

Одна из предшествующих цыганских интерпретаций носила романсный характер. Замечательно, что поздняя «транскрипция» Н. Шишкина совсем лишена черт салонной чувствительности. В угасающем мире цыганской песенности конца столетия — это яркая вспышка былой романтики вольных страстей. Крестьянская песня осмысляется в кругу средств стихийного таборного «действа». Ее краски стали гуще и трагичнее, резче контрасты состояний, неотразима власть «безумных» страстей. Родство отдельных интонаций таборных и русских протяжных песен позволяло цыганскому певцу органично усиливать выразительность первоисточника. Типичные для кочевого фольклора экстатическая эмоциональность и «простодушие» средств выразитель-

ности убедительно раскрывались в контрастах образов мрачного уныния и безоглядной удали.

Вольные перемены темпа и характера пения, внезапные акценты на междометиях, переходы от скорбного пения-плача к плясу и неожиданные торможения, воодушевленная «игра» певца с хором — все это увлекало слушателя в мир патетического переживания. Наивно и волнующе цыганская «транскрипция» рождала мифы воли, желанной силы страстей, молодечества.

Цыганский романс

«Цыганский романс» — что это такое? Романс, возникший в цыганской среде? Или романс, исполнявшийся цыганами? А что в нем цыганского? Каковы его жанровые, стилистические свойства? Эти вопросы ждут ответов, так как «цыганский романс» столь же неясное теоретически и многозначное по существу понятие, как и «цыганская песня».

Причины неясности — и даже превратных толкований — в недостаточном внимании науки к музыке городского быта, в игнорировании неоднородных эстетически обширных пластов национальной культуры. Романсы, которые с упоением пели цыгане, не были музыкой цыган, то есть не были цыганскими, даже если их сочиняли цыгане-хореводы типа Ивана Васильева, Михаила Шишкина. Цыгане пели романсы, создаваемые русским городом в различных «этажах» его музыкальных и околомузыкальных сфер. Они концентрировали и распространяли самое любимое и известное среди лирических напевов города, чему способствовал особый характер музыкальности цыган и неиссякаемая потребность человека в эмоциональном искусстве.

Живое и пестрое эстетически «параискусство» города * до недавнего времени оценивалось наукой преимущественно как проявление испорченного вкуса, как тлетворная среда, где разлагался и фольклор, и плоды высокого творчества. Известный искусствознанию термин «Kitschkunst» достаточно точно выражает традиционную в прошлом отрицательную оценку городского «околоискусства» **. Именно на почве высокомерного осуждения полупрофесионального музицирования и возникло тождество: «цыганский романс» = «жестокий романс» — худшее проявление дурного вкуса в музыке, огульно именуемое «цыганщиной».

Современная наука включает все формы «пара», или Kitschkunst (пластический «китч», «примитивы» в живописи и т. д.), в сферу исследования. Развитие детализированных теоретиче-

---

* Пара (*греч.*) — около, возле (например, парафраза, парапсихология); в современном искусствознании — паралитература, параискусство.

** Kitsch — низкопробщина, халтура; термин «Kitsh» возник в 70-е годы XIX века в среде мюнхенских торговцев лубочной живописью.

ских категорий аксиологии * позволяет сделать новые срезы в исторических слоях художественного творчества, увидеть вблизи обилие взаимодействовавших форм бытового искусства, прямо влиявших на «высокое» профессиональное творчество. Среди подобных форм музыкального быта и жил «цыганский романс».

Выразительница сентиментальных настроений, русская «песня-романс» была известна цыганам уже в 90-е годы XVIII века, то есть на заре своего существования в России. История цыганской эстрады по-своему отразила возраставший интерес публики к этому жанру и, что особенно важно, его сложный генезис в первой половине XIX столетия. Какие же русские романсы популяризировали цыгане?

Уже говорилось о том, что современники «несравненной» Степаниды — участники «дружеских бесед» и застолий в домах московских вельмож, видных литераторов и артистов — испытывали «несказанное удовольствие» от арий и романсов в ее исполнении. В репертуаре певицы были: «Дубрава шумит» Плещеева, «Ах, когда б я прежде знала» Жилина, «В час разлуки пастушок» Жучковского, «Мой друг, хранитель, ангел мой» С. Г. Голицына, «Места, тобою украшéнны» и «Милая вечор сидела» Козловского и другие. Романсы соседствовали с русскими песнями, как пишет Свиньин, и, возможно, с некоторыми известными концертными ариями.

Все это достаточно определенно характеризует симпатии и вкусы меломанов, к которым адресовалась «цыганская Каталани». После смерти Степаниды в 1822 году цыганская эстрада не знала равных ей по дарованию и культуре певиц, и вскоре романсы исчезли из репертуара цыганских хоров. Думается, нет ошибки ни в мемуарах Мещерского, ни в воспоминаниях цыганки Тани, где относительно 20-х годов прошлого столетия говорится: «Романсов в ту пору цыгане не пели» (исключение делается только для «Соловья» Алябьева). «Российские» песни уступали место новым, «опрощенным» и более эмоционально акцентированным романсам чиновных, мещанских гостиных. Тут признанным кумиром становился Варламов. И нужно было время для «вживания» достаточно эклектичной интонационности сентиментально-элегической «российской песни» в более широкие слушательские слои и перевоплощения ее в почвенный мелос города. Возможно, именно этот момент стилевой модуляции и отразился в репертуаре цыганских хоров и примадонн. Только в 40-е годы цыгане начинают активно вбирать самое популярное из романсов массового употребления и доступное певицам «сниженной» (сравнительно со Степанидой) бытовой эстрады.

Не ведавшие грамоты и какой-либо школы, цыганские певцы содействовали переводу культуры русского романса из высших

* Аксиология — теория ценностей.

исполнительских и слушательских сфер в обширную демократическую среду, «несколько наивно» чувствующую, жадно раскупавшую «Приключения милорда Георга Аглинского» Матвея Комарова, увлекавшуюся музыкой «под качелями» и фокусами Боско. На посредническую функцию русских цыган в свое время указывал Трубицын: «...Их хоры выносили народный текст и в своеобразном виде мелодию на широкое ознакомление и пользование в верхние слои, а, с другой стороны, будучи доступными и простому люду, эти хоры знакомили последний с романсами или песнями искусственного происхождения» [1].

«Радуга» на 1830 год опубликовала в числе «цыганских песен» один романс «Лет пятнадцати, не боле» в аранжировке П. С. Федорова (в издании он представлен инициалами *П. Ф.*). Объявления и рецензии газет Москвы и Петербурга пестрят в 30-е годы ссылками на «простонародные» цыганские и русские песни в програмах хоров. И только через десять-пятнадцать лет появляются сведения о возрастающем интересе цыган к романсу.

В рецензии Ап. Григорьева на выступление хора Ильи Соколова в Москве в 1847 году названы «Горные вершины» А. Варламова и «Лови часы любви» Гурилева [2]. Афиша выступления в Симбирске 4 марта 1848 года московского хора Мальчугина содержит названия двух романсов: «Ты душа ль моя, красна девица» А. Львова и «На заре ты ее не буди» Варламова [3].

Слушателей теперь приятно волнует томно-заунывный и чувствительный тон пения Любаши и Груши. А. Элькан с удовлетворением пишет о «негромком и очень согласном» звучании голосов квартета и дуэтов: «Наиболее впечатления произвел на нас романс Варламова „Горные вершины“, спетый Любашею и Иваном <...>. Прекрасно спели также Груша и Антон песню: „Мы живем среди полей“» [4].

В 50-е годы русские романсы исполняются цыганами постоянно. Популярный хор Петра и Григория Соколовых пел в 1851 году «Восемнадцать лучших песен и романсов, с плясками» [5].

За первые десять лет широкой публикации цыганского репертуара в разного рода сборниках «излюбленных песен цыган» их содержание стабилизировалось. Среди первой сотни номеров, изданных в 50-е годы, — более пятидесяти романсов, созданных русскими композиторами в 30-е и 40-е годы. Их имена в цыганских сборниках не указывались. Позднее встречаются путаные ссылки на аранжировщиков — Эрлангера, Соловьева, Дюбюка, Бюхнера, Булахова, Пригожего.

Судя по содержанию сборников в издании Мельцеля, Эрлангера, Нильсена, публику весьма интересовали романсы Варламова в цыганском исполнении. Среди романсов отмеченной выше группы ему принадлежит около двадцати: «Не отходи от меня», «Горные вершины», «Отойди», «На заре ты ее не буди»,

«Ты не пой, душа девица», «Ох болит», «Разлюби меня», «Пью за здравие Мери», «Кубок янтарный», «Звездочка», «Ответ на романс „Доктор“».

Из романсов Гурилева в цыганской среде закрепились «Матушка-голубушка», «Лови, лови часы любви» («Век юной, век прекрасной»). Алябьев представлен несколькими вариантами «Соловья», романсами «Ворон», «Старый муж», «Солома», «И моя звездочка» («Море воет»), «Сарафанчик», «Нищая», «Я люблю тебя, дева милая», «Пламенные очи душу зажигают», «Незабудочка», «Ясны очи, черны очи».

В числе наиболее любимых демократической публикой были романсы Булахова «Тройка», «Вот на пути село большое», «Жалобы девы», «Ехали ребята». Цыганская интерпретация «Ты не поверишь, как ты мила» привлекла к этому романсу Булахова внимание Листа, который к великому удовольствию публики импровизировал на тему «Ты не поверишь» в своих концертах в Москве и Петербурге в 1842 и 1843 годах.

Отбор романсов цыганами достаточно показателен: среди названных преобладала тематика любовного порыва и тоски, по контрасту использовались темы удальства и беспечной веселости. В жанровом отношении романсный репертуар цыган также ограничен: это либо романсы-вальсы с характерной «бас-аккордовой» или арпеджированной фактурой, либо четко ритмованные польки, галопы, кадрили со стилистикой водевильного куплета.

Томно-меланхолические романсы-вальсы Варламова, Гурилева, Булахова очаровывали по-русски выразительной мелодической красой. Наивная прелесть «Колокольчика», «На заре ты ее ты не буди», эмоциональный нажим «Не отходи от меня», «Нет, не тебя так пылко я люблю», «Отойди» пленяли непритязательный, склонный к чувствительности вкус массовой публики города. Любовная нега и страдания сердца изливались в напеве простом и непосредственно выразительном. «Разночинец», «мещанин» в городском быту, романс Варламова получил в 40-е годы такую силу влияния на слушателей, перед которой отступало изощренное искусство романтического bel canto.

Другая группа романсов в подвижных темпах более пестра качественно. Эти двадцать с небольшим танцевальных пьес из первой сотни опубликованных в 50-е годы «цыганских песен» увлекали кокетливостью и энергией мастерски подчеркиваемых цыганами ритмов (например, полька-мазурка в «Улане, улане», полька в «Сарафанчике» Гурилева, в «Он меня разлюбил» Пашкова, в «Не хочу, не хочу» Булахова).

Важно отметить, что значительную часть быстрых танцевальных романсов составляла продукция цыганского «общества». Эта стихия корявых куплетов с топорными текстами и примитивными напевами образовывала эстетически обесцененный, самый нижний («китчевый») пласт музыки городского быта. Именно тут коренилась «цыганщина» — в проявлениях огруб-

ленных утилитарных интересов городского «табора», в его ориентации на самые невзыскательные вкусы развлекающейся толпы.

Нелепые и вульгарные припевки складывались в хоре цыган часто «на голос» известных плясовых, бойкого куплета, популярной опереточной строфы. В палатках и трактирах под Новинским, в Марьиной роще гуляющая публика всюду слышала «Общество наше», «Бримбирю», «На курочке перьишко», «Ножку», «Крамбамбули», «Дуэт двух кошек», «Антипка, балалайку» и т. п.

Во второй половине XIX века стараниями близких к цыганским хорам аранжировщиков типа Н. Пашкова, В. Соколова, С. Штуцмана эта часть их репертуара существенно разрослась и образовала нехудожественный фон их вокальной «классики» прошлого.

Потешные стихотворные «лубки» москвича Потапова помогают сегодня соприкоснуться с цыганской «китчкультурой». В 40-е и 50-е годы несколькими изданиями разошлись «Сцены» В. Ф. Потапова, названные «Чудеса в решете, или Похождения купеческих сынков с купеческими приказчиками на нижнегородской ярмарке. Русские народные сцены. С десятью новыми цыганскими и хоровыми песнями» (М., 1846) и «Марьина роща и Сокольники в стихах в 2-х частях с 7 новыми хоровыми, цыганскими и купеческими песнями» (М., 1850) *.

Автор «Марьиной рощи» весело воспевает удаль «своих героев бородатых». Панорама Сокольников с пестротой палаток и экипажей гуляющих, с музыкой шарманок, криками цыган, гулом трактирной толпы очерчена с простодушным юмором.

...Здесь группа цыганок лихих собралася,
И песни ломают, крича без ума.
Там хор русских певчих поют, что есть силы,
И пляшут, и в бубен, и в ложки стучат,
Купцам эти песни — по сердцу и милы;
И хвалят, ласкают и деньги дарят... [6]

У Потапова найдем любопытные указания на «голоса» песен и романсов, которые бытовали у цыган с их собственными текстами. В четвертой картине («Цыганская палатка») на голос песни «Братцы, дружно веселую» ** поют свой текст:

Ну, цыганки, поскорее,
Грянем песню, в добрый час;
Нет купцов для нас добрее —
Наградят они тотчас!
Ай люли, ай люли! [7]

На «голос» баллады Торопа «Близко города Славянска» из «Аскольдовой могилы» Верстовского хор цыганок поет хвалебную песнь «долговой яме» в Москве:

---

* Опубликованные в «сценах» Потапова песни заинтересовали И. С. Тургенева. В рассказ «Чертопханов и Недопюскин» писатель ввел, в частности, «Вдоль по улице купчик идет».

** Вариант имеется среди обработок русских песен И. Рупина.

Близко Печкина трактира,
У присутственных ворот,
Есть дешевая квартира
И для всех свободный вход!
И хозяин там радушный,
И жильцов там берегут;
Туда купчики послушно,
Промотавшися, идут.

(*Меняют мотив*)

Пошли чарочки по столику ходить,
Знать, что купчику сегодня пьяну быть!..
Ай, жги, говори, говори!
Знать, что купчику сегодня пьяну быть! [8]

Во второй части сцен введен романс цыганки, помеченный в издании инициалами *А. Ф.*:

В руке с тамбурином,
В глазах с упоеньем,
Ты гнешься и вьешься,
Плывешь и летишь... [9]

Сцена в трактире из шестой картины создана из смешения напевов русских песельников и романсов подвыпивших посетителей. «Мужчина в зеленом пальто» поет под гитару свою любимую «Цыганку» (слова и музыка П. С. Федорова):

Люблю я цыганки неистовый хохот
И взор сладострастья огнистых очей,
И персей роскошных, как волн колыханье,
И страсть африканскую хитрых речей! [10]

Здесь любопытен предпоследний куплет об итальянском романсе:

Но ты мне несносна, когда, взяв гитару,
Внимать своим песням прохожих зовешь;
Иль жадно схвативши из рук их монету,
Романс итальянский без вкуса поешь... [11]

Другой же посетитель — «Черный сюртук» — предлагает послушать куплет из «своего водевиля»:

Деньги любят верный счет,
А не любим мы расчета;
До расчета лишь дойдет,
Начнет мучить нас зевота... [12]

На крики купеческих сынков цыганка отвечает песней-романсом «Общество наше все нам запрещает». Другая же под гитару поет романс В. Т. Соколова на слова А. В. Кольцова (с примечанием В. Ф. Потапова «Слышал в народе»):

Не на радость, не на счастье,
Знать, с тобой мы, друг мой, встретились,
Знать, на горе горемычное
Одну долю душой выбрали [13].

Хор русских песельников тут же затевает плясовую под звуки бубна и ложек:

Ах, тоска щемит мне сердце
И покою не дает,
Отчего ж я так страдаю?
Жена дома не живет!
О, хо, хо хо хо!
Жена дома не живет!

Торбанист лихо пляшет с торбаном [14].

Конечно, «сцены» Потапова — не этнографические материалы, но известный интерес они представляют. Автор весьма натурально показал, что смешивалось и взаимовлияло в среде цыганов-певцов, как они «ломали песни» и «без вкуса» пели популярные романсы. Так или примерно так в известном Московском трактире Баженова или в кофейне Печкина, на веселых застольях в Замоскворечье «вакханалии» цыган объединяли итальянский романс, арию Лесты «Я цыганка молодая» Давыдова, куплет Алябьева и Штольца, лирически выразительный романс «Не отходи от меня» Варламова и пошлейшую «Ножку». «...И русская песня, и романс, и итальянский мотив, и мазурки принимают в горле цыгана свой оригинальный, самобытный характер», [15] — писал реалистически воспринимавший жизнь русского фольклора в городе Ап. Григорьев.

Не такова была точка зрения автора известной «Песенной прокламации» П. В. Киреевского, совместно с Н. М. Языковым призвавшего «спасать нашу всенародную словесность от конечного ее истребления» [16]. В негативной форме авторы прокламации констатировали «мрачную истину» — факт необратимого разложения крестьянской песни в городе: «Везде, где коснулось деревенского быта влияние городской моды, соразмерно с этим влиянием уродуется и характер песни: вместо прежней красоты и глубины чувства — встречаете безобразие нравственной порчи, выраженное в бессмысленном смешении слов <...>; вместо прежней благородной прямоты — ужимистый характер сословия лакейского». Мысль Киреевского о том, что «новое поколение песен <...> недостойно того, чтобы ими дорожить, хоть и очень достойно внимания» [17], вполне верна применительно к опошленной песенности цыганского «общества». Вместе с тем Киреевский неправ, вообще отрицая «хлам авторских романсов» и городские «подделки под народный лад», не говоря уже о том, что этот «хлам» и «подделки» пользовались симпатиями большинства широчайшей слушательской массы в городе и нередко закреплялись в этой среде как «народные».

Среди младших современников Киреевского было немало чутких к веяниям жизни литераторов, ощущавших в цыганской интерпретации романсов Варламова, Гурилева, Булахова большую силу живой выразительности, волнующую подлинность чувств:

Перестань, не пой, довольно!
С каждым звуком яд любви
Льется в душу своевольно
И горит мятежно-больно
В разволнованной крови.
Замолчи: не станет мочи
Мне прогрезить до утра
Про полуденные очи
Под навесом темной ночи
И восточного шатра [18].

Даже невокальное, фортепианное звучание печальных цыганских мелодий вызывало в душе автора «Кактуса» гамму тонких романтических ощущений: «Боже! думалось мне, какая томительная жажда беззаветной преданности, беспредельной ласки слышится в этих тоскующих напевах. Тоска вообще чувство мучительное: почему же именно эта тоска дышит таким счастьем?» [19]

Романс Гурилева в устах цыганки послужил Тургеневу решающей образной деталью в финале истории о Чертопханове и Маше. Видя, что не в силах остановить Машу, Чертопханов выстрелил в нее, предварительно дернув рукою вверх. «...Пуля прожужжала над головою Маши. Она на ходу посмотрела на него через плечо — и отправилась дальше, вразвалочку, словно дразня его.

Он закрыл лицо — и бросился бежать... Но он не отбежал еще пятидесяти шагов, как вдруг остановился, словно вкопанный. Знакомый, слишком знакомый голос долетел до него. Маша пела. „Век юный, прелестный", — пела она; каждый звук так и расстилался в вечернем воздухе — жалобно и знойно. Чертопханов приник ухом. Голос уходил да уходил; то замирал, то опять набегал чуть слышной, но все еще жгучей струйкой... „Это мне она в пику, — подумал Чертопханов; но тут же простонал. — Ох, нет! это она со мной прощается навеки", — и залился слезами» [20].

Несмотря на «фешенебельное презрение» (Ап. Григорьев) части меломанов и пуристов в фольклоре (в том числе и из среды «Могучей кучки»), «псевдорусский» романсный стиль в 30—40-е годы стремительно завоевывал симпатии во всех сословиях и социальных слоях города. Более того, отраженными волнами любительской музыки он вливался в «большое» искусство, в творчество Даргомыжского и Серова, Чайковского, Рахманинова. Рождалось отчетливое ощущение того, что́ не без известного преувеличения выразил Л. Л. Сабанеев словами о цыганском романсе — «этом странном, своеобразном и экстатически чувственном цветке русской культуры, не менее самобытном, чем, может быть, вся „русская школа" и, несомненно, формировавшем незаметно всю русскую музыку — явлении, удивившем и покорившем даже изысканный и независимый вкус Де-

бюсси»[21]. Лирическое укрупнение самобытных свойств русского романса и было собственно цыганским вкладом в развитие этой ветви культуры. Создатели романтически волнующей интерпретации, талантливые цыганские певцы изменяли тонус музыки повседневности и так влияли на высокое творчество.

Как же проявлялась необычность этой интерпретации? Можно ли сейчас постичь исполнительские тайны цыганского романса прошлого? Русская литература сохранила художественно тонкие наблюдения и анализы того, что могло быть безвозвратно утрачено.

Умение «глядеть в сердце», «тронуть душу» — вот что вызывало восторги лирических откровений у русских поэтов, слышавших цыган.

Во мне душа трепещет и пылает,
Когда, к тебе склоняясь головой,
Я слушаю, как дивный голос твой,
Томительный — журчит и замирает...[22] —

писал Языков. Пению цыган «сердцем внимала» и Ростопчина. С чудесной силой они «пленяют чувства» и «души шевелят»:

Нельзя, нельзя тогда внимать без восхищенья
Напеву чудному взволнованных страстей!
Нельзя не чувствовать музыки упоенья,
Не откликаться ей всей силою своей!
Поют... и им душа внушает эти звуки;
То страшно бешены, то жалобны они;
В них все, и резвый смех, и голос томной муки,
И ревность грозная, и ворожба любви...[23]

Темпераментно воспевал силу драматического пения В. Г. Бенедиктов. Со свойственной ему корявой силой выражения он писал о песне, «прожигающей» душу «святым огнем». Любопытно, как эмоциональное перенапряжение и мелодраматический нажим в стихотворении: «О! Не играй!» — непосредственно отражают сам тип патетического исполнения:

Понятны мне, понятны эти звуки:
Вот — вздох любви! Вот — тяжкий стон разлуки!
Вот — тихая молитва... вот — слеза...
Вот — звонкое надежды лепетанье!
Вот ревности глухое клокотанье!
Вот — дикого отчаяния гроза,
И бешеных проклятий скрежетанье,
И хохота безумного раскат,
И вот — сверкнул кинжал самоубийцы...
Чу! — Божий гром!.. Конец! — Трещат гробницы...
Земля дрожит... Архангелы трубят.
Остановись!.. Струнами золотыми,
Понятно все ты высказала мне,
И звуками исполнен неземными,
Я весь горю в торжественном огне[24].

Повышенная лирическая «температура» в романсах цыганского репертуара вызывала у слушателей середины века представление о возникновении особого жанра «жестокого романса», тогда как речь должна идти о внедрении в музыкальный быт и в композиторскую практику «исполнительской агогики» цыган. Она-то, самобытная интерпретация, по справедливому утверждению М. С. Друскина, стилистически объединяла все, что пели цыгане[25].

Небудничными ощущениями чарующего единства впечатлений, волшебной власти «достигательного» искусства цыган полон герой «Очарованного странника» Лескова. Все, что проносится перед взором Ивана Северьяновича, и все, что он делал в ту отчаянную ночь, словно подернуто дымкой колдовства, всемогущей власти красоты. И проникновенный романс «Ты восчувствуй, милая» *, и разгульная, ухающая «Ходи изба, ходи печь», и трепетный романс «Море воет» ** объединены в сознании героя общим восторженно-изумленным тоном. Описание деталей цыганской трактовки романса Алябьева становится средством раскрытия необычности состояния очарованного героя, его готовности «сердце высказать, душу выказать».

Лесков сразу говорит о неотразимой гипнотической власти маняще красивого пения Груши («за сердце трогает»). Тоном и тембром глубокого голоса цыганка энергично очерчивает контрасты простейших смыслов. «Начала она как будто грубовато, мужественно эдак: „Мо-о-ре воо-оо-оет, мо-ре сто-нет". Точно в действительности слышно, как и море стонет, и в нем челночок поглощенный бьется. А потом вдруг в голосе совсем другая перемена, обращение к звезде: «„Золотая, дорогая предвещательница дня, при тебе беда земная недоступна до меня". И опять новая обратность, чего не ждешь. У них все с этими, с обращениями: то плачет, томит, просто душу из тела вынимает, а потом вдруг как хватит совсем в другом роде и точно сразу опять сердце вставит... Так и тут она это „море"-то с „челном" всколыхала, а другие как завизжат всем хором:

Джа-ла́-ла, Джалала,
Джа-ла́-ла, прингала!
Джа-ла-ла принга-ла,
Гай да чепурингаля!
Гей гоп-гай, та гара!
Гей гоп-гай, та гара!»[26]

Типичная для цыган-музыкантов потребность в «смешении стихий» выливается в этой сцене Лескова в сознательно осуществляемую нейтрализацию сильных эмоций, в снятие психического напряжения внешним способом — криками, визгом, шумом спонтанно возникшей пляски.

---

* Романс А. Львова «Ты почувствуй, дорогая».
** Романс «И моя звездочка» Алябьева, слова Д. В. Давыдова.

Оставленные русскими писателями и поэтами портреты и беглые зарисовки поющих любовные романсы цыганок богаты не только музыкально-психологическими впечатлениями. Внешний облик певиц также чаровал и возбуждал *.

О красавице-цыганке, поющей романс Львова, рассказал в «Фанфароне» А. Ф. Писемский [27].

Что же в цыганской интерпретации романса было важнейшим средством очевидной исполнительской суггестии? Традиционно присущая русской вокально-драматической музыке напевная декламационность выступает в новом качестве решающим средством художественного воздействия на слушателя. Талантливый певец был способен и в скудном музыкальном материале разжечь огонь романтического очарования.

По-своему замечательно обнаруживается в 70—80-е годы обновление связей бытовой музыки с поэтическим словом. «Первичная» романсная среда своими способами хранила и развивала опыт высокохудожественного пения текстов Пушкина, Лермонтова, Кольцова выдающимися русскими музыкантами — Глинкой, Даргомыжским, Варламовым, Мусоргским, Федором Стравинским, Шаляпиным. Цыганская эстрада также участвовала в формировании интонационного «профиля» русского романса.

В воспоминаниях писателя-народника А. И. Иванчина-Писарева есть страницы, говорящие об увлечении Г. И. Успенского пением солисток «Яра», которые заново открывали для него давно знакомые стихи русских поэтов. Не любивший хоров, Успенский с наслаждением слушал Стешу: «Красивая, скромная девушка, она отличалась особым даром оживотворять пением некрасовские стихи. Под влиянием ее пения некоторые стихотворения Некрасова производили на меня более сильное впечатление, чем раньше...» [28]

Важное место в этой части воспоминаний занимает более поздняя поездка совместно с Успенским к Яру и сцена исполнения безымянной цыганской певицей романсов на тексты Некрасова. Наблюдения чуткого слушателя говорят о некоторых коренных свойствах исполнительской интерпретации.

«...Пригласили к себе певицу с аккомпаниатором. <...> Наливая рейнвейн, Глеб Иванович говорил цыганке:

— Вы можете спеть что-нибудь из Некрасова?.. — Что же?.. Из „Размышлений у парадного подъезда“? — Очень хорошо.

Цыган выпил две рюмки и взялся за гитару.

— „Родная земля“? — спросил он певицу.

Она кивнула головой в знак согласия, встала и, повернувшись к нам лицом, запела <...>

---

* Не случайно хор с красивыми цыганками антрепренеры именовали хором с «картинами», в годы же упадка цыганского пения мемуаристы с сожалением пишут о хорах «без картин».

У нее было контральто, приятного тембра, и она владела голосом артистически.

Обращение к „русской земле“ с просьбой „указать такую обитель, где бы русский мужик не страдал“ *, было передано таким тоном, что получалось впечатление совершенно безнадежной просьбы. Заключительные слова — „Волга! Волга! Весной многоводной ты не так заливаешь поля...“ были произнесены со слезами в голосе и глубокой скорбью, чуть не с рыданьем прозвучала фраза: „Где народ, там и стон!“ <...>

Из того же стихотворения Некрасова цыганка взяла часть, начинающуюся словами: „Раз я видел, сюда мужики подошли“ <...>

В ее исполнении были моменты выразительного речитатива, ноты глубокой грусти, насмешливого отношения при упоминании „владельца роскошных палат“, полного презрения при обращении к нему и, наконец, безысходная тоска, переданная низкими контральтовыми нотами при последнем выводе: „Но счастливые глухи к добру“ <...>

Глеб Иванович сидел бледный и порывисто дышал» [29].

Принадлежащие современниками Пушкина прочувствованные описания способов музыкальной интерпретации стихов Жуковского Степанидой живо перекликаются со словами Блока об искусстве Вари Паниной [30]. Воспитанница московских хоров, Варя Панина переняла от старых цыган и возродила в кабинетах «Яра» в середине 80-х годов лучшие традиции цыганского пения. Если к множеству живых зарисовок с натуры сегодня добавить впечатления от романсов в исполнении Вари Паниной (обновлены архивные записи начала XX века **), то станет ясной система устойчивых способов исполнения романса, живших только в устной традиции и, как предания цыганских семей, передававшихся от поколения к поколению.

Как и все, что пели цыгане, романс воспринимался ими на слух как сгусток человеческих переживаний, как проявление естественной жажды человека «душу выказать». Экспресивное восприятие исключало подход к романсу как тактированной, точно определенной (и ограниченной) нотной записью музыке. Подобно привольной таборной песне, напев одушевлялся исполнителем и начинал жить новой жизнью почти вне метра. Фрагменты ритмически размеренного пения, как и противостоящее ему вольное пение-говор a piacere, обусловлены дыханием и эмоцией. Ритм цыганской «транскрипции» регулярен

---

* Исполнялись, вероятно, романсы популярного в Москве в 70—90-х годах пианиста-аккомпаниатора, долгое время выступавшего в ресторане Яра — Я. Ф. Пригожего. Среди сотен его романсов и песен есть и некрасовские: «Ночка сегодня морозная, ясная», «Не говори, что молодость сгубила», «Укажи мне такую обитель», «Ой, полна, полна коробушка», «Хорошо было детинушке» и другие.

** См., например: М 60—35940. Пластинка приложена к книге: Нестьев И. Звезды русской эстрады. Варя Панина. (М., 1970).

биологически; но это регулярность не пульса, а дыхания.

Музыкальная форма романса создавалась певцом-цыганом вокально. Схема обязательной строфы исполнительски преодолевалась. Возникала эмоционально-звуковая структура, свободно творимая живой изменчивой интонацией (условно закрепленной). Эта строфа «дышит» напряженными паузами (их может не быть в нотах), произвольными замедлениями, торопливым проговариванием отдельных фраз, резкими вскриками, всхлипываниями.

Музыка гитары в этой вокальной форме — аккомпанемент в прямом смысле этого слова. Весьма условно связанная с нотными знаками текста, она живет жизнью вокальной партии. Выдающиеся гитаристы и хореводы — Илья Соколов, Иван Васильев, Федор Соколов, Михаил Шишкин * извлекали из своих гитар рыдающие, ноющие звуки («Погоди, не занывай, лопни, квинта злая...»). Выразительная «по басам проходка» (Ап. Григорьев), бас-аккордовая фигурация, речитация в свободном ритме, чутко следующая за текстом, экстатические биения аккордов мерной пульсации, их яростные всплески, подобные воплям хора, были составной частью пения. Совместно с певицей гитарист преодолевал сетку формы и метра, единообразие фактурного рисунка, столь типичного для бытового романса. При общей простоте, а порой и простоватости гармонического содержания, прозрачная по звучанию партия гитары эмоционально одухотворена. Неуловимыми сдвигами темпа и перестройками фактуры гитарист подчинялся дыханию вокальной строки. Именно так звучат гитары Васильева и Шишкина, аккомпанировавших Варе Паниной.

Певческая техника, полностью зависящая от вокальных данных и традиций цыганского пения, также целиком подчинена чувству. Каким бы по диапазону ни был голос певца, поющего лирический романс, он всегда напряженно вибрирует в рыдании, плаче-говоре. Пение в характере и окраске причета, стонущей жалобы превращает напев в томление души, физически воздействует на слушателя («томит, душу вынимает, сердце надрывает» — Н. С. Лесков).

Слово, как это подметил Иванчин-Писарев, интонируется как чувство, соответственно окрашивается — то нежно распевается, истаивает, плывет в прозрачном звучании без вибрации, то выталкивается сильными толчками рыданий (мелизматика как выражение драматического оттенка в пении). Сила и тембр звука постоянно меняются, переходы пластичны — цыгане щедро использовали утрированно-рельефные скольжения звука вверх и

---

* Постоянными аккомпаниаторами Вари Паниной на концертной эстраде были К. Васильев и М. Шишкин. Приемы гитарного исполнения Шишкина чутко донес до наших дней Сергей Сорокин — представитель известной артистической семьи Петербурга начала XX века.

вниз, экспрессивно огрубляя традиционный итальянский прием пения с предъемом (cercar la nota — поиски ноты). Их не смущала резкость открытого, крикливого тембра, внезапный переход на говорок, введение разнообразных призвуков (стонов, вздохов, восклицаний). Замечательно, что подобные естественные способы ведения звука и его окраски находим и у Шаляпина, наслаждавшегося пением Вари Паниной.

Богатая гамма средств вокально-драматического театра цыганской «транскрипции» разнообразно варьировалась певцами. В зависимости от творческих данных менялся и художественный вес, эстетическая ценность исполнительского рисунка цыган.

Возможно ли цыганское пение без этой стихии экстатических средств и способов пения? Еще Ап. Григорьев высмеивал нелепость требования освободить цыганскую песню от цыганщины. Это означало бы уничтожение самой души цыганского исполнения. Реальным бедствием музыки быта было удешевление, опошление средств талантливой цыганской эстрады эпигонами хищно разраставшейся на русской эстраде конца XIX века «цыганоманией». «Обольщающий обман цыганок подчинил своему гипнозу В. В. Зорину, М. Я. Пуаре, Р. М. Раисову и, наконец, А. Д. Вяльцеву. К ним примкнул А. М. Давыдов, такой же цыган, как и они»[31], — писал А. А. Плещеев в «Петербургском дневнике театрала» за 1904 год.

Ассимиляция элементов стиля «транскрипции» шла по-разному в многослойной бытовой музыке города. Роль западноевропейской школы и фильтр вкуса ослабевали по мере движения по социальной лестнице из аристократического салона в мещанский, из мира богемы в купеческую гостиную, из кофейни Баженова в трактир Марьиной рощи и т. п. Разница восприятия элементов цыганского Жилиным, Титовым, Яковлевым, Верстовским, Варламовым, с одной стороны, и Глинкой, Виельгорским, Даргомыжским, Рубинштейном — с другой творчески проявлялась в умении отбирать и в способах возвышения бытового, то есть органического включения его в сферу «высокого» искусства.

