
ПУШКИН
И ИСКУССТВО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАД · МОСКВА
1937

Отв. редактор
Н. Шувалов.
Техн. ред. Э. Блейх.

□

Сдано в набор 29/VI
1937 г. Подписано к пе-
чати 11/XI 1937 г. Ти-
раж 5000 экз. „Искус-
ство“ № 373. Индекс Т... 1
Бумага 72 × 104^{1/4} л. 13^{1/2}
печ. листов. 6^{3/4} бум. ли-
стов. 13 авт. л. В 1 бум.
листе 114^{1/8} п. вл. Лени-
нградит № 5459. За-
каз № 4273.

□

Типография „Советский
Печатник“, Ленинград,
Моховая, 40.

ПУШКИН И ДРАМА

Б ГОРОДЕЦКИЙ

I

В КОЛОССАЛЬНОМ художественном наследии Пушкина проблемы его драматургии являются проблемами наименее изученными. Подавляющее большинство работ, посвященных этой области пушкинского творчества, не выходило за пределы наивного социологизирования, или же характеризовалось вниманием исследователей к незначительным деталям, „источникам“, „влияниям“ и пр. Основные же проблемы пушкинской драматургии, в движении и развитии последней, оставались вне поля внимания большинства исследователей.

Соотношение между субъективными замыслами Пушкина и общественным звучанием его драматургических произведений, смысл всего поступательного движения пушкинской драматургии в ее борьбе с традициями и канонами старого классического театра, взаимосвязь исходных позиций молодого Пушкина с последующими позициями автора „маленьких трагедий“, значение традиций пушкинской драматургии для нашей социалистической культуры, — все эти вопросы далеко не изучены и еще ждут своих исследователей.

Лицейские годы Пушкина в театральном отношении характеризуются интересом его к французской комедии XVII—XVIII вв., оказавшей сильнейшее воздействие и на оригинальную русскую комедию начала XIX столетия.¹

Вплотную к вопросам театра и драматургии Пушкин подошел в 1817—1820 гг., когда, по окончании лицея, он стал, по его собственному выражению, „почетным гражданином кулис“. Позднее, уже на юге, вспоминая об этих годах, Пушкин писал в первой главе „Евгения Онегина“:

Волшебный край! Там в стары годы,
Сатиры смелой властелин,
Былстал Фонвизин, друг свободы,
И перекичивал Князкин;
Там Озеров невольным данн
Народных слез, рюкзакский
С младой Семеновой делал;

¹ См., напр., Ал. Слонимский — Пушкин и комедия 1815—1820 гг., „Вопросы Пушкинской комиссии АН. наук СССР, 1936 г., вып. II, стр. 23—42.

Там наш Катерини воскресил
Крислея гений величайшей;
Там вывел козкий Шаховской
Своих комедий шумный рой;
Там и Дидло венчался славой:
Там, там, под сению кулис,
Младые дни мои неслись.

Пристальный интерес Пушкина к вопросам театра и драматургии в период между лицеем и ссылкой подтверждается и незаконченной его статьей этих лет — «Мои замечания об русском театре». Чрезвычайно интересно то обстоятельство, что уже в эти годы Пушкин воспринимает понятие «театр» — как сложный комплекс взаимодействующих друг на друга частей, как сложную сумму иногда противоречивых друг другу слагаемых: «Публика образует драматические таланты. Что такое наша публика?»¹

Посмотрим вслед за Пушкиным, из каких слагаемых состоял театр тех лет и как характеризует их Пушкин.

Прежде всего — публика, которая «образует драматические таланты». «Пред началом оперы, трагедии, балета молодой человек гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незнакомыми. «Откуда ты?» — «От Сем[еновой], от Сосн[инской], от Кол[осовой], от Ист[оминной]». «Как ты счастлив!» — «Сегодня она играет — она танцует — похлопаем ей — вызовем ее! она так мила! у ней такие глаза! такая ножка! такой талант!..» — Занавес подымается. Молодой человек, его приятели, переходя с места на место, восхищаются и хлопают. Не хочу здесь обвинять пылкую, ветренную молодость, знаю, что она требует снисходительности. Но можно ли полагаться на мнения таковых судей?»²

Нетрудно заметить, что эта пушкинская характеристика — насквозь иронична. Пушкина этих лет (1817—1820) отнюдь нельзя всецело отождествлять с этими представителями «пылкой, ветренной молодости», которых имеет в виду Пушкин. Пушкин уже вошел в круг наиболее прогрессивно настроенных представителей общества. И. И. Пущин, лицейский товарищ Пушкина, вступивший в эти годы в тайное общество и скрывавший это от Пушкина, рассказывает: «Естественно, что Пушкин, увидя меня после первой нашей разлуки, заметил во мне некоторую перемену и начал подозревать, что я от него что-то скрываю. Особенно во время его болезни и продолжительного выздоровления, видаясь чаще обыкновенного, он затруднял меня вопросами и распросами, от которых я, как умел, отделялся, успокаивая его тем, что он лично, без всякого воображаемого им общества, действует как нельзя лучше для благой цели...» В другом месте И. И. Пущин замечает: «Он (Пушкин) всегда согласно со мною мысля о деле общем (res publica)».

Нельзя полагаться на мнение этой «пылкой, ветренной молодости» — делает вывод Пушкин и переходит к другой части публики. «Значительная часть нашего партера... слишком занята судьбою Европы и Отечества, слишком утомлена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъявлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же русского)... Сии великие люди нашего времени... нахмуренные в комедиях, вевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные, может быть, в одних только балетах, не должны ль необходимо охлаждать игру самих ревностных наших артистов и наводить

¹ Пушкин. «Мои замечания об русском театре».

² Там же.

лень и томность на их души, если природа одарила их душою?..¹

И этот иронический отзыв о „великих людях нашего времени“ естественен и уместен у Пушкина 1819–1820 годов. „Насчет глауца, вельможи злого, насчет холопа записного“ собирается говорить Пушкин со своим сочленом по „Зеленой лампе“ В. В. Энгельгардтом в послании к последнему (1819 г.). О том что он „уторел в чаду большого света“, пишет Пушкин в том же году в послании к кн. А. М. Горчакову и характеризует „большой свет“ так:

Не смуща я бывало острог слов
Политики смешного лепетанья,
Не вижу я набоженных глауцов
Святых неведк. почетных подлецов
И мистика призрачного привиденья!

Следующая часть публки, знаменитый „разек“, по отзыву Пушкина тех лет, удовлетворялся немногим

„Трагический актер заревет громче, сильнее обыкновенного. оглушенный разек приходит в исступление, театр трещит от рукоплесканий“.

И только немногие знатоки, по мнению Пушкина, оказывались способными дать правильную оценку происходившего на сцене

„Часто певец или певица, заслужившие любовь нашей публки, фальшиво дотягивают арию Бозальде или della Maria. Знатоки примечают, любители чувствуют, они молчат из уважения к таланту. Прочие хлопают из доверенности и кричат форо из приличия“

Пушкин делает вывод: „невозможно ценить таланты наших актрис по шумным одобрениям нашей публки“

Переходя к актерам тогдашнего театра („Но посмотрим, достойны ли русские актеры такого убийственного равнодушия“), Пушкин выделяет прежде всего Семенову:

„Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой - и, может быть, только об ней. Одаренная талантом, красотой, *чувством живым и верным*, она образовалась сама собою... Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения, всё сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано...“²

Пушкин высоко ценил Семенову именно потому, что ее игра была всегда согрета подлинным человеческим чувством.

Требование *искренности и простоты* в передаче обычных человеческих чувств становилось орудием в борьбе не только против сложной и неестественной игры „записных“ трагических актеров старой классической трагедии, но и против канонов феодально-дворянской классической литературы. В своем наброске начала статьи о русской прозе (1822 г.) Пушкин писал: „Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вылыми метафорами! Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавив: „сие священное чувство, коего благородный пламень и проч.“ — Должно бы сказать *рано по утру*, а они пишут: „едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба“, „Как это все ново и свежо.“ — иронически замечает Пушкин. Ни красота, ни знание роли не могут спасти актера, который, играя механически, не переживает того, что он играет:

¹ Пушкин. „Мои замечания об русском театре“

² Там же.

³ Выделено мною. Б. Г.

⁴ Там же.

... Кто нынче говорит об Каратыгиной, которая, по собственному признанию, никогда не могла понять смысла ни единого слова своей роли, если она писана была стихами?..¹

Требования к актеру повышались. От него ожидали свободной, естественной игры, согретой подлинным человеческим чувством: „Брянской всегда, везде одинаков. Вечно улыбающийся Фингал, Тезей, Орозман, Язон, Дмитрий — равно бездушны, надуты, принужденны, томительны. Напрасно говорите вы ему: расшевелись, батюшка, развернись, рассердись, — ну, ну!..“

Сравнительно слабого актера Борецкого Пушкин предпочитает Брянскому потому что „... Борецкой имеет чувство, мы слышали порывы души его в роли Эдина и старого Горация. Надежда в нем еще не пропала...“

Такие же требования искренности и простоты предъявляет Пушкин периода 1818—1820 гг. и к драматургии:

„Она (Семенова — Б. Г.) украсила несовершенные творения несчастного Озерова... она одушевила измеренные строки Лобанова; в ее устах поправились нам славянские стихи Катенина, полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией...“²

Катенин, пытавшийся воскресить на русской сцене XIX века „Корнелия гений величавой“,³ по мнению Пушкина, „... опоздал родиться — и своим характером и образом мыслей весь принадлежит 18 столетию...“⁴

Начало двадцатых годов прошлого столетия характеризуется кризисом классической драматургии и начавшейся переоценкой ее недавних корифеев.

„... У нас нет театра, — пишет Пушкин кн. П. А. Вяземскому 6 февраля 1823 г., опыты Озерова ознаменованы поэтическим слогом — и то не точным и жарким; впрочем, где он не следовал жеманным правилам фр[анцузского] театра? знаю за что полагаешь его поэтом романтическим: за замечательный монолог Фингала .. но вся трагедия написана по всем правилам парнасского православия...“

Пушкин был далеко не одинок в своей оценке современной ему драматургии начала двадцатых годов. Отвечая на упрек Пушкина, П. А. Щелтнев писал ему 7 февраля 1825 г.:

„... Драматических писателей я пропустил⁵ потому, что вообще полагаю наши трагедии и комедии (выключая Недоросль), если не совсем ничтожными, по крайней мере дурными в отношении к другим родам...“

В годы формирования тайных обществ в России, накануне восстания декабристов, старая классическая феодальная трагедия уже переставала удовлетворять запросы передовых слоев общества. Новые требования предъявлялись к драматургии. Вспомним исключительно интересную оценку „Недоросля“ Фонвизина, данную Пушкиным в первой главе „Евгения Онегина“:

... Там в стары годы,
Сатиры смелой властелин,
Блестал Фонвизин, друг свободы...⁶

Переводные пьесы и переделки, появившиеся во множестве,⁷ отнюдь не смягчали кризиса классического репертуара.

¹ Пушкин. „Мои замечания об русском театре“.

² Там же. Выделено мною. Б. Г.

³ „Евгений Онегин“, первая глава.

⁴ Пушкин — кн. П. А. Вяземскому. Первая половина марта 1820 г.

⁵ В „Письме о русских поэтах“. „Сын отечества“, 1825 г., № 2.

⁶ Выделено мною. Б. Г.

⁷ См. об этом подробнее: А. Л. Слонимский, „Борис Годунов“ и драматургия 20-х годов“. „Борис Годунов“ А. С. Пушкина, сборник статей, изд. Гос. ак. театра драмы, Л. 1936, стр. 49—51.

„В пестрых переводах, составленных общими силами и которые, по несчастью, стали нынче слишком обыкновенны — писал Пушкин в 1819—1820 гг. в „Мои замечания об русском театре“, гений актрисы (Семеновой — Б. Г.) удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов, от которых каждый отец отрекается по одиночке...“

Настроения „левого фланга“ театральных кресел особенно ярко отражены в тех требованиях, какие предъявлялись к литературе и драматургии членами филиала Союза благодетеля — общества „Зеленая лампа“, в котором состоял Пушкин.

В дошедших до нас бумагах и документах „Зеленой лампы“ мы находим любопытно произведение неизвестного автора, члена „Зеленой лампы“, — „Сон“ Автор говорит о будущей России, которая предстала ему во сне:

„...Проходя по городу, я был поражен костюмами жителей Они соединяли европейское изящество с азиатским величием и при внимательном рассмотрении я узнал русский кафтан с некоторыми изменениями. — Мне кажется, — сказал я своему руководителю, — что Петр Великий велел высшему классу Русского общества носить немецкое платье, — с каких пор вы его сняли? — С тех пор, как мы стали нацией, — ответил он, — с тех пор, как, перестав быть рабами, мы более не носим лифрен господина. Петр Великий... заставляя варварский народ принять костюм и нравы иностранцев, в короткое время дал ему видимость цивилизации Но это скороспелая цивилизация была так же далека от истинной как .. тепличное растение от древнего дуба, выращенного воздухом, солнцем и долгими годами .

К счастью, мы заметили наше заблуждение. (Стали вскрывать плодородную и почти нетронутую жизнь нашей древней народной словесности, и вскоре из нее вспыхнул поэтический огонь который и теперь с таким блеском горит в наших эпопеях и трагедиях .. Наша печать не занимается более повторением и увеличением бесполезной количества этих переводов французских пьес . Итак, только удаляясь от иностранцев, по примеру писателей всех стран, создавших у себя национальную литературу, мы сможем поровняться с ними...“¹.

Еще ярче эта тенденция отразилась в другом дошедшем до нас документе из бумаг „Зеленой лампы“ — в „Письме к другу в Германию о Петербургском обществе“:

„... в литературе рабское подражание иностранному несомненно и кроме того задерживает истинное развитие искусства... Я удовольствуюсь тут заметить, что.. русские песни — самые трогательные, самые выразительные, какие только можно услышать; что, наконец, в театре — трагедии которые больше всего увлекают нас, имеют сюжеты, взятые из русской истории. . . Итак, не подбирая, жалким образом, колосья с чужого поля, а разрабатывая собственные богатства. . . мы сможем когда-нибудь соперничать с французами и после того как мы отняли у них лавры Марса, мы будем оспаривать и лавры Аполлона...“²

В своей незаконченной статье о французской словесности Пушкин писал в 1822 г.: „Не решу, какой словесности отдать [предпочтение], но есть у нас свой язык; смелее! — обычаи, история, песни, сказки — и проч...“³

¹ Б. Л. Модзалевский. „К истории „Зеленой лампы“, сборник „Декабристы и их время“, том I, изд. Ова политизаторжан, 1927 г стр 55. Выделено мною Б. Г.

² Там же. Выделено мною Б. Г.

³ Выделено мною Б. Г.

Какое содержание вкладывал Пушкин в понятие „народности“ в литературе? В наброске своей незаконченной статьи о народности в литературе (1826 г.) Пушкин писал: „С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, — но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность“. Пушкин иронически замечает, что один из критиков полагает, что „народность состоит в выборе предметов из Отечественной истории“, а другие критики радуются тому, что писатели „употребляют русские выражения“ и проч. Но, — отвечает этим критикам Пушкин, — „Vega и Кальдерон поминутно переносят во все части света... Ариосто воспевает Карломана, французских рыцарей и китайскую красавицу... *Мудрено однако ж у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности...*“

И Пушкин делает вывод: „Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками, — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком... Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев и поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу. — Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более и менее отражается в зеркале поэзии“.

В годы широкого наступления новых общественных сил на твердыни феодализма, в дни, когда „шатался и падали цари“, — опора на „народность“, провозглашение „народности“ приматом художественного творчества, переосмысление истории в духе народности — все это становилось мощным орудием в деле борьбы с феодализмом.

II

В этом плане чрезвычайно показателен интерес деятелей тайных обществ к русской народной истории. Историческими примерами обособывали декабристы свои конституционные проекты и политические построения. Ряд писателей-декабристов (К. Ф. Рылеев и др.) еще до Пушкина подходит к сюжетам из русской народной истории.