В любительской среде влияние цыганского пения было громадным. «Сопутствующий пласт» на разных своих уровнях рождал имитации жанра цыганской «транскрипции» песни и романса. Художественные результаты были неоднозначными. Недостаток творческих потенций приводил к возникновению обескровленных копий, к акцентированию мелодраматического, банального.

Черты русской мелодики могли в подобной вторичной «транскрипции» оказаться и на грани немузыки. По мере возрастания роли бытового романса в общественной жизни города имитация жанра цыганской «транскрипции» теснит сам жанр. Порождение городского «китча» — копии затмевают оригиналы. В этом кругу обитания средств цыганского исполнительства

возникают романсы и песни А. И. Дюбюка, В. Макарова, В. Соколова, Н. Пашкова, Я. Пригожего, Н. Зубова и многих других бытовых музыкантов второй половины столетия. Ослабленная временем, обедненная творчески, стилизация цыганского отразилась и в романсах, сочинявшихся хореводами и певцами — И. Васильевым, Ф. Соколовым, Р. Калабиным. Но здесь убыль художественного качества могла компенсироваться первозданностью исполнительской палитры. Талантливая Варя Панина создавала неслыханную в конце XIX века популярность блеклым копиям песен пушкинской поры. Успех Вари Паниной поддерживался жившими в обществе романтическими иллюзиями, жаждой увидеть «красные розы на снегу» (А. И. Куприн). Однако потребительская инициатива культивировала искусство как «радость жизни» в формах соблазнительного «наива» шансонетки, ослепительного канкана.

Еще в 50-е годы Л. Н. Толстой сетовал: «Теперь цыгане для публики, которая собирается в Пассаже, поют водевильные куплеты, „Две девицы", „Ваньку и Таньку" и т. д. Любить цыганскую музыку, может быть, даже называть их пение музыкой покажется смешным. А жалко, что эта музыка так упала» [32].

Полны сожалений об уходящей романтике жгуче правдивой цыганской песни и строки Апухтина:

Замечталась цыганка...
Ее забытье прерывают нахальные звуки.
Груша, как-то весь стан изогнув,
Подражая кокотке развязной,
Шансонетку поет. «Ньюф, ньюф, ньюф...» —
Раздается припев безобразный.
«Ньюф, ньюф, ньюф, — шепчет старая вслед, —
Что такое? Слова не людские,
В них ни смысла, ни совести нет...
Сгинет табор под песни такие!»
Так обидно ей, горько — хоть плачь! [33]

Шансонетки у цыган, по мнению С. Л. Толстого, были «уступкой портившемуся вкусу публики, особенно вкусу раскутившихся саврасов» [34].

Цыгане-певцы отражали закат жанра «транскрипции», а вместе с ним растрату и измельчание идеалов романтического в искусстве. «Транскрипция» по-своему обнаруживала то, что истощало силы «большого» искусства, дискредитировало его на фоне внешне стабильных норм вкуса большинства, когда «...искреннее становится сентиментальным, душевно отзывчивое — чувствительным, прекрасное — элегантным и лощеным, свободное — дилетантски рыхлым, разбавленным, „млеющим", „нерешительным" или манерно-капризным» [35].

Но цыганская «транскрипция» не исчезла бесследно. Душевный трепет «жгучего» лирического пения обогащал живую интонационность, эмоционально-одушевленный ритм музыкальной формы. Массовый быт жадно поглощал эти впечатления, откликаясь на них стилизациями разных сортов. Львиную долю му-

зыки «сопутствующего пласта» составляют так называемые «цыганские» песни и романсы. Но в том же русле рождалась и музыка, входившая в быт как нечто неотъемлемое от национальной культуры. Именно так были восприняты и живут в музыкальном обиходе «Не брани меня, родная» Дюбюка, «Нет, не тебя так пылко я люблю» Булахова, «Он говорил мне» А. Гуэрча и другие.

Профессиональное искусство культивировало некоторые элементы цыганской «агогики» разборчиво и тонко во множестве несхожих стилевых систем, в связи с цыганскими мотивами и вне их. В зависимости от того, в каком из пластов музыкального быта ассимилировалась стилистика «транскрипции», — в «высшем» либо в многослойном «сопутствующем» — менялись функции бытового материала и сами методы его освоения. Разными были и художественные результаты.

Первоистоки

Все, кто когда-нибудь испытал власть искусства талантливых цыганских музыкантов, говорят о неповторимости их исполнительской манеры, содержание же исполняемого чаще всего оценивается полемически. Неизбежны вопросы: имеют ли цыгане собственные национальные традиции в музыке? Сохранилось ли что-то истинно цыганское в ее языке?

В течение двух последних столетий в различных уголках Европы слушатели безошибочно угадывают в пении цыган собственные испанские и румынские, венгерские и русские напевы. В связи с этим в спорах о национальной самобытности музыки цыган Б. Барток со всей определенностью утверждал: «„Gypsy musik“ не цыганская музыка, но венгерская музыка; это не старая народная музыка, а безусловно современный тип венгерской популярной музыки»[1]. У русского мемуариста прошлого столетия найдем не менее ясную мысль о сохранении в пении хора Ильи Соколова «истинно народного, свойственного русским или малороссийским песням грустного или игривого характера...»[2] Ап. Григорьев писал об отсутствии собственной оригинальности в музыке цыган. Странники, бродяги, они сохранили только натуру, «захватывали и усвояли себе то, что находили у разных народов»[3].

Не случайны и появляющиеся в современных музыкальных энциклопедиях мысли следующего характера: «Сомнительно, чтобы цыгане владели когда-либо собственными музыкальными традициями»[4]. «Музыка венгерских цыган на самом деле не более чем оригинальная цыганская манера исполнения популярных венгерских видов музыки XIX века: вербункоша, чардаша и хоты»[5], — читаем в другом издании. «Grove's Dictionary» утверждает: «Цыгане не являются созидающими музыкантами:

они всегда рождались имитаторами. Они брали музыку, которую находили в разных странах, приспосабливали ее к собственной индивидуальности и сообщали ей определенную силу внушения»[6].

На первый план, таким образом, выдвигается стиль оригинальных исполнительских «модуляций» чужого фольклора. Но в жизни живого фольклора исполнительская форма всегда выражает элементы самобытного содержания. Думается, в самих цыганских «модуляциях», в их эмоциональной окраске и характере, в ритмоинтонационной и ладовой сторонах отражены некие основополагающие свойства национального, которые встречаются в музыке всех цыган, где бы они ни жили.

Конкретный анализ здесь сильно затруднен. Все, чем располагают сейчас этнографы и музыканты-фольклористы, возникло в исполнительской практике цыган-музыкантов XVIII — XIX веков. Записи и публикация этой музыки начались примерно в середине XIX века (реже в XVIII веке). Только позднейшие материалы и живое звучание музыки цыган в современном быту могут стать основой изучения столь удивительной культуры устной традиции. Этому способствуют изыскания лингвистов и определенный опыт фольклористики XX века.

Как уже говорилось, маршруты народа-странника в некоторой степени раскрывают генезис национального в процессе исторического соприкосновения цыганского с инонациональным. Живая речь народа запечатлела вехи его пути, долговременные остановки там, где условия жизни были наиболее терпимы. Всю массу цыганских говоров в Европе разделили на четырнадцать диалектов. Среди них ведущее место занял греческий диалект цыганского языка (по количеству в нем греческих слов). За ним следуют венгерский, румынский, русский и испанский диалекты.

Обилие греческих слов в языке цыган говорит о долгой их жизни в Греции до 1417 года. «Потому принято считать Грецию родиною европейских цыган, — писал знаток истории и языка цыган К. Патканов. <...> Если в языке севернорусских цыган мы встречаем элементы языков греческого, болгарского, венгерского, румынского, немецкого и польского, то мы вправе заключить о долговременном их пребывании между народами, говорящими вышеприведенными языками, ибо такие некультурные народы, каковы цыгане, заимствуют иностранные слова не из книг, а из живого общения с другим народом»[7].

Таким образом историю цыган до середины XIX века можно условно разделить на четыре этапа:

древнеиндийский (до I века н. э.);
средне- и малоазиатский (I—X века);
балканский (X—XIV века);
общеевропейский (XIV—XIX века).

Сложились естественные связи разговорного языка цыган и их фольклора, музыки, исполнительства. Подобно тому как санскритские корни языка сращивались с позднейшими греческими, венгерскими, славянскими и другими элементами европейских языков, так и древнеиндийский пласт цыганского музыкального фольклора соприкасался со множеством новых традиций. Вначале это были традиции среднеазиатских и малоазиатских культур, а затем — ряда европейских.

Чуткий слух, ладовое чувство, «раскованный» ритм и необычайно «цепкая» музыкальная память цыган всегда поражали слушателей. Не знающие нот, цыгане-музыканты всегда жили в мире звуковых «преданий» окружавшей их фольклорной среды. Природная музыкальность раскрывалась в имитациях услышанного и в столь же непосредственно изливавшихся собственных интерпретациях схваченного слухом напева. «Они вовсе не знают нот, — писал о румынских цыганах корреспондент „Северной пчелы" в 1838 году. — <...> Я часто видел, как цыган приходил во французский театр в Яссах со скрипкою под мышкой, внимательно следил за увертюрою и ариями „Бюланы" и потом, по окончании оперы, играл всю слышанную музыку гораздо лучше первой скрипки Ясского оркестра» [8].

Судя по словам Листа, «бриллиант Венгерской короны» Янош Бихари был музыкантом редкого творческого дарования. Бихари играл на скрипке «с властительным обаянием <...> с рассеянностью и вместе меланхолическою беззаботностью, коей противоречили его добродушие, наружная веселость его темперамента и живость взгляда. <...> играл долгие часы, забывая, что время также течет с каскадами звуков, то падавших с громом, то скользивших с нежным ропотом по бархатным мхам» [9].

Начатое в последнее столетие изучение музыки цыган опровергает мнения скептиков. «Пересказывая» музыку местной традиции, цыгане активно выражали собственную художественную натуру. Они создавали некий концентрат фольклорных явлений локального характера и отобранное переосмысляли. Возникавшая «транскрипция» венгерского, русского, испанского фольклора была актом творчества. Сплав местных традиций и экзотической трактовки постепенно обретал силу устойчивого явления быта, способность вливаться в местный фольклор, по-своему влиять на него и даже стимулировать профессиональное художественное творчество. Песни цыган проникли в испанские тонадильи; напевы в исполнении Бихари, Чинки Панны, Чермака, Лавотты воздействовали на музыку Гайдна, Бетховена, Шуберта, пение московских цыган влияло на Верстовского, Варламова, Даргомыжского.

Наиболее своеобразными явились музыкальные «диалекты» трех европейских «зон обитания» цыган — в Венгрии, в Испании и в России. Так под воздействием цыган-музыкантов в Венгрии в XVIII веке сложился блистательный темпераментный стиль вербункош; в Испании музыка цыган-гитаристов, пла-

менные танцы гитан вызвали к жизни сплав иберийского, мавританского и цыганского — драматическое искусство canto flamenco (начало XIX века). В России в первой трети XIX века возникло новое явление городского музыкального быта — песни московских цыган *.

Трудно представить себе что-нибудь внешне более контрастное, чем canto flamenco и протяжные песни русских цыган, напевы цыган Индии и Венгрии. И тем не менее наиболее художественно яркие музыкальные «диалекты» цыган родственны между собой. Родство проявляется как в некоторых сторонах исполнительской формы, так и в психологических, эмоционально-смысловых и в собственно музыкальных элементах сосодержания. Есть возможность говорить о национальной самобытности «диалектной» формы и об основополагающей роли корней языка цыганской музыки различных «диалектов». По-разному и те, и другие категории все же раскрывают природу и содержание истинно цыганского.

Экстатический характер — вот что неизменно увлекало слушателей в искусстве цыган. Их пляски впечатляли как символические, ритуальные, связанные с известными праздниками и из них вытекающие. Родственные по характеру неистовые танцы цыганок в Испании, во Франции и на Востоке в равной мере близки к искусству «индийских баядерок и египетских алмей» (Ф. Немцов). О «зажигательном характере», о «магическом действе», о «вакхических плясках жриц Фракии» писали не только русские хроникеры. По мнению Листа, «искусство для них высокая речь, мистическая песня, ясная, однако, для посвященных <...> Они изобрели свою музыку и изобрели ее для своего собственного употребления, чтобы беседовать друг с другом, распевать друг другу, вести между собой самые интимные, самые трогательные разговоры» [11].

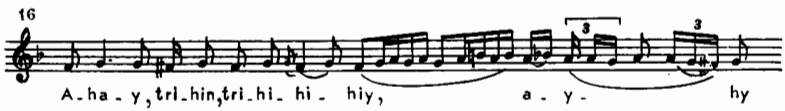
Психологический феномен искусства, обладающего неотразимой силой эмоционального внушения, непрост и не сводим к утилитарным целям и методам. Заражающая способность цыганской музыки, ее оргиастическая эмоциональность позволяют некоторым исследователям говорить об определенной роли элементов магии, гипноза культового происхождения.

Любопытные мысли по этому поводу высказываются в «Grove's Dictionary». Танец цыганки — магическая операция, она «танцует свою религию» в самозабвенном «оле». «Когда она начинает танцевать, она подобна загипнотизированной: глаза широко открыты, тело дрожит, но все ее движения возвышенны и классичны» [12]. В песнях о трагических сторонах жизни испанский цыган протяжно вскрикивает: «Ай! Ай!», «Оле!», «Лели!»

---

* Значение московских цыган в быту России было настолько весомым, что в одной из этнографических классификаций московские цыгане выделены в отдельную группу: «кузнецы, барышники», «медвежатники», «кочевые шатерники», цыгане «плащеватые» и московские цыгане-музыканты [10].

Настойчиво, напряженно звучат вопли-заклинания в напеве и в толпе слушателей. Вместе с движением напева в низкий регистр танцор опускает голову вниз, словно полностью отдавшись во власть страсти. Движения головы танцовщика неотделимы от волнующих вскриков и скорбных ламентаций, от всей гибко вьющейся линии напева [13]:



Известно, с каким искусством древневосточные культы использовали эмоциональную природу музыки в качестве рода магии. Поэзия, танец, музыка сливались в действо-колдовство с целью изгнать болезнь, вызвать дождь, умилостивить богов. Наши современники, ныне кочующие в Европе цыгане, мастерски имитируют заклинания, чтобы исцелить больного, предсказать будущее. Цыгане-предсказатели используют быструю и монотонную скороговорку, магию ритмических повторов. Сконцентрированная в напеве-говоре остинатность вызывала иллюзию шаманства, гипнотизировала слушателей. Когда бродившие от деревни к деревне цыгане пели, «их странные, экзотические голоса преобразовывали народный напев в колдовство» [14].

Первоистоками цыганского являются, таким образом, и сегодня живые традиции народного быта северозападных провинций Индии. Они обусловлены индийской мифологией и эстетикой, трактовавшими музыку как откровение перед лицом божества либо как гимн радости жизни. Через два тысячелетия цыгане пронесли и синкретические формы искусства: их пение неотделимо от пляски и инструментальной музыки.

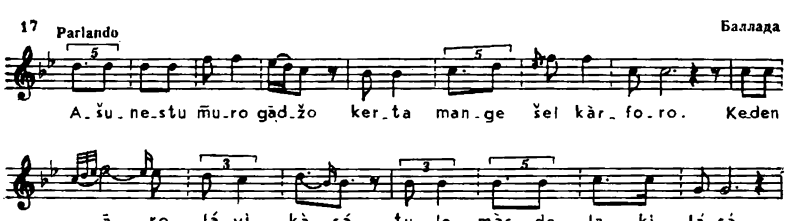
Существует бесспорная связь и между важной культовой ролью пляски в искусстве Индии и преобладанием танца у цыган. Пляска-рассказ, драма, род мистерии составляла суть концертного «представления» хора Ильи Соколова. Пляски-драмы, танцы любовного колдовства и мистических заклинаний и теперь живут в индийском культе Кришны и Радхи. Мистериальный характер носят возникшие на основе «Махабхараты» и «Рамаяны» мужские пляски «каткакали», поражающие выразительной пластикой рук и пальцев («мудра»). В Манапури известен древний танец заклинания природы «Лай хароба», исполняемый под музыку однострунного смычкового пена и большого барабана (к концу смычка пена исполнитель привязывает колокольчики). Своеобразнейший танец любви «Рас Лила» сопровождается хоровыми напевами, изощренно орнаментированным пением соло и звучанием инструментального ансамбля (эсрадж, два барабана, флейта, цимбалы, раковины). Искусный исполнитель соединяет талант танцора и мастера игры на ударном инст-

рументе. Увлекательный женский танец «Бхарата Натьям» построен на вихревых вращениях и внезапных остановках. Едва заметные движения ног передают беспокойную пульсацию ритма. Обступившие танцовщицу зрители бурно реагируют на танец-ворожбу, на зримые события известных мифологических сюжетов [15].

Наблюдая «оле» испанских цыганок в 40-е годы прошлого века, Т. Готье почувствовал восточный характер танца: «...Тело танцует, спина изгибается, бока гнутся, талия вьется с гибкостью египетской танцовщицы или ужа. В опрокинутых позах плечи танцовщицы почти касаются земли; руки, расслабленные и мертвые, становятся гибкими и вялыми, как развязанный шарф...» [16], о «вдохновенном, страстном безумии» танцев андалузских цыганок писал Глинка, ими любовался В. П. Боткин. Манера танцев испанских manolas, flamencas напоминала ему цыган московского хора Ильи Соколова.

Исследователи современной музыки испанских цыган пишут о сохранившихся в Андалусии древнейших формах языческих культов, представлений магического характера, ритуальных маскарадов с пением и танцами [17]. Здесь живут возникшие около пяти столетий назад иберо-андалусийские напевы, экспрессивно заостренные в манере «хонде» или «гранде», либо «глубокого» фламенко (коренной, старинный стиль фламенко в отличие от более поздних его разновидностей) [18].

Усилиями венгерских ученых XX века основательно исследовано несколько тысяч записанных на территории Венгрии, Румынии, Югославии цыганских напевов. Черты ритуальной экстатичности присущи скорбным балладам (тип медленных песен «loki dili») [19]:



В такой же степени они свойственны и огненным плясовым («khelimaschki dili»). Отзвуки фатально-драматического искусства Древнего Востока слились здесь с героикой национального прошлого. Музыка цыган оказалась способной эмоционально поднимать и объединять, сильно воздействуя на чувство национального [20].

Эти свойства стихийного первобытного искусства преданий заинтересовали романтиков. Огромный успех музыки цыган, бесспорно, связан с ее повышенным экспрессивным тоном. «Это песни о старых героических временах, в них воплощались люби-

мые мечты венгерского народа и романтическая атмосфера Fata Morgana»[21]. В экстатических звучаниях скрипки и цимбал цыган, в восточном орнаменте и «неупорядоченной» гармонии, в их аметричном пульсе Лист, Брамс, Равель по-разному почувствовали и передали краски мрачно-патетических импровизаций и стихию ритуальных плясок.

Близость музыки различных цыганских «диалектов» обнаруживается и в самом языке, в его праэлементах.

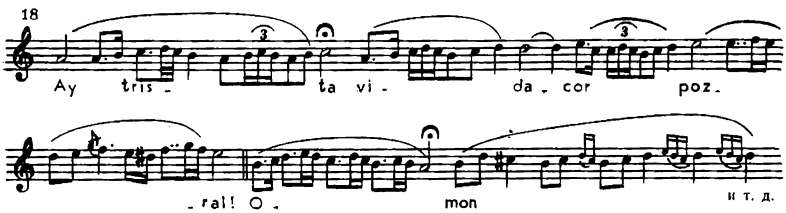
В начале 30-х годов Барток указал на родство музыки цыган с фольклором «Балкан и Востока, с турками и арабами в Центральной Европе». «Значительно важнее понять, — писал он тогда, — что́ цыгане сохранили своего на протяжении многих лет странствий, отделяющих их от Ориентального этапа»[22]. Развивая мысль Бартока, Аппель отмечает в музыке цыган черты, общие с современной турецкой, еврейской и греческой музыкой[23]. «Grove's Dictionary» указывает на «поверхностно существующие сходные явления», присущие фольклору всех восточных культур. В качестве таковых называются: «мельчайшие интервалы, комбинации контрастных ритмов, богатство орнаментальных фигур»[24].

Мысль о первостепенной роли ритма в музыке цыган высказывалась более ста лет назад Листом. Зная музыку венгерских и московских цыган, Лист обратил внимание на яркую контрастность ритмов, гибкость переходов, комбинаций. «Они разнообразятся до бесконечности. <...> Начиная с самого свирепого насилия до самой убаюкивающей dolcezza, до самого нежнейшего smorzando; от воинственных тонов до самых живых плясовых ритмов <...> В них не находите колеблющихся, нерешительных и тревожных раскачиваний, свойственных вальсу или мазурке. Но зато их разнообразные прыжки и изгибы асклепиад, которые движутся всегда неравным ходом <...>. Мы не знаем ничего другого, где европейское искусство могло бы научиться столько по части изобилия ритмического вымысла»[25]. Эта мысль Листа в свою очередь получает развитие в «Grove's Dictionary». Постепенная активизация ритма в песнях-плясках выражается в непрерывном орнаментальном развитии гетерофонной ткани. Эти явления в равной мере присущи и jondo или grande Андалусии, и балладам венгерских цыган, и плясовым песням хора Ильи Соколова.

Внимание исследователей привлекает динамическая энергия выразительных ритмических остинато в современных песнях-«заклинаниях» и своевольная иррегулярность ритма в песнях-балладах. Здесь своеобразно выразительны перемены рифмованных возгласов и бестекстовой «дроби». «„Дробь“ — это ритмическая вокально-инструментальная игра с подражательным многократным повторением кратких, ничего не значащих слогов, допускающих многие возможности вариационного развития. Ан-

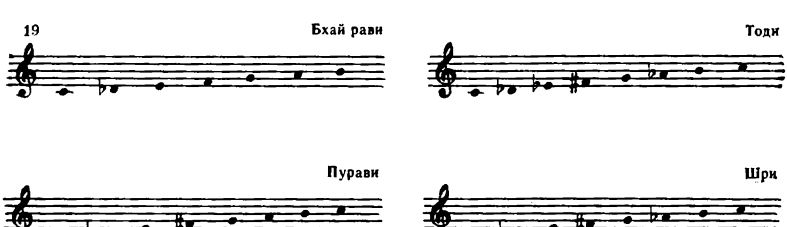
самблевое исполнение в такой манере варьируемых мелодий приводит к своеобразной гетерофонии»[26].

В книге В. Штарке «Auf Zigeunerspuren» приведен также весьма типичный для canto flamenco напев. Протяжные распевы-каденции образуют тонкую восточную вязь его интонационно-ритмического рисунка[27]:



Известно, что древнейшую культуру индийских ритуальных песнопений «Самаведы» отличает свободное использование ритмически стабильных элементов (заданность ритмической формулы) и гибкая техника орнаментального развертывания напева. Ритуальные мелодии, созданные под влиянием норм древнего санскрита, имеют исходную ритмическую формулу («тала»), которая по мере изменения настроений текста («раса») импровизационно варьируется. Существуют сотни кодифицированных ритмов с иррегулярной метрикой, используемых в качестве основы для танца.

Искусство варьирования «тала» и создания полиритмических узоров на табле, вине и ситаре является одной из неотъемлемых сторон древнейшей индийской культуры раги. Искусство раги — искусство мелодической импровизации в строго фиксированных границах[28]. Они определены еще Бхаратой в трактате «Натьяшастра». Около сорока тысяч ладов служат основами для классических раг. Десять из этой массы ладов наиболее типичны для напевов «Самаведы». Это лады североиндийских раг. Обратим внимание на четыре лада этой группы. В изложении А. Даниелу они выглядят так[29]:

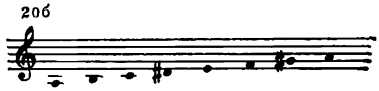


Целесообразно вспомнить теперь, какие звукоряды именуются в европейской музыкальной теории «цыганскими» или «венгерскими». «Венгерскую гамму» определяют обычно как

шкалу с двумя увеличенными секундами. Так, в интерпретации Г. Зеегера «Zigeunerleiter» предстает как производное от средневековых церковных ладов и классического мажоро-минора. В связи с этим две основные разновидности «цыганской гаммы» называются «zigeuner-Dur» и «zigeuner-moll» [30]:

20а

20б



Связи этих звукорядов с древнеиндийскими ладами «бхайрави» и «шри» очевидны.

Вместе с тем известно, что «Zigeunerleiter» в строго систематизированном виде используется преимущественно в профессиональной музыке XIX века. Ладовая же основа песен цыган не регламентирована. Лист писал о необычайных способах модуляций в музыке цыган, основанных «на некоторого рода полном отрицании всякой системы. Цыгане так же мало признают догматы, законы, правила и дисциплину в музыке, как и во всем остальном. Им все хорошо, все позволительно, если только это им нравится. Они не отступают ни перед какою смелостью в музыке, если только она соответствует их смелым инстинктам» [31]. Лист говорит также о «первобытной речи» и «первобытной гамме» цыган, имея в виду, вероятно, трудноуловимую, не поддающуюся определению в темперированном строе орнаментированную мелодию в импровизационном стиле «раги».

Некоторые положения теории и практики «раги» проливают свет и на отдельные свойства интонационного содержания и способов вокального интонирования в цыганском исполнительстве.

Древнейшие формы речитации, существовавшие в ведийской литературе конца II тысячелетия до н. э., замыкались в диапазоне терции. Постепенное расширение диапазона вед привело к развитию мелодического начала. Музыкальные звуки группировались в три октавы и по эмоциональной окраске делились на «грудные», «горловые» и «головные». В классических мелодиях «Самаведы» важнейшую роль играют «грудные» звуки низкого регистра.

Из слияния индийского и персидского элементов в XIII—XVII веках возник мелос синтетического характера (стиль хиндустани) со значительной ролью внешнего декора. Тяготение к экспрессивности вызвало развитую технику украшений звука и попевок из системы определенной раги. Украшения были «качающимися, дрожащими, тягучими, трелеобразными, колышущимися». Значительна здесь роль глиссандо и звуковых вибраций. «Индийское пение без украшений для индийского уха показалось бы таким же бледным, как исполнение европейского романса без относящегося к нему аккомпанемента» [32], — пишет А. К. Коомарасвами.

Таким образом, ведущими признаками вокальной школы раги являются: широчайший диапазон голоса певца (до трех октав), блестящая колоратурная техника и «виртуозная способность интонировать микроинтервалы»[33]. Искусство орнаментального развертывания раги, слава о котором в середине века распространялась по всему Арабскому халифату от Ганга до Кордовы, и может быть условно принято за первоисток истинно цыганского. Культовый характер образности и магический смысл раги, экспрессивная напряженность и пластическая подвижность мелодии, опирающейся на выразительные контрасты «грудного» и «головного» регистров, общая свобода интонационно-метрического строения, пристрастие к мелизматике и к импровизационной музыкальной форме — эти свойства культуры раги присущи музыке цыган различных европейских «диалектов». Ее неотразимая, «зажигательная» эмоциональность вовлекает слушателя в забытые ныне коллективные действа-заклинания, священные пляски праотцов Востока в честь высших сил природы. Рага «... всегда, как сама жизнь, находится в состоянии становления, вечного превращения, изменения. Она вытекает из настоящего и остается в настоящем»[34], — пишет Рагхава Р. Менон.

Цыганские мотивы в русской музыке

Цыганская тема вошла в русскую музыку с пробуждением ранних романтических настроений, с первыми откликами на нее Державина и Дмитриева. Впечатления от музыки цыган выливались в простейшие формы: в домашних музыкальных альбомах любителей появлялись записи песен из репертуара цыган, отдельные штрихи волнующего пения и пляски воссоздавались в жанре обработки. Нарождавшаяся русская песня-романс чутко реагировала на экзотические краски «зажигательного» пения. В русло цыганского исполнительства постепенно вовлекалась вся обширная область городского песенного быта; здесь переплавлялись интонационное сырье и высокая культура вокального творчества, шедевры фольклора и «удешевленная» дилетантская песенность, французский романс, оперная кантилена Моцарта и цыганская таборная песня. Возникали интонационные и жанровые симбиозы.

К числу самобытных сплавов «фонового» характера может быть отнесен и возникший в русском быту музыкальный стиль «romalesca» или «in modo romalesca» *. Связанные с ним непосредственно жанры танцевальной и монологической песни и ро-

---

* От «romale» (*цыг.*) — цыгане. У Виельгорского встречаем близкое по смыслу обозначение «Alla zingarese». Рахманинов использовал термин «Alla zingana».

манса явились родом творческого «подражания» или «воспоминания» о цыганском пении (по аналогии с разнообразными «souvenir» о мазурке, о бале, о «летней ночи» и т. п., типичными для салонной поэзии и музыки первой трети XIX века).

Русская музыка в стиле romalesca эволюционировала в общем русле развития национальной классики, отразила основные фазы этого развития, некоторые из важнейших его эстетических направлений и ориентиров. Но то, как она это сделала, неповторимо своеобразно. В неожиданных соединениях материала разных слоев «сопутствующего» пласта и «культурной» музыки, в миграции тем и сюжетов, в смешении «диалектов» и красок «одичалая прелесть» цыганской музыки (А. А. Блок) неизменно будила и усиливала романтическое начало в музыке.

Первые беглые наблюдения цыганских песен-плясок носили полуэтнографический характер и были резко контрастны «цивилизованной» музыкальной среде. Л. Н. Толстой воссоздал подобные контрасты в виде художественных впечатлений отца и сына Ростовых в «Войне и мире». Окружающий героев Толстого музыкальный мир своевольно разнообразен: квартетное пение и музыка домашнего оркестра, «пьески» с вариациями для арфы и пляски Ильи Соколова, концерты Маджорлетти и канты в честь Багратиона в Английском клубе и т. п. Оттеняя одна другую, разные формы музыки быта передавали реальную полноту жизненных впечатлений. В «Малолетнем Витушишникове» Ю. Н. Тынянов найдет определение наивной пестроты городских музыкальных развлечений. Слушая пение модной европейской «дивы» г-жи Шютц, один из героев рассказа, откупщик Радоконаки вспоминает строки Бенедиктова о пляшущей Матрене. А рулада из «Idol mio» сопровождается репликами гостей Радоконаки:

«— Ах, как Матрена скинула шапочку: „Улане, улане!“

— Поживите, Клеопатра Петровна, у нас в Петербурге, полюбуйтесь этою ежечасною прибавкою изящного к изящному»[1].

Альманахи, дамские альбомы и домашние рукописные сборники питались этой «прибавкой изящного к изящному». Рядом с автографами знаменитостей, со стихами «В альбом красавицы» здесь теснились французские романсы и украинские песни из репертуара хора Ильи. Музыка Глинки и Чайковского наиболее полно выразила это разнообразие городских музыкальных диалектов как реальность русского быта.

...Крошечный альбом начала XIX века обтянут голубым, теперь поблекшим бархатом и украшен изящной виньеткой с изображением гитары[2]. Каллиграфически красиво тут записаны около тридцати пьес и вокальных сочинений в переложении для гитары. Хотя имя владельца скрыто за литерами *P. N.*, изысканная вещица принадлежала, видимо, человеку из великосветского круга.

Рядом с каватиной Чимарозы «Se mabandoni mio dolce» би-

серно выписаны строки французских и итальянских романсов, англез, вальс, краковяк, несколько мазурок, песенка «Kto wiecej losu chciwy» и — неожиданно — бытовые «арии»: «Винят меня в народе» и «Я лиру покидаю». Соседствуя с romance «Le beau Fernand», сентиментальные напевы выделяются простодушной грацией. Здесь они могли быть родом «souvenier» о трогательном пении русских, цыганских певцов.

Еще более пестр стилистически большой сборник рукописных нот и печатных изданий начала XIX века[3]. Виртуозные вариации из репертуара Каталани «Nel cor più non mi sento» Роде на тему из «Мельничихи» Паизиелло соседствуют с сериями романсов Буальдье, Фишнера, Г. Феррари, Гиммельса, С. Н. Голицына, двенадцатью ариеттами Ф. Паэра на четырех языках, дуэтами Н. Муссини и «Лесным царем» И. Рейхарда. И в этой массе разноязыкой европейской музыки — восемь журналов «Эрато» за 1814 год и два опуса по шесть «российских песен» Козловского, столь популярных в исполнении Е. С. Сандуновой, Степаниды и других русских певцов начала прошлого столетия.

Содержание домашних рукописных альбомов существенно изменяется с середины 20-х годов. Вкусы все более тяготеют к русскому «наиву», к простым и сильным переживаниям в романтическом роде. Владелец «Альбома из библиотеки К. С. Шиловского»[4] (20—40-е годы) был чуток к великосветской моде и переписывал немецкие песни, французские и итальянские романсы Феррари, «*P. C. G.*» (С. Н. Голицын) и т. п. Но господствуют в этом альбоме Алябьев, Н. А. Титов, Верстовский и украинские песни из репертуара песенников и цыганских хоров.

Показателен отбор русских романсов — большая часть собранного тут исполнялась цыганами. Это «Ветка» Н. А. Титова, «Соловей», «Воспоминание», «Прощание гусара», «Не вспоминай» Алябьева, цыганская песня «Старый муж» и куплеты «Нет, нет, нет, совсем стал не такой» Верстовского (с пометкой: «1823 г.»), украинские песни «Биду соби купила», «Ой послала мене маты», «Ой, гай, гай, гай», «Чи ж я кому виноват» и другие.

Очевидный интерес к цыганскому исполнительству вряд ли случаен. Живые силы банального вторгались в отшлифованный звуковой мир салонов. Пластике и блеску bel canto цыгане противопоставляли дерзкий крик, смятенный говор, чарам вокальной техники — огрубленно резкие броски голоса, вязкие, растянутые глиссандо, сладостные мелизматические распевы и демонически мрачные кадансы. Музыкальные салоны переводили исполнительские приемы цыганского пения на язык простейших интонационных формул. Песня-романс «in modo romalesca» упрощала элементы bel canto Роде и Антонолини, Феррари и Бланжини так же, как адаптировала русскую песню и таборный напев цыган.

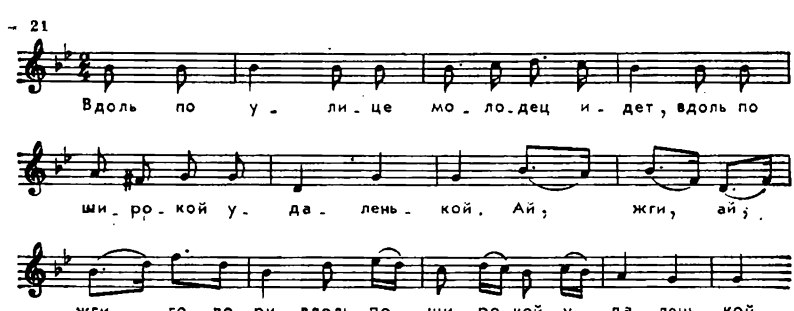
Углубление в историю стиля «romalesca» ведет к бытовым праформам романтизма — к «русским песням» Мерзлякова, Мит-

рофанова, Дмитриева, к их сентиментальным «голосам» у Дубянского, Жилина, Жучковского, к ранним песням-романсам Кашина, Рупина, Н. А. Титова. Возникавшие тут несложные формы лиризма в течение следующих двадцати пяти — тридцати лет обретали органичную выразительность нового художественного направления.

В этой смеси «сентиментального минора и танцевального мажора», что Г. А. Ларош именовал «условно русским жанром», обнаруживаются почвенные «предромантические» явления. «Предромантизм» появляется в русской музыке раньше, чем принято думать, — пишет В. А. Васина-Гроссман, — <...> он в большей мере связан с романтизмом в русской поэзии, чем с музыкальным романтизмом Запада»[5]. К бесспорному воздействию поэзии сердечных излияний важно присоединить и влияние цыганской исполнительской стихии. Ее роль в формировании «сырья» экспрессивно акцентированной образности огромна и недостаточно выявлена

В пляске цыгане экстатически тонизировали русскую песню. Слушатели из мира поэзии и музыки стремились запечатлеть эти нововведения в фольклор. В музыке такие «souvenir» страстного безумия цыган получали весьма скупое и поначалу условное выражение в обработках «скорых» песен Кашина и Рупина.

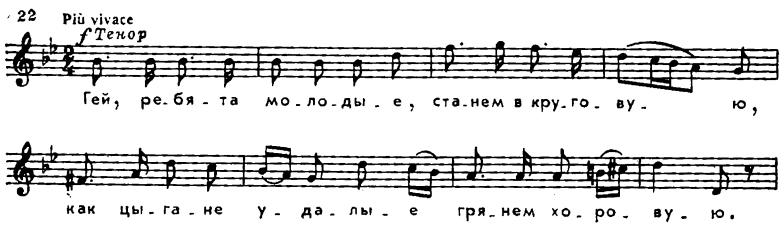
О том, что песня «Вдоль по улице молодец идет» бытовала в цыганской среде, свидетельствуют не только каталоги «Цыганского табора», но и записанный Кашиным в начале XIX века текст с цыганской припевкой:



Для концертировавших в России С. Зонтаг и С. Шоберлехнер Кашин написал концертную обработку той же песни, где объединил в контрастный цикл две хорошо известные слушателям песни из репертуара Степаниды: «Лучину» и «Вдоль по улице молодчик идет»[6]. Из популярного материала Кашин создал тип модной виртуозной арии-дуэта для двух сопрано в виде орнаментальных вариаций. Можно предположить, что концертная разработка песен выявляла не только общезначимые свойства

итальянского стиля, но и элементы цыганского исполнения. Орнаментальное развитие плясовой со словами цыганской припевки «Ай, жги, ай, жги, говори!» оттеняло игривую удаль музыки. Выразителен характерный веселый говорок цыганского хора-сопровождения (здесь — фортепиано).

Припевная часть плясовой «Всего горя не протужишь» (для соло тенора с хором) в аранжировке Рупина по тексту связана с цыганской средой[7]:



Хор Гей, девицы, молодицы,
Станем вкруговую,
Как цыгане удалые,
Грянем хоровую.

Акцентированный ритм хоровых подхватов, притопов и кружений сочетается с цветистостью «гитарного» сопровождения. На основе народной песни возникает авторская песня — «бытовая картинка», где условно переданы впечатления от хоровой пляски цыган.

Реминисценциями такого рода отмечен и фрагмент из оперы А. Н. Титова «Посиделки» (1808). Веселый дуэт Дуняши и Анюты эмоционально акцентирован введением первой строфы популярной «Цыганской песни» Дмитриева («Пой, скачи, кружись, Параша») и перестройкой известного напева «Как пошли наши подружки» *.

Мелизматические украшения с дробным и четко акцентированным ритмом в вокальных партиях и «игривый» орнамент подголосков струнных близки к исполнению цыган-гитаристов. Оркестровые интермедии между строфами с текстом «Вот спою какую песню» подобны громкозвучным подхватам хора.

Присущее С. И. Давыдову романтически тонкое ощущение оркестрового колорита и музыкальной самобытности народного напева сказалось в популярной опере «Леста, Днепровская русалка» (1805). Не этнографизм, а живая исполнительская традиция повлияла на музыку сцены превращения Лесты в цыган-

---

* Эта песня Дмитриева широко бытовала в начале XIX века, о чем свидетельствует, в частности, «Новоизбранный песенник всех лучших российских авторов...» (М., 1805). Во второй его части среди «Песен пастушеских и народных» найдем «Пой, пляши, кружись, Параша!» (№ 18, с. 28).

ку. Плясовой напев «Как ходил, гулял Ванюша» приобрел говорные интонации, оркестровая фактура изукрашена цветистым орнаментом в высоком регистре. Партия струнных имитирует упругие ритмы плясового наигрыша гитары.

Среди откликов Пушкина на «русалочью» романтику Давыдова мог быть и такой:

А цыганочка-то пляшет,
В барабанчики-то бьет,
И ширинкой алой машет,
Заливается, поет:
«Я плясунья, я певица,
Ворожить я мастерица» *.

Не отразился ли в этом пушкинском «souvenir» о цыганской пляске хореический ритм плясовой «Как ходил, гулял Ванюша» и заливистое, ритмически дробное пение «in modo romalesca»?

Интерес к темпераментной цыганской пляске был у Давыдова устойчивым. Об этом свидетельствуют «дивертисманы» и маленькие оперы последнего московского десятилетия его жизни (1815—1825). По уточненным сведениям, в содружестве с балетмейстерами И. Аблецем и А. Глушковским Давыдов написал около десятка дивертисментов типа зарисовок быта и обрядов — «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (1815), «Гулянье на Воробьевых горах» (1815), «Филатка с Федорой у качелей под Новинским» (1818) и другие. Давыдов увлекал сердца москвичей, восстанавливавших древнюю столицу, поэзией безыскусной жизни народа, веселой суетой, нарядной праздничностью сцен подмосковных гуляний. Он романтизировал патриархальные нравы и национальные типы в оригинальных формах разнохарактерной вокально-танцевальной сюиты **.

Цыганские пляски составляли непременную часть каждого дивертисмента. Так, согласно сценарию, «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» открывают «песенники без оркестра „По улице, по улице по широкой“ — цыганская пляска, — после недолгой пляски начинают петь другую — „Там за реченькой слободушка стоит“. Пропевши, сколько надобно, повторяют опять первую» [8].

Рекламируя «Гулянье на Воробьевых горах», «Московские ведомости» сообщали читателям: «Новый разнохарактерный дивертисман, соч. Глушковского, с русскими, цыганскими, казацкими, башкирскими плясками и хороводами, с русским пением, песенниками и рожечниками» [9]. В «Филатке и Федоре» после дуэта главных героев цыганки плясали «цыганскую впятером <...> — под песню „Как по питерской дорожке“» [10].

А в комедию Ильина «Физиономист и хиромантик», где героиня «представляет» цыганку, итальянскую певицу, русскую

* Стихотворение написано по просьбе Мих. Ю. Виельгорского для задуманной им оперы «Цыганы» (см. об этом ниже).

** От бытовых дивертисментов Давыдова тянутся нити к операм и водевилям с музыкой Верстовского, Алябьева, Шольца, Дюра и т. п.

крестьянку и французскую маркизу, Давыдов перенес сцену Лесты «Я цыганка молодая» с текстом «Буде хочешь быть цыганом». Ту же песню актриса Баркова исполняла в дивертисменте «Гулянье 1-го мая в Сокольниках». Не случайно эта широко известная ария Давыдова попала в цыганские хоры и позднее вошла в печатные издания как «цыганская песня» [11].

«Свадебный сговор при возвращении ратников на родину» Давыдова (1817) был поставлен Аблецем «с русскими, цыганскими и казацкими плясками, с русскими и малороссийскими песнями, с хором певчих и песенниками». В качестве цыганской пляски Давыдов ввел «Хожу я по улице» — широко известную москвичам песню в исполнении хора Ильи Соколова [12].

Особое удовольствие публике доставлял дивертисмент «Цыганский табор», поставленный молодым танцовщиком Иваном Лобановым. Темпераментный артист мастерски подражал залихватской манере цыган. «Молодой Лобанов в роли цыгана, с черной бородою и в ярко-красном архалуке, приводил в восторг всю публику, от кресел до райка» [13], — писал П. А. Вяземский.

Цыганские певцы и хореводы по достоинству оценили умение Давыдова подмечать характерное в их исполнении и репертуаре: песня «Очи, мои очи» вошла в цыганские сборники как «таборная», «природная» [14].

Через песню-пляску воссоздают стиль «romalesca» и младшие современники Давыдова и Титова. К бесхитростным зарисовкам городского быта в виде черкесских, грузинских, башкирских песен (условно ориентального стиля) относятся и плясовые песни-сценки Алябьева и Варламова, непосредственно связанные с самим материалом или исполнительскими свойствами цыганских «транскрипций».

Стилистическая связь «Цыганки» Варламова (слова Н. Сушкова) с арией Лесты, еще очень популярной в 30-е годы, очевидна. По-русски выразителен плясовой напев хореического размера, мелизматически украшены окончания фраз, узорчатый, четко акцентированный рисунок сопровождения имитирует виртуозную дробь гитары. В темпераментной песне-пляске «Ох, болит» (слова Н. Цыганова) Варламов создал психологически более характерный образ лукавой и насмешливой девушки. Упрощенный интонационно вариант этой песни широко исполнялся цыганами [15].

Данью Варламова всеобщему увлечению Виктором Гюго стала музыка к драме «Эсмеральда, или Четыре года любви». Песня Эсмеральды интерпретирована композитором в жанре болеро. Европейская романтическая традиция отражена через условно испанский стиль.

«Цыганские песни» Алябьева — «Старый муж» и «Не скажу никому» — выполнены как песни-пляски с задорными восклицаниями, со звонкими форшлагами фортепиано. Простейший двухдольный размер и подвижный темп воспринимаются как устой-

чивые элементы «romalesca». Мелодия широкого диапазона (две октавы) в романсе «Не скажу никому» испещрена угловатыми скачками, резкими падениями и взлетами голоса:

23 Allegro con fuoco

Не ска-

f fp

-жу ни-ко-му, от-че-го я вес-ной по по-лям и лу-

pp pp

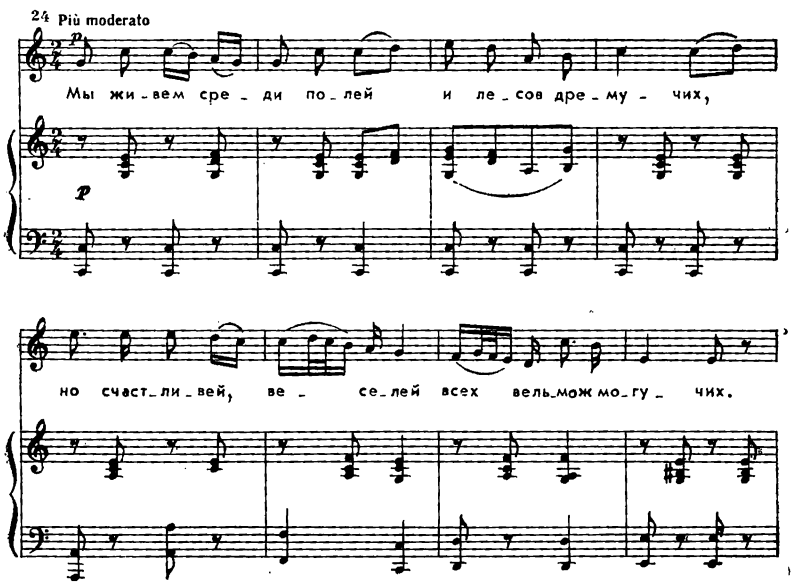
rit. a tempo

-гам не сби-ра-ю цве-тов, не сби-ра-ю цве-тов!

Любимая цыганами Ильи Соколова гривуазная бытовая песенка «Сарафанчик» привлекла внимание Алябьева и Гурилева. Интерпретация ими стиля «romalesca» оказалась родственной, почти типизированной в музыке первой четверти века: хореический ритм, подчеркнутый фактурно и акцентами, танцевальный напев в русском духе с кокетливыми мелодическими узорами-украшениями (у Алябьева — с большей устремленностью в низкий регистр) и веселый отыгрыш фортепиано в духе гитарного «скерцо».

В русле бытовой традиции возникла романтически темпераментная музыка цыганского табора в первой опере А. Н. Верстовского «Пан Твардовский» (1828, либретто Загоскина). Сцены с участием цыгана Гикши придавали особую жизненность музыке этой оперы, на что и рассчитывал композитор, приступая к работе над сочинением [16].

Прославленная любимцем Москвы А. О. Бантышевым песенка сметливого и отчаянного Гикши «Мы живем среди полей» была подхвачена цыганскими хорами и позднее рекламировались издателями и аранжировщиками как «старая песня кочевых цыган» [17].



Тщетно искать в этой музыке Верстовского каких-либо связей с таборными песнями. Цыган же привлекала в песенке Гикши ее интонационная близость к незатейливым и популярным куплетам начала XIX века типа «Общество наше» (см. хоровой припев: «О, нету, девки, о, нету, красны»). Кроме того, Верстовский умело интерпретировал песню-пляску в стиле «romalesca»: упругая мелодия прыжкового характера в ритме польки звонко акцентирована форшлагами, украшена мелизмами, с лихостью гремит хор припева: «Гей, цыгане, гей, цыганки». Черты молодечества и плясовой удали типично переданы быстрым, «топочущим» хоровым говорком с восклицаниями и присвистом.

Увлечение исполнительскими приемами цыганской песни-пляски сказывается и в известной сцене скомороха Торопки со стражниками из «Аскольдовой могилы» (1835), где элементы стиля «romalesca» — темпераментный говорок с кружениями,

присвистом и притопами — совершенно преобразили старую русскую плясовую песню.

Одновременно со стилистикой песни-пляски в бытовую вокальную музыку внедряется самобытная культура цыганской «транскрипции» протяжной русской песни и романса.

Ее несложный интонационный словарь формировался на основе сентиментальной песни-романса. Это стабилизировавшиеся в быту «ходовые» приемы интонирования из арсенала фольклора, из моцартовского ариозного мелоса (часто это периферийные формы его отражения в романсах Паэра, Изуара, Бланжини и т. п.) и bel canto раннеромантической традиции. Воздействие мелоса Моцарта, сильно ощутимое, например, в музыкальных публикациях «Аглаи» за 1808, 1809 годы, В. А. Васина-Гроссман связывает «с самым основным и прогрессивным в лирике русского сентиментализма — с ее психологизмом, пусть еще и не очень глубоким и ограниченным только сферой любовных переживаний» [18].

Как уже говорилось, лирический репертуар цыган сюжетно был очень узок — господствовали темы любовного порыва, томления и душевной муки. Но и в этом материале они акцентировали именно психологическую сторону, выдвигали и исполнительски подчеркивали жизненно насущные стороны эмоциональной жизни человека, вне которых и «жизнь не в жизнь».

Со времен Прача и Кашина весьма консервативная по существу песенная среда города хранила ряд мелодических приемов-«клише» лирического пения. Это распевы квинты и сексты, скачки на септиму и октаву с заполнением, движение по звукам трезвучий мажора, минора и мажорного септаккорда, мелодизированные мелизмы (форшлаг, мордент, группетто) и, наконец, каданс типа «падения на сексту в гармонический вводный тон и обычное разрешение последнего вверх на секунду» [19]. Эти и некоторые другие общедоступные и излюбленные «знаки» лирического пения под гитару в цыганской исполнительской среде обретали силу драматической выразительности (наивно огрубленной, но все же драматической).

Традиции таборного искусства влекли певца к образам и чувствам, окрашенным в тона фатальной безысходности. Умело монтируя типичные приемы «достигательного» пения, цыган-исполнитель часто концентрировал их все (либо большую их часть) на малом песенном «пространстве» и экспрессивно «укрупнял». О том, как это осуществлялось, позволяют судить три обработки песни «Уж как пал туман», в разное время выполненные Гурилевым с очевидным стремлением запечатлеть некоторые черты исполнительских вариантов цыганского пения.

Самая ранняя запись бытовавшего еще в XVIII веке напева «книжной» песни на слова П. Львова сделана Кашиным и почти тождественна записи Рупина:

25 Grave

Уж как пал ту - ман на си - не мо - ре, а зло - дей то - ска в ре - ти - во серд - це!

Во всех последующих публикациях-обработках «Уж как пал туман» — Варламова, Гурилева, Дюбюка и других — напев все более мелодизировался. Одновременно возрастала концентрация типизированных интонационно-гармонических элементов:

26а Протяжно

Варламов

26б Andante

Дюбюк

cresc. f dim. p

Диапазон мелодии — нона. Насыщенность квинто-секстовыми оборотами значительно бóльшая.

Сравнение трех гурилевских вариантов обработки этой песни говорит о том, что записи передают менявшийся характер исполнения. Вариант, опубликованный Гурилевым в собрании «47 русских народных песен» (1849), родствен варламовскому при незначительном эмоциональном заострении во втором разделе строфы.

Совершенно иной облик имеет та же песня, ранее опубликованная в музыкальном альбоме «Нóвоселье» [20].

27

p *cresc.* *ff* *pp*

Уж как пал ту - ман на си - не мо - ре

f

Это романс, приближенный к типу драматической арии. Развивая тип обработки-арии в духе Кашина и Рупина, Гурилев углубляет драматические черты музыки не без воздействия «страстного» пения цыган. Патетизм инструментального обрамления, по справедливому замечанию В. А. Васиной-Гроссман, сближает музыку обработки с траурным маршем[21]. Контрасты звучаний резки, «плакатны». Вокальная линия ясно расчленена на полуговорные и распевные фразы с круто меняющейся окраской и динамикой.

Существует и третий вариант этой песни, опубликованный без ссылки на авторство Гурилева в собраниях «Цыганского табора»[22] («цыганская песня, петая цыганкой Стешей в 1818—20-х годах»):

28 Adagio

cresc. *f*

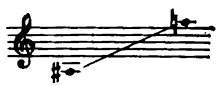
Уж как пал ту - ман на си - не мо -

p *cresc.* *f*

- ре, а зло - дей то - ска в ре - ти - во серд - це!

По свидетельству Свиньина, Степанида действительно пела скорбную русскую песню, в 20-е годы широко известную и любимую в декабристской среде.

Слышавший Степаниду Гурилев стремился передать в звучаниях поразивший его способ интерпретации напева. С определенной долей условности нотный текст дает представление о драматической арии-импровизации в двух контрастных частях, выполненных в стиле «romalesca».

Диапазон напева:  — увеличен вдвое сравнительно с вариантом Кашина. Вокальная линия изобилует энергичными восклицаниями, говором-пением трагического характера. Фразы скользящего волнообразного рисунка с патетически интерпретированной орнаментикой ясно расчленены пунктирным рисунком декламационных построений. В мелодии сконцентрированы разнообразные попевки in modo romalesca, например секстовые и октавные восходящие броски голоса и напевно-говорные группетто у основания такого широкого шага мелодии.

Традиции русской городской песенности и элементы bel canto не сливаются стилистически. Объединяющим началом явились свойства таборного исполнительства, подчинявшего себе разноплановый звуковой материал.

«Рефлективная» стилистика второй и третьей из названных обработок Гурилева должна быть понята как проявление единого процесса: цыгане-музыканты доступными им способами адаптировали жанровые культуры сентиментально-романтической песни. Выбиралось самое яркое, непосредственно воздействовавшее на слушателя в сюжете и музыкальном стиле конкретного жанра. В балладе — патетика роковых страстей и возбужденная мелодизированная декламация, в элегии — плавность минорной кантилены в ритмах четырех- и пятистопного ямба, в романсе-вальсе — интимно-чувственный характер лиризма, «кружащаяся» напевная речь с ее вольной аметричностью (пение a piacere с торможениями, паузами и т. п.).

Отобранное сливалось в некий вокальный симбиоз общедоступного и действенного лиризма. В трех обработках «Уж как пал туман» Гурилева отразились общие закономерности возникновения таких интонационных смешений, как проявление бытовых романтических тенденций.

По-разному, но и во французских элегиях дворян-дилетантов, и в лирике русских концертирующих певцов, домашних музыкантов обнаруживался интерес к национальной интонации и поэтическому слову. Вкусы демократического большинства тяготели к общедоступной песенности с сильными эмоциональными акцентами. Росту психологических тенденций и обогащению языка лирики в «высоких» слоях вокальной культуры начала XIX века сопутствовало неизменное стремление быта завладеть находками и стилистически приспособить их к массовому вкусу. Это по-разному проявлялось в различных слоях «сопутствующе-

го» пласта, ориентированного на Паизиелло и Мегюля, на Роде и Каталани, а также на Бланжини, Феррари, песенки Бантышева, Ильи Соколова.

Лирические романсы Н. А. Титова, к примеру, существенно отличаются не только от музыки молодого Глинки, Виельгорского, Геништы, но и от элегий Ф. М. Толстого, С. Н. Голицына. В элегиях, в «русских песнях», в романсах-вальсах Н. А. Титова сохранены внешние «знаки» жанров (общий интонационно-образный строй, фактура) при очевидном «снижении» музыкальной лексики. Ориентация на средний вкус обнаруживается и в средствах драматизации — в несложных доминантовых гармониях, в размашистых бросках мелодии с энергичными динамическими акцентами.

Популярные в быту и сохранившиеся в собраниях 50-х годов как «цыганские песни», романсы Н. А. Титова «Ветка», «Цветок» («Ах, не лист осенний»), «Ах, поведайте, люди добрые», «Друзья, я недоверчив стал», «Шарф голубой» выполнены в том наивно-общезначимом роде, который легко «транспонировался» в таборную стилистику и обретал черты «достигательного» пения.

Еще более очевидны связи с бытовыми музыкальными ориентирами в романсах Алябьева. Присущая его музыке отзывчивость на несоизмеримые контрасты жизни сообщала романсам универсальную образную и лексическую емкость. Драматические элегии и баллады в стиле русского «шубертианства» (например, «Сумрачно небо») сосуществовали у Алябьева с фривольным куплетом типа «Глазки голубые», с мелодраматическим вальсом «Увы, зачем она блистает» и «жгучей» лирикой бенедиктовских признаний «Я люблю тебя, дева милая».

Среди массы романсных «говоров» Алябьева, по-разному ориентированных на Патти, Зонтаг, Бантышева, Булахова, Татьяну Дементьевну или Ивана Васильева, явственно выделяется обширный пласт его песен, облюбованный цыганами *. При видимых контрастах сюжетов и жанров отобранные цыганами романсы Алябьева объединяют близкие к таборной песне темы кокетливой игривости, страсти-муки, всесилья рока. Романтические жанры баллады, лирического вальса и «русской» песни-сценки интерпретированы композитором в стиле «romalesca». Музыкальный язык их сравнительно прост и одновременно утрированно (надрывно) экспрессивен — это столь поражавшая и увлекавшая большинство экспрессия упоительного томления или «взрывов» страсти. «Бытовой» психологизм сладостных признаний и восторгов «Я люблю тебя, дева милая» или «Пахитос» неиндивидуализирован. Напротив, мягко стелющиеся или порывисто-угловатые мелодии чувственной эмоциональной окраски культивировали психологическое «сырье» и околохудожественные представления о музыкальной лирике.

---

* См. об этом в предшествующем очерке «Цыганский романс».

Связи с «romalesca» неожиданно обнаруживаются в интонационном строе некоторых мрачно-патетических баллад и элегий Алябьева. Подчеркнуто резки контрасты настроений в «Сумрачно небо» (слова П. Бурцова), «И моя звездочка» (слова Д. В. Давыдова), в «Нищей» (слова Д. Ленского). Плакатно выявленная игра ладовых красок сопутствует внезапным «обращениям» мелодии — резким переходам от патетики восклицаний («Море воет!») к сладостной кантабильности («Но счастливец!..»).

В элегически-ариозный мелос «Бедного певца» (слова В. Алябьева) буквально врываются «ажитированные» реплики чувственно-надрывного характера.

Опубликованная «Радугой» на 1830 год «Дубрава шумит» З. А. Волконской (слова В. А. Жуковского) осталась явлением культуры русского дворянского салона. Но в деталях драматического языка этой музыки в самом мелодраматическом характере эмоционализма под покровом bel canto видны следы «romalesca» (об этом в свое время справедливо писал М. С. Пекелис[23]).

С другой стороны, целиком принадлежавшая русскому демократическому быту песенная лирика А. Варламова более органично впитывала простонародные «диалекты». Не случайно напевы этого автора — обширный и музыкально богатый резервуар русской песенной лирики — фольклоризовались, а их влияние вело к широкой демократизации культуры романса как таковой.

В цыганской среде бытовало около двадцати романсов и песен Варламова. Преобладали его «русские песни»: «Не бушуйте вы, ветры», «Молодость», «Соловьем залетным», «Вдоль по улице метелица метет». Были любимы и напевно-повествовательные, драматически сумрачные вальсы-монологи: «Не отходи от меня», «Отойди», «Разлюби меня», «На заре ты ее не буди», «Мне жаль тебя», «Я вас любил», «Скажи, зачем», «Звездочка» и другие.

Примечательно, что именно эти созданные в 20—30-е годы томные романсы-вальсы и «Русские песни» укрепились в городском быту как эталоны общедоступного лиризма и жанра. Вплоть до конца столетия именно они будут тиражироваться А. И. Дюбюком и В. Макаровым, В. Соколовым и Я. Пригожим. Причем влияние Алябьева и Н. А. Титова тут оказывается не менее сильным, чем влияние Варламова.

В собственной лирике Варламов широко и естественно использовал средства цыганских «транскрипций». Это проявляется в патетических кульминациях «русских песен» («Что отуманилась, зоренька ясная», «Не шумите вы, ветры буйные»), в драматическом мелосе элегий («Одиночество», «Тебя уж нет»). Особенно явственны «цыганские» элементы в стилистике сумрачных песен «тоски надежд безумно жадных» (Ап. Григорьев). Разные в художественном отношении романсы — «Тяжело, не стало силы» (слова Э. Губера), «Разочарование» (слова

А. А. Дельвига), «Целый день на небе» (слова Кольцова), «Цветок» (слова Жуковского) — родственны образно и стилистически. Близкая последекабристскому поколению и любимая в массовой среде города безыскусная лирика душевных невзгод вырастала на почве элегии. Варламов, «опрощая», снижал высокий строй элегической речи Глинки, Виельгорского, Геништы. Наивная сердечность музыки скорби и душевной опустошенности (не без надрыва) сообщала «Разочарованию», «Цветку» тепло и «общительность» непосредственного чувства.

Таборная песня русских цыган воздействовала на характер экспрессии драматических баллад Варламова. Традиционно романтические образы всадника и его верного коня в «Валахской песне», в романсах «Оседлаю коня», «Конь над могилой» родственны своеволию удалых цыганских песен.

Среди «идущих за Варламовым» музыкантов из любительской сферы наиболее чуток к его романтической стилистике П. П. Булахов (сын), чья популярность в 40—50-е годы была огромной. Привлекательный мелодический дар, отзывчивость на любимое в быту, простота напевов и яркость эмоциональных красок позволяли песням Булахова успешно конкурировать с варламовскими. Булахову удалось внести несколько новых штрихов в пеструю картину романсного быта благодаря безусловной близости к миру цыганского исполнительства.

Около полутора десятков популярных романсов Булахова распевались в цыганских хорах, варьировались в мещанской и купеческой среде, Булахова пели в лакейских и на улицах. Традиции демократического мелоса города развивались им и на основе удачных обработок русских песен в стиле «romalesca».

Разительные в цыганских «транскрипциях» переходы от скорбной истомы к игривой беззаботности, оглушительной, крикливой веселости по-своему отражены в двухчастных песенных циклах Булахова, составленных из любимых в цыганских хорах напевов: «Слышишь ли, мой любезный друг» и «Пошел козел в огород», «Не белы снеги» и «Во поле березонька стояла». Натуре Булахова оказались близки отточенные поэтической фольклористикой Лермонтова и Кольцова и чутко «озвученные» Варламовым настроения тоски и удали, самобытный сплав молодечества и страданий сердца. Булахов сказал свое слово в создании бытовых эквивалентов темы порыва к воле, к душевной раскрепощенности. Лермонтовский мотив:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноокую девицу,
Черногривого коня! —

получил отзыв и у Булахова. Композитор удачно использовал близкую песенной традиции быта интерпретацию темы удальства как бегства от «змеи-тоски» (смерти). Как известно, ро-

мантика городского фольклора взлелеяла образы безоглядно мчащегося всадника-удальца, тоскующего лихого ямщика. Популярные строки «Колокольчиков» А. К. Толстого:

Я лечу, лечу стрелой,
Только пыль взметаю,
Конь несет меня лихой,
А куда, не знаю!

интерпретированы Булаховым на плясовой песенной основе, где ритмика танца осмыслена в связи с образом скачки. С дерзкой удалью цыгане Ивана Васильева исполняли две «Тройки» Булахова — «Пыль столбом крутится, вьется» (слова В. Чуевского) и «Тройка мчится, тройка скачет» (слова П. А. Вяземского).

Цыгане-певцы находили бесхитростные, но впечатляющие способы раскрытия психологической неоднозначности образов «ямщицкой романтики». Веселая пляска внезапно прерывалась привольным молодецким распевом, резко и томительно звучащей высокой нотой, удалым и скорбным воплем. «Частый», топочущий хоровой говорок в ритмах пляски-скачки («Еду, еду, еду к ней...») звучал с самозабвенным увлечением.

П. П. Булахов внес свежие краски и в жизнь романса-вальса. Наивный сентиментальный вальс традиции Н. А. Титова жил в 40—50-е годы у цыган во множестве эмоционально-контрастных типов. Многообразие неглубоких, но психологически характеристичных его оттенков позволило Булахову углубить в вальсе черты бытового портрета, внести элемент лирической комедийности.

Среди нескольких его вальсов Andantino выделяется вошедший во все «цыганские» издания романс на слова И. Анордиста «Вот на пути село большое». Эта музыка «ямщицкой удали» исполнялась цыганами различных поколений a piacere, в гибком сочетании крикливого пения-говора, «кружащихся» распевов, сильных вскриков и сладчайших томлений (ср. фразы: «Вот на пути» и «...Его забилось ретивое...»).

Булахов отразил и другую бытовую «ипостась» вальса — мелодраматической песни тоски о былом счастье в характерной игре красок чувственного «грудного регистра» низкого голоса, в драматических стонах-рыданиях и т. п. Романтика любовного чувства передана гибкими напевами с ощутимым эмоциональным «нажимом» («Нет, не тебя так пылко я люблю» и «И нет в мире очей»). Лирический комизм предстает в простодушно-кокетливых куплетах водевильного характера («Нет, не люблю я вас»), в ироничных песенках гривуазного оттенка («Что, мой светик, луна»).

Бытовой мелос и живая исполнительская традиция влияли и на музыку «цыганских» романсов Булахова. Кроме мелодраматического вальса «Цыганка» («Опять хмельных знакомых теша», слова В. А. Соллогуба) он написал полюбившуюся в быту лирическую «Песню цыганки» (слова А. Тарновского) —

портрет гордой и несчастной в любви девушки. Не лишенная экспрессивной утрировки, песня типична своей мелодраматической лексикой в стиле «romalesca». Интонационно-ритмические и фактурные свойства «транскрипций» плясовой и протяжной песен смешаны с целью выразить «безумства» любви и отчаяния. Возбужденный говорок, попевки-формулы, заостренные эмоциональные контрасты, стремительные взлеты и падения голоса в глубокий низкий регистр с непременной кадансирующей секстой — такие качества предстают у Булахова в их первозданном виде. Это сырье бытовой песенности, увлеченно и «попросту» имитированное музыкой фонового плана *.

В руках талантливого музыканта-мастера пестрые музыкальные «говоры» переводились в эстетически возвышенный строй художественного созерцания и начинали новую жизнь.

Цыганские «речения» в образности и языке музыки Глинки редки. Но в пылком голосе его лирики был отзыв и на красоту «поджигающих и страстных» цыганских песен. Темпераментное пение хора Ильи Соколова и песни андалусской цыганки Лолы, «исполненные странного соединения прелести и буйной дикости» (В. П. Боткин), будили воображение, затрагивали важные струны души, питали романтический тонус искусства Глинки.

«...Чего искал Глинка, слушая саэты в районе Макарена в Севилье и фанданго в Альбайзине? — спрашивал Ф. Педрель и убежденно отвечал: — Того же, что искал, слушая „Фиделио" Бетховена», <...> «возвращался домой» <...> «бледный, с изменившимся лицом, и не мог произнести ни слова.

Но почему же преклонялся он перед полубогом неистово романтического искусства, каковым является Берлиоз, он, такой простой, серьезный, истинный сын своего народа? Потому что «в области фантазии никто не знал ни таких удивительных выдумок, ни таких абсолютно новых комбинаций», — писал сам Глинка»[25].

Страницы андалусских впечатлений Глинки ярки и радостны. Строки воспоминаний, посвященные «вечерам с цыганами», ole в исполнении популярной Ги-Стефани, музыке Мурсиано и песням Долорес Гарсии (Лолы), немногословны, но исполнены чувства радостного удовлетворения.

Тогда же путешествовавший по югу Испании В. П. Боткин писал о поражавших его ole цыган: «Пение ola <...> начинается вздохом; гитара брянчит тихим мольным аккордом; гармония состоит только из двух аккордов, попеременно сменяющихся,

---

* Именно эту сниженность материала имел в виду Булгаков, когда писал Глинке о «мерзостных» романсах Булахова — «все выкрадено и выкрадено глупо и гадко — какая-то замоскворецкая гадость, да и только, а благочестивая Москва покупает, как калачи»[24].

сперва тихо и медленно, потом все сильнее и скорее <...>. Эти долгие замирающие вздохи, которыми начинался и оканчивался каждый куплет, этот задыхающийся от страсти танец под меланхолическую, тоскующую мелодию, при живом, стремительном темпе — все это вместе производит впечатление, которого я не умею передать...»[26]

С голоса Долорес Гарсии Глинка записал в «Испанский альбом» три цыганские песни. Слушая «песенки Манолы», наблюдая «вито, знойное как небо», и участвуя в танцах с кастаньетами, Глинка практически изучал своеобразие испанского «диалекта» цыганской музыки. Он обратил внимание на значительную роль постоянного элемента, сближающего русский и испанский «диалекты» и шире — музыку славян и Испании. С этой точки зрения важны возникавшие у современников Глинки параллели между московскими и арабо-андалусскими напевами цыган. «Это сходство, — писал Луи Виардо, — является не менее поразительным и для народной музыки, если мы будем его искать между Испанией и Россией. В Москве и главным образом в районе Замоскворечья, населенного простым народом, можно подумать, что находишься в предместье Севильи-Триана...»[27]

Размышляя над песнями Лолы и наигрышами Мурсиано, Глинка обдумывал сочинение на испано-цыганском материале, однако не видел путей гармонического согласования восточной хроматики и европейского мажоро-минора. В одной из бесед с В. В. Стасовым он сказал: «Неоднократные мои покушения сделать что-нибудь из андалусских мелодий остались без всякого успеха: большая часть из них основана на восточной гамме. вовсе не похожей на нашу»[28]. Из этого следует, что глинкинское представление об испано-цыганском «диалекте» не согласовывалось со строем дважды гармонического лада *.