...Соседство и воспоминания о Великом Новгороде, о вечевом колоколе и об осаде Пскова, — писал Пушкину кн. С. Г. Волконский 18 октября 1824 года, — будут для всех предметом приятных занятий, а соотечественникам вашим труд ваш — памятником славы предков...“

В этом же духе в январе 1825 г. писал к Пушкину К. Ф. Рылеев: ...Прощай, будь здоров и не ленись: ты около Пскова: там задушены последние вспышки Русской свободы; настоящий край вдохновения — и неужели Пушкин оставит эту землю без Повьмы?“

Творческие замыслы Пушкина этого периода явственно отражают интерес его к русской *народной истории*:

Ты видел Новгород; ты слышал глас народа;
Скажи, Рогдай! Жива ль славянская свобода?

Пушкин отдавал себе отчет в том, что есть „история“ и „история“. Отдавая должное Карамзину как талантливому писателю и добросовестному историку-ученому, Пушкин, однако же, понимал *особенности* „Истории Государства Российского“. *Целенаправленность* карамзинской истории метко охарактеризована Пушкиным в его знаменитой эпиграмме (1819):

В его „Истории“ изящность, простота
Доказывают нам, без всякого пристрастья,
Необходимость самовластья
И прелесть кнута.

Исторические и политические убеждения самого Пушкина были противоположны концепции карамзинской истории. В своих заметках по поводу суждения о „проекте вечного мира“ Сен-Пьера Пушкин писал (подлинник на французском языке) „Не может быть, чтобы людям со временем не стала ясна смешная жестокость войны, так же как им стало ясно рабство, королевская власть и т. п. Они убедятся, что наше предназначение есть, пить и быть свободными“. А в своих заметках по русской истории XVIII века Пушкин заметил „Одно только страшное потрясение могло бы уничтожить в России закоренелое рабство; нынче же политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян“. Отсюда — пристальное внимание Пушкина к героям русской народной истории — бунтарям и революционерам.

„...Ах боже мой! — пишет Пушкин брату в конце октября 1824 г. — Чуть не забыл! Вот тебе задача: историческое, сухое известие о Стеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории...“ В начале ноября этого же года Пушкин просит брата выслать ему „Жизнь Емельки Пугачева“. В феврале 1825 г. Пушкин пишет в письме к Н. И. Гнедичу: „...Я жду от вас эпической поэмы. Тень Святослава скитается не воспетая, писали вы мне когда-то... а Мстислав? а Донской? а Ермак? а Пожарский? История народа принадлежит Поэту...“

Творчество Шекспира привлекало к себе в этот период внимание Пушкина именно своей народностью:

„...Я твердо уверен, — несколько позднее писал Пушкин в наброске предисловия к „Борису Годуну“, — что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, — а не придворный обычай трагедии Расина...“

Какое содержание вкладывал Пушкин в понятие „народные законы драмы Шекспировой“? В своей заметке о романах Вальтера Скотта (1827 г.) Пушкин заметил: „Schakespeare. Teme, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям. Они не походят (как герои французские) на холопей, передразнивающих la dignité et la noblesse (достоинство и благородство) Ils sont familiers dans les circonstances ordinaires de la vie, leur parole n'a rien d'affecté de théâtral même dans les circonstances solennelles...“ (они просты в повседневных случаях жизни, в их речах нет ничего приподнятого, театрального, даже в торжественных обстоятельствах...).

В этой своей оценке Шекспира — в плане его народности — и в противопоставлении этой народности Шекспира придворной традиции Расина Пушкин был далеко не одинок:

„...Я люблю Героев Шекспировых почти всегда естественных, всегда занимательных, в настоящей одежде их времени и с сильно означенными лицами, — писал Пушкину Е. А. Баратынский в декабре 1825 года. — Я предпочитаю их Героям Расина... Скажу более: я почти уверен, что французы не могут иметь истинной романтической трагедии. Не правила Аристотеля налагают на них оковы — легко от них освободиться — но они лишены важнейшего способа к успеху: изящного языка простонародного“¹.

Вероятно, в первые месяцы по приезде Пушкина в Михайловское,² у него возникает мысль написать трагедию на материале русской народной истории по образцу исторических хроник Шекспира. Позднее

¹ Выделено мною. Е. Г.

² См. письмо к брату октября 1824 г. с просьбой о присылке „Известия“ о „Стеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории“

в 1829—1830 гг. Пушкин в незаконченном наброске предисловия к „Борису Годунову“ так определял основные опорные пункты своей работы над этой трагедией: „Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Несмущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов. Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен. . .“

В своей работе над Годуновым Пушкин естественно пришел к постановке и необходимости разрешения для себя основных вопросов драматургии. В письме к брату от 14 марта 1825 года он просит выслать „Schlegel (Dramaturgie) если есть у Saint-Florent. . .“ То же и в письме от 22 и 23 апреля этого года. Сложившиеся в некоторую систему — под влиянием чтения Шекспира, Шиллера, Гизо, Шлегеля и др. — свои взгляды на драму Пушкин изложил в письме¹ к Н. Н. Раевскому конца июля — начала августа 1825 года, на которое Пушкин смотрел, как на предварительный набросок будущего предисловия к трагедии. Классики и романтики, — пишет Пушкин, — основывали законы драмы на соответствии с действительностью, т. е. на правдоподобии („Sur la vraisemblance“). Но, не говоря уже о времени, какое же правдоподобие может быть обусловлено этим залом, разделенным на две половины, из которых одна занята двумя тысячами людей, условно невидимых для тех, кто находится на подмостках? Такое же неправдоподобие Пушкин видит и в условном языке всякого драматического произведения: например, Филоктет у Ла-Гарпа (La Harpe) говорит на прекрасном французском языке, услышав тираду Пирра: „Увы! я слышу сладкие звуки греческой речи“ („Hélas! j'entends les doux sons de la langue Grecque“). Посмотрите на древних, — говорит Пушкин, — их трагические маски являются условным неправдоподобием („invraisemblance conventionnelle“). Истинные гении трагедии — Шекспир и Корнель — никогда не заботились о правдоподобию. Вы хотите закона 24 часов? — спрашивает Пушкин, — а Корнель вам нагромождает в этот отрезок времени событий на 4 месяца. „Нет ничего смешнее, — замечает Пушкин, — попыток „исправления“ законов: Альфieri был глубоко уязвлен неправдоподобием разговоров à part (в сторону) и заменил их длинными монологами, думая, что тем самым он сделал революцию в системе трагедии, как будто бы монолог более правдоподобен, чем разговор в сторону! „Какая ребяческая глупость!“ („quelle puérilité“) — замечает Пушкин.

„Правдоподобие положений и правдоподобие диалога — вот истинный закон трагедии“ („La vraisemblance des situations et la vérité du dialogue — voilà la véritable règle de la tragédie“) — к такому выводу приходит Пушкин. Что за человек Шекспир? — восклицает Пушкин. — Как Байрон-трагик мелок перед ним („Comme Byron le tragique est mesquin devant lui“). Байрон, — замечает Пушкин, — разделил между своими персонажами те или иные черты своего собственного характера: свою гордость — одному, свою ненависть — другому, свою меланхолию — третьему и т. д. Вот почему, по мнению Пушкина, из одного сумрачного, энергического и насыщенного характера (т. е. из своего собственного) он создал несколько незначительных характеров: „Это не то, что делает трагедию“ („ce n'est pas là de la tragédie“).

Есть еще манера, — замечает Пушкин, развивая свою мысль о правдоподобию диалога, — заставлять своих героев говорить так, чтобы

¹ До нас дошел лишь черновик этого письма на французском языке.

в каждой фразе их, даже наиболее обычной, проявлялся *весь* их характер. Например, заговорщик говорит: дайте мне пить (или — дайте мне супу), но говорит это таинственно и потихоньку, как подобает говорить заговорщику. „Это только смешно“ („се n'est que ridicule“), — говорит Пушкин об этой манере, достойной романа Авг. Лафонтена „[manie digne d'un roman d'Aug. Lafontaine]“.

„Читайте Шекспира (это мой припев)“ — „Lisez Sch. (c'est mon refrain“) — к такому выводу приходит Пушкин. Шекспир никогда не боится компрометировать своего героя, „он его заставляет говорить со всей небрежностью жизни“ („il le fait parler avec tout l'abandon de la vie“), потому что он уверен, что в нужное время он заставит его говорить „языком его характера“ („le langage de son caractère“).

„Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется — но каждый на свой лад — и в этом отношении читайте Шекспира“. („Chaque homme aime, haït, s'attriste, se réjouit — mais chacun à sa manière — et là dessus lisez Sch.“).

„Вы меня спросите, — заканчивает Пушкин это письмо, — ваша трагедия, есть ли она трагедия характера или костюма? Я выбрал наиболее своеобразный жанр, но я постарался соединить их обоих...“ („Vous me demanderez: votre tragédie, est elle une tragédie de caractère ou de costume? J'ai choisi le genre le plus aisé mais j'ai taché de les unir tout deux“).

Нетрудно заметить, что вопрос о „правдоподобии“ и „неправдоподобии“ драматического произведения для Пушкина 1825-х годов, переходившего от романтики ранних его произведений к реализму „Бориса Годунова“ и „Евгения Онегина“, приобретал совершенно особое значение. Аналогичный круг вопросов Пушкин затрагивает и в дошедшем до нас отрывке 1825 г., где пишет: „Изо всех родов сочинений самые (invraisemblance) неправдоподобные сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть — — по большей части время, место, язык, должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам...“ А в 1830 году в своих незаконченных заметках о народной драме и о „Марфе Посаднице“ М. П. Погодина Пушкин вновь возвращается к этому основному и решающему вопросу: „*Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что, если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие*“.

Так как вопрос о *правдоподоби* драматического произведения является вопросом исключительной важности, остановимся на нем подробнее и попытаемся раскрыть ход мысли Пушкина.

„Читая поэму, роман, — говорит Пушкин в уже упомянутых заметках о народной драме 1830 г., — мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувства...“ Этими примерами Пушкин доказывает, что *художник слова — поэт способен с помощью своего орудия — художественного слова — заставить читателя поверить в вымысел художника*. Но это положение резко изменяется, как только мы переходим к драматическому произведению, *показанному на сцене театра*. „[Может ли сей обман существовать] в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями etc. etc.“ (см. аналогичный круг мыслей в письме Пушкина к Н. Н. Раевскому конца июля — начала августа 1825 г.).

Известная *условность* сценического воплощения художественной идеи диктуется самим материалом и особенностями театра — к такому,

примерно, выводу (не сформулированному самим Пушкиным) должен был он прийти. И эта *условность*, вытекающая из всего материала сценического действия, нисколько не исключает истины и жизненной правды художественного произведения. Каждый род искусства имеет свои особенности и свой материал. Ваятель воплощает свою художественную идею в ином материале чем поэт. „Почему же, — спрашивает Пушкин, — статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных?“ Потому что, — как бы отвечает Пушкин, — статуи раскрашенные изобличают избранный художником путь наименьшего сопротивления, грубого и наивного копирования жизни (мы бы сказали сейчас — бытовизма и натурализма), вместо того, чтобы раскрыть идею.

В области сценического воплощения драматического произведения Пушкин, борясь против наивного копирования (мы бы сказали «фотографирования») действительности, грубого натурализма и примитивного бытовизма, дает следующую блестящую формулу драматического произведения:

„Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя“.

Нетрудно заметить, что в этой формуле 1830 года Пушкин в предельно сжатой и четкой форме дал по существу те же положения, которые были ему ясны и в период работы над „Борисом Годуновым“ (вспомним: „Правдоподобие положений и правдоподобие диалога — вот истинный закон трагедии“).

Именно этим положением о „*правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах*“ объясняется знаменитый отзыв Пушкина о Грибоедове и его комедии в письме к А. А. Бестужеву конца января 1825 года:

„...Теперь вопрос: в комедии „Горе от ума“ кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малой, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напивавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все что говорит он — очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно...“¹

„Истина страстей“ была дана Грибоедовым в его комедии в образе Чацкого: „Все что говорит он — очень умно“. Но „правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах“, — по отзыву Пушкина, — в комедии Грибоедова не дано: „Кому говорит он все это?“ Московским бабушкам и Молчалину. Чацкий — если он действительно умен — не должен был раскрывать всею себя с такой страстностью.

Вся значительность гениальной формулы Пушкина об „истине страстей, правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах“ — становится особенно ясной при сопоставлении с знаменитой формулой Энгельса о реализме, данной им в письме к мисс Гаркнесс: „На мой взгляд реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах. Ваши характеры достаточно типичны в тех пределах, в каких они вами даны, но нельзя того же сказать об обстоятельствах, которые их окружают и заставляют их действовать“.²

¹ Выделено мною. Б. Г.

² „Маркс и Энгельс об искусстве“, сост. Ф. П. Шиллер и М. А. Лифшиц. „Советская литература“, М. 1933 г., Институт литературы и искусства Комкадемии при ЦИК СССР, стр. 194.

Выдвинутое Пушкиным — в борьбе с традициями старой классической драматургии — положение: „не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?“ — естественно приводило к выводу:

„Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным“.¹

Эта последняя формула о свободе драматического писателя была заострена как против „классиков“, так и против „романтиков“. („...Под романтизмом у нас разумеют Ламартина. Сколько я не читал о романтизме, все не то; даже Кюхельбекер врет...“ — письмо Пушкина к А. А. Бестужеву от 30 ноября 1830 г. — „Ужели невозможно быть истинным поэтом не будучи ни закоснелым классиком, ни фанатическим романтиком“, — спрашивает Пушкин в черновом наброске предисловия к „Борису Годунову“.

В борьбе против классиков и „фанатических романтиков“ („формы обряда должны ли непременно поработать литературную совесть“ — там же) Пушкин выдвигает формулу „истинного романтизма“:

„Важная вещь: я написал трагедию, и очень ею доволен, но страшно в свет выдать — робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма“.²

Нетрудно заметить, что в терминологии Пушкина формула „истинный романтизм“ играет совершенно особую роль, предвосхищая содержание принятого позднее термина „реализм“. Это становится особенно ясным после сопоставления пушкинской формулы о „правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах“ с только что приведенным высказыванием Энгельса о реализме: „на мой взгляд реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах“.

К таким взглядам на сущность искусства драматургии пришел Пушкин в процессе работы над своей трагедией („En l'écrivant j'ai réfléchi sur la tragédie en général...“³).

В позднейших (1827—1830 гг.) черновых набросках предполагавшегося предисловия к „Борису Годунову“ Пушкин лишь уточнил некоторые свои ранние формулировки и попытался свести их в некоторую систему.

III

Какова же была практическая реализация этих новых взглядов Пушкина на драму в процессе его работы над своей первой реалистической трагедией?

Найдя в только что вышедших X и XI томах „Истории Государства Российского“ Карамзина героев для будущей трагедии, Пушкин для достижения „правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах“, для достижения „правдоподобия положений“ пришел к необходимости серьезного изучения эпохи, обеспечивающего „верное изображение лиц, времени, развитие исторических характеров и событий“.⁴ Пушкин начал свою работу с подбора исторического материала.

В тетради № 2370, тотчас же после письма к А. А. Дельвигу от середины декабря 1824 года, начинаются исторические заметки, предшествующие черновому тексту трагедии (листы 44₁, 44₂ и половина листа 45).

¹ Письмо Пушкина к А. А. Бестужеву конца января 1825 года.

² Пушкин — А. А. Бестужеву 30 ноября 1825 года.

³ Набросок предисловия к „Борису Годунову“ 1827—1828 гг.

⁴ Пушкин — Н. Н. Раевскому, конец июля — начало августа 1825 г.