Усилия Глинки были направлены на воссоздание духа испанской народной музыки с широким привлечением фактурно-ритмических, красочных средств оркестра. В темпераментной и блестящей музыке «Испанских увертюр» Глинки, как и в «Письмах об Испании» В. П. Боткина, Асафьев видел новое для европейского искусства 40—50-х годов проникновение в характер «испанского элемента». «„Испанистости“ западноевропейских и русских имитаций испанского и „маскировке под испанца“ Глинка противопоставлял воссозданную в его воображении и несколько „вакхическую“ Испанию — свое преломление страны при самом искреннем вникании в народную сущность ее интонаций»[29].

---

* Современники Глинки — Лист, Даргомыжский, Рубинштейн использовали «цыганскую гамму», но каждый из этих мастеров в разной степени так же, как позднее Бизе, Римский-Корсаков, Равель, Де Фалья, стремились преодолеть ограниченность школьных звукорядов и интонационных стереотипов.

Впечатляющим откликом Глинки на музыку московских цыган, родом «souvenir» явилась «цыганская песня» «Ах, когда б я прежде знала», написанная в середине 50-х годов для Д. М. Леоновой *:

29 Andantino

И на ро - ди - ну вспорх - ну - ла ми - ла дру - га, ми - ла

a piacere

дру - га мо - е - го, ми - ла дру - га мо - е - го.

col canto

Сохраненные в памяти Глинки настроения, характер и стиль пения Стешки вылились в образе патетической печали. Гибкий напев песни-романса связан с интонационностью «транскрипций» протяжных русских песен и оттенен полудекламационными portamento в распевных группетто. Восклицанием (рыданием) отчаяния отмечена драматическая кульминация. Падение мелодии на децциму завершает песню в низком регистре.

Все эти «знаки» бытового жанра введены Глинкой в сферу эстетически содержательных впечатлений жизни. Эмоциональный и звуковой строй романса — родник чистой воды, отфильтрованной взыскательным вкусом. Образ сердечной муки обрел психологическую общезначимость. Пластичная и строгая форма краткой строфы целостна и гармонична. Это не оформление музыки, но существенный элемент ее содержания.

Средства вокальной палитры — характер звука, его артикуляция, динамика — обозначены с определенной степенью услов-

* По воспоминаниям П. А. Степанова, на раутах Глинки в Петербурге эту песню «удачно пела» С. П. Стунеева [30].

ности: Глинка знал, что Леонова умело и со вкусом привносила в звучание песни то, что он именовал «цыганским пошибом», столь близким сердцу русской публики. Контральто певицы звучало мощно и с долей мелодраматического нажима в «произнесении» слов. Так песня исполнительски приближалась к бытовой традиции.

По-своему в процессе развития русского романтизма как особой сферы духовных интересов участвовал А. Даргомыжский.

Весьма широко связанный с многообразными формами городского музыкального быта, Даргомыжский улавливал в них движение романтических мотивов. Острое чутье наблюдателя «музыкальной правды» фиксировало своеобразие, несхожесть «говоров» водевиля и танцевальной стихии И. Штрауса, цыганской «транскрипции» и уличной песенки. Вместе с тем корни эмоционально-психологической «нестройности» музыки Даргомыжского — в сплаве отчетливого ви́дения жизни и «ослепляющего» темперамента лирика.

Цыганская тема на свой лад отразила и индивидуальные стороны натуры композитора, и общее направление его творческой эволюции. В неосуществленном замысле оперы «Лукреция Борджиа» (по В. Гюго), в романсе «O ma charmante» (слова В. Гюго), в фортепианной фантазии «Le rêve de Esmeralda» и, наконец, в увлеченной работе над оперой «Эсмеральда» (либретто В. Гюго, 1838—1841 годы) определенно высказался интерес к новейшей французской литературе, к искусству высокого духовного накала, острых социально-нравственных проблем.

Рожденная волной лирико-романтических увлечений «Эсмеральда» Даргомыжского создавалась параллельно с «Русланом и Людмилой» Глинки и дала начало одной из плодотворных ветвей русской оперы XIX века. «...В отличие от национально-эпического направления второй оперы Глинки, — писал М. С. Пекелис, — Даргомыжский пошел по пути создания лирической драмы, пути, на котором в дальнейшем возникли „Русалка“, „Опричник“, „Мазепа“, „Пиковая дама“, „Царская невеста“»[31].

Музыка «Эсмеральды», по мнению самого композитора, «неважная, часто пошлая, как это бывает у Галеви или Мейербера»[32]. Тем не менее в массовых сценах и ансамблях она в чем-то предопределила элементы зрелого драматического стиля Даргомыжского. Но еще более существенно то, что в этом раннем сочинении отразилось воздействие русского быта.

В характеристике Эсмеральды и в сценах шайки цыган во главе с Клопеном Труильфу (Гитан) преобладают танцевальные ритмы и песни-танцы. Вьющийся кружевной рисунок лейттемы Эсмеральды естественно вплетается в хор-мазурку «Пой, красадевица, рады мы тебе!» (первая сцена в таборе цыган). Куплеты героини — рондо «Я пташкой порхаю», ариозо «Я вьюся

в пляске гибкой» — кокетливо-грациозны в духе веселых танцевальных песенок, столь любимых русскими цыганами.

Мазурочные ритмы развиваются и далее в драматическом хоре цыган, растревоженных Клодом Фролло («Он нас пугает, что же друзья?»). Близок к музыке водевильных куплетов Аллябьева и Шольца, к фривольным цыганским песенкам кокетливый дуэт Эсмеральды и Феба «Пленяет военный кольчугой стальной». Лирические интонации русского романса отражены в трио третьего действия: «О друг милый, взор твой ясный».

Вслед за Глинкой Даргомыжский размышлял над возможностью выявления восточных элементов в музыке цыган. Любопытна большая сцена празднества шутов (первое действие), где в романе и в либретто Гюго воссоздан эпизод легенды о первом появлении цыган у стен средневекового Люннебурга. Экзотически пестрая толпа «египтян» и «египтянок», одетых в яркое тряпье, окружает величавого «герцога Египетского». Шествие «египтян» выполнено Даргомыжским в духе скерцо-марша. Обыгрывание увеличенной секунды в гармоническом Es-dur вносит в музыку ориентальный элемент.

По справедливому утверждению М. С. Пекелиса, незрелость и пестрота языка «Эсмеральды» не определяют музыкальный стиль этой оперы в целом. Но это, бесспорно, русское сочинение, выросшее на национальной бытовой почве.

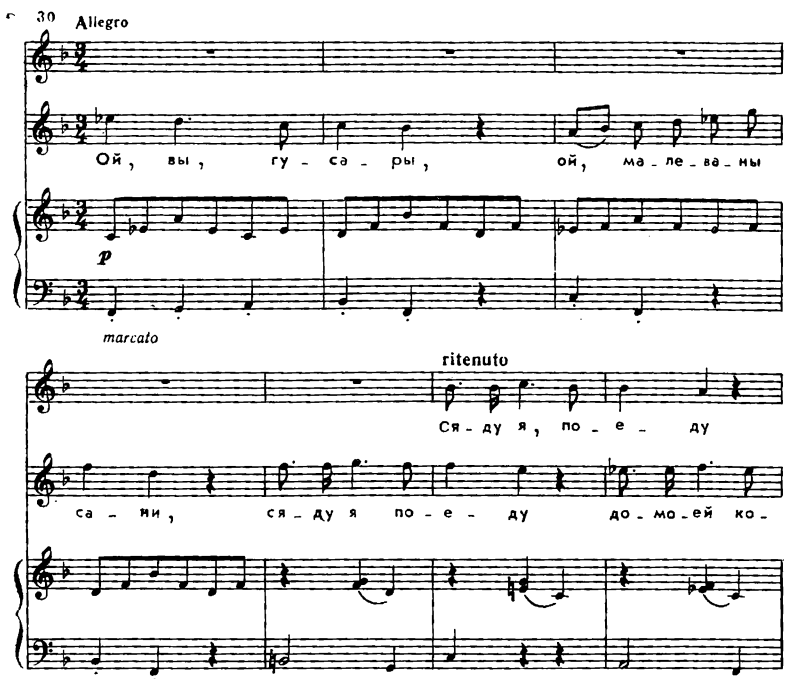
«Цыганский танец» в «Русалке» свидетельствует о стремлении композитора к более глубокому постижению национального характера. Неистовая пляска цыган на свадебном пиру по-восточному выразительна. Даргомыжский не ограничивается характерностью гармонии, но ищет своеобразия фактурно-пластического и красочного.

А. Н. Серов угадывал в этой кипуче-темпераментной музыке связи с лезгинкой из «Руслана и Людмилы» Глинки. Критик с удовлетворением писал об энергии и блеске мелодических мыслей, о «крутых поворотах гармонии и горячем колорите инструментовки». Говоря о родственных чертах «Цыганского танца» Даргомыжского и лезгинки, Серов указывал на «общее в некоторых рисунках, и в иных порывах, вспышках, дико восточных». Критик подметил в этой восточной стихии славянские элементы. «Последний эпизод, — писал он, — <...> будто „гопак“ или „козачок“, что тут чрезвычайно кстати, как самый бешено-танцевальный ритм»[33]. Это проницательное суждение вызвано очевидной попыткой Даргомыжского объединить в музыке среднеевропейское представление о восточном элементе («цыганская» или «венгерская» гамма) с характеристической звукописью русского стиля («romalesca»).

Наблюдения музыки цыган в конце 40-х годов дают Даргомыжскому материал для реалистических обобщений. Значительный интерес к музыке мещанского Замоскворечья позволил петербуржцу Даргомыжскому сказать свое слово в развитии цыганского элемента.

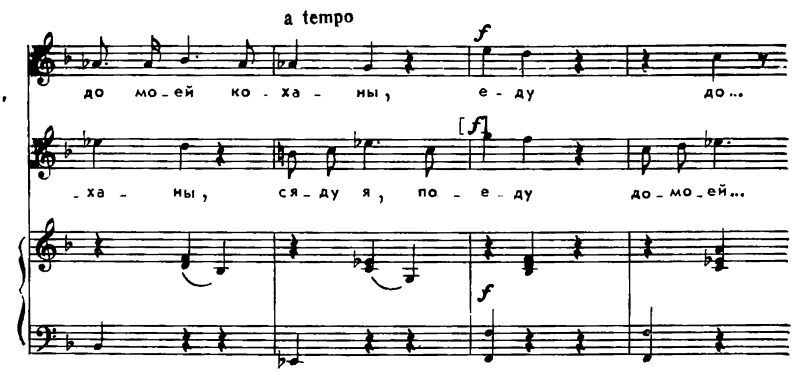
Как известно, общение Даргомыжского с уличным и «низменным» было вызвано потребностью знать вкусы массовой аудитории и писать для нее*. Желание музыканта раскрыть в банальном художественно ценное и жизненное содержание вылилось в индивидуально своеобразный отклик. Даргомыжский интерпретировал популярные песни-пляски как проявление психологически своеобразного и конкретного. В обработках шести вокальных пьес из репертуара цыган он отдал предпочтение танцевальным песням-романсам в контрастных ритмах мазурки, вальса, русской пляски двухдольного размера (тип «Барыни»).

Напев «Ой вы, улане» Ильи Соколова обработан Даргомыжским на основе текста изданной в 1850 году аранжировки Л. Мельцеля. Игривая цыганская мазурка превратилась в характеристическую сценку, где тонко выявлены внешние штрихи звукопластики образа:



* Эпиграфом к изданию двух «цыганских песен» 1849 года Даргомыжский избрал строки из «Бовы» Пушкина:

... Разбирал я немца Клопштока,
И не понял я премудрого.
Не хочу я воспевать, как он,
Я хочу, чтоб меня поняли
Все от мала до великого.



Музыка дуэта своеобразна игрой оттенков молодечества и томления, дерзкой силы и грации. Дифференцированные партии сопрано и тенора насыщены хроматическими «мерцаниями», танцевальная ритмическая канва то и дело размывается чувствительными ritenuto, переменчива и динамика.

Психологическое содержание таких «цыганских песенок» у Даргомыжского обусловлено типичным для «транскрипций» русских и украинских песен образом дерзкой и обольстительно кокетливой героини. Потому-то веселая плясовая «Ехали бояре из Новгорода» в «Душечке-девице» становится сюжетно мотивированной бытовой сценкой *. «Вместо непосредственной и простодушной девушки народного первоисточника в „Душечке-девице" возникает образ, наделенный иными качествами, — живой, смелый, горделивый, самонадеянный, с соблазнами кокетства и самолюбования» [34], — писал М. С. Пекелис. Традиционные средства песни-пляски тут по-новому освещаются интонационно и гармонически.

Анекдотически популярная «деревенская песня» И. Васильева «Ванька-Танька» принадлежала к тривиальным мотивам улицы **. Банальный плясовой напев с витиеватым орнаментом в цыганском роде частично переинтонирован Даргомыжским и значительное обогащен. Вокальные партии приобрели «театральную» рельефность, отмечены остроумными характеристическими деталями (например, «Ой, Ванька с Танькою сидит» или «Ванька дудочку берет»). Уличная песенка стала остроумной комической сценкой.

---

* В «Цыганском таборе» опубликована с текстом «Ехали ребята из Новегорода» (№ 12).

** О широком распространении городской песни в низших слоях общества «Русский художественный листок» в 1853 г. писал: «... О „Ваньке-Таньке", „Люди добрые, внемлите", „Ненаглядный ты мой", „Вот на пути село большое" и других романсах и песнях, введенных в моду цыганскими таборами, не говорим, потому что они преследуют нас ежеминутно, днем и ночью, повсюду и от них нет спасенья» [35].

Образ дерзко ироничной красавицы создан Даргомыжским в «цыганской песенке» «У него ли русы кудри» (1857). Тут сохранены все типовые признаки плясовой в стиле «romalesca». Но в филигранно отточенную форму песенной строфы внесено несколько речевых элементов, и в «песенке» явственно проступили портретные черты.

Возможно, «песенка» была написана для Леоновой. В рецензии на ее концерт в феврале 1858 года Серов отметил большой успех этого номера у зрителей: «Это не просто песенка, а целая игривая кокетливая сценка из русской комической оперы» [36].

Известно, как сильно повлиял на стиль поздних лирических романсов Даргомыжского «аффектированно сказанный» цыганский романс. «Не называй ее небесной», «Я сказала, зачем», «Дайте крылья мне», «Не скажу никому» являют яркие образцы аппассионатной лирики, существенно обогатившей русский романс и развитой Чайковским, Рахманиновым. «Не часто лирика у композитора окрашивается такой экспрессией, достигает такой силы и интенсивности чувства, — писал М. Пекелис. — Так под воздействием цыганского искусства композитор раздвигает рамки выразительности в сложившемся до того типе романса» [37].

Об опере Мих. Ю. Виельгорского «Цыганы» знали преимущественно друзья композитора, посетители его салона на Михайловской площади в Петербурге. Вызывавшая немалый интерес музыкантов, эта опера осталась достоянием быта.

Рукопись партитуры имеет авторские пометы, относящиеся к 1840 и 1841 годам. Сохранившаяся сводная авторская партитура оперы в четырех томах, чистовой рукописный клавир [38] а также клавирные отрывки, фрагменты либретто [39] не дают сегодня полного представления о всей написанной на этот сюжет музыке, так как хроника 1830—1840-х годов говорит об исполнении на концертной эстраде тех сцен «Цыган», которые в рукописных материалах автора лишь эскизно намечены (например, финал третьего Lamento, пятого действия и другие). В результате после смерти Мих. Ю. Виельгорского его наследникам не удалось издать оперу, хотя к работе над окончанием трех последних актов, либретто и партитуры Матв. Ю. Виельгорский привлекал Л. Маурера, затем А. Н. Серова. Как пишет М. М. Иванов, «оба музыканта оставили невыполненною им переданную работу» [40].

А. Соллогуб свидетельствует, что в работе над либретто «Цыган» «участвовали многие из известных наших поэтов <...> Пушкин, граф В. А. Соллогуб, кн. Одоевский, кн. Вяземский, барон Розен и другие» [41]. По сведениям М. М. Иванова, в разработке сюжета, «заимствованного бароном из эпохи 1812 года, <...> принимали участие Жуковский, кн. Вяземский, Лермонтов

и граф Соллогуб»[42]. Сохранившиеся материалы позволяют восстановить лишь контуры оставшегося незавершенным (или потерянного) либретто.

В пересказе В. Ф. Одоевского, «предмет ее, сколько известно, эпизод из Отечественной войны 1812 года; сколько славных и трогательных воспоминаний связаны с этим словом!» События задуманной драмы развертывались на развитом бытовом фоне, в окрестностях Нижнего Новгорода у Макарьева на Волге (первое и второе действия), на Макарьевской ярмарке (третье действие), в подмосковной усадьбе князя Селавина (четвертое и пятое действия). Финал связан с пожаром Москвы и бегством французов («движение войск в эту годину соединено с развязкою драмы»)[43].

Замысел оперы возник в кругу художественных идеалов передовой русской мысли, не без воздействия «южных» поэм Пушкина и с очевидной ориентацией на европейскую романтическую оперу. Об этом говорят основные мотивы сюжета.

В доме князя Селавина живет обласканный им сын бедного однодворца Леонид. Его полюбила княжна Ольга Селавина. Разгневанный отец отдает Леонида в солдаты. Ольга в отчаянии бежит из дома и бросается в озеро. Кочевавшие поблизости цыгане спасли ее, назвали Леной и оставили в таборе. Но рассудок девушки помрачился. «От прежней жизни у ней остался в памяти лишь один напев, который нежданно появляется во многих местах оперы». Лена порывается бежать. Безумную девушку любит и оберегает цыган Атар. В горе тоскует его жена цыганка Таня. Случай свел князя Селавина с цыганами. Смущаемая тайными предчувствиями, Таня гадает князю и предсказывает важные события. Остановившиеся под Макарьевым русские солдаты во главе с майором Грозенко слушают песни и пляски цыган. В отряде Грозенко и кавалерийский поручик Леонид. Он не может забыть Ольгу. Безумная девушка с цветами в волосах напоминает ему «призрак милый». Леонид раскрывает душу Тане и узнает правду о судьбе княжны Селавиной. Песни цыган на ярмарке привлекают множество народу — торговцев, крестьян, ополченцев, солдат... Князь Селавин увидел в толпе пляшущих цыган свою дочь и насильно увез ее в имение. Печально поют девушки над заснувшей Ольгой, скорбит не узнанный дочерью князь. Атар задумывает украсть княжну. Таня пытается образумить и остановить его. Атар непреклонен...

На этом обрывается партитура четвертого действия. Никаких материалов дальнейшего не сохранилось.

Виельгорский стремился выразить романтику пылких страстей в двух композиционно противопоставленных планах. Главным, наиболее выразительным в музыкальном отношении стал цыганский мир с драмой Атара и Тани. Страдания героев отражены в песнях — живых отзывах сердца. Другой, менее выразительный художественно план создают переплетенные

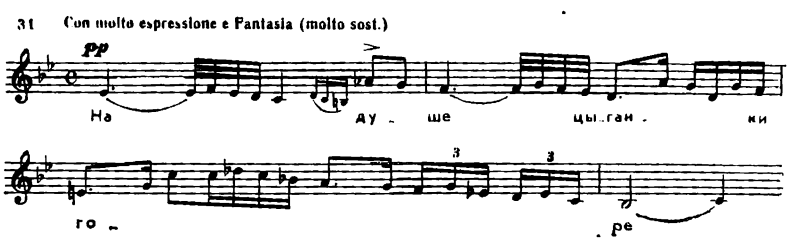
судьбы Ольги, Леонида, Князя. Все они — жертвы ложных нравственных законов света. «Приличие! Безжалостный кумир, которому все, все даем мы в жертву!» — в отчаянии восклицает Князь.

Музыкальная драматургия основана на интонационных контрастах. Жизнь табора раскрыта с помощью музыки русских цыган («транскрипций» русской песни и романса), а также стилистикой «romalesca». Драма Ольги и Леонида выражена языком bel canto, бытового романса.

Экзотическая музыка цыган в опере Виельгорского была явлением оригинальным и совершенно новым в европейском музыкальном театре. Вслед за Титовым и Давыдовым Виельгорский утверждал и значительно развивал цыганский элемент в драматургии русской оперы. Несколько арий, дуэтов, ансамблей с хорами и пляской в стиле «romalesca» стали самобытным средством характеристики простонародного быта, бытовым «диалектом» национально выразительной речи в «Цыганах».

Народный характер музыки цыганских сцен связан с популярным репертуаром хора Ильи Соколова. Это «транскрипции» русских песен «Ах, вспомни, вспомни», «Ай, улица, улица», «Зеленая роща». В оперу вошли известные бытовые романсы цыганского репертуара: «Не тужи, моя смуглянка», «Далеко синеет море», «Ночь темна, холодна», «Не страшись, мой друг единственный» и другие. Немалую роль играют и стилизации alla zingarese с использованием плясовых ритмов, вокальной орнаментики, образных контрастов (например, «Колокольчики звенят», «Я цыганка, я певица»).

Весь этот весомый пласт музыки несет следы живого общения композитора с цыганскими певицами, хорами. Виельгорский глубоко постиг характер интонирования, тип эмоциональности, динамику песенной формы в репертуаре цыган. Реалистические краски «достигательного» пения запечатлены в вокальной строке, в ремарках, в хоровой и инструментальной фактуре». Такова редкая по красоте и характерности музыки «alla zingarese» сцена Тани с хором (третье действие). После заунывной первой фразы хора следует полное драматизма соло меццо-сопрано:



Черты импровизационности в напеве, в его ладовом содержании свойственны грациозной песне цыганки Стешки. Лирический напев постепенно превращается в темпераментную пляску («Не тужи, моя смуглянка»).

Вполне оригинальна внедренная Виельгорским в оперный жанр песенная драматургия. Куплет песни русских цыган становится основным элементом формообразования сольных сцен (арии Атара, Тани), дуэта Стешки и Тани. Особенно своеобразны «сквозные сцены»: соло с хором «Ах ты, ненаглядная», «Ночь темна», «Далеко синеет море». Виельгорский умело пользуется и контрастом настроений, и энергичными crescendo, accelerando в массовых сценах.

Исключительный интерес представляет удивившая Листа* новизной материала Сцена ярмарки (третье действие). Эта композиция задумана необычно. Ее цель передать звукотембровую характерность и национальное своеобразие гомонящего на большом пространстве ярмарочного люда — торговцев, крестьян, солдат, офицеров, цыган. Композитор стремился сочетать фактурную и звукодинамическую подвижность музыкальной формы с рельефным песенным тематизмом. Так сложилась двухчастная композиция, где первая часть Vivace assai — внетематическая, речитативная сцена с общим crescendo к концу, а вторая часть «Divertimento zingarese» (в другом оригинале «Цыганский концерт») — сюита песен и плясок. Vivace assai для хора в сопровождении струнных pizzicato имеет авторскую ремарку к вокальным партиям: «Из разных сторон базара». Речитативные реплики хора: «Турецкие шали!», «Холстинки, миткали!», «Сюда! Сюда!», «Купите, купите!» «Ступайте! Ступайте на шумный базар!» —поручены отдельным группам и соло двух сопрано.

Голоса сливаются в диссонантную, пеструю и прозрачую звуковую ткань (к сожалению, в сохранившейся партитуре эта часть сцены записана эскизно. Лист же слышал ее полностью). Нарастающее звучание внезапно обрывается тоскливым напевом цыган**. В традициях хоровых «действ» у Ильи Соколова «Divertimento zingarese» построено в трех частях, обозначенных автором в партитуре буквами — *A B C*. Композитор предусмотрел различные типы эмоциональных контрастов, о чем в 30-е годы немало писали хроникеры и мемуаристы в связи с концертами цыган.

Раздел *A* (Adagio assai) состоит из громогласных возглашений хора и скорбного пения рыдающей Тани.

Хор (*ff*) Далеко синеет море,
Обложил его туман

Таня (*pp*) На душе цыганки горе,
Разлюбил ее цыган.

Хор (*ff*) А день снова, а день снова,
Море радостно блестит

Таня (*pp*) От цыганки бедной горе
Никогда не отойдет.

---

* Мих. Ю. Виельгорский посетил Листа в Риме в 1839 году и играл ему сцену ярмарки[44].

** Прием, заимствованный из бытовой стилистики «romalesca».

Стеша берет у Тани гитару и запевает плясовую «Колокольчики звенят» (Allegro vivace) в сопровождении солирующей скрипки, струнных (pizzicato), малого барабана и треугольника. Веселые подхваты хора «Жги! Жги!» завершают вторую песню. Аплодисменты и хоровые выкрики слушателей: «Прекрасно! Прекрасно! Еще! Другую песню спойте!» — образуют небольшую связку между первым разделом *А* и следующим.

Вторая часть (*В*) — томный лирический вальс хора «Ночь темна, холодна, в тучах скрылась луна», сливающийся с родственным по настроению романсом Атара «Не страшись, мой друг единственный». Ему на смену приходит задорная плясовая «Зеленая роща» с притопами, криками и свистом (в оркестре малый и большой барабаны, тарелки, литавры и духовые). Аплодисменты и восклицания довольной публики образуют переход к завершающей части.

Раздел *С* построен на контрасте плясовых «Нет, нет, нет, обойди хоть целый свет!» и «Ай, улица, улица».

В «Divertimento» Виельгорский создал род антологии ведущих жанров и стиля «romalesca». Тут собраны напевы подчеркнуто экспрессивного характера. Многоплановые контрасты соединены с последовательно проведенными формами вокальной импровизационности, вариантности материала. Подобной емкости охвата различных стилистических компонентов «romalesca» не найдем ни у одного из его современников.. Лишь позднее А. Г. Рубинштейн («Дети степей») и С. В. Рахманинов («Алеко») будут использовать музыку русских цыган многосторонне.

Если же говорить о Сцене ярмарки как опыте характеристической оперной картины народного быта, то звучавшая лишь в салонах массовая сцена третьего действия «Цыган» не осталась не замеченной композиторами новых поколений. Музыкальное воображение А. Н. Серова, тщательно изучившего рукописные материалы оперы Виельгорского, помогло воссоздать своенравную красоту нового в оперном жанре фольклорного материала города: выкрики торговцев, гомон толпы, песни солдат, музыку русских цыган. Автора будущей «Вражьей силы» увлекала свежесть, самобытная содержательность заново открываемого для русского искусства народного пласта. Сцены уличных гуляний, масленичного раздолья в трактире Спиридоньевны возникли не без влияния «Цыган» Виельгорского.

Путь формирования национальных черт языка русской музыки был обогащен дополнительным руслом. Стремление Виельгорского ввести в оперу песенно-романсный пласт городского русского быта соприкасалось с усилиями молодого Глинки: общеизвестно, что лексика «Ивана Сусанина» выросла не только из крестьянской, но и из городской интонационной среды. Вместе с тем усилия Виельгорского не привели к художественно значимым результатам: незавершенные «Цыганы» неровны эстетически, стилистически пестры. Если «Иван Сусанин» Глинки — начало пути русского мастера, то «Цыганы»

после долгих лет труда, проб и раздумий были оставлены автором. Вероятно, Виельгорский чувствовал неорганичность постройки, «рассыпаемость» звуковой материи оперы.

Сказанное имеет прямое отношение к другому образно-смысловому пласту оперы Виельгорского. Драма безумной Ольги и сгруппированные вокруг нее судьбы Леонида и Князя, Атара и Тани придают опере ясную лирико-драматическую направленность. И с этой точки зрения опера представляет специальный интерес: это одна из ранних психологических драм в русской музыке.

Лирические характеристики героев раскрываются в романсах и песнях, в ариозно-речитативном мелосе, в музыке эмоционально взволнованных антрактов (например, к третьему и четвертому действиям). Поиски способов лирического развития приводят Виельгорского к «ступенчатым» сценам сквозного строения с большой ролью эмоциональной динамизации музыки. Таковы дуэт Селавина и Атара, Баллада и Вальс Ольги, трио Ольги, Тани и Атара, Lamento Атара.

Место и роль таких сцен в «Цыганах» значительны, что говорит о близком знакомстве Виельгорского с драматургией европейской романтической оперы 20—30-х годов (Обер, Мейербер, Беллини).

В истории русской оперы первой половины XIX века идейно-смысловой замысел «Цыган» Виельгорского уникален. Литературным аналогом может служить лишь поэма Пушкина. Положенная в основу сюжета оперы мысль рождена в кругу натурфилософских воззрений русских романтиков. Два внешне столь несхожих мира — «Цыганский быт, кочующий, веселый, беззаботный» и высший свет, «царство бессмысленных приличий», — равно живут борьбой страстей, отданы во власть рока (у Пушкина: «И всюду страсти роковые, и от судеб спасенья нет...»).

Художественная действенность опыта Виельгорского в этой жанровой области ослаблялась отсутствием яркого индивидуального стиля, вторичностью языка лирических высказываний в духе Беллини. Сцены с участием Леонида и Селавина особенно «обескровлены» лексически. Неиндивидуализированные способы претворения средств bel canto сказываются в нейтрально-музыкальном содержании арии, рассказа и каватины Леонида. Примечательно, что язык bel canto здесь «нейтрализует» и цыганский элемент (например, в большой сцене Тани и Леонида в третьем действии). Драматургического единства контрастных интонационных сфер не образовалось. Таким образом Виельгорский первым поставил, хотя и не сумел убедительно решить, актуальные проблемы русской бытовой лирико-романтической драмы.

«Цыганы» Виельгорского — богатая прозрениями, смелыми пробами романтическая опера — не была завершена. Причины этого, по-видимому, кроются не только во внешнем, этикетно-салонном (боязнь «падения» оперы, возможного неудоволь-

ствия Николая I, не любившего «авторов» среди вельмож). Выдающийся критический ум мог указывать Виельгорскому на реальные несоответствия оригинального замысла музыкальному осуществлению. Именно Виельгорский, полнее чем кто бы то ни было понимавший значение художественного опыта Глинки, мог понять и неубедительность своей работы. И «Цыганы» остались детищем салонного быта.

Эта оригинальная композиция была известна многим современникам, русским и зарубежным музыкантам. Даргомыжский, Серов, Рубинштейн — каждый по-своему «учел» новооткрытия «Цыган». «Первичная» салонная культура оказалась способной пустить корни в новой социально-культурной среде благодаря крепким связям с национальной почвой, с волнующими умонастроениями времени и его художественными идеями.

Пути русской лирико-романтической драмы пролегали во второй половине XIX века и через музыкальный театр А. Г. Рубинштейна.

С начала 50-х годов и вплоть до «Демона» (1871) Рубинштейн последовательно культивировал экзотико-лирическую разновидность музыкальной драмы. Здесь ясны и в свое время отмечены связи русского композитора с французской оперой[45]. «Фераморс» («Лалла-Рук») Рубинштейна поставлен в Дрездене в 1863 году почти одновременно с операми «Лалла-Рук» Ф. Давида (1862), «Искатели жемчуга» Бизе (1863) и лежит в русле дальнейших исканий Делиба, Сен-Санса, Бизе. Но историко-стилевые связи станут еще более полными, если бросить внимательный взгляд на несправедливо затененную оперу «Дети степей».

С. Мозенталь в 1858 году написал либретто венгерской оперы по книге «Януш» К. Бека для Листа, который, однако, вскоре отказался от этого сюжета. Тогда А. Г. Рубинштейн внес свои коррективы в либретто: действие было перенесено на Украину, изменились имена действующих лиц, появилось название «Дети степей» *.

Созданная на год раньше «Фераморса», она давала своеобразную интерпретацию жанра романтической оперы. Здесь обнаруживаются связи и с байроническими мотивами, как они отразились в русской литературе, с бытовой романтикой «Лесты» Давыдова, с экзотическим эпосом «Руслана» Глинки и с музыкой русских цыган. Одновременно в «Детях степей» неожиданно обнаруживаются параллели с «Кармен», сочиненной Бизе пятнадцать лет спустя.

В центре поэмы венгерского поэта — трагическая любовь цыганки к оставившему ее пастуху. В муках ревности Избра́на выдает полиции Ваню, совершившего невольное убийство и

* Поставлена в Вене в 1861 году. Первая постановка в России была осуществлена в Москве в 1867 году.

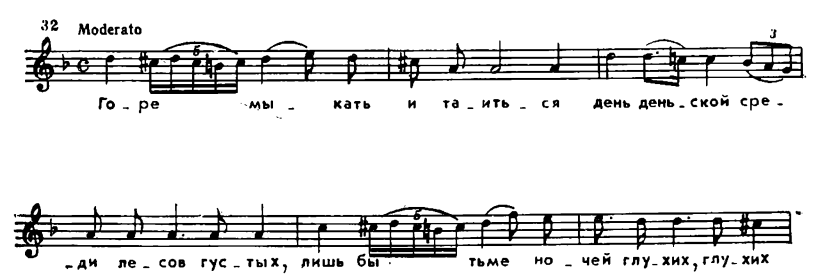
скрывающегося в таборе цыган-музыкантов. Увидев его в руках солдат, Избрана закалывается.

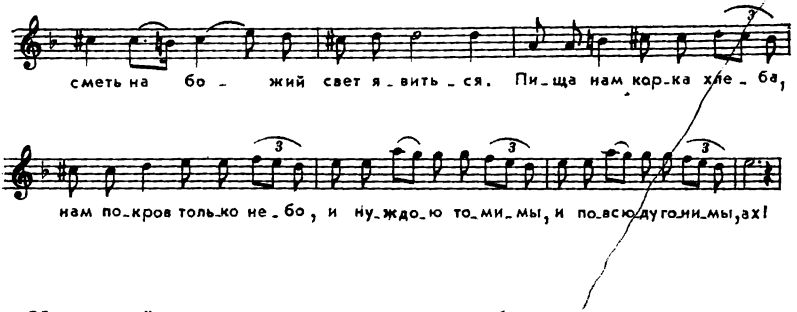
Тема стихийной любви как муки, как выражение власти фатума воплощена Рубинштейном в контрастах настроений, в порывах гнева и отчаяния. И хоть психологизм этой музыки условен, а язык зависим от влиятельных западных образцов (Шуман, Мейербер), композитору удалось раскрыть драматическое начало на оригинальной музыкально-бытовой основе.

Всегда увлекавшая Рубинштейна экзотическая образность в «Детях степей» обогащена цыганским таборным фольклором венгерского диалекта. Сцены жизни кочующего табора, буйная веселость и скорбь цыганских хоров углубляют национальное своеобразие и драматические черты образа Избраны (музыка сцен вне цыганского табора мало индивидуализирована).