Это — очень близкие к подлиннику конспекты Пушкина из „Истории Государства Российского“ Карамзина. Почерк твердый, уверенный. Запись идет без помарок: перед глазами Пушкина были страницы „Истории“ Карамзина, взятой в качестве свода фактического материала.¹

Вот пример этих конспектов:

РУКОПИСЬ ПУШКИНА

Убиение св. Дмитрия, чиновники Владим. Загрядской и Никиф. Чепчугов не согласились — Дядька царской — окольный Андрей Луп-Клешнин предложил дьяка Михайло Битяговского, сын его Данило, плем. Никита Качалов, мамка царевичева, Василиса Волохова, сын ее Осип (убийцы) Кормилица Дим. Ирина Жданова. (л. 44)

ТЕКСТ КАРАМЗИНА

Выбор пал на двух чиновников, Владимира Загрядского и Никифора Чепчугова... но оба уклонились... тогда усерднейший клевет Борисов, дядька царской, окольный Андрей Лупп-Клешнин представил человека надежного: Дьяка Михайла Битяговского... Вместе с ним приехали в Углич сын его Данило и племянник Никита Качалов [т. X, 131]. Мамка царевичева, боярыня Василиса Волохова и сын ее Осип, продав Годунову свою душу, служили ему орудием (т. X, 130). Но Дмитрия хранила нежная мать... не веряла ни злой мамке Волоховой, ни усердной кормилице, Ирине Ждановой (т. X, 132).

Сопоставляя эти конспекты Пушкина с „И. Г. Р.“ Карамзина, мы уясняем и процесс работы Пушкина. Пушкин пишет, например, что судьи являются в Углич с Крутицким митрополитом. Имени митрополита Пушкин не проставляет, потому что его нет на этих страницах и у Карамзина (стр. 136—137). Но, встретив далее (стр. 140) это имя — Геласий, — Пушкин выписывает его над строкой и в своих выписках.

На основе своих конспектов из Карамзина, Пушкин набрасывает первый вариант плана трагедии:

Год. в монастыре. толки князей — вести — площадь
весть о избрании. [Год., юродивый] — летописец.
Отрепьев — бегство Отрепьева.
Год. в монастыре, его раскаяние — монахи-
беглецы. Год. в семействе —
Год. в совете — толки на площади — вести
об изменах, смерть Ирины — Год. и колдуны
Самозванец (наст) перед сражением —
Смерть Годунова [— известие о первой победе, пиры.
появление самозванца] присяга бояр, измена.
Пушкин и Плещеев на площади — письмо Дмитрия —
вече — убиение царя — Самозванец [приехал] въез-
жает в Москву.—

Что вошло из этого первого наброска плана в трагедию? Образ юродивого был намечен Пушкиным в самом начале работы. Также

¹ Об отношении Пушкина к Карамзину см. подробнее в моей статье „Борис Годунов“ в творчестве Пушкина“ — сб. „Борис Годунов“ А. С. Пушкина“, изд. лон. Гос. академического театра драмы, под ред. К. Н. Державина, Л. 1936 г.

была задумана и сцена юродивого с Годуновым. В процессе работы эта сцена была отодвинута („Площадь перед собором в Москве“). Трагедия начинается, как намечено в первом наброске плана: Годунов находится в монастыре. „Толки князей“ — „Кремлевские палаты“. „Вести“ — „Красная площадь“. „Весть о избрании“ — „Девичье поле“. В процессе работы возникает сцена, не предусмотренная ранее, — „Кремлевские палаты“ (Борис после избрания). После этого Пушкин опять возвращается к плану: „Летописец. Отрепьев“ — „Ночь. Келья в Чудовом монастыре“. „Бегство Отрепьева“ получило художественное разрешение в сцене „Ограда монастырская“ (не вошла в окончательный текст), в незаконченном наброске сценки „Где же он? где старец Леонид?“ и в сцене „Палаты патриарха“. Следующая по плану сцена „Годунов в монастыре. Его раскаяние“ соответствует сцене „Царские палаты“, где Пушкин изменил первоначальный замысел показать раскаяние Годунова в монастыре, заменив монастырскую обстановку более обычным дворцовым окружением (два стольника). „Монахи беглецы“ — „Корчма на Литовской границе“. „Годунов в семействе“ — „Царские палаты“. Перед этой сценой Пушкин помещает непредусмотренную планом сцену „Москва. Дом Шуйского“.

Далее разворачивается ряд сцен в Польше: „Краков. Дом Вишневецкого“, „Замок воеводы Мнишка в Самборе“, „Ночь. Сад. Фонтан“ и „Граница литовская“. Внесение этих сцен — следствие второго, усложненного варианта плана.

„Годунов в Совете. Толки на площади“ — „Царская дума“ („на площадях мятежный бродит шопот...“). „Вести об изменах, смерть Ирины“ вошли, как мотивы, в другие сцены. „Годунов и колдуны“ — первоначально задуманная сцена — также не была развернута, войдя, как мотив, в сцену „Царские палаты“ („Где государь? В своей опочивальне он заперся с каким-то колдуном“). Наметка „Самозванец [наст.] перед сражением“ разработана в двух сценах: „Равнина близ Новгорода-Северского“ (самозванец наступает) и „Севск“ (самозванец перед сражением). „Площадь перед собором в Москве“ соответствует наметке „Год. юродивый“.

Сцена „Лес“ отсутствует в первом наброске плана; зато наметки последнего „Смерть Годунова [известие о первой победе, пиры, появление самозванца], присяга бояр, измена“ развиты в двух сценах: „Москва. Царские палаты“ (известие о первой победе: „он побежден, какая польза в том“; смерть Годунова: „На троне он сидел и вдруг упал...“; присяга бояр: „Целуйте крест Феодору“ и „Ставка“ (измена).

„Пушкин и Плещеев на площади — письмо Димитрия — вече“ — получило разрешение в сцене „Лобное место“. „Убиение царя“ — „Кремль. Дом Бориса. Стража у крыльца“. Намерение Пушкина закончить трагедию показом самозванца в Москве было впоследствии отброшено. Любопытна последовательность этапов ликвидации замысла: 1) Самозванец *приехал* в Москву; 2) Самозванец *везжает* в Москву; 3) Приезд самозванца в Москву — не показывается совсем.

Тотчас же за приведенным наброском плана начинается текст первых сцен трагедии (дошедшие до нас черновики заканчиваются монологом Григория в сцене „Ночь. Келья в Чудовом монастыре“).

В начале работы Пушкин, видимо, еще не замечал особенной разницы между Шуйским и Воротыньским как кандидатами для первой сцены. Избран был, однако, Шуйский, более интересный для Пушкина по своей дальнейшей политической судьбе.

Появление в трагедии Пушкина юродивого объясняется тем, что его Пушкин нашел у Карамзина: „Тогда же был в Москве юродивый,

уважаемый за действительную или мнимую святость: с распущенными волосами, ходя по улицам нагой в жестокие морозы, он предсказывал бедствия и торжественно злословил Бориса, а Борис молчал и не смел сделать ему ни малейшего зла, опасаясь ли народа, или веря святости сего человека".¹ Свой рассказ об этом юродивом Карамзин заканчивает так: „Уверяют, что современник Иоаннов, Василий Блаженный, подобно Николе Псковскому,¹⁷⁰ не щадил Грозного...“ Пушкин отыскал примечание № 470 к имени Николы Псковского, надеясь найти подробности, но не нашел их здесь. Но рядом (примечание № 469) Пушкин прочел: „3-го июля 1589 года скончался в Москве, с именем Святого Иоанн Юродивый, прозванный *Большим Колпаком* и *Водоносцем*. Он родился в Вологде, с юных лет изнурял себя постом и молитвою, носил на теле кресты с веригами железными, на голове тяжелый колпак, на пальцах многие кольца и перстни медные, а в руках деревянные четки“. Прочитав в конце примечания, что „рукописное житие сего Иоанна“ сохранилось, Пушкин просил В. А. Жуковского выслать ему этот документ.

Заинтересовавшись бытовой яркостью и социальной значимостью („злословил Бориса, а Борис молчал...“) фигуры Иоанна *Большого Колпака*, Пушкин взял для своего юродивого его внешность и некоторые детали. Вероятно, имя *Никола Железный Колпак* произошло от соединения имен *Николы* Псковского (обличавшего Бориса) и Иоанна *Большого Колпака*.

Приведенные примеры достаточно ярко показывают стремление Пушкина соблюсти *историческую правдивость* в своей трагедии: „...отказавшись добровольно от выгод, мне предоставляемых системой искусства, оправданной опытами, утвержденной привычкою, я старался заменить сей чувствительный недостаток *верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий*“.²

Следуя за Карамзиным „в светлом развитии происшествий“,³ в летописях Пушкин „старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен“.

В высокой степени примечательно, что, помимо летописей, Пушкин пользовался в этих же целях и некоторыми другими источниками. Это — сборники древних русских пословиц, песен и поговорок, изучавшиеся Пушкиным и сохранившиеся в его библиотеке. Например, под № 362 (по каталогу библиотеки Пушкина) значится „Собрание 4291 древних Российских пословиц. Печатаны при Императорском Московском Университете 1770 г.“. На стр. 26 напечатана пословица „Вольному воля, а спасенному рай“. Эта же пословица *отмечена* Пушкиным в „Полном собрании русских пословиц и поговорок, расположенных по азбучному порядку...“ (Спб. 1822 г., стр. 19). На стр. 21 этого же сборника отмечена поговорка: „Вот тебе, бабушка, Юрьев день“.

О знакомстве Пушкина с Летописью о многих мятежах и со сказанием Авраамия Палицына говорит первоначальное заглавие трагедии:

Драматическая повесть

Комедия

О настоящей беде Моск. Госуд.

О царе Борисе и о Гришке Отрепьеве —

Летопись о многих мятежах и пр.

Писано бысть Алексашкою Пушкиным

[Сочинено в В] тр. Палицына

в лето 7333

[В] на городище Ворониче.

¹ Карамзин. „Ист. Гос. Росс.“, 1-е изд., т. X, стр. 283—284.

² набросок предисловия 1827—1828 гг. Выделено мною. Б. Г.

³ набросок предисловия 1829 г.

Обложка программы
к постановке „Бориса Годунова“
на сцене б. Марининского театра в 1908 г.
(рис. И. Я. Билибина).



Стремясь к „верному изображению исторических характеров“, Пушкин рисовал их с истинно-шекспировской широтой: „Шекспиру я подражал в его вольном и широко изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов“.¹

Следуя в этом отношении за Шекспиром, Пушкин выступил в России первой четверти XIX столетия как разрушитель и ниспровергатель крепких еще устоев и традиций старой классической драматургии:

„Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков... У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолобив, остроумен...“²

Уже сложным характером своего Бориса Пушкин „положил свои гири“³ против ограниченности характеров классической драматургии. Мы уже отмечали выше, как Пушкин в письме к Н. Н. Раевскому конца июля — начала августа 1825 г. издевался над манерой некоторых писателей заставлять своих героев просить тоном заговорщиков стакан воды, когда герою просто хочется пить. Об этом пишет Пушкин и в „Table-Talk“ (1836): „...У Мольера Лицемер волочится за женою своего благодетеля — лицемера; принимает именование под сохранение — лицемеря; спрашивает стакан воды — лицемеря...“

Именно, по этому пути ограничения характера героя одной чертой направлял Пушкина Н. М. Карамзин, советуя⁴ иметь в виду в начертании характера Борисова дикую смесь: набожности и преступных страстей. Он беспрестанно перечитывал Библию и искал в ней оправдание себе“. Однако Пушкин не пошел по этому пути. Отвечая

¹ Набросок предисловия 1829 г.

² Table-Talk.

³ Выражение М. П. Погодина.

⁴ Через кн. П. А. Вяземского в его письме к Пушкину от 28 августа — 6 сентября 1825 г.

П. А. Вяземскому в письме от 13—15 сентября того же года, Пушкин иронически писал о совете Карамзина: „...Благодарю тебя и за замечание Кар.[амзина] о характере Бориса. Оно мне очень пригодилось. Я смотрел на его с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за Евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное.“

И, действительно, характер Бориса очерчен у Пушкина с истинно-шекспировской широтой. Преступление, которое у Карамзина в трагедии царя Бориса играет решающую роль, у Пушкина выступает лишь как осложняющий момент в характеристике Годунова.

Пушкинский Годунов — талантливый и умный политик („а он умел и страхом и любовью и славою народ очаровать“), правитель с огромным государственным умом („я думал свой народ в довольствии, во славе успокоить...“), чадолюбивый отец („...В семье моей я мнил найти отраду, я дочь мою мнил осчастливить браком“), друг просвещения („Учись, мой сын: наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни“), человек огромной воли („...но чувствую — мой сын, ты мне дороже душевного спасенья...“), мстительный („...клянусь — тебя постигнет злая казнь, такая казнь, что царь Иван Васильич от ужаса во гробе содрогнется...“), жестокий („...знатнейшие меж нами роды — где... заточены, замучены в изгнаньи...“) и т. д. и т. д.

Так же сложен характер и Дмитрия: „Дмитрий многим напоминает Генриха IV. Подобно ему — он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему — равнодушен к религии; оба они из соображений политических отрекаются от своей веры, оба любят удовольствия и войну; оба предаются несбыточным планам, оба являются объектами заговоров...“¹

Таков же и В. И. Шуйский: „он представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера...“²

Такова и Марина: „...Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги; но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит романтическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер... Она волнует меня, как страсть...“³

С такой же смелостью Пушкин разрушает и пресловутые „единства“ классической трагедии — места и времени:

„...твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе отца нашего — Шекспира: и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства...“⁴

„Единство места“ разрушено полностью: „Кремлевские палаты“, „Красная площадь“, „Кремлевские палаты“, „Ночь. Келья в Чудовом монастыре“, „Палаты патриарха“, Польша, Литовская граница“ и т. д. и т. п. Так же разрушено и „единство времени“: „1598 года 20 февраля. Москва. Кремлевские палаты“, „1603 года. Ночь. Келья в Чудовом монастыре“, „1604 года, 21 декабря. Равнина близ Новгорода-Северского“ и т. д.

В своей трагедии Пушкин пошел дальше Шекспира, не разбив свою трагедию на акты. Цензор III отделения (Ф. В. Булгарин?) в своих „Замечаниях на Комедию о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве“ писал в 1826 году: „...Это не есть подражание Шекспиру, Гете и Шиллеру:

¹ Набросок предисловия 1829 г. Оригинал на франц. языке.

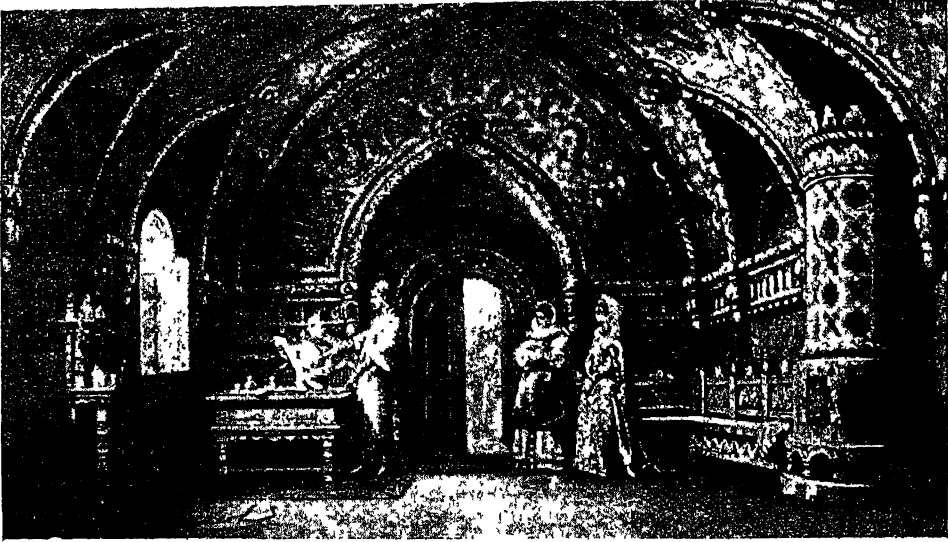
² Там же

³ Там же.

⁴ Набросок предисловия 1827—1828 гг.



Грим и костюм Дмитрия Самованца в „Борисе Годунове“
для первой постановки 1870 г (рис. В. В Самойлова).



Сцена в царской палате из первой постановки „Бориса Годунова“ в 1870 г.
(Художник М. А. Шишков, фигуры А. Шарлеманя).

ибо у сих поэтов в сочинениях, составленных из разных эпох, всегда находится связь и целое в пьесах...“

По образцу исторических хроник Шекспира Пушкин в своей трагедии перемежает стихотворный текст прозаическим и вводит „простонародные“ выражения: „Стиль трагедии — смешанный. Он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых“.¹

Это звучало прямым вызовом общепринятому вкусу. Уже упомянутый цензор III отделения писал в тех же „Замечаниях“: „Некоторые места должно непременно исключить. Говоря сие, должно заметить, что человек с малейшим вкусом и тактом не осмелился бы никогда представить публике выражения, которые нельзя произнести ни в одном благопристойном трактире!“

Все это — включая сюда и политическую остроту произведения² — делало трагедию Пушкина событием из ряда вон выходящим. Это понимал и сам Пушкин. 19 июля 1829 года в Арзруме он писал в незаконченном наброске предисловия к „Борису Годунову“: „С величайшим отвращением решаюсь я выдать в свет Бориса Годунова. Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы“. В том же году Пушкин писал: „И хотя я вообще всегда был довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений, но, признаюсь, неудача *Бориса Годунова* будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен...“ И действительно, со своими, сложившимися в 1825 годах и развитыми более подробно в 1830-х годах, взглядами на драматургию Пушкин оказался — для своего времени — непонятым новатором.

К каким же выводам пришел Пушкин в своей драматургической практике? Подведем некоторые итоги.

¹ Набросок предисловия 1829 г. Оригинал на франц. языке.

² См. об этом в моей статье „Борис Годунов“ в творчестве Пушкина — сб. „Борис Годунов“ А. С. Пушкина, изд. Гос. ак. театра драмы, Л. 1936 г.

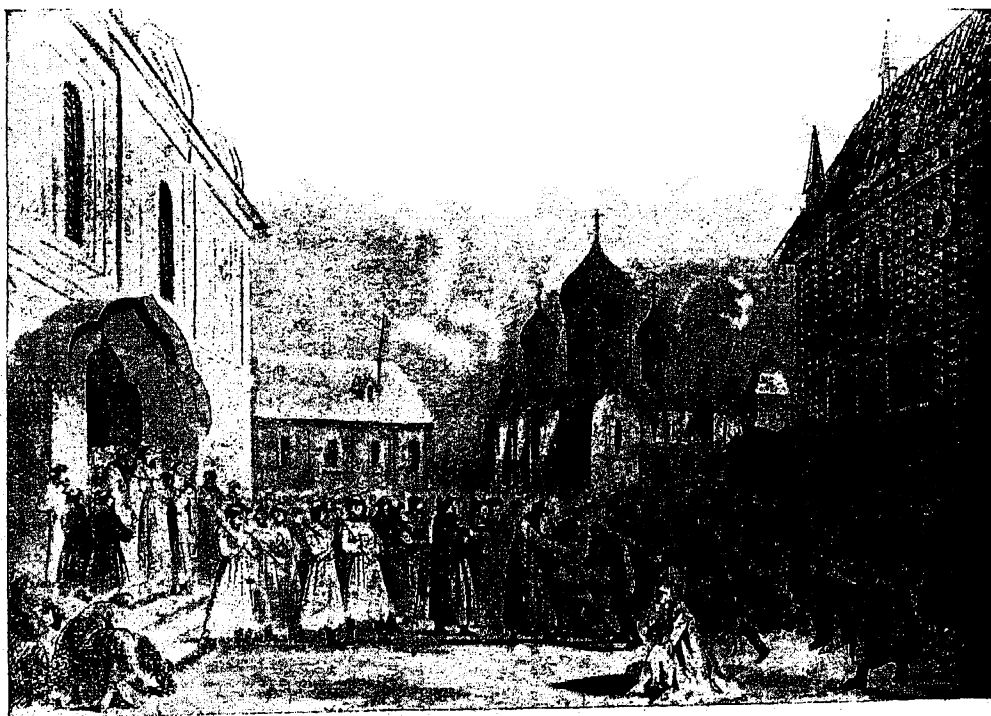
1. Пушкин демократизирует трагедию, выводя ее из „аристократических чертогов“, расширяя круг ее героев и действия: „Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая и судьба народная“ (Заметки о народной драме 1830 г.).

2. Пушкин ставит совершенно новые цели перед драматургом. Автор придворной классической трагедии „старался угадывать требования утонченного вкуса людей...“ Иные цели ставит перед драматургом Пушкин: „Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка, любимой мысли. Свобода (Там же, подчеркнуто Пушкиным).“

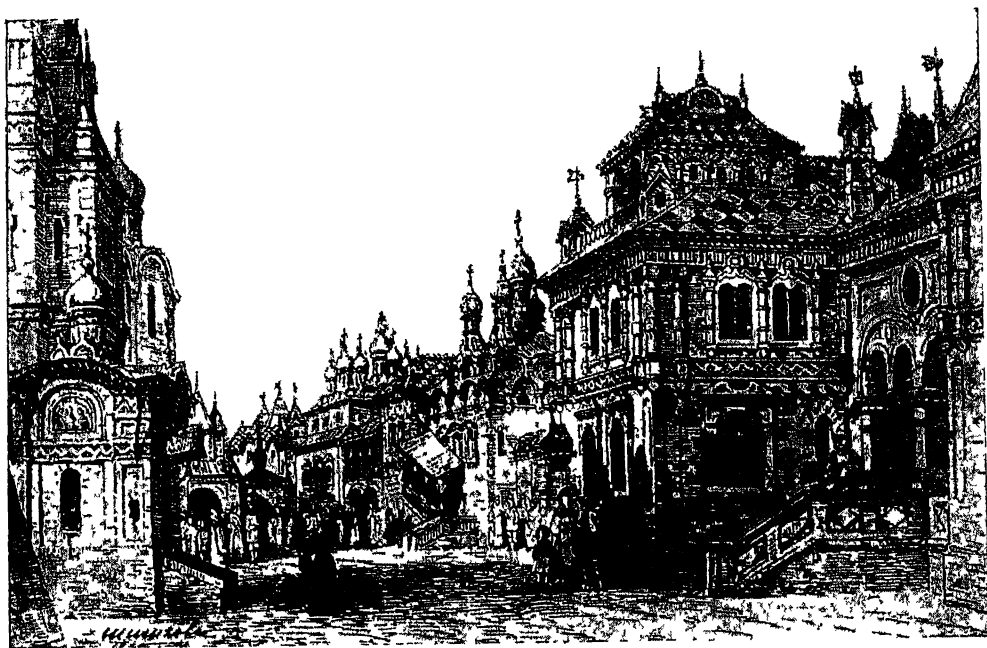
3. В основе каждого драматургического произведения должна лежать большая прогрессивная идея. Анализируя драму М. П. Погодина „Марфа Посадница“, которая, по замечанию Пушкина, ставила „целию развитие важного исторического происшествия: падения Новагорода, решившего вопрос о единодержавии России“, Пушкин писал: „Драматический поэт — беспристрастный как судьба — должен был изобразить столь же искренно отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманый удар, утвердивший Россию на ее огромном основании“ (там же).

4. Драматург не должен искажать историю и действительность: „Его цель воскресить минувший век во всей его истине“ (там же).

5. Пушкин утверждает реалистический метод в драматургии: „Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требуют наш ум от драматического писателя“.



Сцена на площади из первой постановки „Бориса Годунов“ в 1870 г.
(Художник М. А. Шишков).



Декорация последней картины „Бориса Годунова“ в первой постановке 1870 г.
(Художник М. А. Шишков).

6. „Занимательность“ — утверждает Пушкин — должна быть „первым законом драматического искусства“ („Изю всех родов сочинений самые неправдоподобные...“).

7. Оставляя пока *единство действия*, Пушкин категорически отрицает два других единства: „...Место и время слишком своенравны — от сего происходят какие неудобства... Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — все происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий...“

8. Пушкин разрушает искусственные и замкнутые границы „комедии“ и „трагедии“: „Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия... *Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что (она) нередко близко подходит к трагедии*“ (Заметки о народной драме. Выделено мною. Б. Г.).

9. Пушкин первый поставил вопрос о возможности создания в России подлинной народной драмы (см. дальше, стр. 24—27).

В свете этих требований *народности* и *реализма*, какие предъявлял Пушкин к литературе, он в последний период своей деятельности и подходит ко всему наследству мирьвой драматургии.

Отрицательную оценку получает *Вольтер — драматург*: Вольтер „60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и не кстати выражать правила своей философии“.¹

¹ „О русской литературе с очерком французской“. 1834 г. Выделено мною. Б. Г.

Высокую оценку получает *Вальтер Скотт* как историк: „Schakespeare, Гете, Walter-Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям“.¹

И вновь подлинную народность отмечает Пушкин у *Шекспира*: „...Мудрено отнять у Шекспира в его *Отелло*, *Гамлете*, *Мера за меру* и проч. достоинства большой народности...“.²

Из русских драматургов Пушкин выделяет лишь одного *Фон-визина* и его „Недоросль“ — „сей единственный памятник народной сатиры“.³

IV

В своей художественной практике 1830-х годов в „маленьких трагедиях“ болдинской осени Пушкин не только не отходит, но, наоборот, расширяет и углубляет принципы драматического искусства, к которым он пришел в своей работе над „Борисом Годуновым“. В этом отношении „маленькие трагедии“ являются следующим и закономерным шагом Пушкина в плане создания русской *реалистической драматургии*. Далеко не случайным поэтому является то обстоятельство, что большинство „маленьких трагедий“ было задумано в пору Михайловской ссылки, во всяком случае, в период, когда Пушкин еще был окружен образами своей первой трагедии.

Образы маленьких трагедий отличаются исключительной сложностью и глубиной характеров. В „Скупом рыцаре“ Альбер имеет все основания ненавидеть своего отца за его скупость:

...скупость —
Да! заразиться здесь нетрудно ею
Под кровлею одной с моим отцом.

Но тот же Альбер приходит в ярость, когда ростовщик предлагает ему отравить барона:

Как! отравить отца! и смел ты сыну...
Иван! держи его. И смел ты мне!..

Старый барон потерял человеческий облик в своей мании скупости. Чтобы не расставаться даже с частью своих сокровищ, он просто лжет, говоря герцогу о сыне:

Мой сын не любит шумной, светской жизни;
Он дикого и сумрачного нрава.

Но этот же старый барон, внезапно ощутив в себе *рыцаря*, вызывает на дуэль сына, когда последний обвинил его во лжи:

Я лгу! и перед нашим государем!..
Мне, мне... иль уж не рыцарь я?

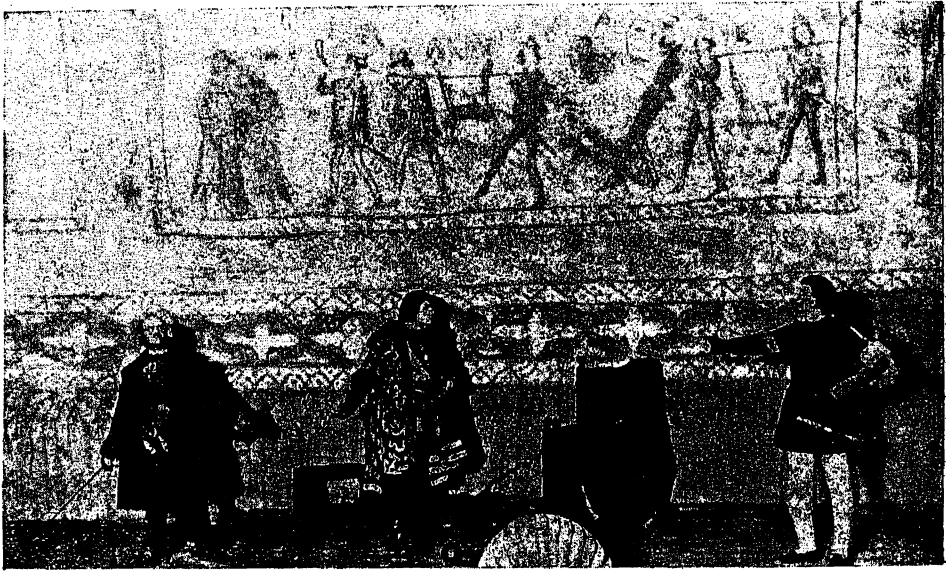
Исключительной сложностью отличается и образ Сальери:

Нет! никогда я зависти не знал,
О, никогда!..
.....
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вшиве
Песок и пыль грызущую бессильно?
Никто... А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник...

¹ „О романах Вальтера Скотта“, 1827 г.

² „О народности в литературе“, 1826 г.

³ „Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений“, 1830 г.



Сцена из „Скупого рыцаря“ в театре Литературно-художественного общества в Петербурге. 1914 г.

„Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив... — сказал несколько позднее Пушкин¹ о шекспировском герое. Именно это пушкинское высказывание об Отелло помогает нам понять всю сложность характера Сальери, очерченного с истинно шекспировской смелостью.

„Есть различная смелость... — писал Пушкин в 1827 г. — ... Делиль гордится тем, что он употребил слово *vauche*² ... Есть высшая смелость. Смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслью — такова смелость Шекспира...“ Такова смелость и Пушкина в его „маленьких трагедиях“.

К 1828—1830 годам перед Пушкиным все отчетливее и явственнее встает проблема создания истинно-народной, реалистической русской драматургии. „В зрелой словесности, — писал Пушкин в 1828 году, — приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка, условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным...“

Систему своих взглядов на народную драму Пушкин отразил в заметках о народной драме и о „Марфе Посаднице“ М. П. Погодина.

„Драматическое искусство, — говорит Пушкин в этих заметках, — родилось на площади для народного увеселения“. С площадей, улиц, ярмарок драма была перенесена в придворные круги: „Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги, по требованию образованного высшего общества“. При дворе драма изменилась; появились новые герои: „... что привлекает внимание образованного, просвещенного зрителя, как не изображение великих государственных происшествий. Отседа история, перенесенная на театр... и цари, выведенные перед нами драматическим поэтом...“

¹ Table-Talk.

² Корова.



Сцена 1-го действия «Моцарта и Сальери» в б. Александринском театре. 1899 г.
(Моцарт — Ю. М. Юрьев, Сальери — Г. Г. Ге).



Грим и костюм Соломона
в «Скупом рыцаре»,
для постановки 1852 г.
в б. Александринском театре.
(рис. В. В. Самойлова)
Публикуется впервые.

Изменился и язык драмы с тех пор, как она переселилась в чертоги: „Драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное“.

Изменилась и самая основа драмы. Когда драма была еще достоинством народным, она была проще, естественнее: „Народ, как дети, требует занимательности, действия — драма представляет ему необыкновенное, истинное происшествие... В чертогах „голос <драмы> понизился... Она оставила маску преувеличения, необходимую на площади, но излишнюю в комнате“. Мало-по-малу драма сделалась „благопристойна и важна“.

Хуже всего то, что бытование драмы при дворе развратило ее творца — драматурга: „Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей... При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики“. Это тотчас же отразилось на работе драматурга: „он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию, он боялся унижить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в поговорку (*un héros, un roi de comédie*), привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, нечеловеческий образ изъяснения“.

Переходя к России, Пушкин констатирует, что в России „драма никогда не была... потребностью народною“. И Пушкин ставит вопрос о возможности *создания* у нас в России народной драмы.



Сцена из „Каменного гостя“ в театре Литературно-художественного общества в Петербурге. 1914 г.

„Отчего же нет у нас народной трагедии? — спрашивает Пушкин, — не худо было бы решить, может ли она и быть“. И резким и горьким судом над своей мрачной эпохой звучит отрицательный ответ Пушкина:

„Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расина, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек... где, у кого выучиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучие — словом, где зрители, где публика?“

Вместо публики встретит она тот же малый, ограниченный круг — и оскорбит надменные его привычки... Перед нею восстанут непреодолимые преграды — для того, чтобы она могла расставить свои подмости, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий“.