Наряду с Глинкой и Даргомыжским, и, безусловно, учитывая опыт Листа и Брамса, Рубинштейн искал свои способы выявления трудноуловимых восточных свойств цыганского фольклора. Ориентальный звуковой мир «Детей степей» в чем-то отличается от сцен среднеазиатского, кавказского или арабского Востока, широко представленных в других операх Рубинштейна. Это во многом связано с введением подлинных образцов таборного фольклора и воссозданием некоторых черт стиля «romalesca».

Огненно яркая веселая мазурка цыган (второе действие) «Каморо румни ори-ха! — и лоро» оттенена томным лирическим напевом меццо-сопрано. Это вальс-мазурка в духе «транскрипций» бытовых романсов. Иначе использован тот же ритм в яростном хоровом Presto (четвертое действие). Как и в сцене угроз в «Эсмеральде» Даргомыжского, гнев цыган-разбойников, лишенных награбленного, передан Рубинштейном стремительной полифонизированной мазуркой «Пускай ты нам и атаман». В общей цыганской пляске (второе действие) представлен также и славянский элемент. Постепенное ускорение темпа придает музыке вихревой характер. А хор-плач «Горе мыкать и таиться день-деньской» (четвертое действие) приближен к древнейшим таборным напевам. Вьющийся мелизматический рисунок плача выразителен мерцанием интонационных оттенков мелодического и натурального d-moll:





Условный метр не уничтожил своеобразия восточного рисунка музыки в d-moll с «мерцающими» шестой и седьмой ступенями.

Резкие контрасты настроений в партии Избраны по-своему отражают черты фольклорной самобытности материала. Ее экспозиционная песенка «В путь далекий» (первое действие) близка к «транскрипциям» романсов Гурилева, Булахова. Появление же Избраны на свадьбе Вани и Марии и ее «дикое волнение» передано угловатой инструментальной темой (синкопированная формула остинато и дважды гармонический d-moll).

Центральная сцена Избраны — песня мрачного пророчества «Зденко по степи идет». Рубинштейн использовал напев южнорусских цыган с характерным хоровым говорком-заклинанием. Угрожая изменнику, Избрана меняет слова цыганской песни. Сам по себе этот сюжетный момент в опере Рубинштейна связан с жизнью фольклора в цыганских хорах, с судьбами их примадонн, о чем так убедительно писал Фет.

Вслед за «Эсмеральдой» Даргомыжского «Дети степей» Рубинштейна отразили романтику фатальных страстей и явились одной из ранних в европейской опере попыток создания трагического оперного образа цыганки. Стилистическая неоднородность музыки и отсутствие симфонического развития компенсируются «фантастически» ярким колоритом цыганских сцен. В отличие от «Кармен», где Бизе использовал средства испанского диалекта, Рубинштейн объединил в музыке Избраны краски венгерского, русского и восточного элементов и таким образом выразил свое отношение к «многоцветной» национальной палитре цыганского фольклора.

Разработка Рубинштейном русского городского диалекта цыганской музыки не осталась незамеченной в России. Появление клавира оперы «Дети степей», а затем ее премьера в Москве вызвали отзывы Одоевского и Балакирева, по-разному оценивших интерес Рубинштейна к песенному быту города. Балакирев писал Римскому-Корсакову об этом так: «В этой опере он много подражал, как вы думаете, кому? Гурилеву, Алябьеву и другим цыганским авторам, с успехом производящим свои вещи в центре холопского, похабного и нехудожественного — в Москве»[46].

Этот тенденциозный отзыв — первое обозначение того, что

на десять лет до появления «Вражьей силы» Серова Рубинштейн внедрил в драматургию лирико-бытовой оперы по-своему интерпретированный стиль «romalesca». Тем самым пласт городской песенности был открыт для искусства как материал и как психологически самобытный тип образности.

Цыганские сцены оперы «Дети степей» существенно дополняли опыт «Эсмеральды» и камерной лирики Даргомыжского. В этом сочинении Рубинштейна устанавливались новые виды живых исторических связей между русским романсным бытом и сферой профессионализма. «Музыка этой оперы, — пишет Л. А. Баренбойм, — может служить превосходным доказательством того, что связующие нити, идущие от Алябьева, Гурилева и Варламова к Рубинштейну, в свою очередь ведут от последнего к Чайковскому»[47]. Складывалась почва, питавшая стиль Чайковского и определявшая судьбы лирической интонационности как оперно-романтической культуры.

«Песнь цыганки» Чайковского (ор. 60) — одна из «ночных песен». Она звучит в фатально-романтическом тоне позднего Чайковского.

Высоко ценимая им «напевная поэзия» давала композитору, как известно, возможность почувствовать еще нечто, стоящее за словом, высказанной мыслью. Стихи Фета и Полонского, А. К. Толстого и Апухтина допускали «свободу интерпретации, „договаривания", а иногда и решительного переосмысливания».

Меланхолический лиризм стихотворения Я. П. Полонского навеян бытовой песенной традицией 80-х годов и не случайно оно же превращен в музыкально плоский вальс В. Макарова «Мой костер в тумане светит», прочно привязанный к «китчевою» городского фольклора.

Музыка Чайковского проявила в тексте Полонского то, что стояло за банальной канвой сюжетного мотива о преходящей любви цыганки: драму сердца, обреченного судьбой на страдания любви и одиночество. Чайковский прочел стихотворение Полонского как страницу жизни, полной глубокого и чистого чувства в духе традиций «Очарованного странника» Лескова и «Старой цыганки» Апухтина *.

Думается, вместе с тем, что созданный в «Песне цыганки» Чайковского образ одухотворен и романтикой роковых страстей, что живут в лирике Дж. Байрона и П. Мериме, в «Сивилле Тибертийской» Кипренского и в «Наложнице» Баратынского, в «Пиковой даме» Пушкина и Чайковского. Основным эмоционально-смысловым мотивом тут стали слова «Мы простимся» как выражение неотвратимости разлуки. Таким мотивом определяется общий таинственный колорит музыки, ею вызваны вспышки тоски, нежности и ревнивой ярости. Образ гордой цы-

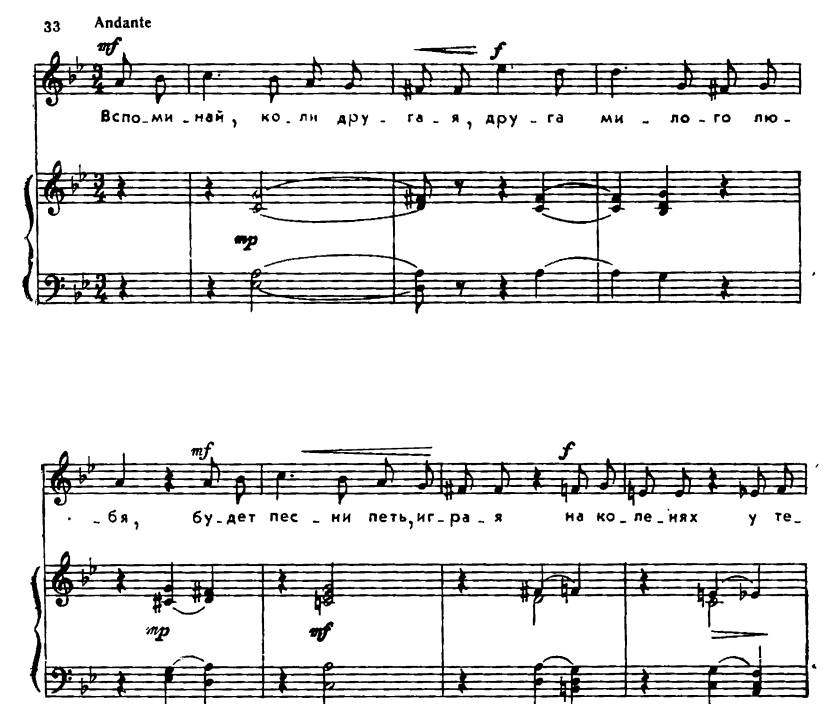
* Это справедливое наблюдение принадлежит В. А. Васиной-Гроссман[48].

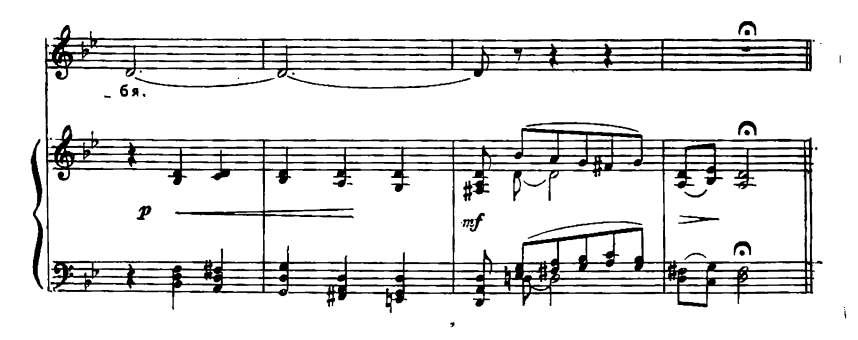
ганки, живущей во власти Фата Моргаиы, пророчащей себе разлуку и страдания, психологически родствен Кармен — столь любимой Чайковским героине Бизе.

Мрачное в низком регистре звучание фортепиано-«гитары» подобно ритуальному танцу-заклинанию с неуклонно возвращающимся кратким «кольцеобразным» мотивом. Его отзвуки слышны у Чайковского в музыке «рока», в императивных возгласах, зовах, стуках, механически и неотвратимо движущихся.

Жанровая канва музыки песни-пляски неоднозначна. Чайковский учел бытовой вальсовый вариант прочтения хореического текста Полонского, но значительно осложнил вальс и стилистику «romalesca» контрапунктами и глубоким внедрением иножанровых средств выразительности.

Напевная «речь» в духе романсов-вальсов Н. А. Титова и Варламова печально и страстно звучит в «нетанцевальных» разделах романса: «Ночь пройдет, и спозаранок» и «Вспоминай, коли другая». Экспрессивные говорные интонации, их неуклонное падение вниз, резкие смены настроений — стиль «romalesca» особенно очевиден в Andante:





Характер образности романса Чайковского перекликается с традициями «достигательного» пения русских цыган, с их склонностью аффектированно «произносить» романсы Алябьева, Варламова, Булахова (вспомним Грушу в «Очарованном страннике» Лескова, поющую романс «И моя звездочка» Алябьева).

Неуловимо присутствующий в музыке «Песни цыганки» Чайковского восточный элемент угадывается в гибкой линии основного наигрыша. Таинственная музыка «Песни цыганки» привлекает эмоциональной своенравностью, экстатической напряженностью. Чайковский передает это ладогармонически, использовав своеобразный фонизм незавершенности, обостренных тяготений субдоминантовых и доминантовых септаккордов в g-moll.

Музыка романса Чайковского неадекватна бытовой песне Полонского. Композитор перевел текст в более сложный эмоциональный и смысловой строй, выявил в нем игру национальных красок и подчинил поэтический образ трагедийной романтике собственного мироощущения. В богатейшей системе средств эстетического «возвышения» слились цыганский диалект (русский), язык оперно-симфонических драм и романсов Чайковского 80-х годов.

Почти одновременно с «Песней цыганки» Чайковского возникла единственная в своем роде у Н. А. Римского-Корсакова сцена андалусского быта в «Каприччио на испанские темы».

Наброски виртуозной скрипичной фантазии на испанские темы послужили материалом для яркой, живописной концертной пьесы. «По расчетам моим, —писал Римский-Корсаков, — „Каприччио“ должно было блестеть виртуозностью оркестрового колорита, и я, по-видимому, не ошибся»[49]. Восхищенный Чайковский назвал «Каприччио» «колоссальным chef d'oeuvre инструментовки»[50].

В основу оркестровой пьесы Римского-Корсакова положена серия тем, почерпнутых композитором в сборнике Хосе Инсенги: «Ecos de España: Colleccion de cantos y bailes populares, recopilados por Jose Inzenga», изданном в Барселоне[51]. Музыкальное содержание «Каприччио» определено самим композитором[52]. «Сцена и песня гитаны»— ярко декоративная картина

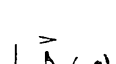
пляшущей цыганки и окружившей ее толпы. Импровизационно текучая оркестровая фактура также предстает носительницей образности и важным пластически конструктивным элементом.

Музыкальная форма фантазии, образуемая вариационным развитием трех испанских мелодий, строится на контрастах метров и соответствующих им типов фактуры.

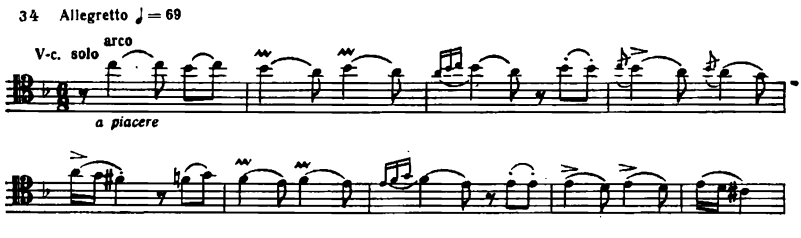
Сохраняя максимальную близость к фольклорному материалу (использованы даже элементы гитарных фигураций из сборника Инсенги), Римский-Корсаков создает оркестровую «Сцену» в стиле «canto flamenco». Оркестр помогает звукопластически ощутить непостижимо своеобразную исполнительскую пластику вакхического действа цыганки, «увидеть» в музыке то, что Т. Готье именовал «прыжками тигра», вибрацией «мягкого как шелк тела, лежащего на стальных пружинах». Блеск оркестровых красок призван передать и экзотическую яркость наряда цыганки, звучание гитары, кастаньет, крики толпы, живо реагирующей на исступленные «халео» и «вито» в этой сцене, словно выхваченной из жизни Трианы в Гранаде.

Открывающая «Сцену» каденция высоких медных звучит с крикливой радостью, как дерзкий вызов. Ритмическая канва будущей пляски очевидна, но музыка еще нетанцевальна, она сценически рельефна как род «миманса». Сменяющая медь солирующая скрипка (con forza e capriccioso) с тем же материалом воспринимается как эпизод выхода танцовщицы. Начало танца — изящный наигрыш флейт и кларнетов на фоне гитарной фигурации вторых скрипок с ударными.

Десять тактов мерного танцевального движения уступают место причудливым «волнам-жестам» фактуры (каденция флейты). Ответом служит соло кларнета, вносящего дополнительные фактурные варианты волновых движений. Вновь с изящной безмятежностью звучит музыка танца, прерываемая каскадом арфовых глиссандо. Возникают сценические иллюзии — вьющиеся движения танцовщицы стремительны, упруги, гибки. Яростные «вскрики» трех тромбонов и тубы ассоциируются с восклицаниями толпы. Вспомним здесь ole в описании В. П. Боткина: «...Постепенно танцующие, гитаристы, певцы приходили в одушевление: „Ze punalada“ (вот лихой удар ножа) раздавалось в толпе при ином ловком, порывистом взмахе корпуса танцовщицы» [53].

Восклицания меди  вызывают три фактурных «всплеска» в партиях скрипок (вторая тема). Наконец, входит в свои права малагенья. Звучит ее полная строфа. Комбинации гембров и фактуры направлены на воссоздание характера звучания бытового испанского ансамбля и чарующей пластики «задыхающегося от страсти» танца цыганки при растущем возбуждении толпы: «крики» меди вызывают новые вихревые движения струнных.

Еще одна строфа, и в танцевальную стихию вплетается ласковый напев виолончели соло. Это собственно «Песня» цыганки в ритме малагеньи с изящной орнаментикой в самой мелодической линии *:



Окутывающая напев «гитарная» фигурация высоких деревянных и струнных многослойна по рисунку и штрихам. Чередуя две начальные темы и перестраивая фактуру, композитор изменяет характер музыки. Она становится все более одушевленной, темпераментной — темп ускоряется, звучность растет. Восходящие волны хроматического движения выливаются в общее Fandango asturiano.

«Сцена и песня гитаны» Римского-Корсакова своеобразно противостоит всем остальным разделам «Каприччио». Это контраст четко ритмованного материала с тканью стихийно изменчивой, капризной по настроению, рисунку. Виртуозная точность фактурных перестроек, тембровых «модуляций», контрапункты танцевальности и «миманса» явились средством и одновременно содержанием музыки «Сцены». Его внешний рисунок и причудливая эмоциональная сущность раскрыты в импульсивных биениях фактуры, во вспышках динамики и красок, в самой текучести оркестрово-тембровой формы.

Колористическое разнообразие ткани противопоставлено ее характеристической ладогармонической статике. Почти полное господство d-moll (натурального, мелодического, фригийского) выявлено в полигармонических контрапунктах: на длительные педали басов наслаиваются фигуративные линии специфического остинато доминанты и субдоминанты. Роль хроматики возрастает к концу пьесы с ростом эмоционального напряжения.

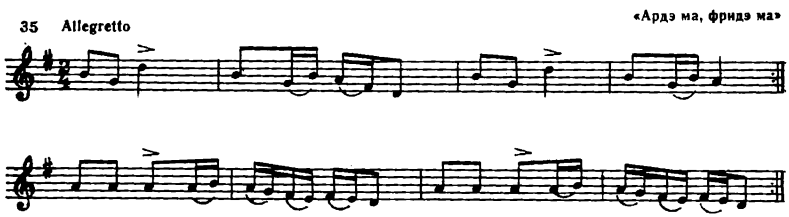
«Песня Земфиры» из «Цыган» Пушкина неотделима от истории русского романса. Ей суждена была особая роль: стать связующим звеном между средой музыкального любительства и профессионального творчества. И любители музыки, и профессионалы находили в дикой песне цыганки отзвук небудничных страстей, воплощение мифа гордой, независимой воли.

* Третья испанская тема из сборника Инсенги.

История текста и напева оригинальной молдавской «хоры» известна[54]. «Ардэма фридэма» («Жги меня, режь меня») была записана по просьбе Пушкина кишиневским капельмейстером Ф. Ружицким. Позднее Пушкин переслал ноты «хоры» петербургским музыкантам.

Первый из романсов «Старый муж» был написан М. Ю. Виельгорским в 1825 году до выхода поэмы «Цыганы» из печати: Ф. Вигель еще в 1823 году прислал в Петербург несколько переписанных им новых стихов Пушкина. П. А. Вяземский 6 сентября 1825 года сообщил поэту в Михайловское из Москвы о том, что Виельгорский «сделал прекрасную музыку на твой: „Режь меня! Жги меня!". Я ее еще не слыхал»[55]. На это Пушкин отвечал в сентябре: «Радуюсь, однако, участи моей песни „Режь меня". Это очень близкий перевод, посылаю тебе дикий напев подлинника. Покажи его Виельгорскому; кажется, мотив — чрезвычайно счастливый. Отдай его Полевому и с песней»[56].

Вскоре напев молдавских цыган и отдельно пушкинский текст были опубликованы в «Московском телеграфе» *:



Романс Виельгорского возник вне связи с молдавским первоисточником. Краткая строфа романса (vivace, тринадцать тактов) носит плясовой характер и передает настроение дерзкой решимости. Восклицательная попевка дважды секвенционно перемещается по терциям вверх. Напев стремительно «взбегает» и сразу же ниспадает в хоровом припеве «говорком» («Я тверда, не боюсь»).

Виельгорский развивал элементы песенности русских цыган, одновременно он придает строфе целостность фактурного рисунка. Не утрачивая песенных черт, музыка вместе с тем принадлежит к культуре ранней песни-романса.

Известно, что интерес Виельгорского к «Песне Земфиры» не был случайным и преходящим. Он по-своему выразил увлечение цыганской экзотикой в европейском искусстве первой трети XIX века. Мировая литература к этому времени насчитывала сотни произведений, содержание которых было связано с цыганами. Как сообщает В. Вишневский, «старший современник Пушкина — чешский поэт К. С. Шнейдер — написал стихотворение „Цыганы" в духе Вальтера Скотта»[58].

---

* В редактировании песни принял участие А. Н. Верстовский[57].

Видимо, Михал Клеофас Огиньский был одним из первых музыкантов, воплотивших «цыганскую романтику» средствами музыкального театра. В имении Огиньского в Слониме в 1786 году была поставлена опера «Cyganie» (либретто Ф. Княжнина). Начиная с 1788 года в Петербурге с успехом ставилась опера «Цыган» Ж. Бюлана.

А. Галеви явился первым французским автором, создавшим оперу «Цыгане». Тогда же в Кракове шла одноименная опера Фр. Мирецкого. Аналогичная тематика отражена в операх К. Ю. Арнольда (1836), К. П. Вильбоа («Цыганка»; не издана), Ф. Лесселя (1837). «Эсмеральда» Даргомыжского (1841) и «The Bohemian girl» ирландца М. Балфа (1843) вызвали значительный интерес современников. Мих. Ю. Виельгорский также работал над «байронической» оперой из жизни молодой русской девушки-дворянки, бежавшей в цыганский табор и странствовавшей с ним. В московском архиве Виельгорского среди других материалов этого произведения сохранились записи индийских, еврейских песен. Литерой *Ц* помечены несколько цыганских напевов из репертуара московских хоров[59]. Интерес к восточному фольклору свидетельствует о попытках Виельгорского разгадать загадку ориентального колорита цыганской музыки в связи с русской бытовой традицией.

Ранний романс Алябьева «Старый муж», написанный в конце 20-х годов, был издан только после смерти автора в 1860 году. Однако известность его была значительной: цыгане любили и широко популяризировали этот романс. «Старый муж» Алябьева переписывался в музыкальные альбомы любителей, о чем свидетельствует, например, один из домашних альбомов[60]. Написанный в 30—40-е годы прошлого века альбом содержит фрагменты из «Золушки», «Армиды», «Севильского цирюльника» Россини, «Джоконды» Изуара, «Иосифа Прекрасного» Мегюля. Большую же его часть занимают фортепианные пьесы Воронцова, Данзаса, Геништы и русские романсы Н. А. Титова, Голицына, Геништы, Алябьева. Вслед за «Мазуркой» Кубишты в альбоме записан романс «Старый муж» Алябьева.

«Песня Земфиры» у Алябьева становится образно-контрастной композицией, что в принципе отвечает содержанию пушкинского текста. Такая музыкальная форма была близка и цыганской манере исполнения, тяготевшей к резким переходам, «обращениям» одного состояния в противоположное. Два настроения — дерзкое презрение и грезы любви раскрыты простейшими средствами «romalesca».

Плясовой напев с гитарным сопровождением танцевального рисунка дополнен весело звенящим, упругопрыжковым по ритму отыгрышем фортепиано. Это первичный материал, почти имитация плясового наигрыша русских цыган. Лирический же напев («Не скажу ничего») перекликается с популярными «русскими песнями» под гитару. Не случайно в его мелодии отражены интонации столь любимого «Соловья». Секвенции из нонак-

кордов придают музыке среднего раздела «знойный» лирический характер («Как лобзала его...»).

Романс Алябьева простодушно сочетает интонационный бытовой «наив» с резко выявленной контрастностью состояний, элементы чувствительности с экспрессивным нажимом. Потому-то этот сгусток бытового лиризма Замоскворечья легко влился в породившую его музыкальную среду и растворился в ней.

Сознательно воссозданный в «Цыганской песне» Алябьева стиль музыкального «лубка» иначе понят и интерпретирован Верстовским.

Знаток бытовой песни, поклонник и тонкий ценитель музыки цыган, Верстовский приводил современников в восхищение ярко романтическими сторонами своей музыки. С. Т. Аксаков писал: «Музыка и пение Верстовского казались мне необыкновенно драматичными. Говорили, что у Верстовского нет полного голоса; но выражение, огонь, чувство заставляли меня и других не замечать этого недостатка»[61].

Исполненная Н. В. Репиной 21 января 1832 года «Песня Земфиры» Верстовского из музыки к отрывкам «Цыган» Пушкина вызвала бурю восторга и известные слова Белинского: «Она была вся огонь, страсть, дикое упоение»[62].

Пламенная по эмоциональному тону и внешне броская, ярко театральная «Песня Земфиры» стилистически сливалась со сценическим образом, созданным Репиной: «Ее необыкновенно выразительное, одушевленное лицо, черные, блестящие глаза и избыток чувств — все это вместе при ее таланте помогало ей в совершенстве олицетворить дочь пламенного юга <...> Венцом роли была „Песня Земфиры“ <...> И надо было слышать, как пропета эта песня! <...> Театр дрожал от криков и грома рукоплесканий»[63].

«Песня Земфиры» Верстовского принадлежит к стихии «romalesca». Как и в Песенке Гикши, тут подчеркнуты свойства цыганской «транскрипции». Отличие же от «Цыганской песни» Алябьева — в эффектной театральности музыки. Верстовский создал сцену, «насытив» музыку пластикой энергичных и гибких телодвижений цыганки, диким своенравием ее жестов, взглядов, восклицаний.

Таков первый, патетический и дерзкий крик Земфиры: «Старый муж, грозный муж!». Октавные броски голоса и падения его вниз на полторы октавы оттенены саркастично звучащим плясовым элементом («Ненавижу тебя, презираю тебя!»). Композитор использовал элементы самых популярных плясовых напевов из репертуара хора Ильи Соколова (например: «Хожу я по улице»). Чувствительная мелодия средней части («Он свежее весны») насыщена секстами и септимами с мелизматическими украшениями.

Грубоватая сила и страстность цыганского пения подчеркнуты интонационно, ритмически. Жизненность и ныне популярной «Песни Земфиры» Верстовского в щедрости и обаянии русского

романсного мелоса, в акцентированном патетизме выражения, в точности несложной и «выигрышной» театральной формы.

Музыкальная палитра «Старого мужа» у А. Г. Рубинштейна иная. Его портрет Земфиры также связан с искусством русских цыган. Но используемые Рубинштейном типичные элементы стиля «romalesca» внесены в оперно-драматическую интонационную культуру. Художественный строй и эмоциональный тонус музыки более высоки и сложны.

Контрастные разделы трехчастной формы противопоставлены тут и образно, и жанрово-стилистически. Основная тема романса близка к музыкальной декламации. Ее говорной ритм организован остинатно, и это сообщает пунктирному рисунку вокальной партии танцевальные черты.

Угловатые скачки мелодии на нону и децию в сочетании с элементами пляски сообщают музыке драматически действенный характер. И ариозное cantabile среднего раздела («Он свежее весны»), и экстатический танцевальный ритм крайних частей «Песни Земфиры» Рубинштейна сообщают стилистике «romalesca» новые свойства европейской оперно-романтической культуры.

«Песнь Земфиры» Чайковского — юношеский романс начала 60-х годов. Его связи с первичными формами цыганского музыкального быта еще более опосредованы, а характер образности предвосхищает драматическую романтику позднего Чайковского.

В аскетически простом и суровом по колориту гармоническом остинато (тоника — доминанта), в грузно-угловатой, словно оркестровой, фактуре «ска́чки» — отзвуки мрачного ритуального пляса в духе старинных danza macabra. А восклицания-провозглашения Земфиры, ее распетый говор, подчиненный ритму «упорного» баса, близок к оперной декламации напряженного тонуса. Психологически музыка «Песни Земфиры» словно подчинена некоему обряду. В признании и решимости Земфиры — вызов судьбе и сила ее непобедимой власти.

Музыка средней части («Ненавижу тебя, презираю тебя») неконтрастна по существу, она окрашена в те же тона сурового величия. Здесь сохранен единый ритмофактурный тип. Внесение хроматики в F-dur усиливает роль инструментального тематизма.

Стиль «Песни Земфиры» Чайковского еще недостаточно индивидуализирован. Элементы «romalesca» претворены в общезначимом контексте. Одновременно «Песнь Земфиры» обнаружила в начинающем Чайковском склонность к психологической интерпретации экзотического сюжетного мотива. Она обозначила главное лирико-романтическое русло, куда будут вовлечены, как в роковые Дантовы «вихри», наблюдения быта и грезы о счастье, где позднее обретет зрелые формы выстраданное Чайковским представление о красоте и грозных безднах жизни.

Судьба пушкинских «Цыган» в музыке своеобразна *. Поэма оказалась почти полностью поглощенной околохудожественной бытовой средой. Музыка «второго плана» в доступных ей малых формах культивировала «Песню Земфиры» как экзотический портрет средствами декоративно-этнографическими. Полифония же нравственных, социальных, лирических тем поэмы Пушкина не получила отражения в оперном жанре.

В 80—90-е годы, когда сильно возрос интерес русских и итальянских композиторов к «Цыганам», сценарная драматургия стала обеднять материал Пушкина, подгоняя его к стереотипам жанра, к модным драматургическим клише веристской оперы. Публицистическая романтика и вольнолюбивый лиризм снижались в атмосфере сценарной «китч»-литературы.

Драматургическая концепция лучшей из опер по мотивам «Цыган»—«Алеко» Рахманинова — при всех несомненных достоинствах либретто Вл. И. Немировича-Данченко, бережно обработавшего текст фрагментов поэмы, создавалась как веристская. Это поняли и отметили те из современников Рахманинова, кто не без грусти ощущал падение роли концепционности в искусстве, активизацию «этюда» в современной живописи и музыке: «„Алеко“ г. Рахманинова — образец именно такого оперного типа... Вот уже третья опера-этюд специально занимается иллюстрацией одного и того же чувства — ревности: „Сельская честь“, „Паяцы“, „Алеко“» [64], — писал критик.

Образ пушкинского героя музыкально осмыслялся не без влияния мелодраматизированного лиризма, что, как известно, соответствовало снижению идейно-нравственного тонуса русского лирического героя (это с особой отчетливостью выявил ранний кинематограф в своей сценарной литературе) [65]. «Оперный Алеко,— пишет Ю. В. Келдыш о сочинении Рахманинова,— это типичный герой конца века, страдающий от одиночества, ищущий тепла, ласки, сердечности, но обманутый в своих надеждах. Поэтому он мягче, лиричнее, но интеллектуально беднее и элементарнее» [66].

Такой герой естественно вписывался в лирико-экзотическую картину поздней русской оперы, в стиль «русского веризма» посткласссического периода. Традиции и музыкально-стилевые связи «Алеко» Рахманинова в лирической классике достаточно ясны. Бытовые же истоки стиля «romalesca» не столь очевидны и могут быть уточнены.

Известен глубокий и непроходящий интерес Рахманинова к музыке цыган. Его попытки проникнуть в специфику русского диалекта этой бытовой культуры представляются вдумчивой и

---

* За сто лет существования поэмы «Цыганы» Пушкина на этот сюжет было написано четырнадцать опер, два балета, оркестровая и хоровая сюиты, а также около двадцати романсов «Старый муж». Среди авторов опер — Лишин, Кашперов, Эрлангер, Дюбюк, Зубов, Рахманинов, Морозов, Конюс, Торотти, Сакки, Леонкавалло. Остались неосуществленными оперные замыслы Рубинштейна и Чайковского.

целеустремленной творческой работой с целью выявить художественные ресурсы своеобразного слоя городского фольклора, полнее открыть его для искусства. Связи Рахманинова с миром цыганского исполнительства в Москве были достаточно широки[67], а его знание таборного фольклора устной традиции дополнялось множеством современных публикаций цыганских песен в аранжировках Штибера, Пригожего, Соловьева и других музыкантов.

Музыка «Алеко», романсов 90-х годов и Первой симфонии свидетельствует о том, что Рахманинов стремился преодолеть несоизмеримость «живого» искусства цыган и нотных записей. И Рахманинов искал способов проникнуть в «тайну» восточного колорита этой музыки, воссоздать своеобразие ее интонационно-ладовой стороны и повышенный тонус лирики. Средствами гармонии, фактуры, оркестровых красок композитор раскрыл оттенки характерной экспрессии: «страстное безумие», стихийную экстатичность, поразительные «обращения» чувств.

Палитра «romalesca» в «Алеко» достаточно многообразна. Прежде всего это проявляется в значительной роли танцевальной жанровой сферы. В трехдольных танцевальных ритмах написаны: хор «Как вольность, весел наш ночлег» (№ 2), Пляска женщин (№ 4), хор «Огни погашены», Интермеццо (№ 11), Романс молодого цыгана (№ 12), дуэт «Пора! Постой» (№ 13), финальный хор «Ужасное дело луч солнца встречает» и заключительный эпизод партии Алеко «Земфира! Земфира! Взгляни, пред тобой». Двухдольные танцевальные ритмы претворены в «Пляске мужчин» (№ 6) и в Сцене у люльки (№ 9).

Ритм вальса (хор «Как вольность, весел наш ночлег») трактуется в русле ориентальных традиций Бородина, Рубинштейна. В пляске женщин он интерпретируется двояко. Первоначальная тема espressivo близка к меланхолическому бытовому романсу. Гибкая мелодия томного характера насыщена волновыми колебаниями в нижнем регистре (обыгрывание септим и квинт). Средний же раздел сцены (con moto) родствен цыганской мазурке. Это звонкая и игривая музыка, щедро орнаментированная форшлагами.

Ночной хор «Огни погашены» открывает серию сцен «мерцающего», «лунного» колорита. Вальсовая стилистика тут заставляет вспомнить о сумеречно-таинственной «Песне цыганки» Чайковского. Еще более приглушены краски предрассветного Интермеццо — инструментальной пасторали с чертами вальса-романса, Выразителен ее темброво-регистровый профиль: меланхолическое звучание английского рожка в среднем регистре сменяется более плотным (октавные дублировки кларнета и валторны) с глиссандо арф в высоком регистре и затуханием напева валторны в малой октаве.

«Гитарный» романс-вальс Молодого цыгана и Дуэт более оперно традиционны, хотя в музыке последнего обнаруживается восточный характер лирики (секвенции основного элемента

вступительной темы цыган). Томительно-знойная вальсовость проникает и в мелодраматическую заключительную сцену Алеко («За миг твоей радостной жизни...»).

Пляска мужчин — ярчайший в опере пример претворения ресурсов «romalesca». Как отметил сам автор, сцена написана alla zingana. Ее музыка возникла на основе напева и самобытного исполнения таборной пляски «Ай, нэ, нэ»* [68]:

36а Сначала протяжно, затем ускоряя

Ай, нэ, нэ! Ай, нэ, нэ! Ай, нэ, нэ, нэ, нэ, нэ, нэ.

36б Meno mosso alla zingana

Исполнительская традиция выразилась в появлении группы гитарных по происхождению наигрышей в качестве дополнения к основному напеву.