Пушкин, задыхаясь в отравленной атмосфере николаевской полицейской монархии, как растение к солнцу, тянулся к народу, единственному источнику подлинного творчества. Пушкин видел невозможность создания, подлинной народной драмы в условиях своей крепостнической эпохи, но знал, что возможность эта появится, когда будут *„ниспровергнуты обычаи, нравы и понятия целых столетий“.*

ПУШКИН И РУССКАЯ ОПЕРА¹

П. Г Р А Ч Е В

I

ОПЕРА как художественный жанр имеет свои особенности. В отличие от драмы — в опере поют, а не говорят. Но в пении слова произносятся значительно медленней, чем в разговоре. Оперный текст, следовательно, должен быть короче текста разговорной драмы. Затем надо иметь в виду, что в опере текст строится иначе, чем в драме. Обычно он отмечает лишь ведущие моменты действия, оставляя в тени подробности и строго мотивированные переходы, присущие драме. Реализм в опере имеет несколько условный характер.

Содержание оперы определяется ее музыкой. Поэтому нельзя судить об опере по одному только тексту (либретто). Один и тот же текст может получить различную идейную направленность в зависимости от мировоззрения композитора.

Во всем многообразии художественных течений мы можем установить два типа опер. В основу своей творческой работы композитор кладет либо текст, либо музыку.

В первом случае мы имеем речитативную или декламационную оперу,² во втором — оперу вокальную или лирическую.

Принцип речитатива влечет за собой форму, аналогичную художественной прозе в литературе, вокальный принцип — форму, подобную поэзии, с ее размеренностью и закругленностью. Разумеется, и в речитативной опере есть своя закономерность, как в любом образцовом романе, рассказе и т. п.

В чистом своем виде речитативный и вокальный оперные типы встречаются редко. Речитатив имеет множество оттенков; он может лишь намечать музыкальные контуры сказанного слова, и он способен передавать всю глубину и силу его содержания. Такой речитатив становится мелодией, выразительнейшим напевом. Вокальная опера, как правило, дает общее впечатление от слова (текста), но не отказывается и от выделения отдельных подробностей текста. В одной и той же

¹ В связи с помещением в журнале „Звезда“ (1937 г. № 1) первоначальным вариантом статьи, автор считает необходимым указать на допущенные им в этом варианте ошибки. Имеются в виду разрыв между идейностью и художественностью (глава о „Даргомыжском“), абстрактный психологизм (о Чайковском).

² То есть такую, где музыка непосредственно передает содержание, мало или совсем не считаясь с текстом.

опере возможно сочетание декламационных и лирических элементов, но основная тенденция композитора все же не скроется от внимательного взгляда.

Эти предварительные замечания существенны для понимания русской оперы XIX в., где мы встретим оба оперных типа — речитативный и вокальный, причем, повторяем, принадлежность конкретных произведений к одному из этих типов не дает еще достаточного материала для окончательной оценки конкретного оперного произведения.

Настоящая работа является опытом сравнительного изучения опер русских композиторов на сюжеты Пушкина, положенные в их основу.

Мы хотим выяснить, в чем сходны и чем отличаются эти оперы от своих литературных прообразов; как протекал процесс переосмысления пушкинских тем, — в сторону ли развития художественных образов поэта, или в сторону их искажения.

Основная наша задача — определить идейно-эмоциональное содержание и художественную ценность опер на пушкинские темы, не подменяя содержания априорными социологическими схемами.

Наша работа распадается на два весьма неравноценных отдела: классические пушкинские оперы от Глинки до Римского-Корсакова и оперы, по существу чуждые пушкинскому творчеству. Введением служит краткий обзор музыкально-театральной пушкинианы, появившейся еще при жизни поэта.

Какой была русская опера в эпоху Пушкина? Начиная со второй половины XVIII в. Россия интенсивно осваивала западноевропейскую музыкальную культуру. Итальянская „серьезная“ и комическая опера, французская комическая и героическая опера, немецкий бытовой и особенно фантастический зингшпиль, — вот последовательные этапы этого освоения по линии музыкального театра. Нельзя забывать и большой культурной роли иностранных композиторов, работавших в России.

В тесной связи с упрочением в быту западноевропейской музыки протекало медленное становление русской оперы. В первых же зингшпилях¹ — Фомина, Пашкевича, Матинского — появляется самостоятельно разрабатываемый народно-песенный материал. Композиторы из крепостных и придворных певчих не были только подражателями. Западные образы переделывались на русский лад, чему примером может служить зингшпиль „Donauschöbchen“, превратившийся в „Лесту, днепровскую русалку“, поставленную в Петербурге в 1803 году и разросшуюся затем до цикла из 4-х пьес с музыкой, одним из авторов которой был русский композитор С. И. Давыдов. Современники свидетельствуют о необыкновенном успехе куплетов из „Русалки“, проникших в самые широкие слои населения столицы. Позднее таким же успехом пользовалась „Аскольдова могила“ Верстовского (1835 г.).

Эти далеко не единичные факты доказывают существование демократических тенденций в русской опере при самом ее зарождении, равно как и наличие у нее сочувствующей демократической аудитории.

Музыка на пушкинские темы при жизни поэта — это, главным образом, песни и романсы на его стихи. Проблемы, поднимаемые этими произведениями, стоят за пределами темы нашей работы.

Прежде чем сделаться достоянием оперной сцены, пушкинская поэзия нашла себе отражение в балете.

¹ Драматическая пьеса с музыкальными вставками простейшего вида (песня, романс, куплеты и т. д.).

В 1821 году, всего через полгода после выхода в свет поэмы „Руслан и Людмила“, балетмейстер А. П. Глушковский ставит в Москве балет „Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника“, музыка которого написана Фридрихом Шольцем (1787—1830). Шольц молодым человеком переселился в Россию и работал в качестве театрального капельмейстера в Петербурге, а затем прочно обосновался в Москве. Он был передовым музыкальным деятелем и работал за открытие в России консерватории. Его музыка к „Руслану и Людмиле“ стоит на уровне умелых (если не талантливых) произведений того времени, отличается разнообразием приемов и эффектной инструментальной (сочные tutti, красивые лирические эпизоды с арфами). В живой казацкой пляске сделана удачная попытка передать местный колорит. Похищение Людмилы происходит на фоне „грозы“, с большим нарастанием звучности и диссонансными гармониями, — совсем в характере „гроз“ французской оперы. Взятая в целом, музыка Шольца не могла не содействовать успеху балета.¹

С наименьшей быстротой происходит инсценировка „Кавказского пленника“ — через четыре месяца после появления поэмы в Петербурге идет балет „Кавказский пленник, или Тень невесты“, поставленный Шарлем Дидло, с музыкой К. А. Кавоса. Партитура „Кавказского пленника“ не сохранилась, но, зная крайнюю добросовестность композитора и его техническую сноровку, мы в праве предполагать, что музыкальная часть не была слабым местом балета.

Первым скромным ростком оперной пушкинианы может считаться инсценировка „Черной шали“, положенной на музыку А. Н. Верстовским (Москва, 1823). Выбор был сделан удачный: в искренней песне, последовательно отмечающей все моменты скорбного повествования, заключался принцип драматического развития, необходимый в опере.

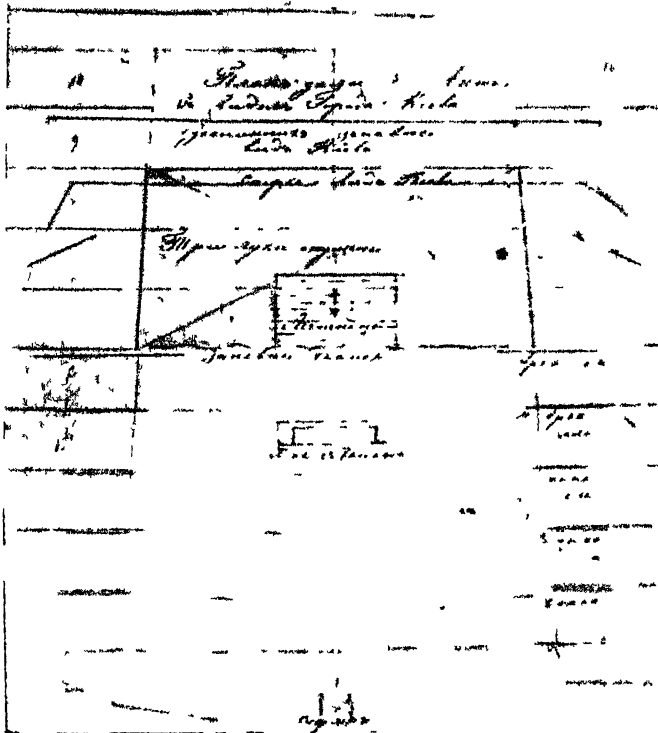
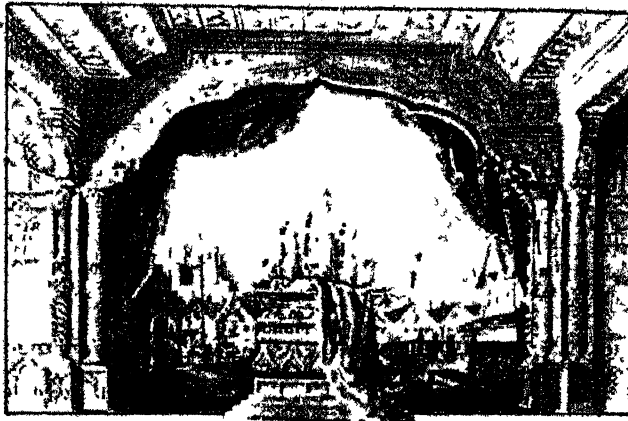
С некоторой натяжкой можно назвать современной Пушкину музыку „Кавказского пленника“ А. Алябьева на том основании, что входящая в нее Черкесская песня издана отдельно в 1830 г. (цензорская пометка на нотах). Факт напечатания этой песни позволяет предположить наличие у Алябьева более обширного замысла, при жизни поэта не осуществленного или не получившего окончательного оформления вследствие катастрофы, разразившейся над Алябьевым (обвинение в убийстве за карточной игрой и ссылка в Сибирь). Биограф Алябьева Гр. Тимофеев предположительно относит время сочинения музыки „Кавказского пленника“ к концу сороковых годов.²

Эта музыка состоит из интродукции, мелодрам (оркестровых ритурнелей, введенных в диалог), песни черкешенки и черкесской песни „В реке бежит гремящий вал“. Отличительные ее черты — сценическая выразительность и подкупающая искренность. Но напрасно стали бы мы искать у Алябьева „местного колорита“, изображения нравов кавказских горцев и картин природы. Он выделил романтическую сторону поэмы, так волновавшую ее современников. Можно даже говорить о байронизме Пленника в интерпретации Алябьева.

Отсутствие опер, современных поэту, может быть объяснено некоторым отставанием музыки от литературы. Не был еще создан музыкально-драматический язык, равнозначный литературному языку Пушкина. Музыка не прониклась еще всем богатством содержания пушкинской поэзии.

¹ В 1824 г. балет „Руслан и Людмила“ был поставлен в Петербурге балетмейстером Дидло.

² Клавир „Кавказского пленника“ Алябьева напечатан в 1859 г.



Один из монтировочных листов первой постановки оперы «Руслан и Людмила» в 1842 г. в петербургском Большом театре. (Монтировка А. Роллера). Публикуется впервые.

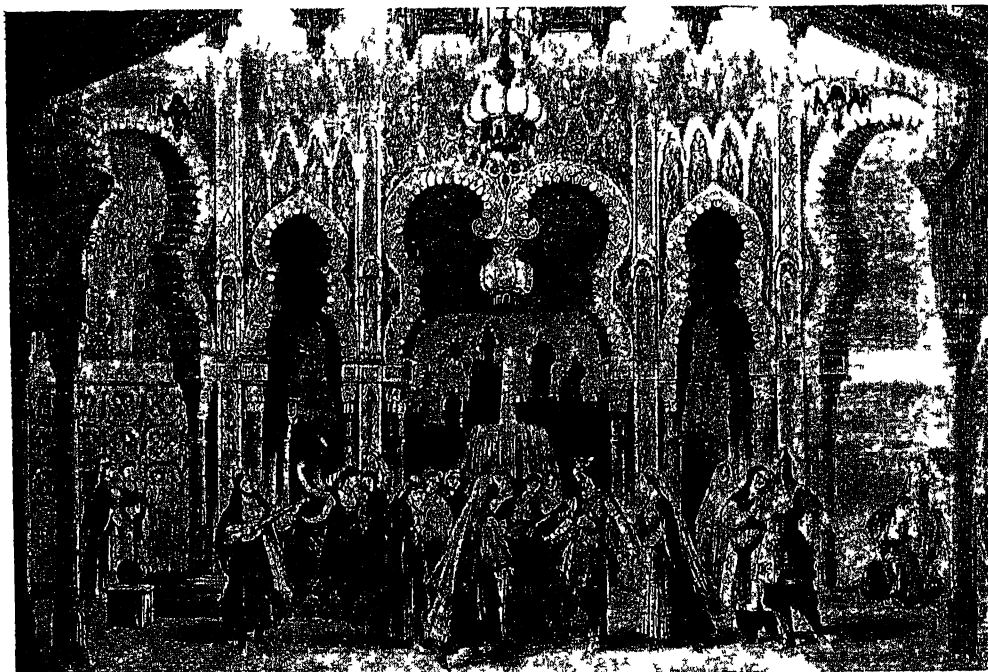
Первая конгениальная и наиболее близкая светлому, оптимистическому характеру пушкинской поэзии русская опера—это „Руслан и Людмила“ Глинки (1842), задуманная еще при жизни поэта, которого Глинка высоко ценил и хорошо знал, часто встречаясь с ним на литературных вечерах Жуковского.

Поэма и опера „Руслан и Людмила“ совпадают в главном, решающем; обе они „напоены общенародными источниками“.¹ В богато развитых формах, на основе и на уровне величайших достижений мировой оперной литературы запечатлел Глинка в своем „Руслане“ русский, восточный (кавказский) и финский народный песенный и танцевальный материал. Широкий географический охват этого материала в значительной степени был вызван образами поэмы (Ратмир, Финн).

Совпадают и ведущие идеи оперы и поэмы. Пушкинскому стиху „Но горе на земле не вечно“ отвечает глубоко прочувствованная мелодия Баяна „Исчезнут в небе тучи и солнце вновь взойдет“. И не только в этих параллельных местах сказывается общность поэта и композитора. Оптимизм, воля к жизни пронизывают всю оперу, как и ее литературный прообраз.

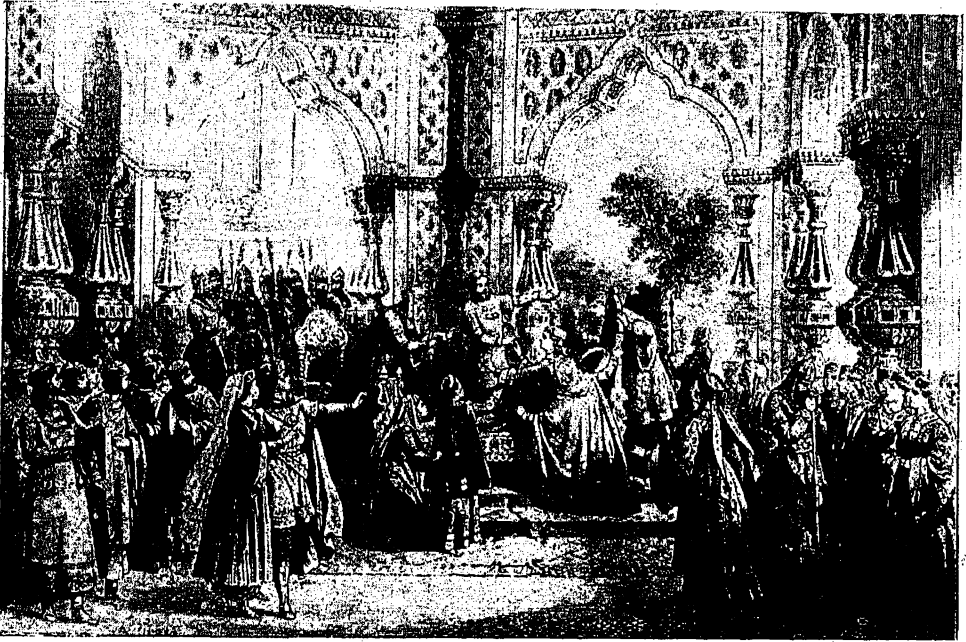
Вместе с Пушкиным Глинка отдает обильную дань эпикурейству, создавая пленительную, но все же не лучшую в опере музыку арии Ратмира и танцев „Чародейств Наяны“. Но эти моменты самодовлеющего значения не имеют и включены в общее развитие музыкального действия.