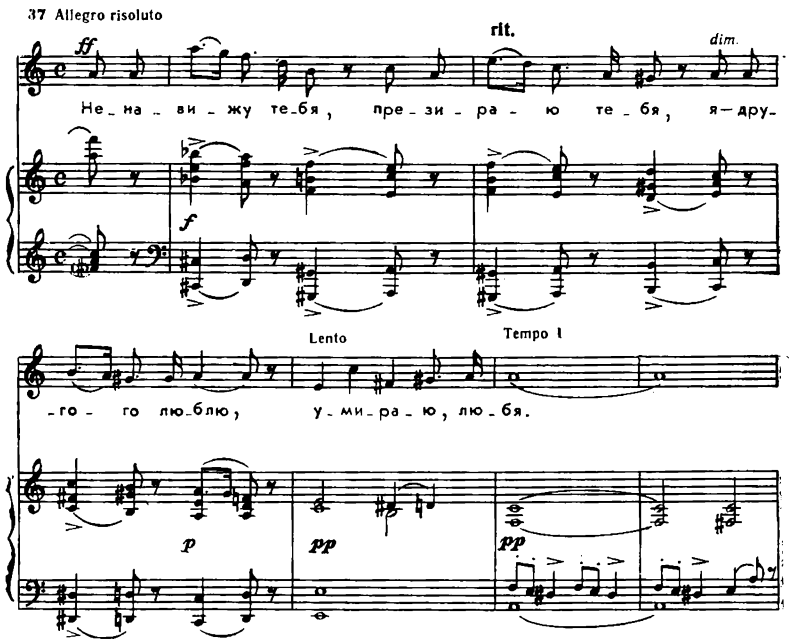
Неторопливая вначале, пляска постепенно приобретает исступленный характер (Presto furioso). Варьирование фактурно-темброваго орнамента и оркестровое crescendo подчинены задаче создания вакхической сцены. Возможно, не только танцы «Князя Игоря», но и «Пляска мужчин» в «Алеко» повлияла на характер и стиль «Поганого пляса» Стравинского.

Танцевальный элемент в сцене Земфиры (№ 9) интерпретирован в духе «цыганских песен» Чайковского. Сцена у люльки оказалась ключевой и драматургически, и музыкально-стилистически. В ней сконцентрировались наиболее характерные психологические свойства «цыганского» в музыке «Алеко». В сцене преобладает патетический тип эмоциональности. Ее форма раскрывается в резких эмоциональных «обращениях» тематизма:

* Напев бытовал и в иных обработках, например, как «Перстенёк, золотой» Я. Пригожего (слова Разумихина).

начальной гротесково-танцевальной теме противостоит ее лирический вариант «Как ласкала его», гневно-вызывающим, острым по характеру фразам «Старый муж! Грозный муж!» — мечтательные, нежные «Как он молод, как он смел...» и другие.

Значительную роль в партии Земфиры играют патетические восклицания широкого диапазона, «говорная» мелодика с секстовыми оборотами и характерный для «транскрипций» протяжных песен каданс:



Не случайно именно этому кадансу Рахманинов придает большое значение и неоднократно возвращается к этой фразе в сцене смерти Земфиры («Умираю любя...»).

Весь комплекс средств жанрово-бытовой выразительности подчинен в «Алеко» сложной системе ладов: натуральных (фригийского, лидийского), гармонического, уменьшенного и увеличенного. Песни и пляски цыган оттенены игрой красок четвертой, шестой, седьмой ступеней минора и гармонического мажора, свободно хроматизированы. Суровый заключительный хор цыган «Мы дики, нет у нас законов» написан в увеличенном ладу: октавно-унисонные партии Старика и хора интонируют увеличенные трезвучия, а в оркестровых басах звучит целотоновый ряд. Свободно выходя за рамки «школьных» звукорядов, Рахманинов расширял фактурно-гармоническое содержание музыки, усиливал ее экспрессивность. Сольная сцена Земфиры, ее дуэт с Молодым цыганом, сцена убийства и скорбь Алеко — везде

музыка богата свободными хроматическими подголосками, обостряющими лирическую выразительность.

«Это сочинение уже совсем готово в голове...»— писал Рахманинов о «Каприччио на цыганские темы» в июле 1894 года[69]. Через год «Каприччио» было исполнено в Москве под управлением автора.

Рахманинов отчетливо представлял свою задачу: «Я пишу теперь каприччио для оркестра не на испанские мотивы, как у Римского-Корсакова, не на итальянские, как у Чайковского, а на цыганские темы. Думаю написать пока для четырех рук, а инструментовать думаю позднее, а то нужно еще проштудировать некоторые партитуры и во всяком случае нужно много посидеть и подумать». Комментируя эти слова композитора, Ю. В. Келдыш справедливо полагает, что упоминаемые Рахманиновым произведения Римского-Корсакова и Чайковского «являлись теми образцами, к которым он обращался при сочинении своего Каприччио на цыганские темы»[70].

Вместе с тем в цитированном письме к М. А. Слонову присутствует и момент противопоставления сочиняемой цыганской пьесы двум другим Каприччио. Серьезность намерений и продуманная обстоятельная работа начинающего симфониста заставляют пристальнее всмотреться в эту своеобразную партитуру. Все стороны ее оригинального содержания и формы обусловлены цыганским фольклором — таборным и современным. Анализ партитуры с точки зрения стиля «romalesca» открывает в этой музыке новые свойства.

Посвящение «Каприччио» П. В. Лодыженскому проливает свет на некоторые моменты содержания пьесы. Как известно, в семье Лодыженских Рахманинов наслаждался таборными песнями — сестра жены Лодыженского, Надежда Александровна была знаменитой в Москве цыганской примадонной. Знакомство с Лодыженским переросло в сердечную привязанность и многолетнюю дружбу. И. Ф. Шаляпина пишет об этом так: «Был у него в Москве друг — Петр Викторович Лодыженский (он был другом и моего отца). Его жену, цыганку Анну Александровну, Сергей Васильевич дружески нежно любил, называл ее „родная“ и посвятил этой кроткой и ласковой женщине с огромными глубокими черными глазами свой романс „О нет, молю, не уходи“ и Первую симфонию ор. 13.

В трудные минуты он материально поддерживал Анну Александровну, регулярно посылая ей деньги. А когда она умерла, то в память ее продолжал переводить деньги ее мужу»[71].

Общение с Лодыженским было душевно необходимо молодому Рахманинову, обогревало и помогало преодолевать острое чувство жизненной неустроенности, тревожных дум о будущем. Стихия воли и игра чувств в песнях Надежды Александровны

удовлетворяла мучительную потребность освободиться от груза будничных забот, расчетов.

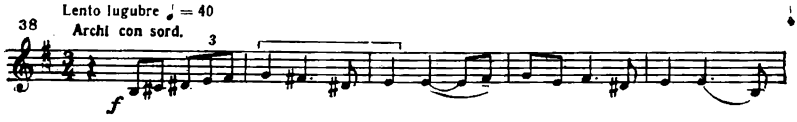
Общемузыкальная идея «Каприччио» Рахманинова типична для таборного фольклора вообще. Это преодоление душевного гнета и изживание власти фатума в пляске. Эмоциональное «обращение» материала превращает музыку скорби в танцевальное «безумие».

Пьеса делится на два больших раздела: медленный, мрачно-драматического характера и быстрый, стихийно ускоряющийся пляс. В первом разделе преобладают два движения Lento lugubre (♩=40) и Andante sostenuto (♩=46, ♩=54, ♩=76). Во втором последовательно взаимодействуют:

Allegro ma non troppo (♩=72),
Allegro (♩=108),
Allegro mosso (♩=126),
Allegro vivace (♩=152),
Presto (♩=168).

Весь тематический материал «Каприччио» связан с музыкой русских цыган. В первом разделе использованы две популярнейшие песни: «Малярка» (таборный напев) и «Цыганская венгерка» Ивана Васильева. Открывающая быстрый раздел плясовая мелодия в духе русских шуточных менее рельефна музыкально и выполняет своеобразную роль материала, создающего жанрово-характеристическую среду, в которой, непрерывно изменяясь вариационно, развиваются два первых напева. Композиционная роль плясовой мелодии раскрывается во множестве контрапунктических построений второго раздела. В коде «Каприччио» появляется еще одна, последняя мелодия. Она имеет символическое значение. Это тема «цыганской воли» из оперы «Алеко». Ей присущ фанфарный характер и подчеркнуто ориентальный склад.

Несмотря на ясно выраженные контрасты, все напевы «Каприччио» интонационно родственны. Объединяющим элементом стал мотив типа опевания:



Существует и родство в сфере образности, что объединяет две первые драматические по содержанию темы «Каприччио».

«Малярка» и «Цыганская венгерка»— своего рода классика таборной музыки цыган. Трагическая «Малярка» повествует о любви юной цыганки, которую выдают замуж за богатого старика. Любимый украл ее со свадебного пира и погиб, настигнутый погоней. Музыкальное содержание «Цыганской венгерки» Ивана Васильева значительно шире банального представления о залихватской цыганской пляске. Танцевальная песня (слова

Ап. Григорьева) полна драматизма. Смесь душевной горечи и беззаботности, слез тоски и насмешки над горькой долей — здесь воплощен столь близкий русскому искусству «смех сквозь слезы».

Живое звучание этих песен в талантливом исполнении вызывает ощущение волнующего драматизма. Цыганские песни-драмы в исполнении Сергея Сорокина — представителя одной из знаменитых артистических семей Петербурга конца XIX века — дают истинное представление о музыкальной самобытности ярко экспрессивного театра таборной песни [72].

Трепетный, «рыдающий» напев «Малярки» и «занывающая» мелодия «Цыганской венгерки» непрерывно развиваются. Пение переходит в говор, стон, крики. Драматизм песен раскрывает и эмоционально чуткая партия «гитары».

Живая исполнительская традиция проливает свет на развитие образности и фактурно-тембровой стороны музыкальной формы «Каприччио» Рахманинова. В изложении и развитии тематизма композитор то уподобляет оркестр драматическому пению-говору хора (звучание духовых на фоне литавр), то воссоздает и разнообразно варьирует звучание гитары с помощью группы струнных (pizzicato), тремоло и staccato скрипок, арпеджио арфы, гармонической фигурацией виолончелей, слиянием арфы и альтов.

Вместо заключения

Современники Пушкина и Глинки мечтали о музыке как о языке страстей и вольных дум, магическом ключе к тайнам духовной жизни. Это побуждало искать свежие поэтические родники в жизни и в отечественной литературе, обновлять характер образности и саму музыкальную «речь». Музыка цыган и цыганская тема в русском искусстве частично отразили направление и характер таких поисков.

Музыкальный быт утверждал жизненную силу искусства переживания. Городской художественный «фон» классики обогащался элементами, совсем неизвестными крестьянскому фольклору. Среди них роль музыки цыган самая активная и специфическая. Цыгане способствовали углублению русла лирической музыки, усилению интенсивности ее эмоционального тона.

Ориентируясь на массовый вкус, они широко охватывали русский фольклор и отбирали самое любимое публикой. Отобранное пересочинялось в стиле и исполнительских традициях таборной песни. Новый жанр цыганской «транскрипции» создавал стилистику «romalesca». Ее художественные свойства были ассимилированы классикой как в России, так и на Западе.

Место цыганской темы в «высокой» музыке России XIX века оказалось менее значительным, чем в отечественной поэзии, прозе, драматургии. Однако широчайшая разработка подобных

мотивов в быту (около пятисот только опубликованных авторских песен и романсов) обнаруживает неожиданные переплетения и сращивания в корнях национального стиля.

Случайность ли это, что любительская среда в начале XIX века пестовала цыганскую сюжетику столь же увлеченно, как и темы удали, мечты о воле, о подвиге, о верной и вечной любви и т. п.? Не синонимы ли цыганская и романтическая темы в бытовых формах русского искусства? Важно учесть и своеобразный потребительский экстремизм околохудожественных форм искусства, их активное внедрение в музыку, не связанную с цыганской темой. Есть основания говорить о развитии естественных контактов образности и интонационности лирико-романтического типа со стилистикой «romalesca».

Особенность развития цыганской темы в русской музыке проявилась и в преобладании малых форм и жанров над крупными. В оперной и симфонической сферах эта тематика осталась на «периферии», она лишь частично соприкоснулась с важными направлениями развития национального театра и симфонизма. В романсе же ярко отразились динамика лирического мелоса, интонационные процессы, связанные с магистральным путем эволюции русской классики от Глинки к Чайковскому.

Источники

Странствия «фараонова племени»

1. Цыгане. — Бессарабские областные ведомости, 1866, 4 янв., № 3. Подп.: *К. Х.*
2. Московские ведомости, 1784, 19 марта, № 74. Без подп.
3. Grellman H. M. G. Die Zigeuner: Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung Sitten und Schicksahle dieses Volks in Europa nebst ihrem Ursprunge. Dessau u. Leipzig, 1783.
4. См.: Очерк истории, нравов и языка цыган: Из сочинений Когалничана. — Северная пчела, 1838, 2 апр., № 75. Подп.: *А.*
5. О начале происхождения цыган. — Сын отечества, 1848, кн. 1. Смесь, с. 57. Без подп.
6. Цыгане в Египте и в Передней Азии. — Вестник имп. Русского географического о-ва, 1858, ч. 23, отд. 5, с. 10.
7. Gypsy. — Encyclopaedia Britanica, v. 10, 1768, p. 1076—1077.
8. См. об этом в книге: Патканов К. Н. Цыганы. Спб., 1887.
9. Очерк истории, нравов и языка цыган: Из сочинений Когалничана. — Северная пчела, 1838, 8 апр., № 77. Подп.: *А.*
10. Боткин В. П. Письма об Испании. Л., 1976, с. 87.

«Портреты»

1. Пушкин А. С. Отрывки. — Полн. собр. соч., т. 3. Л., 1977, с. 219.
2. Ровинский Д. Русские народные картинки, кн. 5. Спб., 1881, с. 246.
3. Мещерский А. В. Из моей старины: Воспоминания. — Русский архив, 1901, кн. 1. № 1, с. 113.
4. Праздник на Павловском воксале. — Северная пчела, 1838, 3 ноября, № 252. Подп.: *Ф. Б.*
5. Там же.
6. Там же.
7. Герцен А. И. Дневник 1842—1845. — Собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 279.
8. Загоскин М. Н. Москва и москвичи. — Соч., т. 5. Спб., 1889, с. 149—150.
9. Фельетон: Заметки, выписки и корреспонденция *Ф. Б.* — Северная пчела, 1847, 22 янв., № 17.
10. Русская Каталани. — Отечественные записки, 1822, ч. 10, № 32, с. 394, 399. Без подп.
11. Жихарев С. П. Записки. М.—Л., 1955, с. 52.
12. Пыляев М. И. Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы. Спб., 1887, с. 399.
13. Русская Каталани. — Отечественные записки, 1822, ч. 10, № 32, с. 402.
14. Смирнова А. О. Записки, ч. 1. Спб., 1895, с. 107.
15. Маркевич Б. М. Цыганка Таня: О Пушкине и Языкове. — Полн. собр. соч., т. 11. Спб., 1885, с. 133.
16. Русская Каталани. — Отечественные записки, 1822, с. 399.

17. Фет А. А. Кактус. — В кн.: Григорьев Ап. Воспоминания. М. — Л., 1930, с. 424.
18. Русская Каталани. — Отечественные записки, 1822, с. 401.
19. Толстой Л. Н. Два гусара. — Собр. соч., т. 2. М., 1969, с. 281.
20. Русская Каталани. — Отечественные записки, 1822, с. 396—397.
21. Там же, с. 398.
22. Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955, с. 271.
23. Толстой Л. Н. Святочная ночь. — Собр. соч., т. 1. М., 1960, с. 424.
24. Маркевич Б. М. Цыганка Таня: О Пушкине и Языкове: Полн. собр. соч., т. 11, с. 136.
25. Там же, с. 137.
26. Баратынский Е. А. Цыганка. — Полн. собр. стихотворений, т. 2. М., 1936, с. 100—101.
27. Русская Каталани. — Отечественные записки, 1822, с. 399.
28. Загоскин М. Н. Москва и москвичи. — Соч., т. 5. Спб., 1889, с. 22.
29. Ростопчина Е. Цыганский табор. — Стихотворения, т. 1. Спб., 1856, с. 67.
30. Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову. М. — Л., 1935, с. 33.
31. См.: Патканов К. П. Цыгане. Спб., 1887, с. 36—37.
32. Там же, с. 37.
33. Языков Н. М. Полн. собр. соч. М. — Л., 1964, с. 645.
34. Маркевич Б. М. Цыганка Таня: О Пушкине и Языкове. — Полн. собр. соч., т. 11, с. 137.
35. Мещерский А. В. Из моей старины: Воспоминания, с. 113.
36. Маркевич Б. М. Цыганка Таня: О Пушкине и Языкове. — Полн. собр. соч., т. 11, с. 136.
37. См.: Праздник на Павловском воксале. — Северная пчела, 1838, 3 ноября, № 252. Подп.: *Ф. Б.*
38. Маркевич Б. М. Цыганка Таня: О Пушкине и Языкове. — Полн. собр. соч., т. 11, с. 135—136.
39. Горбунов И. Ф. Спрятался месяц за тучи. — Полн. собр. соч., т. 1. Спб., 1904, с 295.
40. Некрасов Н. А. Говорун. — Полн. собр. соч. и писем, т. 1. Л., 1981, с. 393.
41. Пчелка: Заметки, выписки и корреспонденция *Ф. Б.* — Северная пчела, 1852, 18 мая, № 118.
42. Григорьев Ап. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. — Собр. соч., вып. 14. М., 1915, с. 42.
43. Горбунов И. Ф. Отрывки из воспоминаний. — Полн. собр. соч., вып. 14. М., 1914, с. 381.
44. Элькан А. — Иллюстрация, 1848, № 11, с. 169. Без назв. в рубрике: V. Музыка.
45. Иллюстрация, 1848, № 20, с. 318. Без подп., без названия, в рубрике: III. Хроника.
46. Концерт цыган. — Московский городской листок, 1847, № 3. Без подп.
47. Фет А. Кактус. — В кн.: Григорьев Ап. Воспоминания, с. 424.
48. Фельетон: Заметки, выписки и корреспонденция *Ф. Б.* — Северная пчела, 1847, 20 янв., № 17.
49. Письмо К. А. Булгакова к М. И. Глинке от 24 дек. 1856 года. — В кн.: Глинка М. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 2 (Б). М., 1977, с. 343.
50. Иллюстрация, 1848, № 11, с. 169. Без подп., без названия.
51. Пантеон: Петербургский вестник, отд. «Музыка», 1853, № 3, с. 41.

Цыгане и русская культура

1. Толстой Л. Н. Для чего люди одурманивают себя? — Полн. собр. соч., т. 27. М., 1936, с. 270.
2. Там же.

3. Там же, с. 271.
4. Григорьев Ап. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. — В кн.: Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967, с. 233—234.
5. Письмо А. С. Грибоедова С. Н. Бегичеву от июня 1824 года (Грибоедов А. С. Соч., т. 2. М., 1971, с. 226).
6. Достоевский Ф. М. Заметки из записной книжки. — В кн.: Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 465.
7. Гей Н. К. Стиль Л. Толстого и романтическая поэтика. — В кн.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 451.
8. Киреевский И. В. Отрывки. — Полн. собр. соч., т. 1. М., 1911, с. 280.
9. Вяземский П. А. Гр. Ф. И. Толстому. — В кн.: Стихотворения. М., 1978, с. 83.
10. Пушкин А. С. — Полн. собр. соч., т. 10. Л., 1979, с. 150.
11. Плеханов Г. В. Очерки по истории русской общественной мысли XIX века. Пг., 1923, с. 27.
12. Герцен А. И.: Дневник 1842—1845. — Полн. собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 234.
13. Мюссе А. Исповедь сына века. М., 1958, с. 17.
14. Письмо Н. В. Станкевича Т. Н. Грановскому от 29 сент./11 окт. 1836 года (Переписка Николая Владимировича Станкевича. М., 1914, с. 450).
15. Там же.
16. Письмо Н. В. Станкевича М. А. Бакунину от 24 дек. 1835 года (там же, с. 601).
17. Письмо Н. В. Станкевича Я. М. Неверову от 18 мая 1833 года (там же, с. 217).
18. Письмо Н. В. Станкевича Я. М. Неверову от 15 февр. 1836 года (там же, с. 347).
19. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 г. — Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 291.
20. Тургенев И. С. Петр Петрович Каратаев. — Полн. собр. соч. и писем, т. 4. М. — Л., 1963, с. 248—249.
21. Письмо Н. В. Станкевича Я. М. Неверову от 23 авг. 1833 года (Переписка Николая Владимировича Станкевича, с. 244).
22. Цит. по кн.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем, т. 1. М., 1978, с. 470.
23. Герцен А. И. Былое и думы, ч. 4. — Полн. собр. соч., т. 9. М., 1956, с. 38.
24. Там же, с. 130.
25. См.: Достоевский Ф. М. Несколько слов о Жорж Занде. — Полн. собр. соч., т. 23.: Дневник писателя за 1876 год. Л., 1981, с. 32—37.
26. Колокол, 1864, 1 янв.
27. Плеханов Г. В. Гл. И. Успенский: Наши беллетристы-народники. — В кн.: Плеханов Г. В. Литература и критика, т. 1. М., 1922, с. 217.
28. Овсянико-Куликовский Д. История русской интеллигенции: Итоги русской художественной литературы XIX века, ч. 1. М., 1907, с. 359.
29. Писарев Д. И. Пушкин и Белинский: Лирика Пушкина. — Соч., т. 3. М., 1956, с. 334.
30. Писарев Д. И. Пушкин и Белинский: «Евгений Онегин». — Там же, с. 415.
31. См. об этом: Овсянико-Куликовский Д. Н. История русской интеллигенции: Итоги русской художественной литературы XIX века, ч. 1, с. 365.
32. Короленко В. Г. Литературные воспоминания: Воспоминания о Чернышевском. — Собр. соч., т. 6. М., 1971, с. 366.
33. Успенский Г. Трын-трава. — Полн. собр. соч., т. 2. М., 1956, с. 383.
34. Толстой Л. Н. Дневники. Полн. собр. соч., т. 46, с. 82.
35. Апухтин А. Н. О цыганах. — В кн.: Стихотворения. Л., 1961, с. 151.

36. Там же, с. 153.
37. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 144.
38. Даль В. (Казак Луганский). Цыганка. — Полн. собр. соч., т. 7. Спб., 1898, с. 80.
39. Даль В. (Казак Луганский). Цыганка. — Полн. собр. соч., т. 5, с. 42.
40. Даль В. (Казак Луганский). Ворожейка. — Полн. собр. соч., т. 8, с. 121.
41. Пушкин А.. С. Цыганы. — Полн. собр. соч., т. 4: Поэмы. Сказки. Л., 1977, с. 153.
42. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 83.
43. Письмо В. А. Жуковского А. С. Пушкину от 15 — нач. 20-х чисел апр. 1825 года (Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 13, с. 165).
44. Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1. М., 1956, с. 631—632.
45. Толстой Л. Н. Дневники. — Полн. собр. соч., т. 47, с. 40.
46. Эйхенбаум Б. М. Пушкин и Толстой. — В кн.: Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969, с. 170.
47. Киреевский И. В. Обозрение современного состояния литературы. — В кн.: Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979, с. 157.
48. Киреевский И. В. Отрывки. — Там же, с. 334.
49. Достоевский Ф. М. Пушкин: Очерк. Произнесено 8 июня в заседании О-ва любителей российской словесности. — В кн.: Ф. М. Достоевский об искусстве, с. 351—352.
50. Там же, с. 353.
51. Пушкин А. С. Письма. — Полн. собр. соч., Л., 1979, т. 10. с. 598—599.
52. Эйхенбаум Б. М. Пушкин и Толстой, с. 171.
53. Даль В. (Казак Луганский). Цыганка. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 66.
54. Загоскин М. Н. Москва и москвичи. — Соч., т. 5, с. 118—119.
55. Дмитриев И. И. К Державину. — Полн. собр. стихотворений. Л., 1967, с. 117.
56. Салтыков-Щедрин М. Е. Господа Головлевы. М., 1979, с. 262—263.
57. Лесков Н. С. Чертогон. — Собр. соч., т. 6. М., 1957, с. 309.
58. Письмо А. С. Даргомыжского В. Г. Кастриото-Скандербеку от 24 февр. 1852 года (Даргомыжский А. С. Избр. письма, вып. 1. М., 1952, с. 40).
59. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. — Полн. собр. соч., т. 14. Л., 1976, с. 364.
60. Там же, с. 363.
61. Венгеров С. А. Очерки по истории русской литературы. Спб., 1907, с. 83.
62. Державин Г. Цыганская пляска. — В кн.: Державин Г. Алмазна сыплется гора. М., 1972, с. 146.
63. Цит. по статье: Глумов А. Пушкин, Верстовский и Виельгорский. — Советская музыка, 1934, № 1, с. 75.
64. Фет А. Цыганка. — Полн. собр. стихотворений. Л., 1959, с. 423.
65. Даль В. (Казак Луганский). Цыганка. — Полн. собр. соч., т. 7, т. 79.
66. Тургенев И. С. Чертопханов и Недопюскин. — Полн. собр. соч. и писем, т. 4. М. — Л., 1963, с. 313—314.
67. Там же, с. 313.
68. Лесков Н. С. Очарованный странник. — Избр. соч. М., 1979, с. 201.
69. Там же, с. 205.
70. Апухтин А. Н. Цыганская песня. — В кн.: Стихотворения. Л., 1961, с. 180.
71. Толстой А. К. Цыганские песни. — Собр. соч., т. 1. М., 1969, с. 59—60.
72. Григорьев Ап. Воспоминания. М., 1930, с. 643.

73. Полонский Я. П. Цыгане. — В кн.: Стихотворения. Л., 1954, с. 279.
74. Полонский Я. П. Последний вздох. — Там же, с. 256.
75. Апухтин А. Н. Гаданье. — В кн.: Стихотворения, с. 109.
76. Апухтин А. Н. Старая цыганка. — Там же, с. 136.
77. Островский А. Н. Бесприданница. — Полн. собр. соч., т. 5. М., 1975, с. 20.
78. Там же, с. 36.
79. Лесков Н. С. Очарованный странник. — Собр. соч., т. 6, с. 200.
80. Толстой Л. Н. Живой труп. — Полн. собр. соч., т. 34. М., 1952, с. 45.
81. Там же, с. 15.
82. Там же, с. 58—59.

Песни табора

1. Григорьев Ап. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны, с. 46.
2. Кашин Д. Русские народные песни. М., 1959, № 115, 116.
3. О российских книгах. — Московские ведомости, 1817, 2 марта, № 23. Без подп.
4. Трубицын Н. Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. Спб., 1912, с. 61.
5. Добровольский В. Н. Киселевские цыгане, вып. 1: Цыганские тексты. Спб., 1908.
6. Цыганские народные песни и пляски/Сост. С. М. Бугачевского. М., 1971.
7. Цыганские народные песни и танцы/Сост. Н. Сличенко. М., 1983.
8. Образцы фольклора цыган-кэлдэрарей/Сост. П. С. Деметер и Р. С. Деметер. М., 1981.
9. Немцов Ф. И. Цыгане. — Природа и люди, 1892, № 28, с. 443—444.
10. Патканов К. П. Цыгане, с. 43.
11. Ровинский Д. Русские народные картинки, кн. 5, с. 246.
12. Пример заимствован из статьи: Деметр П., Пичугин П. Музыка русских цыган. — Музыкальная жизнь, 1963, № 20, с. 19.
13. Пример заимствован из сборника: Песни московских цыган XIX века/Запись и сост. Н. Н. Кручинина (Хлебникова). М., 1961, разд I, № 2.
14. Примеры 3, 5, 6 и 7 заимствованы из сборника: Цыганские песни и пляски/Сост. С. М. Бугачевский. М., 1971 (№ 3 — в сборнике № 11, № 5 — № 15, № 6 — № 22 и № 7 — 84).
15. Цыганские песни и танцы/Сост. Н. Сличенко, № 4.
16. Пример заимствован из сборника: Песни московских цыган XIX века/Запись и сост. Н. Н. Кручинина (Хлебникова), раздел III, № 5.
17. Пример 10а — запись Н. Берга (прилож. к статье: Добровольский В. Н. Киселевские цыгане. — Живая старина, 1897, т. 7, вып. 1); пример 10б — запись Н. Н. Кручинина (Песни и пляски московских цыган XIX века, раздел I, № 1); пример 10в «Ай, да не с кем сравнить» — из собрания С. Бугачевского (№ 32).
18. Куприн А. И. Фараоново племя. — Собр. соч., т. 9. М., 1964, с. 499.

Транскрипция

1. Толстой Л. Н. Святочная ночь. — Полн. собр. соч., т. 3. М., 1935, с. 424.
2. Мещерский А. В. Из моей старины: Воспоминания, с. 113.
3. Княжнин В. Аполлон Григорьев и цыгане. — Столица и усадьба, 1917, № 73, с. 21.
4. Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову, с. 33.
5. Толстой Л. Н. Святочная ночь. — Полн. собр. соч., т. 3, с. 424 — 425.

6. Полевой Н. Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным. — Московский телеграф, 1833, ч. III, № 18.
7. Куприн А. И. Фараоново племя. — Собр. соч., т. 9, с. 496.
8. Чернышев В. И. Сведения о некоторых говорах Тверского, Клинского и Московского уездов. — Сборник отд-ния русского языка и словесности Академии наук., т. 75, № 2. Спб., 1903, с. 150.
9. Свиньин П. П. Картины России и быта разноплеменных ее народов, ч. 1. Спб., 1839, с. 380.
10. Иллюстрация, 1848, № 11, с. 170. Без подп., без заглавия.
11. Григорьев Ап. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. — В кн.: Григорьев Ап. Эстетика и критика, М., 1980, с. 322.
12. Примечание к цыганским песням. — Радуга. М., 1830, отд.: Музыка, с. 11. Без подп.
13. Тургенев И. С. Чертопханов и Недопюскин (Записки охотника). — Полн. собр. соч. и писем, т. 4, М. — Л., 1963, с. 315.
14. Загоскин М. Н. Москва и москвичи. — Соч., т. 5, с. 150.
15. См.: Пыляев М. И. Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы.
16. Тынянов Ю. Малолетний Витушишников — В кн.: Кюхля. Рассказы. Л., 1973, с. 490.
17. Пыляев М. И. Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы, с. 401.
18. Трубицын Н. Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века, с. 48.
19. Толстой Л. Н. Два гусара. — Собр. соч., т. 2, с. 280.
20. Пример заимствован из «Журнала отечественной музыки» на 1806 год Д. Кашина.
21. Пример заимствован из альманаха «Радуга» на 1830 год (цыганские песни, № 8).
22. Толстой Л. Н. Два гусара. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 281.
23. Фет А. А. Кактус. — В кн.: Григорьев Ап. Воспоминания, с. 428—429.
24. Толстой Л. Н. Святочная ночь. — Полн. собр. соч., т. 3, с. 423—424.
25. Загоскин М. Н. Москва и москвичи. — Соч., т. 5, с. 148.
26. Фет А. А. Кактус. — В кн.: Григорьев Ап. Воспоминания, с. 428.
27. Зоркая Н. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900—1910-х годов. М., 1976.
28. Цыганский табор. М., 1982, № 60.
29. Григорьев Ап. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. — В кн.: Григорьев Ап. Эстетика и критика, с. 325.
30. Княжнин В. Аполлон Григорьев и цыгане. — Столица и усадьба, 1917, № 73, с. 21.
31. Там же.
32. Вечер у приятеля, или Светский разговор. — Дамский журнал, 1828, № 23, с. 163—164. Подп.: *Н. С.*
33. Цыганский табор. М., 1882, № 65.
34. Трубицын Н. Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века.
35. Пример заимствован из сборника: Лопатин Н. И., Прокунин В. П. Сборник русских народных лирических песен: Опыт систематического свода лирических песен с объяснениями вариантов со стороны бытового и художественного содержания, ч. 2. 2-е изд. М., 1928, с. 23—24.

Цыганский романс

1. Трубицын Н. Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века, с. 57—58.

2. Григорьев Ап. Концерт цыган. — Московский городской листок, 1847, № 43, с. 174. Без подп.
3. Соймонов А. Д. Песни, записанные Языковым, в собрании П. В. Киреевского. — В кн.: Киреевский П. В. Собрание народных песен, т. 1. Л., 1977, с. 25.
4. Иллюстрация, 1848, № 11, с. 170.
5. Петербургские городские известия. — Северная пчела, 1851, 10 янв., № 7. Без подп., без названия.
6. Потапов В. Ф. Марьина роща и Сокольники. М., 1858, с. 27—28.
7. Там же, с. 10.
8. Там же, с. 23.
9. Там же, с. 44.
10. Там же, с. 31.
11. Там же, с. 43.
12. Там же, с. 45.
13. Там же, с. 50.
14. Там же, с. 52.
15. Концерт цыган. — Московский городской листок, 1847, № 43, с. 174. Без подп.
16. Киреевский П. В. Русские народные песни, ч. 1: Русские народные стихи. М., 1848, с. II—III.
17. Там же.
18. Фет А. Цыганке. — Полн. собр. стихотворений, с. 423.
19. Фет А. Кактус. — В кн.: Григорьев Ап. Воспоминания, с. 419.
20. Тургенев И. С. Конец Чертопханова. Полн. собр. соч. и писем, М. — Л. 1963, т. 4, с. 321.
21. Сабанеев Л. Л. История русской музыки. М., 1924, с. 41—42.
22. Языков Н. М. Весенняя ночь. — Полн. собр. стихотворений. М. — Л., 1964, с. 298.
23. Ростопчина Е. Цыганский табор. — Стихотворения, т. 1. Спб., 1856, с. 67.
24. Бенедиктов В. Г. О! Не играй! — Соч., т. 1. Спб., 1902, с. 55—56.
25. Друскин М. К вопросу об изучении цыганщины. — Советская музыка, 1934, № 12, с. 100.
26. Лесков Н. С. Очарованный странник. — Собр. соч., т. 6, с. 199.
27. Писемский А. Ф. Фанфарон. — В кн.: Писемский А. Ф. Рассказы. М., 1981, с. 132.
28. Иванчин-Писарев А. И. Из жизни Г. И. Успенского. — В кн.: Хождение в народ. М. — Л., 1929, с. 378.
29. Там же, с. 379—381.
30. См.: Блок А. Записные книжки: 1901—1920. М., 1965, с. 204.
31. Цит. по кн.: Нестьев И. Звезды русской эстрады. М., 1970, с. 26.
32. Толстой Л. Н. Святочная ночь. — Собр. соч., т. 1, с. 424.
33. Апухтин А. Н. Старая цыганка. — Стихотворения, с. 138.
34. Толстой С. Л. Угасающая песня. — Заря, 1913, № 5, с. 13.
35. Житомирский Д. В. К истории музыкального «классицизма» XX века: Идеи Ферруччо Бузони. — В кн.: Западное искусство: XX век. М., 1978, с. 261.

Первоистоки

1. Bartók B. Gypsy music of Hungarian music? — The musical Quarterly, New York, 1947, vol. 33, N 2—4, p. 241.
2. Мещерский А. В. Из моей старины: Воспоминания, с. 113.
3. Григорьев Ап. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. — Собр. соч., вып. 14, с. 46.
4. Gypsy music. — In: Harvard Dictionary of Music. 2 ed. Cambridge, 1969, p. 364.
5. Tóth A. Hungarian folk music. — In: The International Cyclopedia of Music and Musicians: Folk music. New York — London, 1975, p. 729.