Как известно, либретто „Руслана и Людмилы“ является самым уязвимым местом оперы как театрального произведения. Это либретто



Сцена из оперы „Руслан и Людмила“ в постановке 1886 г. 2 й акт—Замок Наяны (Декорация худ. М. А. Шिशкова).

¹ Б. Асафьев Русская музыка, стр 19, „Академия“, Москва — Ленинград 1930.



Сцена из оперы „Руслан и Людмила“ в постановке 1886 г. 5-й акт.—Финал.
(Декорация худ. М. А. Шишкова).

весьма невысокого качества. Отдельные пушкинские стихи находятся в нем по соседству с виршами доморожденных поэтов из „веселой братии“ Нестора Кукольника. До сих пор для постановщиков оперы ее либретто служит непреодолимым препятствием. Но Глинка имел свой музыкально-драматический замысел, позволявший ему равнодушно смотреть на „стряпню“ приятелей. Сила гения позволила ему переплавить поэму в ряд музыкально-законченных сцен, образующих единое целое.

В юношеском произведении Пушкина Глинка обнаружил серьезные проблемы и развил их в своей опере, выросшей в глубокую и правдивую повесть о жизненной борьбе. Не говорит ли композитор, что счастье надо завоевывать, что оно не дается даром?

В поисках Людмилы, в поисках своего утраченного счастья Руслану предстоят большие испытания и соблазны (соперники, темные силы в образе Черномора, Горислава). Широкую картину развернул Глинка, показывая этапы странствования Руслана. Тягостное раздумье сопровождает героя на трудном пути — первый в русской опере мелодический речитатив „О поле, поле“.¹ Далее, каким сильным и горестным чувством проникнуто обращение Руслана к спящей Людмиле! И когда после долгих причитаний над нею звучит широкая мелодия „Радость, счастье ясное“, слушатель оперы понимает, что эта радость выстрадана Русланом, что она досталась ему как справедливая награда.

Совершенство формы оперы Глинки, предельная ясность ее составных частей и гармония целого породили широко распространенное мнение о такой же ясности, гармоничности мироощущения композитора.

¹ Нельзя не отметить, что речитатив, написанный на пушкинские стихи, выше по качеству музыки, чем следующая за ним ария (рыцарская героиня „Варианты“ Вебера?).

Но более внимательный анализ дает возможность обнаружить, что музыка „Руслана и Людмилы“ в высокой степени наделена свойством „двуликости“. От нее можно было пойти и к народной музыкальной драме Мусоргского, и к сказочным операм Римского-Корсакова. Она одинаково притягивала к себе этих композиторов и одинаково содействовала созданию „Бориса Годунова“ и „Садко“. В светлой печали оплакивания Людмилы Мусоргский явственно услышал стоны Юродивого, а Римский-Корсаков претворил пламенные песни Баяна во вдохновенный, но спокойно-величавый ансамбль: „Слава старчищу, слава могучему“, замыкающий собою „Садко“.

II

Даргомыжский был чужд искусству, пользовавшемуся признанием в крепостнической России. Он не хотел и не умел угождать публике, видевшей в музыке лишь одно из светских развлечений. Отсюда его нелады с дирекцией императорских театров, его изолированность в том обществе, к которому он принадлежал по своему рождению. Трагедия Даргомыжского — отсутствие сколько-нибудь значительной сочувствующей ему музыкально-художественной среды. Обращаясь по существу к широкой аудитории, он принужден был довольствоваться узким кругом друзей. Горькой иронией звучат его слова:

„Я могу доказать вам, что с моей точки зрения, Россия оценила меня, может быть, выше моего достоинства.“

Правда, что театральная дирекция, высшее и чиновничье общество, газетные писатели против меня... Вы спросите, в чем же я полагаю вознаграждение себе, в чем?..

А в сочувствии некоторых призванных понимать и любить все доброе, изящное, благородное... Для меня, как артиста, вы и те, и другие — составляете Россию: стало быть, с моей точки зрения, Россия вполне оценила меня. Ясно?..¹

Камерность большинства произведений Даргомыжского, так же как и его мысли об искусстве для себя и для немногих, — обстоятельства вынужденные, а не вытекающие из принципиальных установок.

Первым музыкально-театральным произведением Даргомыжского на слова Пушкина была опера-балет „Торжество Вакха“ (окончательная редакция 1848 г.). Немалые трудности представляет задача определить, в какой мере отвечает Пушкину музыкальная интерпретация Даргомыжского. Да, переливающая через край полнота жизни имеется у обоих авторов. С оговоркой: эмоциональность Пушкина и Даргомыжского, их любовь к жизни все же несравнимы. Если яркому замыслу Пушкина отвечает изображение во всей исторической точности и со всеми мифологическими атрибутами одного из эллинских культовых праздников, то Даргомыжский опирается не на традицию античной поэзии, а на традиции западноевропейской музыки при трактовке аналогичных сюжетов, в частности, на генделевские оратории и на танцевальную музыку „Руслана“. Образы стихотворения несравнимо пластичнее музыкальных образов. Даргомыжский дает лишь примерное, приблизительное соответствие чеканным стихам, иногда лучше, иногда хуже. Речь идет, конечно, не о том, что он не пользуется античными ладами. Ведь Пушкин остается русским в своем „Торжестве Вакха“. Но стихо-

¹ Письмо к Кармалиной от 15 авг. 1857 г.

творение едино в смысле выбора средств выражения, тогда как музыка пестра и разностильна, несмотря на стремление Даргомыжского к композиционной цельности.

Устанавливая неравноценность „Торжества Вакха“ Пушкина и Даргомыжского, мы не должны забывать демонстративной остроты этой темы в эпоху, когда в искусстве, пользовавшемся официальным признанием, господствовали лицемерие и ханжество. Драматическая цензура в 1852 г. запрещает оперу-балет по следующим мотивам:

„Эффект танцев вакханок зависит от исполнения, за которое цензура не отвечает, но сия последняя не считала бы себя вне ответственности... дозволить к представлению сюжет соблазнительный и близкий к безнравственности на сцене“.¹

Удар был направлен не только на композитора, но и на поэта.

„Русалка“ Даргомыжского² имеет свою предисторию в „Лесте, днепровской русалке“ (Кавоса, Давыдова и др. авторов), выросшей в свою очередь, как указывалось выше, из зингшпиля Кауэра *Donaueisbchen*.³ Ее истоки можно проследить и далее во французской буржуазной опере XVIII столетия. Напрасно никто из советских музыковедов до сих пор не взялся за благодарную задачу выяснения музыкального материала „Лесты“ в связи с городским фольклором и с „Русалкой“ Даргомыжского. Тема о соблазнителе-дворянине и обманутой крестьянской девушке, зашифрованная в фантастическом зингшпиле, медленно пробивалась на русской почве, пока Пушкин не раскрыл ее заново. Возможно, что поэт сознательно сохранил легендарный тон, предполагая сделать оперное либретто для А. П. Есаулова, талантливого композитора, не нашедшего себе достойного применения в русской жизни и окончившего жизнь в роли провинциального военного капельмейстера.⁴

Даргомыжский делает решительный шаг, перенося действующих лиц „Русалки“ в современный ему бытовой план. Впервые в русской опере появляются в „Русалке“ элементы реалистического речитатива, на основе особенностей живого говора передающего характеры и социальное положение действующих лиц. Тому же заданию служит и мелодический материал, в котором большое место отведено бытующей крестьянской и городской песне.

Наташа, Мельник, Сват — это жизненно-правдивые образы крестьян, а не только переодетые в костюмы крестьян певцы. Упрощение сюжета можно обнаружить и в свадебной сцене, по своим музыкальным интонациям далекой от торжественной свадьбы „Руслана“. Программная увертюра свидетельствует о четкости замысла композитора.

По остроумной догадке Б. Асафьева, даже князь с его слащавыми музыкальными интонациями воспринимается не как условный оперный герой, а как избалованный барич-помещик. Только в каватине „Невольню к этим грустным берегам“ доверяет Даргомыжский незавидному князю свои сожаления и сокрушения о неудавшейся жизни. И делает это, как нам кажется, в согласии с Пушкиным. Там же, где Даргомыжский покидает бытовую почву, его музыка бледнеет, и правильно было отмечено, что русалки Даргомыжского — просто благовоспитанные барышни.

¹ Н. В. Дризен. „Драматическая цензура двух эпох (1825—1881)“, изд-во „Прометей“.

² Начата в 1843 г., закончена в 1855 г., первая постановка в 1856 г.

³ Литературоведы установили тематическое сродство текста этого зингшпиля, переделанного для русской сцены Н. С. Краснопольским, с „Русалкой“ Пушкина.

⁴ Сведения о пушкинской „Русалке“ как оперном либретто идут из Материалов Анненкова (стр. 357—358).

Впрочем, надо отличать русалок от Наташи-русалки. Ее властные призывы — заклинания, на которых построено заключение оперы, послужили стимулом к созданию образа Волховы из „Садко“ Римского-Корсакова. Тот факт, что Волхова становится любящей женщиной, так же как и другие фантастические образы композитора, показывает, что он не замыкается в заколдованном кругу фантастики и не теряет связи с реальной действительностью. Только путь его — обратный Даргомыжскому.

Свой большой жизненный опыт и свои зрелые эстетические воззрения Даргомыжский с наибольшей законченностью и силой воплотил в опере „Каменный гость“ (1869), гениальном произведении, до сих пор, к сожалению, недостаточно оцененном. Достаточно указать на тот факт, что его нет в репертуаре ведущих оперных театров нашей страны.

Бесспорно, Даргомыжский преувеличивал роль текста в драматической музыке, требуя, чтобы звук прямо передавал слово.¹ Ошибочна также его точка зрения, будто этот способ соединения слова и музыки является главным условием правдивости (реалистичности) оперы. На самом же деле слово (текст) далеко не всегда главенствует в опере, а стремление фиксировать все речевые интонации легко приводит к обратным результатам, а именно к натуралистическому отражению действительности.

В своей творческой практике Даргомыжский не только уберется от этих опасностей, но доказал, что в определенный исторический момент слово, а вместе с ним речевые интонации, становится господствующим фактором в музыкальном театре.

В музыкальной интерпретации Даргомыжского пушкинский стих сохранил всю свою полнозвучность. Нет другой русской оперы, где он так звучал бы от первой и до последней сцены. Музыка пушкинской поэзии и поэзия музыки Даргомыжского образуют драгоценный сплав.

Как достигнут этот замечательный результат? „Каменный гость“, — говорит И. Глебов, — произведение глубоко народное, ибо исходит из недр стихии вокальной (песенной) в ее преломлении в сфере сказа — говора — речитатива. Без наличия в органической народной музыке цветистого и по существу разработанного сказа у Даргомыжского инстинктивно не создалась бы подобная концепция“.²

Образы „Каменного гостя“ переданы Даргомыжским с исключительною полнотою. Нет ни одного душевного изгиба, незамеченного композитором. Мы не ошибемся, если скажем, что образы Даргомыжского равнозначны образам Пушкина. Только в истолковании Командора наблюдается расхождение композитора с поэтом.

„Каменный гость“ принадлежит к произведениям Пушкина, проникнутым чувством трагического восприятия мира. Мотив обреченности проходит через всю пьесу, он звучит в самом ее названии. Но поэт находит в себе силы преодолеть эту обреченность. Ясный, волевой строй языка, не загуманенный никакими изломами и переборами, — первое тому доказательство. Далее, смерть в образе Командора Дон Жуан принимает как должное. Раз он бросил вызов, то отвечает за его последствия. До последней своей минуты Дон Жуан не только живет, но и наслаждается жизнью. Смерть для него — одно из звеньев в цепи

¹ Иначе говоря, вокальная интонация должна непосредственно вытекать из фонетических особенностей речи.

² Игорь Глебов, „Симфонические этюды“, Петербург 1922, изд. Гос. Филармонии, стр. 32.

явлений действительности, горестное, но не разрушающее веру в жизнь событие. Ничего потустороннего, ничего нездешнего смерть в себе для Дон Жуана не заключает.

Иное у Даргомыжского. При первом же упоминании о Командоре возникает страх смерти. Ощущение обреченности растет с каждым новым появлением его жуткого мотива. Этот мотив отбрасывает свою тяжелую тень на все происходящее. В своей трактовке Командора Даргомыжский ближе к Чайковскому („Пиковая дама“), чем к Пушкину.

Не являясь репертуарной оперой, „Каменный гость“, тем не менее, сыграл выдающуюся роль в развитии русской музыки. Значение принципов Даргомыжского в формировании такого композитора, как Мусоргский, очень велико и не поддается еще точному учету. Без „Каменного гостя“ была бы невозможна не только музыкальная декламация „Моцарта и Сальери“, но и былинный строй „Садко“, частушечный „Салтана“ и декламационная сторона других опер Римского-Корсакова. Встречаются и у Чайковского образцы замечательной декламации.¹ Позднее отражение „Каменный гость“ нашел в „Пире во время чумы“ Кюи и запоздалое в „Игроке“ Прокофьева. Одним словом, музыкальная реформа или, вернее, революция Даргомыжского обеспечила русской опере уважение к слову и оказалась надежной опорой против превращения русской оперы в разновидность бессодержательного вокального концерта.

Но не только своей музыкально-декламационной стороной замечателен „Каменный гость“. Замечательны в нем и оркестр, и ведущие мотивы — оба фактора на службе драматического задания. В „Каменном госте“ Даргомыжский предвосхищает и симфонический оркестр „Пиковой дамы“, и строгую конструктивность зрелых опер Римского-Корсакова.

Ничего неожиданного в этом нет, если вспомнить всю подготовительную работу композитора — романсы и оперы, в особенности „Русалку“.

Чуткая вокальная интонация, отмечающая малейшие изменения душевных состояний, скрепляется в оркестре устойчивыми обобщениями — лейтмотивами, реагирующими лишь на значительные психические сдвиги. Мимолетное появление Донны Анны в первой картине оставляет легкий след в виде намека на ее мотив. Во втором действии ее образ очерчен более полно, а когда она уходит после страстного и красноречивого признания в любви Дон Жуана, характеризующие ее аккорды даны в светлом мажоре и обвиты новым мотивом радостного возбуждения, находящим себе применение в дальнейшей сцене Дон Жуана с Лепорелло. Маска спокойствия, брошенная на себя Донной Анной в третьем действии, вызывает новый вариант ее основного мотива. Перейдем к Дон Карлосу. Его резкий и мрачный тон укреплен в оркестре краткой формулой басовых унисонов, претерпевающей различные изменения вместе с вокальной интонацией. Чем лучше мог передать композитор сосредоточенность Дон Карлоса на одной мысли о чести, *torbidezza* испанского дворянина? Последний раз мотив Дон Карлоса звучит грозным напоминанием, когда Дон Жуан и Лаура проходят мимо его трупа. Эпизодический монах охарактеризован мерными аккордами при мерной же вокальной линии. Дон Жуан и Лепорелло лишены оркестровых характеристик. Римский-Корсаков, составляя в 1906 г. вступление из главных мотивов оперы, взял для Дон Жуана его мелодическую фразу из дуэта с Донной Анной: „Когда б я был безумец“. Да, эта

¹ Вспомним обращение Германа к графине: „Если когда-нибудь знали вы счастье любви“, одновременно сканное и спетое.



Сцена из оперы „Борис Годунов“ в первой постановке 1874 г. на сцене б. Мариинского театра. 2-е действие.

фраза запоминается, но разве она исчерпывает богатый противоречивый внутренний мир Дон-Жуана, где находят себе место и безмерная любовь, и такая же гордость, и неразборчивый разврат, и страсть к приключениям, и наивное лукавство (напомним фразу: „Ведь я не государственный преступник“, общую со многими лукавыми интонациями молодого Прокофьева).

III

Относительно роли народа в „Борисе Годунове“ Пушкина существуют две точки зрения. Одни литературоведы утверждают, что народ является главным действующим лицом трагедии, другие — с большим основанием — видят ее сущность в шекспировском изображении борьбы царя Бориса и Самозванца за власть, исход которой в конечном счете определяется вмешательством народных масс.

В своем „Борисе Годунове“ Мусоргский делает как раз то, что некоторые критики хотят обнаружить в пушкинской трагедии: он по праву назвал свою оперу народной музыкальной драмой.¹

Приступим же к сравнительному анализу произведений обоих авторов, начав со сличения текстов. В виду большого числа вариантов у Мусоргского, учтем все имеющиеся, воздерживаясь от дифференцированной их оценки. Предварительно заметим, что в опере Лжедмитрий является не столько исторической личностью, сколько самостоятельной концепцией композитора, равно как и мятеж под Кромами

¹ Мусоргский предполагал снабдить издание клавираусцуга „Бориса Годунова“ посвящением, начинающимся словами: „Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере“.



Сцена из оперы „Борис Годунов“ в первой постановке 1874 г. на сцене б. Мариинского театра. 4-е действие.

не представляет собою исторического события. В автографе сцены мятежа Мусоргский пишет сначала: „Лесная прогалина под Сокольниками“, затем зачеркивает последнее слово, заменяя его „Кромами“. Ясно, что в данном случае топографическая точность не имеет значения.

Первое наблюдение при сличении обоих произведений: текст трагедии подвергся значительному сокращению. Один из мотивов сокращения — невозможность положить на музыку все сцены, непрактичность трагедии как оперного либретто. Что же выбрасывать? Что оставлять? Здесь в свои права вступает решающий мотив мировоззренческого порядка. В первоначальной редакции (1868—1869 гг.) Мусоргский ограничивает себя событиями в России, оставляя в стороне Польшу. Борьба партий вокруг трона не привлекает внимания композитора, как не интересуют его представители высшей духовной власти. Из всего боярства оставлены: Шуйский (один из главных персонажей, движущих сюжет драмы) и Щелкалов (глашатай власти¹). Боярская дума — не больше, как атрибут царской власти; своего голоса, своего мнения члены ее не имеют. Они подстава росписям и позолоте Грановитой палаты, где заседают.

Цель этих изменений — возможно рельефнее показать народную массу и отдельных ее представителей. В первой картине пролога в опере (вторая и третья видоизмененные сцены трагедии) народ небезучастен к избранию царя и говорит он совсем другим языком, чем у Пушкина. В цитированной брошюре Игорь Глебов обнаружил в толпе „Бориса Годунова“ Мусоргского группы государственников,

¹ Определение И. Глебова в брошюре „К восстановлению „Бориса Годунова“ Мусоргского“, Л. 1929, стр. 52.

скептиков и бунтарей, а также своего рода посредника между приставами и народом — Митюху. Пристава с плетками введены Мусоргским. Они подчеркивают момент подневольности.

Насколько трактовка пролога у Мусоргского отличается от трагедии, доказывает тщательно выверенная сценическая ремарка композитора к первой картине пролога.

Венчание на царство с „великим колокольным звоном“ всецело принадлежит Мусоргскому. Монолог — обращение к народу Бориса — перенесен из „Кремлевских палат“ трагедии. По поводу „венчания“ и роли в нем народа среди музыковедов нет единодушия. Одни защищают внушительную праздничность замысла Мусоргского, другие считают, что подневольное избрание переходит здесь в подневольное величание. Доказательство последних — официальный характер „Славы“, отсутствие свободно развиваемого на самостоятельном материале возторженного ликования. И к этой точке зрения следует присоединиться, так как величальный хор лишен обычной для хоров Мусоргского компактности и силы.

Сцена в корчме по тексту очень близка к Пушкину; но какую значительность придает ей песня „Как во городе было во Казани“! Недаром радовался Мусоргский, найдя подходящий текст для требовавшейся ему мощной песни.

Ее создание — обстоятельство огромной важности, а не просто удачно подобранный вокальный номер. После этой песни мы не удивимся, что Варлаам способен поднять „грозную народную бурю“ (выражение В. Стасова).

На площади у собора Василия Блаженного настроение народа зловещее, предгрозовое. Следуя пушкинской канве, Мусоргский усилил



Сцена из оперы „Борис Годунов“ в постановке засл. арт. С. Э. Радова в Лен. Гос. театре оперы и балета. 1928 г. (сцена под Кромами — декорация В. В. Дмитриева).



Сцена из оперы „Борис Годунов“ в постановке засл. арт. С. Э. Радова в Лен. Гос. театре оперы и балета. 1928 г. (Красная площадь, декорация В. В. Дмитриева).

напряженность ситуации приемами огрубления языка¹ и, что особенно важно, введением требования народа: „Хлеба, хлеба дай голодным“.

Этот последний факт, исключительный по своей идейно-эмоциональной выразительности, не имеет аналогии во всей оперной литературе.

Сцена народного мятежа под Кромами, родившаяся в результате длительных творческих поисков, целиком принадлежит Мусоргскому. Она является гениально найденным завершением всей концепции народной музыкальной драмы. По времени написания — она последняя в опере.

Остановимся на характере музыки хора „Слава боярину“, весьма существенного для оценки всей оперы.

От толчка, данного в инструментальном вступлении, широкими волнами идет нарастание вырвавшейся на простор стихийной силы. Обращает на себя внимание общий тон музыки — светлый, ликующий. Издевательская „Слава боярину“ есть прежде всего — радостное ощущение свободы². Музыка этого хора, в высокой степени подъемная и оптимистичная, дает основание говорить о том, что Мусоргский не испытывает страха перед изображаемым мятежом, а, наоборот, видит в нем осуществление заветной мечты³. В центре внимания Мусоргского — добытая свобода, а не сопровождающие ее разрушения.

¹ Например, у Пушкина: „Пускай себе проклинаят; царевичу дела нет до Отрепьева“. У Мусоргского. „Царевичу плевать, что Гришку проклинаят, уж под Кромы, баюг, пошел... на помощь нам, на смерть Борисовым щенкам!“

² Первая музыкальная мысль издевки над боярником заключается в „Озорнике“, с таким же выделением ощущения свободы

³ Именно так воспринимал этот хор массовый слушатель первых постановок „Бориса Годунова“ (1874—1879). „Двадцать представлений прошли с полнехоньким театром; не раз толпа молодых людей распевала ночью на улице, подходя к Литейному мосту и собираясь переходить на Выборгскую сторону, „хор величания боярина народом“ и другие хоры (В. Стасов, „Статьи о Мусоргском“, Музгиз, Москва, 1923).

Дав свою положительную оценку мятежу, врезающуюся в сознание слушателей оперы, Мусоргский показывает затем грозную его сторону. Народ приступает к расправе с иезуитами, видя в них своих кровных врагов. Однако их спасает приближение Ажедимитрия во главе польских войск. Звучит марш в характере полонеза. Шествие постепенно удаляется. Затихающие трубы Ажедимитрия незаметно переходят в пение юродивого который объясняет происшедшее — народ обманут, будущее беспросветно. „Плачь, плачь, русский люд, голодный люд“. Этими словами заканчивается опера.

Теперь вопрос о противоречиях „Бориса Годунова“. При сравнении образа царя Бориса в трагедии и в опере нетрудно заметить, что соотношение между трагическими и романтическими элементами¹ в образе Бориса у Мусоргского — обратное Пушкину. Если романтика лишь коснулась пушкинского Бориса, то в опере она выражена очень ярко и приобрела новое качество: Борис Мусоргского не столько „гордый человек“, сколько вызывающий сострадание злодей-мученик. Вместе с добавленными в окончательной редакции семейно-бытовыми подробностями (попинька, игра в хлест), эти романтические черты придают образу Бориса новый смысл. Заостряя формулировку, можно сказать, что художественная объективизация здесь уступает место выражению субъективных чувств композитора. Пушкинский текст служит точкой отправления для исповеди самого Мусоргского. Опера как музыкально-драматическое произведение несет от этого несомненный ущерб. Но оценка меняется, если взять лирику второго монолога Бориса в перспективе дальнейшего развития русской оперы. Ведь ее будущее принадлежало лирическому направлению.

Другим противоречивым моментом „Бориса Годунова“ Мусоргского является образ Дмитрия Самозванца. Мусоргский отдельно показывает и Дмитрия, и Самозванца. Музыкальный стержень оперы — тема царевича Дмитрия, проходящая сквозь все картины оперы. Она возникает в рассказе Пимена об угличском убийстве, деловито сопутствует Григорию Отрепьеву в его странствованиях, душит Бориса кошмаром и сияет „нездешним“ светом в повествовании Пимена о чуде на могиле убитого царевича.

Опера Мусоргского имеет поучительную сценическую историю, отразившую классовую борьбу на музыкальном фронте.² Первое исполнение трех сцен „Бориса Годунова“ в 1873 г. и первая постановка всей оперы в 1874 г. сопровождалась, по отзывам очевидцев и прессы, громадным и полным успехом. Ясно, что этот успех не мог быть делом одних друзей Мусоргского. Опера сразу же нашла сочувствующего ей массового слушателя. Но критика постаралась ее опорочить, и здесь были единодушны представители, казалось бы, самых разнообразных направлений: Фаминцын, Кюи, Соловьев, Страхов, Ларош. Всех их объединила социальная ненависть, вызванная революционными тенденциями оперы. В. Стасов метко определил противников Мусоргского: „Врагами (его) являлись люди одного и того же склада: возвышенные гнилые идеалисты“.³ Для нашей темы специальный интерес имеет суждение пушкиниста Н. Страхова, увидевшего в опере лишь „безобразные переделки“ пушкинского текста, „уродливость и чудовищность, безоб-

¹ То есть элементами, свойственными драме и лирике.

² См. статью А. Хохловкиной „Первые критики „Бориса Годунова“ в книге „Борис Годунов. Статьи и исследования“, 1930.

³ В статье „Перов и Мусоргский“.

разный хаос музыкальных мыслей".¹ В представлении Страхова значение пушкинских творений ограничивалось совершенством и чистотой формы.

IV

Широко распространенная в настоящее время характеристика Чайковского как трагического поэта, или певца обреченного класса (русского дворянства), нуждается, по нашему мнению, в коренном пересмотре.

Во-первых, сторонники этого взгляда должны доказать, что обреченный общественный класс, безвозвратно утрачивающий свое экономическое, политическое и идеологическое господство, способен выдвинуть художников с богатым идейно-эмоциональным содержанием творчества и огромной силой сопротивления жизненным невзгодам.

Во-вторых, защитники тезиса об обреченности должны объяснить, почему Чайковский находит горячий отклик у советского слушателя. Ведь наш массовый слушатель любит Чайковского, а не только знакомится по его музыке с одной из последних страниц истории русского дворянства.

На оба поставленных вопроса до сих пор нет ответов. Нам могут возразить: разве недостаточно убедительна идея рока, с такой последовательностью проводимая Чайковским в 4-й, 5-й и 6-й симфониях или „Пиковой даме“? Не он ли сам с искренностью, не вызывающей никаких сомнений, говорит о том же, например, в программе 4-й симфонии? Но пессимизм — пессимизму рознь. Настаивающие на обреченности Чайковского оставляют в тени страстное горение его музыки и забывают, что никто из русских композиторов не создал таких гимнов счастью, как Чайковский. Плохо слушает музыку тот, кто из-за „адского вихря“ забудет среднюю часть „Франчески“ или из-за призрака графини дуэт Германа и Лизы.

Пессимизм и оптимизм у Чайковского находятся в сложном взаимоотношении. Первый не гнетет и не давит, а вызывает глубокое сочувствие к художнику, нашедшему в себе силы рассказать о своих страшных страданиях; на втором лежит отпечаток мучительного томления.

Не романтические ли это черты, родственные Шопену, Шуману, Вагнеру? И не аналогичные ли общественные причины вызвали творчество Чайковского? Только в силу особенностей исторического развития России свой разлад с действительностью он ощущает с большей остротой и болезненностью.

Весьма ценные наблюдения над интонационными истоками музыки Чайковского сделал Б. Астафьев.² Он пишет: „Центральное место в музыкальном языке Чайковского занимают городской „разночинный“ лирический романс и песня, по недоразумению окрещенная эстетамы как псевдо-русская. Эта пышно расцветшая сфера городской музыки, все еще недостаточно оцененная, впитывала в себя многообразные диалекты и прочно их переплавляла. Эта прочность, спаянность, т. е. сильная организованность, с одной стороны, и глубокий отпечаток искренности чувства, с другой, — признаки отражения в музыке конкретных общественных отношений. Нерадостная жизнь крепостного интеллигента, тоска „лишних“, деклассированных людей, бесприютность разночинства, ощущение изгнанничества, — в музыке сливались, пере-

¹ Н. Страхов. „Заметки о Пушкине“, Петербург, 1888, стр. 93 и сл.

² В статье „Лярика „Пиковой дамы“ Чайковского“ (в сборнике Малегота, 1935 г.).



Сцены из оперы „Евгений Онегин“ в первой постановке на сцене
б. Марининского театра. 1883 г.

плетались, вновь разрывались; опять сцеплялись, но всегда в доступном мелосе и простейших схемах, как правдивейшая исповедь. Сквозь строй жестких противоречий русской действительности продвигалась эта лирика, то возвышаясь до высоких по наивно-музыкальной простоте дум народных, то ниспадая до ухарского пьяного угара (и все же стона) старинной цыганской песни. Сентиментализм и меццанский пассивизм, присущие в значительной доле разноточному романсу, не составляют сущности его музыкального воздействия: это лишь кажущаяся покорность, обреченность, робкое сознание безвыходности. В живом страстном пении, в эмоционально насыщенных интонациях, даже при самых „благонамереннейших“ словах, мелодия вспыхивала, росла, расцветала, становилась упругой, протестующей. Боль, скорбь, ужас одиночества, тоска по хорошей жизни и т. д. перерастали на каком-то этапе в чувство противления, в сознание неизбежности борьбы. Нам и сейчас иногда кажется странным, как революционный текст сливался с наивной простотой мелодией, грустной, заунывной. Но для современников этот мелос концентрировал в себе „тоны“ бурной эмоциональной насыщенности, искренности, страстности, душевной теплоты, далеко не непротивленческого пафоса“.

Понимание „протестующей“, взрывчатой природы музыкального языка Чайковского и объясняет издавна установившуюся популярность его произведений, искусственно сниженную только в период буржуазно-дворянского эстетства, когда Чайковский был объявлен грубым, вульгарным композитором (журнал „Аполлон“, Кружок современной музыки). Для семантики опер Чайковского на пушкинские тексты новая трактовка дает очень много, как это сейчас станет ясным.

История создания „Евгения Онегина“ (1877) известна. Случайно зароненная певицей Лавровской мысль об опере на этот сюжет вы-

звала у композитора необыкновенный прилив творческих сил. Точно нужен был только незначительный толчок, чтобы пробудить их. Он бежит разыскивать сочинения Пушкина и затем проводит совершенно „бессонную ночь“, результатом которой был „сценарий прелестной оперы с текстом Пушкина“. Характер оперы сразу же ему ясен. Он не стремится „угодить той или иной части человечества“ и адресует свое произведение всем тем слушателям, „которые способны искать в опере музыкального воспроизведения далеких от трагичности, от театральности, обыденных, простых, общечеловеческих чувствований“.

Полная искренность — вот главное требование Чайковского. Он начинает сочинение своей оперы с письма Татьяны, которое было раскрытием глубокого и восторженного состояния героини оперы, самого Чайковского и многих тысяч русских людей, так же, как Татьяна, стремившихся всей душой к преодолению всяческих преград, созданных столетиями рабства, гнета, подневольности. Это не анархический бунт, это страстный порыв к определенной цели — к счастью, к полному обнаружению своей личности.