6. Starkie W. Gypsy music. — In: Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. 3. London, 1954, p. 859—860.
7. Патканов К. П. Цыганы, с. 51.
8. Очерк истории, нравов и языка цыган. — Северная пчела, 1838, № 77. Подп.: *А*.
9. Лист Ф. О музыке цыган. — Орловский вестник, Орел, 1878, № 57.
10. См.: Цыганы в России. — Иллюстрированная газета, 1870, № 4, 5, 6.
11. Лист Ф. О музыке цыган. — Цит. изд.
12. Starkie W. Gypsy music. — In: Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. 3, p. 863.
13. Пример цитируется по изданию: Harvard Dictionary of Music. С.—М., 1969, p. 318.
14. Starkie W. Gypsy music, p. 861.
15. См. об этом в книге: Виноградов В. С. Индийская рага. М., 1976; Менон Рагхава Р. Звуки индийской музыки. М., 1982.
16. Цит. по кн.: Боткин В. П. Письма об Испании, с. 300.
17. См.: Starkie W. Auf Zigeunerspuren. München, 1957.
18. См. об этом: Pohren D. The art of flamenco. Sevilla, 1970.
19. Запись 1941 года Й. и С. Ченки (Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 14, S. 1279).
20. См.: Zigeuner musik. — In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel — Basel — Paris — London, 1968, Bd. 14, S. 1279.
21. Tóth A. Hungarian folk music. — In: The International Cyclopedia of music and musicians. New York, 1975, p. 726.
22. Bartók B. Gypsy music of Hungarian music? — In: The musical Quarterly, 1947, vol. 33, № 2—4, p. 252—253.
23. Gypsy music. — In: Harward Dictionary of Music, p. 364.
24. Starkie W. Gypsy music. — In: Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. 3, p. 859.
25. Лист Ф. О музыке цыган, с. 41.
26. Zigeuner musik. — In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 14, S. 1279.
27. Starkie W. Auf Zigeunerspuren, S. 191.
28. См. об этом: Виноградов В. С. Индийская рага. М., 1976.
29. Danielou A. Inde du Nord. — Buchet—Chastel, 1966, p. 46.
30. Seeger H. Zigeunerleiter. — In: Musiklexikon, v. 2, Leipzig, 1966. S. 559.
31. Лист Ф. О музыке цыган, с. 40.
32. Цит. по кн.: Виноградов В. С. Индийская рага, с. 32.
33. Там же, с. 33.
34. Рагхава Р. Менон. Звуки индийской музыки, с. 38.

Цыганские мотивы в русской музыке

1. Тынянов Ю. Н. Малолетний Витушишников. — В кн.: Кюхля. Рассказы, с. 493. Разрядка моя. — *Т. Щ.*
2. Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 995, оп. 2, № 99.
3. Отдел рукописной книги Государственной исторической библиотеки, конвалют № 8.
4. Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 48, Веневитиновы/М. № $\frac{9818}{90}$.
5. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956, с. 15.
6. Air russe national pour 2 voix. Спб., 1829. — Отдел рукописной книги Государственной исторической библиотеки.
7. Цитируется по сборнику: Рупини И. Русские народные песни. М., 1831.
8. Федоровская Л. А. Степан Давыдов. Л., 1977, с. 119—120.
9. Там же, с. 134.
10. Там же, с. 135.

11. Цыганский табор. М., 1882, № 71.
12. Федоровская Л. А. Степан Давыдов, с. 150.
13. Вяземский П. А. Дела, или Пустяки давно минувших лет. — Полн. собр. соч., т. 7. Спб., 1882, с. 335.
14. Цыганский табор, М., 1883, № 161.
15. См.: «Ох, болит, что болит?» — В изд.: Цыганский табор, 1882, № 67.
16. См. об этом: Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспоминания. — Собр. соч., т. 3. М., 1966.
17. Цыганский табор. М., 1882, № 26.
18. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века, с. 17.
19. Пекелис М. С. Романсы и песни А. Даргомыжского. — В кн.: Полн. собр. романсов и песен, т. 2. М., 1947, с. 664.
20. М.: Миллер и Грессер, 1832, № 48.
21. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века, с. 64.
22. 1882, № 48.
23. См.: Пекелис М. С. Музыкальная культура в России первой половины XIX века (Бытовой романс). — В кн.: Ливанова Т., Пекелис М., Попова Т. История русской музыки/Под ред. М. С. Пекелиса, т. 1. М., 1940, с. 237.
24. Письмо К. А. Булгакова М. И. Глинке от 24 дек. 1856 г.: Глинка М. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и письма, т. 2 (Б). М., 1977, с. 343.
25. Рыжкин И. Художественные впечатления Глинки в Испании: Некоторые особенности испанской национальной музыкальной культуры. — В кн.: М. И. Глинка: Сборник статей. М., 1958, с. 107.
26. Боткин В. П. Письма об Испании, с. 86.
27. Рыжкин И. Художественные впечатления Глинки в Испании. — В кн.: М. И. Глинка: Сборник статей, с. 110.
28. Там же, с. 111.
29. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Л., 1978, с. 240.
30. См.: Степанов П. А. Воспоминания о М. И. Глинке. — В кн.: Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
31. Пекелис М. С. Первая опера Даргомыжского. — В изд.: Эсмеральда. М., 1961, с. 9.
32. Там же.
33. Серов А. Н. Русалка: Опера А. С. Даргомыжского. — Избр. статьи, т. 1. М. — Л., 1950, с. 312.
34. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, т. 2. М., 1973, с. 93.
35. Петербургский концертный сезон 1853 года. — Русский художественный листок, 1853, № 13. Подп.: *Х. Х.*
36. Серов А. Н. Концерт г-жи Леоновой, 14 февраля, в Александринском театре, с живыми картинами. — Театральный и музыкальный вестник, 1858, 23 февр. № 8, с. 86.
37. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, т. 2, с. 97—98.
38. Рукописный отдел Ленинградской государственной консерватории, инв. № 1274, 1273, 1276, 1277.
39. Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 142, Виельгорский Мих. Ю., ед. хр. 29.
40. Иванов М. М. История музыкального развития России в 2-х т., т. 2. Спб., 1910, с. 307.
41. Соллогуб А. Быль. — Музыкальный и театральный вестник, 1883, № 10, с. 10.
42. Иванов М. М. История музыкального развития России, т. 2, с. 307.
43. Одоевский В. Ф. О русских концертах общества посещения бедных в музыкальном отношении. — В кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие, с. 228.

44. См. об этом: Веневитинов М. А. Ф. Лист и М. Ю. Виельгорский в 1839 году. Спб., 1887.
45. Житомирский Д. В. А. Г. Рубинштейн. — В книге: Громан А., Житомирский Д., Келдыш Ю., Пекелис М. История русской музыки, т. 2. М., 1940, с. 88.
46. Письмо М. А. Балакирева Н. А. Римскому-Корсакову от 11 янв. 1863 г. (Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 5. М., 1963, с. 38).
47. Баренбойм Л. А. Г. Рубинштейн. Л., 1957, с. 294.
48. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века, с. 285.
49. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980, с. 214.
50. Переписка П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. — «Советская музыка», сб. 3. М., 1945, с. 138—139.
51. См. об этом: Гордеева Е. Фольклорные истоки «Антара» и «Испанского каприччио». — Советская музыка, 1958, № 6.
52. См.: Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 215.
53. См. об этом: Боткин В. П. Письма об Испании, с. 86.
54. См. об этом: Глумов А. Музыкальный мир Пушкина. М., 1950; Котляров Б. История песни Земфиры. — Советская музыка, 1964, № 9.
55. Пушкин А. С. Письма. — Полн. собр. соч., т. 10, Л., 1979 с. 144.
56. Там же, с. 231.
57. Цыганская песня. — Московский телеграф, 1825, ч. 6, № 21, с. 69.
58. См.: Вишневский В. Пушкин в опере. — В книге: Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена, т. 29, Л., 1940, с. 66.
59. Отдел рукописей Государственной библиотеки им В. И. Ленина, ф. 48, Веневитиновых/М, № $\frac{20}{3}$.
60. Отдел рукописей Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 21, № 7.
61. Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспоминания, с. 108.
62. Цит. по кн.: Глумов А. Музыкальный мир Пушкина, с. 180.
63. Соловьев С. П. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. — Ежегодник имп. театров: Сезон 1895/96 года. Прилож. 1, с. 154.
64. В операх. — Новости дня, 1893, 29 апр., № 3541. Подп.: *Fa — Mi*.
65. См.: Зоркая Н. И. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов.
66. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М., 1973, с. 68.
67. См. об этом: Брянцева В. С. В. Рахманинов. М., 1976, с. 97—98, 220—222 и др.
68. Опубликована в аранжировке Н. Штибера в сборнике: Цыганские ночи. М., 1891.
69. Письмо С. В. Рахманинова М. С. Слонову от 24 июля 1894 года (Рахманинов С. В. Литературное наследие, т. 1. М., 1978, с. 237).
70. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время, с. 133.
71. Шаляпина И. Воспоминания о Рахманинове. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2. М., 1974, с. 183—184.
72. Пластинка: Поет Сергей Сорокин. Гитара. Стерео СО 05743244.

Литература

На русском языке

Исследования *

Копыстенский З. Номаконон сиречь: Законоправильник, изданный Захарием Копыстенским, 1624 г.
Чулков М. Словарь русских суеверий, М., 1772.
Нарушевич А. История Польши, т. 1, кн. 1. Варшава, 1780.
Цыгане. Хроника. — Прибавление к Московским ведомостям, 1784, № 74. Без подп.
О происхождении, языке и нравах Цыган. — Зеркало света, 1786, ч. 2, с. 51—54. Без подп.
Плещеев С. П. Обозрение Российской империи. Спб., 1786, с. 38.
Зуев В. Путешественные записки от С.-Петербурга до Херсона. Спб., 1787, с. 178—182.
О происхождении цыган. — Новые ежемесячные сочинения, 1794, ч. 100, № 10, с. 4—14 (Из опыта немецкого ученого Генриха-Морица Грелльмана в 1758 г.). Без подп.
Чулков М. Словарь юридический, ч. 5, М., 1794 (Об указе Екатерины II, изд. 21 дек. 1783 г. о причислении цыган к сословию крестьян).
О цыганах в Англии. — Вестник Европы, 1819, ч. 106, № 113. Без подп.
Краткие выписки, известия и замечания. — Вестник Европы, 1820, июль, с. 150. Без подп.
О происхождении цыган. — Вестник Европы, 1821, сент., с. 74—76 (по книге Г. Рекордона). Без подп.
Русская Каталани. — Отечественные записки, 1822, ч. 10, № 32, с. 394—402. Без подп.
Цыганская песня А. Пушкина («Старый муж, грозный муж») и ноты напева. — Московский телеграф, 1825, ч. 6, № 21, с. 69. Без подп.
Данилович И. Историческое и этнографическое исследование о цыганах. — Северный архив, 1826, т. 19, № 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Описание Нижнего Новгорода и ежегодно бывающей в нем ярмарки. М., 1829. Без подп.
Цыганы. — С.-Петербургские ведомости, 1830, 8 янв., № 10. Без подп.
Попытка к образованию цыган. — Сын отечества, 1837, ч. 187, с. 137—138. Без подп.
Цыгане в России и Испании. — Библиотека для чтения, 1837, т. 20, с. 120—125. Без подп.
Очерк истории, нравов и языка цыган: Из сочинений Когальничана. — Северная пчела, 1838, 2 апр., № 75, 8 апр., № 77, 14 апр., № 82; Подп.: *А.*
О цыганах в Москве. — Сын отечества, 1840, ч. 4, кн. 2. Без подп.
Прохоров А. Московская цыганка. — Литературная газета, 1842, 29 янв., № 18 (Физиологический очерк).
О цыганах. — Иллюстрация, 1845, № 2. Без подп.
О цыганах. — Иллюстрация, 1846, № 3, 11. Без подп.
Цыгане в Валахии. — Отечественные записки, 1847, № 6, 7, 8. Без подп.
О начале и происхождении цыган. — Сын отечества, 1848, кн. 1, с. 55—56. Без подп.

---

* Порядок расположения материала хронологический.

Цыганы. — Иллюстрация, 1848, № 7. Без подп.
Об алжирских цыганах. — Отечественные записки, 1852, ч. 7, № 2. Без подп.
О петербургских цыганах. — Пантеон, 1853, № 3, Петербургский вестник: Музыка, с. 33—46. Без подп.
Цыганы в Испании. — Отечественные записки, 1853, т. 89, отд. 7, с. 58—59. Без подп.
Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. — Современник, 1853, № 8.
Петербургские цыгане, независимо от давно всем известных московских. — Пантеон, 1854, № 9, Московский вестник, с. 1—14. Подп.: *Корреспондент.*
Григорьев Ап. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. — Собр. соч., вып. 14, М., 1915.
Домбровский Ф. Крымские цыгане. — С.-Петербургские ведомости, 1855, № 70.
Поездка в Бессарабию. — Московские ведомости, 1856, 1 сент., № 106, 8 сент., № 108, 15 сент., № 111, 22 сент., № 119. Подп.: *А. Л.*
Щукин Н. С. Цыгане в Египте и Передней Азии. — Вестник имп. русского географического об-ва, 1858, ч. 23, отд. 5, с. 5—11.
Цыганская музыка в Венгрии (из брошюры Ф. Листа). — Литературное прибавление к Нувеллисту, 1860, № 5. Без подп.
Кеппен П. Хронологический указатель материалов для истории инородцев Европейской России. Спб., 1861.
О происхождении цыган. — Северная пчела, 1864, 5 (17) янв., № 5. Без подп.
Цыгане. — Бессарабские областные ведомости, 1866, 8 янв., № 2, 15 янв., № 3. Подп.: *К. Х.*
Ткачев Г. Этнографические очерки Богучарского уезда. — В кн.: Памятная книжка Воронежской губернии на 1865—66 гг. Воронеж, 1867.
Пестов М. П. Описание Ардатовского уезда Нижегородской губернии. — В кн.: Нижегородский сборник, т. 2. Нижний Новгород, 1869.
Цыганский табор. — Иллюстрированная газета, 1870, 15 янв., № 3. Подп.: *С. С.*
Цыгане в России. — Иллюстрированная газета, 1870, 22 янв., № 4, 29 янв., № 5. Подп.: *С. С.*
Цыгане в Румынии. — Иллюстрированная газета, 1870, 30 апр., № 17. Подп.: *С. С.*
Веневитинов М. А. Статистическая карта Воронежской губернии. — В кн.: Памятная книжка Воронежской губернии на 1870—1872 гг. Воронеж, 1871.
О цыганах. — Нива, 1872, № 21, 25. Без подп.
Любецкий С. М. Старина Москвы и русского народа в историческом отношении с бытовой жизнью русских. М., 1871.
Скальковский К. Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии, Индии. Спб., 1873.
Румынские цыгане. — Нива, 1873, № 49. Без подп.
Цыгане в Европе и в России. — Голос, 1873, 20 мая (1 июня), № 138. Без подп.
Песни, собранные П. В. Киреевским (под ред. П. Бессонова), вып. 10. Спб., 1874 (о пении цыганами патриотических песен в отечественную войну).
Песни цыган в Англии. — Московские ведомости, 1875, 5 июля, № 170. Без подп.
Цыгане в Венгрии и Румынии. — Русский мир, 1876, 17 (29) декабря, № 302. Подп.: *Б. П.*
Любецкий С. М. Московские окрестности, ближние и дальние, за всеми заставами, в историческом отношении и в современном их виде. М., 1877.
Попандопуло В. К. О языке московских цыган: Из протокола заседания Комитета по устройству антропологической выставки, М., 1877.
Цыганы. — Природа и люди, 1878, № 11. Без подп.
Лист Ф. О музыке цыган. — Орловский вестник, 1878, 4 (16) июня, № 57.
Антропологическая выставка имп. Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 1, М., 1878. — Известия имп. Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 27. Без подп.

Антропологическая выставка имп. Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 2. М., 1879. — Известия имп. Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 31. Без подп.
Антропологическая выставка имп. Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 3, ч. 1. М., 1879. — Известия имп. Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 35. Без подп.
Русские народные картинки (собрал и описал Д. А. Ровинский), кн. 5. Спб., 1881.
Петербургская жизнь за сто лет. — Новое время, 1881, 12 (24) ноября, № 2051. Подп.: *М. П.*
Цыгане в вертепной драме. — Киевская старина. Киев, октябрь, 1882, с. 2—33. Без подп.
Юридическое положение цыган в России. — Юридическое обозрение, Тифлис, 1882, № 60, с. 67—68. Подп.: *В. В.*
Елисеев А. В. Материалы для изучения цыган: О литовских цыганских королях. — Живописная Россия, 1882, т. 3, ч. 1.
Елисеев А. В. О материалах для изучения цыган, собранных М. И. Кунавиным. Спб., 1884.
Сахаров И. П. Сказания русского народа: Русское народное чернокнижие. Спб., 1885.
Цыганская старина. — Новое время, 1886, 10 (22) ноября, № 3844. Подп.: *М. И. П.*
Патканов К. П. Цыгане. Спб., 1887.
Цыгане. — Новое время, 1891, 12 (24) декабря, № 5672. Без подп.
Добровольский В. Н., Смоленский этнографический сборник, ч. I. Смоленск, 1891 (три белорусские сказки о цыганах).
Немцов Ф. Цыгане. — Природа и люди, 1892, № 27, с. 426—429; № 28, с. 442—444.
Штибер Н. Г. По поводу прикрепления цыган. — Новости и биржевая газета, 1893, 19 мая, № 134.
Русские народы: Наброски пером и карандашом, ч. 1: Европейская Россия. Текст под ред. проф. Н. Ю. Зограф. М., 1894.
Добровольский В. Н. Пословицы. — Смоленский этнографический сборник, ч. 4. Спб., 1894.
Штибер Н. Г. Русские цыгане. — Ежемесячное приложение к Ниве, 1895 № 11, с. 519—554.
Добровольский В. Н. Киселевские цыгане. — Живая старина, 1897, вып. 7: Цыганские тексты. 1908.
Добровольский В. Н. У киселевских цыган. — Живая старина, 1897, вып. 1.
Штибер Н. Г. О песенном творчестве русских цыган. — С.-Петербургские ведомости, 1898, 28 марта, № 85.
Погребальные обряды цыган. — Витебские губернские ведомости, Витебск, 1898, 26 марта, № 36. Без подп.
Васильев М. К. К истории народного театра. — Этнографическое обозрение, 1898, кн. 36.
Штибер Н. Г. Прошлое и настоящее гитары. — Россия, 1899, 14 (26) декабря, № 230; 17 (29) декабря, № 233.
Патканов (Истомин) К. П. — Цыганский язык. М., 1900.
Папазьян В. М. Армянские боша: Цыганский этнографический очерк. — Этнографическое обозрение, 1901, кн. 49, № 2, с. 93—158.
Елисеев А. Цыгане. — Природа и люди, 1901, № 5, 6, 7, 8, 10.
Григорьев А. А. Цыганская венгерка. — Литературное прилож. к Ниве, 1902, № 8.
Михаил Г. О так называемом романсе. — Театр и искусство, 1906, № 17.
Цыгане прежде и теперь. — Петербургская газета, 1911, 2 окт., № 270. Подп.: *Spectator.*
Штибер Н. Г. Цыганские песни в России. — Обозрение Петербурга, 1911, № 3, 4, 6, 9.
Новое исследование о цыганах. — Светоч, 1911, кн. 11, с. 83—85 (о прочитанном в Гамбургском Антропологическом об-ве реферате проф. А. Бигана). Без подп.

Трубицын Н. Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века: Очерк. Спб., 1912.
Финдейзен Н. Ф. Павловский музыкальный вокзал: Исторический очерк (к 75-му музыкальному сезону). 1838—1912 гг. Спб., 1912.
Угасающая песня. — Заря, 1913, № 5: В. Васильев — Анкета «Зари», Сергей Толстой — Нечто о цыганском пении, Воспоминания Н. В. Давыдова, гр. А. Б. Ефимовского, С. С. Мамонтова, цыганки-плясуньи 80-х годов Е. Н. Мискиновой, цыганки-певицы Насти Поляковой и режиссера Н. Ф. Бутлера.
Зеленин Д. К. Библиографический указатель русской этнографической литературы о внешнем быте народов России (1700—1910). — Записки Русского географического об-ва по отд-нию этнографии, т. 2, вып. 1. Спб., 1913.
Столпянский П. Н. Старый Петербург: Цыгане и цыганские хоры. — Новое время, 1914, 9 апр., № 13675.
Шенневьер Д. Клод Дебюсси и его творчество. М., 1914 (К. Дебюсси о московских цыганах).
Сент-Виктор П. де. Боги и люди. Пер. М. Волошина. М., 1914.
Штибер Н. Г. Западноевропейские цыгане. — Природа и люди, 1915, № 31.
Лернер Н. Пушкин и цыгане. — Столица и усадьба, 1915, № 48, с. 13—14.
Плещеев А. Цыгане (из жизни старого Петербурга). — Столица и усадьба, 1915, № 38—39.
Толстой И. Л. Мои старые друзья. — Столица и усадьба, 1916, № 56.
О Саре Толстой. — Столица и усадьба, 1916, № 68. Без подп.
Княжнин В. Аполлон Григорьев и цыганы. — Столица и усадьба, 1917, № 73, с. 21—23.
Максимов А. Н. Какие народы живут в России? М., 1919.
Кун Н. А. Сказки цыган: Из серии «Мир сказок», кн. 1, 2, Под ред. Л. Б. Хавкиной. М., 1922.
Асафьев Б. В. Чайковский: Опыт характеристики, Пг., 1922.
Столпянский П. Н. Старый Петербург, Пг., 1923.
Берг Л. С. Население Бессарабии, Пг., 1923.
Патканов С. К. Список народностей Сибири. — Труды комиссии по изучению племенного состава населения СССР и сопредельных стран, № 7. Пг., 1923.
Алексеев М. П. Из музыкальной жизни провинции первой половины XIX века. — История русской музыки в исследованиях и материалах. Под ред. проф. К. А. Кузнецова, т. 1, М., 1924, с. 7—45.
Сабанеев Л. История русской музыки, М., 1924.
Асафьев Б. В. Бытовые основы оперы Большого театра. — Моск. Большой театр 1825—1925. Л., 1925.
Чаянова О. Э. Театр Мэддокса в Москве. 1776—1805.
Асафьев Б. В. Музыка города и деревни. «Музыка и революция», 1926, № 3.
Цыгане сегодня. — «Огонек», М., 1927, № 33. Без подп.
Богуславский С. Цыганщина. — Новый зритель, 1927, № 2.
Асафьев Б. В. Бытовая музыка после Октября. — «Новая музыка», вып. 1, Л., 1927.
Сокольников М. П., Кубиков И. Н. при участии И. Глебова. Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы и общественно-революционных праздниках. Иваново-Вознесенск, 1927.
Германо А. В. Цыгане. — Безбожник, 1928, № 1.
Петерсон М. И. Введение в языковедение. М., 1928.
Баранников А. П. Об изучении цыган в СССР. — Известия Академии наук СССР. 1929, 7 серия, отд-ние гуманитарных наук, № 5, 6.
Германо А. В. Библиография о цыганах: Указатель книг и статей с 1780 по 1930 г., М., 1930.
Асафьев Б. В. Русская музыка от начала 19 столетия. М. — Л., 1930.
Германо А. В. Цыгане вчера и сегодня, М., 1931.

Баранников А. П. Отачьно вэнгло [Отсталый участок]. — Нэво бром, 1931, № 1 (О необходимости собирать цыганские песни).
Виноградов В. Опыт анализа легкого жанра. — Пролетарский музыкант, 1931, № 1.
Штейнпресс Б. С. К истории «цыганского пения» в России. М., 1934.
Друскин М. С. К вопросу об изучении «цыганщины». (По поводу работы Б. Штейнпресса «К истории „цыганского пения" в России»). — Советская музыка, 1934, № 12, с. 96—105.
Гиляровский В. А. Москва и москвичи: Очерк старомосковского быта. М., 1935.
А. Н. Островский и русские композиторы. Письма. М. — Л., 1937.
Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938.
Ливанова Т., Пекелис М., Попова Т. История русской музыки/Под ред. М. С. Пекелиса, тт. 1—2. М., 1940.
Асафьев Б. В. А. Дюбюк. — В кн.: Евгений Онегин: Лирические сцены П. И. Чайковского (доп.). М. — Л., 1944.
Асафьев Б. В. Предисловие. — В кн.: Иванов М. Русская семиструнная гитара. М., 1948.
Глинка М. И. Исследования и материалы/Под ред. А. В. Оссовского. М. — Л., 1950.
Глинка М. И. Сборник материалов и статей./Под ред. Т. Н. Ливановой. М., 1950.
Глумов А. Музыкальный мир Пушкина. М. — Л., 1950.
Пекелис М. С. Даргомыжский и народная песня. М., 1951.
Барри Дж. Цыгане: Две тысячи лет скитаний по свету. — Курьер Юнеско, 1958, апр.
Деметер П., Пичугин П. Песни русских цыган. — Музыкальная жизнь, 1963, № 20, с. 18—20.
Блок А. Записные книжки: 1901—1920. М., 1965.
Ляпустина Н. Мир, цыгане и литература. — Советская молодежь, Иркутск, 1966, 24 мая, № 62. (О лекции цыганского поэта, филолога Н. Г. Саткевича).
Саткевич Н. Г. Библиография о цыганах в 2-х тт.: Указатель книг и статей с 1624 г. по 1966. Рукопись (хранится в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина, ЦСБ).
Нестьев И. В. Звезды русской эстрады. М., 1970.
Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки, т. 1, 2, 3. М., 1970—1981.
Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М., 1973.
Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, т. 1—2. М., 1970—1973.
Айветс А. Р. Цыгане в наши дни. — Курьер Юнеско, 1974, дек.
Брянцева В. С. В. Рахманинов. М., 1976.
Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л., 1978.
Щербакова Т. А. Илья Соколов — знаменитый хоревод. — Музыкальная жизнь, 1978, № 13, с. 20—21.
Щербакова Т. А. Русская Каталани. — Музыкальная жизнь, 1978, № 14, с. 20—21.
Образцы фольклора цыган-кэлдэрарей/Изд. подготовили Р. С. Деметер и П. С. Деметер. М., 1981.

Воспоминания. Дневники. Письма *

Вистенгоф П. Ф. Очерки московской жизни. М., 1842
Булгарин Ф. В. Воспоминания. Спб., 1846—1849.
Энгельгард Л. Н. Записки. Спб., 1867.
Письма 1812 года от М. А. Волковой к В. И. Ланской. — Русский архив, 1872.

* Порядок расположения материала хронологический.

Из письма англичанки Вильмот, подруги княгини Дашковой, на родину (1806). — Русский архив, 1873, т. 4.
Струговщиков А. Н. Михаил Иванович Глинка: 1839—1841 гг. Воспоминания. — Русская старина, 1874, т. 9, с. 697—725.
Быков П. В. Русские женщины-писательницы: графиня Ростопчина. — Древняя и новая Россия, 1878, № 7.
Шенич Н. И. Воспоминания. — Русский архив, 1880, кн. 3.
Куликов Н. И. А. С. Пушкин и П. В. Нащокин: Очерки и воспоминания. — Русская старина, 1879, авг.; 1880, т. 29, с. 989—998; 1881, т. 31, с. 599—692.
Селиванов В. В. Предания и воспоминания. Спб., 1881.
Аксаков И. С. Гостиная А. О. Смирновой. — Русь, 1882, № 37.
Якушкин П. И. Соч., т. 8, 9: О репертуаре цыганских хоров, о встречах с цыганами и записях цыганских песен. Спб., 1884.
Маркевич Б. М. Цыганка Таня. — Полн. собр соч., т. 11. Спб., 1885.
Соллогуб В. А. Воспоминания. Спб., 1887.
Кондратьев И. К. Пушкин у Яра. М., 1887.
Полевой К. А. Записки. Спб., 1888.
Загоскин М. Н. Москва и москвичи. — Соч., т. 5. Спб., 1889.
Семевский М. Путевые очерки, заметки, наброски. — Русская старина, 1889, № 4.
Боткин В. П. Путешествия. Спб., 1890.
Фет А. А. Мои воспоминания, т. 1, 2. М. 1890.
Пыляев М. П. Старая Москва. Спб., 1891.
Пыляев М. П. Старое житье. Спб., 1892.
Вигель Ф. Ф. Воспоминания. М., 1892.
Арнольд Ю. К. Воспоминания. Спб., 1892.
Берг Н. Графиня Ростопчина в Москве. — Исторический вестник, 1893, № 3, с. 695.
Фет А. А. Ранние годы моей жизни. М., 1893.
Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. — Соч., т. 2. М., 1893.
Мартьянов П. К. Дела и люди: Отрывки из записной книжки, статьи и заметки, т. 1. Спб., 1893.
Соловьев М. П. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. — Ежегодник императорских театров, сезон 1895—1896, Прилож., кн. 1, с. 119—169.
Из писем А. Я. Булгакова к брату. — Русский архив, 1899, кн. 9.
Нащокина В. А. Воспоминания. — Прилож. к Новому времени, 1889.
Свербеев Д. Н. Записки (1799—1826), т. 1—2. М., 1899.
Из писем А. Я. Булгакова к брату. — Русский архив, 1901, кн. 3.
Мещерский А. В. Из моей старины: Воспоминания. — Русский архив, 1901, кн. 1.
Кони А. Ф. Очерки и воспоминания. — Спб., 1906.
Бартенев П. Воспоминания. — Русский архив, 1904, кн. 3.
Из жизни Вари Паниной. — Петербургская газета, 1911, 1 апр., № 147; 2 июня, № 148; 19 июля, № 195. Без подп.
Давыдов Н. В. Из прошлого, М., 1913.
Щепкина-Куперник Т. Письма издалека. М., 1913.
Григорьев А. А. Мои литературные и нравственные скитальчества. М., 1915.
Григорьев А. А. Стихотворения. Рассказы. Отрывки из дневника. М., 1915.
Княжнин В. Н. Аполлон Александрович Григорьев: Материалы для биографии, Пг., 1917.
Лазаревский И. Старая Москва: Из прошлого английского клуба. М., 1920.
Ясинский К. Роман моей жизни. Л., 1926.
Петровский Д. Повесть о Хлебникове. М., 1926, № 162 (Библиотека «Огонек»).
Толстой С. Л. Федор Толстой-Американец. М., 1926.
Анненков П. В. Литературные воспоминания. Л., 1928.
Блок А. Дневники (1917—1921), Л., 1928.

Смирнова А. О. Записки. Дневники. Воспоминания. Письма. М., 1929.
Иванчин-Писарев А. И. Из жизни Г. И. Успенского: Хождение в народ. М., 1929.
Дельвиг Анд. И. Полвека русской жизни: Воспоминания 1820—1870, т. 1. М., 1930.
Штакеншнейдер Е. А. Дневник и записи. М., 1934.
Жихарев С. П. Записки, М., 1955.
Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову/Под ред. М. А. Азадовского. М. — Л., 1935.
Пушкин и его эпоха: Сборник статей. Париж, Изд.: Русская иллюстрация, 1937.
Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. Л. — М., 1940.
Глинка в воспоминаниях современников, М., 1955.
Даргомыжский А. С. Избр. письма, вып. 1. М., 1952.
Герцен А. И. Дневник 1842—1845. — Полн. собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 199—417.
Герцен А. И. Былое и думы (т. 1, ч. 2, гл. 15). — Полн. собр. соч., т. 8. М., 1956.
Шаляпина И. Ф. Воспоминания о С. Рахманинове. — Воспоминания о С. В. Рахманинове в 2-х тт., т. 2. М., 1962.
Чехов А. П. Письма. — Собр. соч., т. 11. М., 1963.
Толстой Л. Н. Дневники 1847—1894 гг. — Собр. соч., т. 19. М., 1965.
Вертинский А. Четверть века без родины. — Москва, 1965, № 5.
Глинка М. И. Записки. — Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1973.
Глинка М. И. Письма: Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 2 (А), 2 (Б). М., 1975—1977.
Нащокин П. В. Воспоминания/Публ. Н. Я. Эйдельмана. — Прометей, т. 10. М., 1975, с. 275—292.
Боткин В. П. Письма об Испании. Л., 1976.
Рахманинов С. В. Литературное наследие, т. 1. М., 1978.
Пушкин А. С. Письма. — Полн. собр. соч., т. 10. Л., 1979.

Рецензии *

Заметка о цыганском пении. — Зеркало света, 1786, ч. 2, с. 51. Без подп.
Описание праздника, данного в Москве 19 мая 1814 года обществом благородных людей по случаю взятия российскими войсками Парижа. М., 1814, с. 12. Подп.: *А. В.*
Шаликов П. П. Вечер у приятеля, или Светский разговор. — Дамский журнал, 1828, № 23, с. 151—171.
Цыганские песни (с примечаниями от редакции). — Радуга, М., 1830, с. 11—16.
Дельвиг А. А. Обзор альманахов на 1830 год. — Литературная газета, 1830, ч. 2. Библиография.
Цыганы. — Бабочка, 1831, № 40, с. 112. Без подп.
О цыганах. — Северная пчела, 1832, 24 мая, № 117, 24 июня, № 143. Без подп.
Булгарин Ф. Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1838, 2 декабря, № 274; 7 декабря, № 278. Подп.: *Ф. Б.*
Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1838, 15 июля, № 158; 1 окт., № 247; 7 окт., № 252; 16 окт., № 260; 21 окт., № 264; 22 окт., № 265; 23 окт., № 266; 13 декабря, № 283; 16 декабря, № 286. Без подп.
Кукольник Н. П. Павловский вокзал (письмо к М. И. Глинке). — Северная пчела, 1838, 26 мая, № 116.
Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1839, 4 янв., № 3; 16 янв., № 10.
Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1840, 29 янв., № 23; 1 февр., № 26; 21 февр., № 42. Без подп.
Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1841, 31 июля, № 169; 1 авг., № 170; 15 сент., № 204; 16 сент., № 205, 8 окт., № 251; 29 окт., № 268; 1 декабря, № 269. Без подп.

---

* Порядок расположения материала хронологический.

Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1843, 13 февр., № 35; 16 февр., № 37; 13 марта, № 57. Без подп.

Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1844, 26 янв., № 20, 7 февр., № 28; 22 марта, № 41. Без подп.

Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1845, 24 декабря, № 290. Без подп.

Концерт Моск. цыган. — Северная пчела, 1846, 15 марта, № 60; 27 марта № 69. Без подп.

Цыгане в Петербурге. Фельетон: Заметки, выписки и корреспонденция *Ф. Б.* — Северная пчела, 1847, 22 янв., № 17.

Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1847, 15 янв., № 11; 25 янв., № 20. Без подп.

Концерт цыган. — Московский городской листок, 1847, 23 февр., № 43. Без подп.

Москва и Петербург. [Заметка А. Трисмегистова]. — Московский городской листок, 1847, 21 апр., № 88.

Элькан А. — Иллюстрация, 1848, № 11, с. 169—170. Без назв. (о цыганах в Петербурге).

Хроника. — Иллюстрация, 1848, № 20, с. 318. Без подп., без названия. О кончине Ильи Соколова.

Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1849, 5 ноября, № 247; 9 ноября, № 250. Без подп.

Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1851, 4 янв., № 3; 10 янв., № 7; 17 янв., № 13; 18 янв., № 14; 20 янв., № 16; 8 февр., № 31; 13 февр., № 35; 5 марта, № 49; 4 марта, № 58; 21 апр., № 88; 3 мая, № 98; 16 мая, № 109; 5 июня, № 124; 7 июня, № 126; 9 июня, № 128; 16 июня, № 134; 8 июля, № 159; 20 июля, № 161; 21 июля, № 162; 25 июля, № 165; 28 июля, № 168; 8 авг., № 176; 14 авг., № 181; 21 авг., №186; 23 авг., № 187, 22 окт., № 235. Без подп.

Заметки о цыганах. — Северная пчела, 1852, 17 мая; № 110; 28 мая, № 118; 4 апр., № 124; 16 июля, № 158; 23 июля, № 164. Без подп.

О сборнике цыганских песен. — Пантеон, 1852, № 1. Без подп.

О цыганах на гулянке под Новинским. — Московский вестник, 1852, № 5. Без подп.

Поездка в Бессарабию. — Московские ведомости, 1856, 1 сент., № 105; 8 сент., № 108; 15 сент., № 111; 22 сент., № 114. Подп.: *А. Л.*

Излер И. И. Цыгане. — Калейдоскоп, 1860, № 4, с. 25—27; № 5, с. 36—38.

Заметка о цыганах. — Северная пчела, 1862, 5 янв., № 5. Без подп.

О происхождении цыган. — Северная пчела, 1864, 5 янв., № 5. Без подп.

Несколько слов о цыганах: Из захолустья. — В кн.: Труды Имп. вольного экономического о-ва, 1864, т. 3, вып. 1, с. 71—77. Без подп.

Петербургская жизнь за сто лет. — Новое время, 1881, 12(24) ноября, № 2051. Подп.: *М. П.*

Заметки о цыганском пении. — Прибавления к Московским ведомостям, 1884. Без подп.

Цыганская старина. — Новое время, 1886, 10 (22) ноября, № 3844. Подп.: *М. И. П.*

Хор цыган Н. И. Шишкина (1871—1896): По поводу 25-летия его деятельности и пребывания в Санкт-Петербурге. Спб., 1896. Без подп.

Отчет о концерте Вари Паниной в Дворянском собрании. — Биржевые ведомости (веч. вып.), 1911, 4 мая, № 12304. Без подп.

О приглашении хора цыган к постановке «Живого трупа». — Петербургская газета, 1911, 13 окт., № 281. Без подп.

Цыгане на сцене. — Петербургская газета, 1911, 29 сент., № 267; 5 окт., № 273; 16 окт., № 284. Подп.: *Цыгановед.* (о выступлении цыган в «Живом трупе» Л. Толстого).

Третий концерт Катюши Сорокиной. — «Петербур. газета», 1911, 6 декабря, № 335. Без подп.

Эскизы и крохи. — Петербургская газета, 1911, 1 июня, № 147. Без подп. (О смерти Вари Паниной)

Варя Панина. — Биржевые ведомости (веч. изд.), 1911, 21 июля (3 августа), № 12436. Без подп.

Зал Дворянского собрания: О концерте Насти Поляковой. — Петербургская газета 1912, 8 марта, № 66. Без подп.
Цыганский концерт Нюры Массальской. — Петербургская газета, 1912, 26 ноября, № 326. Без подп.
О концерте К. Сорокиной. — Новое время, 1912, 15 (28) янв., № 12875. Без подп.
О концерте Насти Поляковой. — Биржевые ведомости (веч. изд.), 1912, 8 марта, № 12826. Без подп.
Цыганские концерты в таборе. — Биржевые ведомости (веч. изд.), 1912, 26 августа, № 13060. Без подп.
Шебуев Н. Королева Цыганская. — Солнце России, 1913, № 6 (157) (О цыганском репертуаре А. Вяльцевой).
Культуру цыганам: В СССР 500 тысяч цыган. — Вечерняя Москва, 1926, 5 марта, № 53 (661). Без подп.
Театр цыган. — Новый зритель, 1926, № 44, Без подп.
Барановский Б. Во власти нового быта. — Правда, 1926, 25 февр., № 169.
Сергеевский М. В. Ваш романэ гиля (О цыганских песнях). — Романы зоря, 1927, № 1.
Новые цыганские песни в лицах. — Программы гос. академических театров, 1927, № 7. Без подп.
Блюменау Р. Цыгане на эстраде. М., 1927.
Гастроли цыган и театр эстрадников. — Ижевская правда, Ижевск, 1927, 15 окт., № 237. Без подп.
Брик О. М. Эстрада перед столиками. М., 1927.
Арди Ю. Чечетка. М. — Л., 1927.
Вечер 120-ти национальностей. — Вечерняя Москва, 1927, 9 ноября, № 255. Без подп.
Долой «цыганочку». — Пионерская правда, 1928, 3 окт., № 79. Без подп.
Первый концерт для рабочих. — Рабочая Москва, 1928, 3 февр., № 29 (О выступлении цыган в Колонном зале Дома Союзов). Без подп.
Кугель А. Об искусстве эстрады. — Рабис, 1928, № 6.
Блюменау Р. Умирающая цыганщина. — Цирк и эстрада, 1928, № 2.
Юбилей Е. А. Полякова. — Цирк и эстрада, 1928, № 3—4. Без подп.
Варя Панина, Кремотат и Минин: Один голос и две гитары. — Цирк и эстрада, 1928, № 3—4. Без подп.
Каким будет цыганский хор? — Вечерняя Москва, 1928, 4 сент., № 205 (1415). Без подп.
Блюменау Р. За цыганскую песню. — Новый зритель, М., 1928, № 29.
Блюменау Р. Цыганская болезнь. — Цирк и эстрада, 1928, № 14.
Пикель Р. Задворки зрелищного искусства: Цыганщина. — Жизнь искусства, 1928, № 39.
Против искусства «стаканчиков граненых». — Набат, Серпухов, 1929, 5 янв., № 4 (2046). Без подп.
Гард Э. «Лолы Чергэн»: О цыганском романсе и цыганской стенной газете. — Вечерняя Москва, 1929, 8 февр., № 32 (1544)
Кукушкин В. Разобьем «граненые стаканчики»! (От «цыганочки» к новой песне). — Рабочая Москва, 1929, 23 февр., № 42.
Манхин М. Академия пошлости. — Экран, 1929, № 7.
Адоре Р. Концерт или издевательство над зрителем? Цыганский хор в Брянске. — Брянский рабочий, Брянск, 1929, 8 марта, № 57 (2948).
Московские цыгане. — Коммунист, Астрахань, 1929, 7 сент., № 204 (3438). Подп.: *А. Э.*
Цыганщина перед судом общественности. — Цирк и эстрада, 1929, № 20—21. Подп.: *Б — ау А.*
Брюсова Н., Лебединский Л. Против нэпмановской музыки (цыганщины), фокстрота и т. д. М., 1930.
Конец «стаканчиков граненых». — Цирк и эстрада, 1930, март, № 9. Без подп.
Штейнпресс Б. Чем плоха цыганочка? — За пролетарскую музыку, 1930, № 4. Подп.: *Борис Ш.*
Цыганская песня: Вечер ансамбля под управлением Е. Полякова. — Советская Киргизия, Фрунзе, 1930, 20 мая, № 114. Без подп.

Житомирский Д. В. Бьем нэпмановскую музыку. — Рост, 1930, № 13.
Пахнет Яром. — Красноярский рабочий, Красноярск, 1930, 10 авг., № 177 (3636). Без подп.
Градов Ю. Цыганы и цыганщина. — Власть труда, Иркутск, 1930, 17 авг., № 185 (3197)
Как поют цыгане (вместо рецензии). — Красное знамя, Владивосток, 1930, 12 сент. № 205. Без подп.
Виноградов В. Суд над музыкальной халтурой. М., 1931.
Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой. М., 1931. Без подп.
Штейнпресс Б. С. Чем плоха «цыганочка»? М., 1932.
Живцов А. Романс и бытовая песня. — Вечерняя Москва, 1940, 3 сент., № 204.
Марков Г. Этнографическая халтура. — Вечерняя Москва, 1948, 9 янв., № 7. (Об ансамбле Е. И. Орловой).
Иванова В. Роза Джалакаева и другие. — Московский комсомолец, 1961, 2 апр., № 66 (7066). Без подп.
А в Ужгороде дядька. — Советская культура, 1964, 1 авг., № 91 (1739). Без подп.
Марьяновский В. Струны сердца. — Вечерняя Москва, 1965, 23 июня, 146 (О цыганской певице Р. Жемчужной).
У нас во гостях: Встреча с Радой и Николаем Волшаниновыми. — Комсомольская правда, 1966, 15 апр., № 88 (12555). Без подп.
Курганцева И. Цыганские напевы. — Ленинградская правда, 1975, 11 марта № 58 (18287).
Сакизчи В. Звучат цыганские напевы. — Советская Аджария, Батуми, 1975, 5 февр., № 25 (12938). (К гастролям цыганск. ансамбля «Гиля-Ромен» Аджарского отд. Грузинской филармонии).
Григорьева Т. Голоса молодых. — Советская Калмыкия, Элиста, 1976 г., 28 авг., № 173 (7662).
Коржева В. Танец — моя жизнь. — Комсомольская Киргизия, 1976, 23 окт., № 127 (6853). (Интервью с танцовщицей цыганского ансамбля «Майсиго» В. Коржевой).
Лиджиев Н. Напевы цыганской песни. — Комсомолец Калмыкии, Элиста, 1977, 17 мая, № 59 (3505).
Виноградов Г. Встреча с «молодыми». — Знамя труда, Джамбул, 1978, 1 мая, № 85 (10093).
Паулавичюте В. Яркое искусство. — Советская Литва, Вильнюс, 1978, 24 мая, № 121 (10634).
Фиш Э. Языком искусства — Дагестанская правда, Махачкала 1979, 16 февр., № 40 (16572). (К гастролям цыганского ансамбля «Калейдоскоп» в Дагестане).
Сличенко Н. Современность с большой буквы. — Известия, 1979, 20 марта, № 67 (19132) (О Московском цыганском театре «Ромэн»).

Художественная литература

Апухтин А. Н. О цыганах, Старая цыганка, Цыганская песня.
Баратынский Е. А. «Цыганка» («Наложница»): Поэма.
Бенедиктов В. Г. К черноокой («Нет, красавица, напрасно...»), Понятны мне, понятны эти звуки..., Черноокой деве («Я люблю тебя, дева милая...»), Хор готов. Вожатый ярый...
Вересаев В. «Встреча»: рассказ.
Григорьев А. А. Цыганская венгерка.
Горбунов И. Ф. «Спрятался месяц за тучи»: рассказ.
Даль В. И. «Цыганка»: повесть; «Цыган», «Цыганка», «Ворожейка»: рассказы.
Державин Г. Р. Цыганская пляска.
Дмитриев И. И. К Державину, Пой, скачи, кружись, Параша...
Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы.
Загоскин М. Н. «Пан Твардовский»: либретто оперы.
Куприн А. И. Фараоново племя.
Лесков Н. С. Чертогон, Очарованный странник.

Островский А. Н. Бесприданница.
Патканов П. С. Имя им — легион (В топком болоте): драма; Наши цыгане, или Старые цыганские песни на новый лад: водевиль.
Писаревский В. А. Половодье: Картины провинциальной жизни русских помещиков и чиновников.
Писемский А. Ф. «Масоны»; роман, Фараон: рассказ.
Потапов В. Ф. Марьина роща и Сокольники, или Сказание о том, как молодые купчики пропускают сквозь бутылку отцовские денежки.
Полонский Я. П. Песня цыганки («Мой костер в тумане светит»); Поцелуй меня..., Цыганка.
Пушкин А. С. Всеволожскому («...Итак, от наших берегов»); «Колокольчики звенят»; Так старый хрыч Илья...; отрывок; Цыганы: поэма; «Цыганы» («Здравствуй, счастливое племя!»): стихотворение.
Ростопчина Е. Цыганский табор.
Самойлов В. Цыганский табор: водевиль.
Салтыков-Щедрин М. Е. Господа Головлевы.
Соллогуб В. А. Тарантас: Путевые впечатления.
Толстой А. К. Цыганская песня («Из Индии дальной...»).
Толстой Л. Н. Два гусара; «Святочная ночь»; «Живой труп».
Тургенев И. С. Записки охотника: Каратаев (Русак); Чертопханов и Недопюскин; Конец Чертопханова.
Успенский Г. И. Трын-трава.
Фет А. А. «Кактус»: рассказ; стихотворения: Цыганка, Цыганке.
Языков Н. М. Весенняя ночь; Элегия; Перстень.

Справочные издания

Брокгауз Ф. Л., Эфрон И. Л. Цыгане. — Энциклопедический словарь, т. 75. Спб., 1905.
Брокгауз Ф. Л., Эфрон И. Л. Цыгане. — Малый энциклопедический словарь, т. 2, вып. 4. Спб., 1908.
Цыгане. — Большой энциклопедический словарь/Под ред. С. Н. Южакова, т. 19. Спб., 1909. Без подп.
Венцель Т. В. Цыгане. — Большая Советская Энциклопедия, т. 28. М., 1978, с. 607—608.
Цыгане. — Малая советская энциклопедия, т. 10. М., 1961, с. 295. Без подп.
Чередниченко Т. В. Цыганская музыка. — Музыкальная энциклопедия, т. 6. М., 1982, стб. 152—158.
Чередниченко Т. В. Цыганский романс. — Музыкальная энциклопедия, т. 6. М., 1982, стб. 158—161.

На иностранных языках

Исследования *

Amero C. Bohémiens, Tsigans t Gypsies. 1895.
Ariste P. Des Tsiganes (Bohémiens) des pays Baltes. Bucureşti, 1958.
Ariste P. Supplementary Review (concerning the Baltic Gypsies and their dialecsts). — Journal of the Gypsy Lore Society. Third series. XLIII, 1—2.
Banga D. Piesen nad vetrom. Bratislava, 1964.
Bartels E., Brum G. Gypsies in Denmark: A social-biological study. Copenhagen, 1943.
Bartók B. Gypsy music of Hungarian music? — The Musical Quarterly (New York), 1947, vol. 33, N 2—4.
Black G. A Gypsy bibliography. London, 1914.
Bloch J. Les Tsiganes. — Presse Université de France. Paris, 1953.
Boehtlingk O. Über die Sprache der Zigeuner in Rußland. — Bulletin de la classe hist.-phil. de l'Academie Imp. des Sciences de S.-Petersbourg, t. 10, 1852.

---

* Порядок расположения материала — алфавитный.

Borrow G. The Lincali, vol. 2. London, 1841.
Borrow G. The Gypsies in Russia and Spain. — The Atheneum. London, 1896.
Cibula J. Ciganska ludova kultura. — Ludova tvorivost, roc. 18, 1959.
Edwards H. S. The Russian Gypsies and their choirs. — National Magazine (London), 1859, v. 6.
Elliot C. B. Thravels in the three empires of Austria, Russia and Turkey, v. 1. London, 1838.
Erdos K. A classification of Gypsies in Hungary. — Acta Etnografica Academiae Scientiarum Hungaricae (Budapest), 1958, v. 6.
Chelcea J. Ţiganin din România. Bucureşti, 1944.
Ficowski J. Cyganie Polscy. Warszawa, 1953.
Grellmann H. M. G. Die Zigeuner: Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volkes in Europa nebst ihrem Ursprunge. Dessau und Leipzig, 1783.
Grellmann H. M. G. Historischer Versuch über die Zigeuner. Göttingen, 1787.
Hasluck M. Albanian Gypsies. — Natura, 1938, v. 141, May.
Horvathova E. Cigani na Slovensku. Bratislava, 1964.
Lafuente R. Los gitanos, el flamenco y los flamencos. Barcelona, 1955.
Liszt Fr. Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie. Paris, 1859.
Narbutt T. Ruch historyczny ludu cygańskiego. Wilno, 1830.
Pohren D. The art of flamenco. Sevilla, Spain, 1970.
Pott A. F. Die Zigeuner in Europa and Asien: Ethnographisch-linguistische Untersuchung vornehmlich ihrer Herkunft und Sprache. Halle, 1844.
Pott A. F. Über die Zigeuner. — Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft. Bd. 3. Leipzig, 1843.
Stampach F. Narodni hudebni umeni cikanske. — Narodopisny vestnik československy, roc. 22. Praha, 1929.
Starkie W. In Sara's Tents. München, 1953;
Starkie W. Auf Zigeunerspuren: Von Magie und Musik, Spiel und Kult der Zigeuner in Geschichte und Gegenwart. München, 1957.
Szábolcsi B. La musique de tziganes. Paris, 1938.
Taikon K. Zigenerska. Stockholm, 1963.
Tillhagen C.-H. The Gypsy Question in Sweden (IALS), v. 35. Edinburg, 1957.
Tillhagen C.-H. The Gypsy problem in Finland (IALS), v. 37. Edinburg, 1958.
Valastan B. Ciganske spevy a tance. Bratislava, 1963.

Справочные издания

Starkie W. Gypsy music. — In: Grove's Dictionary of Music and Musicians, v. 3. London, 1954, p. 853—854.
Seeger H. Zigeunerleiter. — In: Musiklexikon, Bd. 2. Leipzig, 1966, S. 559.
Bonic F., Waldmann G. Zigeunermusik. — In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 14. Kassel—Basel—Paris—London, 1968, S. 1278—1284.
Gypsy music. — In: Dictionary of Music. Cambrige, 1969, p. 364.
Toth A. Hungarian folk music. — In: The international cyclopedia of music and musicians: Folk music. New York—London, 1975, p. 726—729.

Избранная нотография цыганских транскрипций и таборного фольклора

Собрание народных русских песен с их голосами, на музыку положил Иван Прач. Спб., 1790.

В предисловии Н. А. Львов отметил восемь песен, «известных под именем цыганских»: № 59, «Во лузях я ходила»; № 71, «Земляничка ягодка на полянке выросла»; № 79, «Ах, по улице молодец идет»; № 80, «Против краснова солнышка»; № 99, «Во донских, во лесах»; № 107, «Ой, на горке, на горочке», № 109, «Из-под дуба, из-под вяза».

Новый российский песенник, или Собрание любовных, хороводных, пастушьих, плясовых, театральных, цыганских, малороссийских, козацких, святочных, простонародных и в настоящую войну на поражение неприятелей и на разные другие случаи сочиненных 145 песен, ч. I. Спб., иждивением И. К. Ш[нора] и Т. [Полежаева?], 1790.

Новый российский песенник, или Собрание любовных, хороводных, пастушьих, плясовых, театральных, цыганских, малороссийских, козацких <...> и на разные другие случаи сочиненных 142 песни, ч. 2. Спб., иждивением И. К. Ш[нора] и Т. [Полежаева?] 1791.

Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных и прочих песен для фортепиано, собранных издателями. Спб. Герстенберг и Дитмар, 1797—1798.

Среди веселых и плясовых песен к цыганской исполнительской традиции относятся: № 2, «Возле речки, возле мосту»; № 3, «Улица, улица моя»; № 13 «Чарочки по столику похаживают»; № 21, «Как у наших у ворот», № 33, «Ехал козак за Дунай» и др.

Всеобщий новоизбранный песенник всех лучших российских авторов, содержащий в себе песни, арии и хоры: нежные, любовные, пастушеские, простонародные, веселые, плясовые, цыганские, театральные, застольные, сатирические, шуточные: военные, малороссийские, анакреонтические и прочие, положенные на голоса и разделенные по новейшему вкусу на 13 отделений, в 4-х частях. М., 1805.

Новейший всеобщий песенник. М., 1810.

Отдел 8: Песни плясовые, простонародные и цыганские (№ 224—249).

Новейший карманный песенник, содержащий в себе собрание всех родов новейших и употребительнейших песен, как-то: нежных или любовных, пастушеских, простонародных, веселых или цыганских, театральных, в коих помещены арии из 4-х частей «Русалки» и проч. М., 1813.

Новейший избранный песенник, или Собрание новейших употребительнейших лучших авторов всякого рода песен, как-то: нежных, любовных, простонародных, печальных, цыганских, военных <...> М., 1814.

Новейший отборный российский песенник, собранный из лучших российских песенников и содержащий в себе самые новейшие и употребительнейшие всякого рода песни, как-то: нежные, веселые, любовные <...> цыганские, малороссийские и военные, как прежние, так и вновь сочиненные во время войны с французами с приобщением арий, хоров из лучших опер <...>, в 3-х частях. М., 1817.

Новейший отборный российский песенник, собранный из лучших российских песенников и содержащий в себе самые новейшие и употребительней-

шие всякого рода песни, как-то: нежные, веселые, любовные, пастушеские, простонародные, сатирические, хороводные, святочные, свадебные, цыганские, малороссийские и военные <...> М., 1817.

Новейший полный и всеобщий песенник, содержащий в себе собрание отборных и всех доселе известных употребительных и новейших всякого рода песен, <...>расположенный на нежные, любовные, простонародные, <...> веселые и печальные, плясовые, цыганские и пр., ч. 1—4. Спб., 1818.

Новый избранный песенник, или Собрание лучших, новейших и ныне более употребительных российских песен, как-то: нежных, любовных, пастушеских, театральных, простонародных, веселых, малороссийских, плясовых, цыганских и козацких, также арий и хоров из известных опер <...>. Спб., 1819.

Новейший всеобщий и полный песенник, или Собрание всех употребительных, доселе известных, новых и старых отборных песен лучших в сем роде сочинителей в шести частях <...>. Спб., 1819. Среди плясовых песен — популярные у цыган: № 81, «В темном лесе»; № 85, «Ты поди, моя коровушка»; № 86, «У меня ль во садочке»; № 87, «Во лузях, во лузях»; № 88, «Веселая голова»; № 89, «Ах, по мосту, мосту»; № 90, «Улица, улица моя»; № 91, «Пошел козел в огород» и др.

Новейший полный всеобщий песенник, или Собрание отборных и всех доселе известных употребительных и новейших всякого рода песен, как-то: нежных, простонародных, святочных, подблюдных, <...> плясовых, цыганских и проч. В четырех частях. М., 1822. Раздел в 3-й ч. «Песни веселые и цыганские» содержит около 30-ти песен, в том числе «Здравствуй, милая, хорошая моя», «Ты поди, моя коровушка», «За долами, за горами», «Мне моркотно молоденьке», «Улица, улица моя», «Пой, пляши, кружись, Параша», «Хожу я по улице», «Барыня, барыня», «Отдана я понмарю», «Ты почувствуй, дорогая», «Во лузях, во лузях», «Юность, юность», «Я вечор млада» и др.

Новейший полный песенник для особ обоего пола, ч. 1. М., 1822.

Раздел 2: Веселые и цыганские.

Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным. М., 1833—1834.

№ 115, цыганская «А и кто траву топтал»; № 116, «У сосида хата била».

«Радуга» на 1830 год.

Новейший русский песенник. М., 1847.

Среди плясовых: «В темном лесе», «За горами, за долами», «Я цыганка молодая» и др.

Гурилев А. 47 избранных народных русских песен. М., 1849.

К цыганской исполнительской традиции относятся: № 3, «Лучина, лучинушка»; № 13. «Уж как пал туман»; № 8, «Вспомни, вспомни, мой любезный»; № 9, «Ты поди, моя коровушка»; № 33. «Ивушка, Ивушка»; № 24, «Мне моркотно молоденьке»; № 46, «Хожу я по улице» и др.

Собрание песен московских цыган. Спб., Изд. Мельцель, Дютш, Бессель, 1850.

Собрание песен и романсов, петых московскими цыганами. М., 1850. Десять любимых цыганских песен. Написаны в точности, как их поют цыганы. М., М. Эрлангер [1850-е годы?].

Новейший полный русский песенник, собранный из народных русских песен и из сочинений известных русских писателей <...>, в 4-х частях, ч. 3, М., 1855.

№ 1—71 — лирические и плясовые песни цыганской исполнительской традиции.

Песенник, или Собрание избранных песен, романсов и водевильных куплетов, сочинения Пушкина, Жуковского, Державина [и др.], в 3-х ч., Спб., 1855

Ч. 2-я: Песни московских цыган.

Цыганский сборник для пения. Аранжир. и изд. М. Эрлангера. М., Б. г. [1850-е гг.?]
Песни московских цыган, вып. 1, 2, 3. М., Изд. Ю. Грессера, 1856.
Любимые цыганские песни/Аранжир. Р. Бюхнера. М., изд. К. Нильсена, 1857.
Собрание любимых цыганских песен/Аранжир. П. Булахова, первое собрание. М., изд. А. Гутхейля, 1859; Второе собрание. М., изд. А. Гутхейля, 1873; третье собрание. М., изд. А. Гутхейля, 1878; четвертое собрание. М., изд. А. Гутхейля, 1885.
Песни московских цыган/Аранжир. П. Булахова. М., 1862.
Песни московских цыган/Аранжир. А. Дюбюка, вып. 1, 2, 3. М., изд. К. Мейкова, 1866—1870.
Сборник лучших песен, романсов и тиролек с прибавлением цыганских и малороссийских/Сост. А. С[околов] М., 1870.
122 песни московских цыган. М., Б. г. [1870-е г.?]
Полный русский песенник, или Собрание всех употребительных русских песен и романсов с прибавлением цыганских, малороссийских и куплетов «Прекрасной Елены», «Орфей в аду» и других новейших опер и водевилей. М., 1873.
Любимые песни московских цыган. М., П. И. Юргенсон, 1878.
Золотой букет, или Новейший русский и цыганский песенник, составленный из песен, романсов, водевилей, куплетов и пр., исполняемых хорами князя Голицына, Молчанова, Молодцова, Славянского и пр. Спб., 1873—1893.
Любимые песни цыган. М., П. И. Юргенсон, 1880.
Цыганский табор: Сборник для пения и фортепиано, вып. 1, 2, 3, 4. М., Юргенсон, 1882.
Ночь у Яра: 25 новейших цыганских песен/Аранжир. Н. Артемьев [М.] Б. г. [1890-е годы?].
Цыганские ночи: Сборник 20-ти новейших и любимейших цыганских песен для пения с аккомпанементом гитары/Аранжир. А. Галина и Н. Штибера, тетр. 1—3. Спб., 1891.
Среди цыган: Собрание цыганских романсов для пения с аккомпанементом гитары/Сост. Н. Штибер, тетр. 1. Спб., 1894.
Золотой букет: Полный русский песенник. М., 1894.
Около пятидесяти песен из репертуара цыган.
Любимые песни московских цыган/Аранжир и соч. Пригожего Я. М., Гутхейль. Б. г. [1890-е годы?].
Сборник цыганских романсов для пения с аккомпанементом гитары/Сост. А. Соловьев, тетр. 1—3. М., Гутхейль, 1886—1895.
Цыганские ночи: Сборник 125-ти любимейших цыганских песен. Спб., 1902.
Цыганские ночи: Сборник 125-ти любимейших цыганских песен Н. Шишкина, И. Зубова, П. Денисьева и др. для пения с аккомпанементом фортепиано. Спб., 1904.
Добровольский В. У киселевских цыган. — «Живая старина», т. 7, вып. 1. Спб., 1897.
Шишкин М. А. Цыганские романсы, исполненные с большим успехом в пьесе графа Л. Н. Толстого «Живой труп». Спб., «Нева», Б. г. [1912?].
Кручинин Н. (Хлебников). Старинные русские народные песни, сохраненные музыкальной традицией цыган. М., 1929.
Русские народные песни: Песенник. Ред.-сост. Гиппиус Е. В., Л., 1943.
Песни цыган из драмы Л. Н. Толстого «Живой труп». Запись и обработка Н. Н. Кручинина (Хлебникова). М., 1955.
Песни московских цыган XIX века/Запись и сост. Н. Кручинина (Хлебникова). Общ. ред. А. Иванова. М., 1961.
Деметер П., Пичугин П. Песни русских цыган. — «Музыкальная жизнь», 1963, № 20.
Цыганские народные песни и пляски/Ред. С. Бугачевский. М., 1971.
Цыганские народные песни и танцы/Сост. Н. Сличенко. М., 1983.

Русские цыгане-музыканты, упоминаемые в книге

Антон, цыганский певец, солист хора Ивана Васильева в 1840—50-е гг. — 20, 76.

Васильевы, семья московских цыган-музыкантов, наиболее известных в в 1840—60-е гг. — 76.

Васильев Иван Васильевич (1810—1870-е гг.), цыганский певец, гитарист, автор песен и романсов, хоревод; выступал в хоре И. О. Соколова; после его смерти в 1848 году возглавил хор московских цыган; наиболее популярен был в 1830—50-е гг. — 11, 14, 20—23, 62, 63, 67—69, 74, 76, 86, 87, 111, 114, 121, 145.

Груша Васильева — цыганская певица, жена Ивана Васильева, солистка его хора в 1840—1850-е гг. — 20, 21, 76.

Любаша, Любовь Васильевна Васильева, цыганская певица, сестра Ивана Васильева, солистка его хора в 1840—1850-е гг. — 21, 76.

Денисьев П., хоревод одного из московских хоров, певец, автор романсов; наиболее известен в 1880—1900-е гг. — 50.

Калабин Р. А. (1830—1900), цыганский певец, автор романсов, хоревод — 88.

Кручинин (наст. фамилия Хлебников) Николай Николаевич (1885—1962), цыганский хоревод, гитарист, собиратель цыганского фольклора; представитель семьи хореводов; в 1917 г. организовал вокально-инструментальный цыганский ансамбль, в 1920 г. Студию старого цыганского искусства, которые популяризировали традиционный репертуар русских цыган-певцов XIX в. — 50, 163.

Массальские, семья цыганских артистов конца XIX — начала XX в., наиболее известна певица Нюра Массальская — 62, 63.

Ольга Андреевна (1800-е — 1840-е гг.?), цыганская певица и гитаристка, дочь Степаниды Сидоровны; в 1810-е гг. пела в ансамбле матери; в доме П. В. Нащокина Ольгу Андреевну часто слышал А. С. Пушкин (конец 1820—1830-х гг.) — 15, 17.

Панина Варя, Варвара Васильевна (1872—1911), цыганская певица; воспитанница Московского хора А. И. Паниной; пела в «Стрельне», в «Яре» возглавила собственный хор — 63, 85—88, 163, 165.

Соколовы, семья цыган-артистов, известных в России с конца XVIII в. до начала XX в. — 8, 10—12, 19, 23, 53, 59, 62, 63, 76, 99.

Соколов Иван Трофимович (1740-е гг. — 1807) — хоревод, собиратель цыганских и русских песен; глава первого хора цыган-«лэутарей», привезенных из Валахии в Москву в 1774 г. гр. А. Г. Орловым и записанных крепостными дер. Пушкино — 9, 10, 63.

Илюшка, Соколов Илья Осипович (1777—1848), цыганский хоревод, танцор и гитарист, собиратель цыганских и русских песен, создатель первых «транскрипций» русских песен; племянник И. Т. Соколова; после его смерти с 1807 до 1848 г. руководил самым известным в России московским хором цыган — 8—12, 14, 17, 18, 20, 21, 23, 27, 52, 59, 62—66, 70, 71, 76, 86, 93—95, 99, 104, 105, 111, 115, 124, 125, 138, 162, 165.

Матрена Соколова (конец XVIII в. — 1840-е гг.?), — цыганская танцовщица в хоре Ивана Соколова, с 1807 г. в хоре Ильи Соколова, его сестра —

20, 27, 53, 62—65, 99
Соколов Григорий, один из московских хореводов, племянник И. О. Соколова; известен в 1860—1870-е гг. — 62, 63, 76.
Соколов Федор, гитарист, хоревод в 1860—1870-е гг.; племянник И. О. Соколова — 62, 86, 87
Сорокины, семья петербургских цыган-артистов, пользовавшихся известностью с конца XIX и в XX в. — 146
Сорокин Сергей Александрович (1895—1973), цыганский певец и гитарист, приобретший известность в начале XX в. в концертах с сестрами-певицами: Катюшей Сорокиной и Елизаветой Сольской; в 1920 и 1930-е гг. известен как аккомпаниатор в драматических театрах Москвы и Ленинграда; французская гитара С. А. Соколова звучит в кинофильмах «Бесприданница», «Война и мир» — 86, 146
Стеша, Степанида Сидоровна /Солдатова?/ (1787—1822), цыганская певица («Русская Каталани»); выступала в хоре И. Т. Соколова; с 1806 г. концертировала в Москве, в Ярославле (в годы Отечественной войны) со своим ансамблем (гитарист, скрипач и три хористки) — 9, 10, 12—17, 52, 63, 70, 71, 85, 101, 109, 110, 117, 148, 149, 162.
Стеша, цыганская певица, солистка хора Ивана Васильева; известна в 1850—1860-е гг. — 21, 67, 68
Таня, Татьяна Дмитриевна (Дементьевна?) (конец XVIII в. — 1870-е гг.), цыганская певица, солистка, московского хора Ильи Осиповича Соколова; наиболее популярна в 1820—1830-е гг. — 10, 11, 13, 16—19, 63, 111, 148, 149, 163
Федоровы, семья цыганских артистов конца XIX — начала XX в. — 62, 63.
Шишкины, семья цыганских артистов конца XIX — начала XX в. — 62, 63
Шишкин Михаил Александрович, цыганский гитарист, аккомпаниатор Вари Паниной, аранжировщик и автор романсов — 50, 74, 86
Шишкин Николай Иванович (? — 1911), цыганский певец, гитарист, хоревод; автор романсов и «транскрипций»; хор Н. И. Шишкина участвовал в премьере спектакля «Живой труп» Л. Н. Толстого — 62, 63, 69, 72, 73

Оглавление

Странствия «фараонова племени» 3
«Портреты» 8
Цыгане и русская культура 23
Песни табора 48
Транскрипция 57
Цыганский романс 74
Первоистоки 89
Цыганские мотивы в русской музыке 98
Вместо заключения 146
Источники 148
Литература 158
Избранная нотография цыганских транскрипций и таборного фольклора 170
Русские цыгане-музыканты, упоминаемые в книге 173

Щербакова Т.

Щ61 Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. — М.: Музыка, 1984. — 176 с., нот.

Книга посвящена значению музыки цыган в истории русской музыкальной культуры. Читатель познакомится с знаменитыми цыганами-музыкантами и цыганскими хорами, с таборными песнями и особенностями исполнения цыганских русских песен и романсов, узнает о претворении цыганских мотивов в русской профессиональной музыке, об отражении этой тематики в русской художественной литературе.

Для музыкантов и широких читательских кругов.

Щ $\frac{4905000000-408}{026(01)-84}$ 20—84

ББК 49.5
78С1

ТАИСИЯ АЛЕКСЕЕВНА ЩЕРБАКОВА

ЦЫГАНСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ТВОРЧЕСТВО В РОССИИ

Редактор *Е. Гордеева*
Художник *С. Абелин* Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *И. Левитас* Корректор *М. Лимонова*

ИБ № 3215

Подписано в набор 4.08.83 Подписано в печать 7.08.84 Формат бумаги 60×90/16 Бумага типографская № 1 Гарнитура литературная Печать высокая Объем печ. л. 11,0. Усл. п. л. 11,0. Усл. кр.-отт. 11,375. Уч.-изд. л. 12,8. Тираж 25 000 экз. Изд. № 12644. Зак. № 503. Цена 90 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.