Наше определение социального состава публики, сопереживавшей в дореволюционное время музыку „Письма“, конечно, суммарно. Но сценической историей „Евгения Онегина“, не говоря уже об изучении реакции зрителя, еще никто не занимался, и мы лишь по характеру музыки и по огромному числу представлений оперы в столицах и в провинции можем судить о ее впечатляющей силе. Кто сам присутствовал на убогих представлениях „Евгения Онегина“ в уездных городах, где в комнате Татьяны стояло не пышное ампирное ложе тогдашнего Мариинского театра, а рыночная кушетка с измятой подушкой, обслуживавшей актерский быт, тот не объяснит неистовых аплодисментов театральной иллюзией и не увидит в Татьяне Чайковского светскую барышню, выросшую в помещичьей усадьбе, как этот образ обычно трактовался на императорской оперной сцене.



Сцена из оперы „Евгений Онегин“ в постановке засл. арт. А. Б. Винера. 1934 г.
(Лен. Гос. театр оперы и балета им. С. М. Кирова).

Чайковский отмечает исключительность переживания Татьяны мощным нарастанием инструментального вступления. Первые две строфы письма идут в тоне сдерживаемого волнения. Начиная с третьей строфы музыка образует непрерывное *crescendo* до конца письма, достигаемое не простым усилением звука, а введением новых тематических образований, как бы рождающихся вместе с новыми мыслями и чувствами. Ритмический пульс становится все напряженней (замечателен ритмический перебой до-мажорного эпизода). Начиная со слов: „Но так и быты!“ — музыка служит логически вытекающим ответом на вопрос, поставленный во вступлении к письму. В целом „Письмо“ — настоящая вокальная симфония по своей идейно-эмоциональной значительности и по принципам музыкального воплощения. Все остальное в опере не достигает уровня „Письма“, в котором высказано главное, — и не должно достигать этой вершины оперы, будучи подготовкой к письму или его отзвуком.

Письмо Татьяны — гениально спетый пушкинский текст, гениально — в смысле полного обнаружения всего заложенного в нем содержания при помощи обобщающей мелодии вокальной партии и оркестра. Музыкально-декламационный принцип отступает здесь на задний план; конечно, правильность декламации учтена, но не в ней суть. И хочется сказать, что по сравнению с „Каменным гостем“ — это высшая форма музыкальной речи.

После письма следует выделить арию Ленского перед поединком и первое его ариозо, а также заключительную сцену оперы. Все это явления того же художественного порядка, что и письмо Татьяны. В музыковедческой литературе правильно отмечалось, что Ленский у Чайковского — прообраз Германа. Совпадения ответственных мест в арии Ленского и в партии Германа — в мелодическом и гармоническом отношениях — доказывают это с полной убедительностью. Развитие музыкальных образов, логика их становления отличаются от жизни образов литературных. К сожалению, эти вопросы еще не разработаны советскими музыковедами.

Онегин не удался Чайковскому, он отражен в опере односторонне; судьба его не занимала композитора. Повидимому, для Чайковского Онегин был прежде всего самоуверенным светским человеком. И лишь в заключительном дуэте его музыка „вторит“ музыке Татьяны. Да и не ставил себе Чайковский задачи передать все богатство содержания пушкинского романа. Достаточно и того, что он сделал. Сокращение перспективы, ракурсы — обычные свойства музыкально-драматического произведения, построенного на крупном литературном прообразе.

Сюжетная сторона оперы, конечно, близка роману. Но она идет вторым планом, не достигая и не стремясь достигнуть широкого показа среды, лиц, событий. Критическое отношение к изображаемому имеется, пожалуй, только в сцене ларинского бала. Но вряд ли кто найдет в музыке вальса или мазурки отражение следующих стихов:

Как гонит бич в песку манежном
На корде гордых кобылиц,
Мужчины в округе мятежном
Погнали, дернули девиц.

Если есть гротеск у Чайковского, то в очень мягкой форме. Ведь это тот период творчества композитора, когда ему были еще „новы все впечатления бытия“. И великосветский бал показан в опере с большим увлечением.

Следующая по времени создания опера на пушкинский сюжет — „Мазепа“ (1883) — далека от Пушкина. В „Мазепе“ Чайковского нет ни Петра, ни полтавской битвы, ни всего пафоса поэмы. Музыкальную картину полтавского боя нельзя признать драматургическим элементом. Чайковский и не задумывался особенно, сочиняя ее: русские охарактеризованы трафаретной „Славой“ (вот еще один пример применения „Славы“ в „обязательном порядке“). Эффектно заключая сцену казни, „Полтавский бой“ Чайковского представляет собой красочное музыкальное пятно.

Самый ценный, убедительный и сейчас момент оперы — „Колыбельная“ безумной Марии, подлинная лирика Чайковского. При небольшом сравнительно даре композитора к объективному изображению характеров, честолюбивый гетман превратился у него в оперного героя — баритона, т. е. музыкальное оформление партии Мазепы пошло по линии выработавшихся в развитии оперы вокальных типов.¹

Красиво декламируя стихи Пушкина в дуэте Марии и Мазепы (с которого началось сочинение оперы), резко отчеканивая слова „В руках московских палачей“, Чайковский достигает соответствия подлиннику в подробностях, тогда как основная идея поэмы — торжество русской государственности, влекущее за собой жертвы и страдания отдельных людей, — остается вне поля зрения композитора. И это отклонение весьма показательное. Все свои симпатии отдает Чайковский тем, кто должен погибнуть. Он на стороне жертв, а не победителей. Поэтому так выделена сцена казни, первый импульс которой заложен в дуэте Марии и Мазепы. Вводя фигуру пьяного казака в самую зловещую минуту приближения осужденных, Чайковский вскрывает весь ужас события. У Пушкина казнь есть неизбежность, не меняющая хода вещей. Сравнивая описание казни у Пушкина и у Чайковского, не трудно убедиться в принципиальном расхождении поэта и композитора. Пушкин лаконично, немногими полновесными чертами воссоздает всю картину. Чайковский многоречив, но самыми сильными музыкально-драматическими средствами — пьяный казак, военный оркестр на сцене, молитва Кочубея и Искры, повторяемая хором а сарелла, непрерывный барабанный бой и трубы за сценой, появление Марии с матерью — не достигает того же результата. У поэта казнь страшнее и правдивее.

„Мазепа“ — произведение переходное в творчестве Чайковского. Внимание композитора в этой опере сосредоточено на темных сторонах жизни. Мечь, пытки, казнь, безумие, смерть — вот веки драматического развития в „Мазепе“. Опера оказалась одной из подготовительных работ к созданию „Пиковой дамы“, где ужас внешних событий стал ужасом внутреннего мира человека.

„Пиковая дама“ была в последнее время в центре внимания всей советской музыкальной общественности. Вряд ли за все существование оперы о ней столько говорилось в прессе, сколько в 1935 году, когда она была поставлена Мейерхольдом.

„Насытить атмосферу чудесной музыки П. И. Чайковского в его „Пиковой даме“ озоном еще более чудесной повести А. С. Пушкина „Пиковая дама“ — вот задание Мейерхольда.² Возможность его решения он видит в том, что Чайковский дал свое толкование „именно на дрож-

¹ Прекрасный тому образец в „Евгении Онегине“ — басовая ария князя. Эта же вокальность обусловила передачу стихов „Тиха украинская ночь“ в партию Мазепы.

² См. статью В. Мейерхольда в сборнике Малегота, выпущенном к его постановке „Пиковой дамы“ (1935).

жах пушкинского замысла, и волновали его, как вспенившиеся, не иные, а именно пушкинские образы, не иные, а именно пушкинские мысли“.

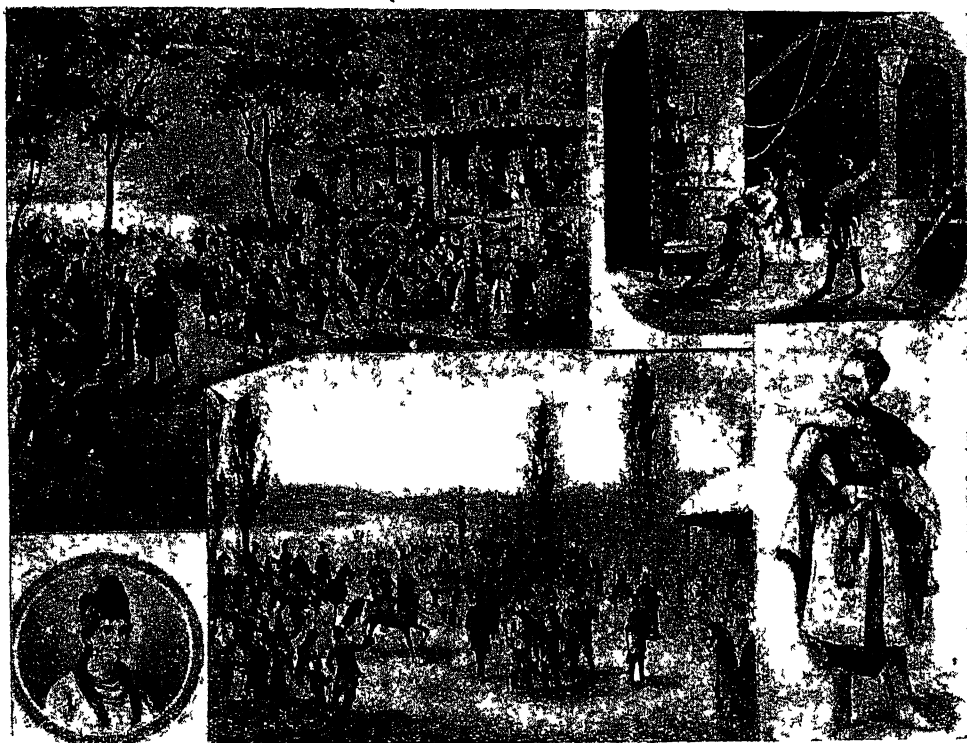
К сожалению, Мейерхольд не объясняет, почему и как повесть еще чудеснее музыки. Оставим также в стороне „дрожжи“ и „вспенившиеся“ образы. Мысль Мейерхольда ясна: повесть является прообразом оперы, и в констатировании этого факта заключается основная заслуга Мейерхольда, позволяющая простить ему многие явные ошибки.

Мейерхольду первому удалось преодолеть оперную рутину, опошлявшую образ Германа, и показать его истоки в повести Пушкина.

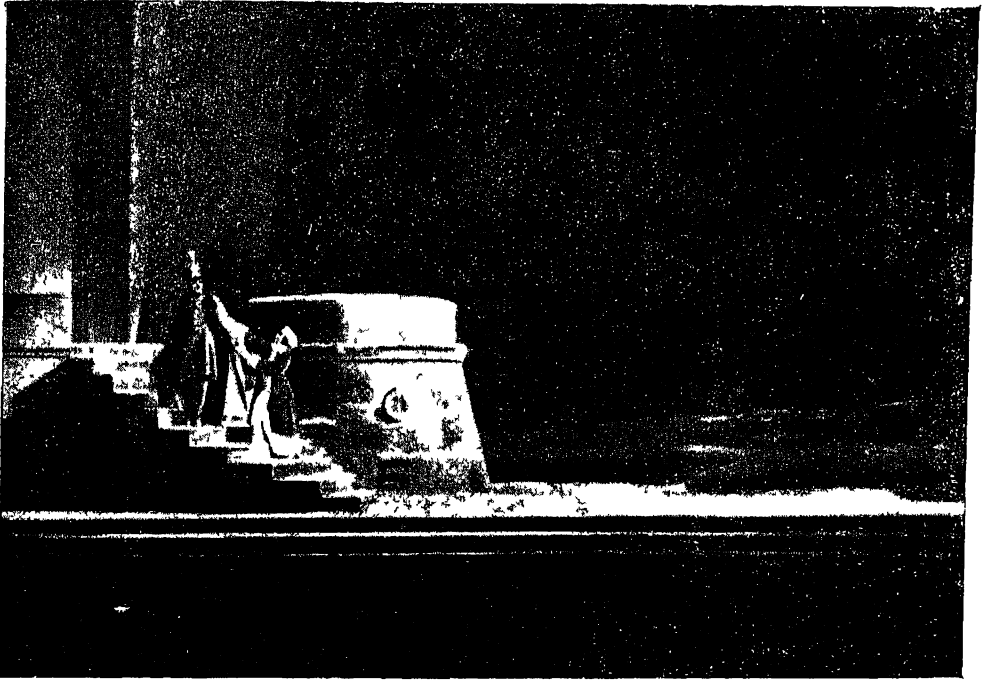
Но из правильной предпосылки Мейерхольд сделал произвольный вывод, решив, что опера Чайковского должна быть вторым изданием повести Пушкина. Потребовались искажения замысла композитора, правда, мотивированные лучшими побуждениями — исправить „обывательское“ либретто. Однако новое либретто оказалось хуже прежнего, потому что оно навязывало музыке не заключающееся в ней содержание. Взятая в целом, постановка Мейерхольда не может служить примером для подражания, несмотря на замечательное (в плане актерского мастерства) выполнение отдельных сцен (как, например, игорный дом, где Мейерхольд впервые раскрыл всю органичность замысла Чайковского).

В чем же отличие „Пиковой дамы“ Чайковского от Пушкина?

Когда литературоведы говорят, что для Германа типична „чисто буржуазная жажда жизни и жажда наживы“, когда для них Герман — представитель третьего сословия, близкий героям Стендаля и Бальзака,



Сцены из оперы „Маïепа“ в первой постановке на сцене Большого театра в Петербурге. 1884 г.



Сцена из оперы „Пиковая дама“ в постановке Н. В. Смолыча. 1935 г. (Ленингр. Гос. театр оперы и балета им. С. М. Кирова).

когда подчеркнутое в повести сходство Германа с Наполеоном объясняется ими тем, что Наполеон — излюбленный герой европейской буржуазии, то они, как нам кажется, понимают образ Германа поверхностно. Они неожиданно переключаются с теми первыми критиками оперы Чайковского, которые видели в „Пиковой даме“ только желание разбогатеть при помощи карточной игры. Да, сюжетная сторона повести действительно говорит о картах, но разве этим исчерпывается ее тема? Откуда тогда мог появиться „тип петербургского периода“, „колоссальное лицо“ в толковании Достоевского? Неужели и Достоевский видел в Германе только стяжателя, неудачно рискнувшего и потому погибшего? В таком случае читателю и слушателю оперы остается одно — жалеть, что Герман не сорвал последнего банка и не разбогател. Вряд ли этот вывод улыбается защитникам Германа-буржуа, Германа-стяжателя. Тема повести значительно шире. При всей своей лаконичности, несравненной легкости изложения — непринужденно рассказанный анекдот — повесть заставляет задуматься не о картах, а совсем о другом. Образ Германа трагичен. Он одинок в окружающей его среде, не признающей в нем равного. Эта великосветская среда очерчена далеко не привлекательно. И, наоборот, для бедной воспитанницы Лизы у Пушкина нашлась и теплота, и сочувствие.

Мы сказали, что Герман одинок. Но это только часть его характеристики, — кроме того, он наделен пылкими страстями и пламенным воображением. Сходство с Наполеоном не есть обязательно сходство с любимым героем буржуазии. В русской литературе утвердился как раз другой образ Наполеона — в лице Андрея Болконского и Раскольникова. И ведь это его имел в виду Достоевский, говоря о Германе. Трагедия

Германа есть трагедия дерзания, чуждого какого-либо мелочного расчета или компромисса, дерзания в тех условиях, когда одинокий и незаурядный человек противостоит целому миру притворства, обмана, лицемерия, лжи, цинизма и хищного стяжания.

В отличие от повести, Герман оперы — человек с раздвоенным сознанием.

В интродукции, суммирующей содержание оперы, смыкаются два одинаково сильных, но исключающих одно другое состояния или влечения. Таинственное и страшное своей неотвратимостью событие и порыв к счастью, краткое ощущение блаженства и быстрое его угасание.

Вот обе стороны внутреннего мира Германа. Если пользоваться терминологией Чайковского, то неотвратимое событие и есть рок или судьба. Но отношение героя к „судьбе“ иное в „Пиковой даме“, чем в других произведениях Чайковского на эту же тему: герой не бежит от судьбы, не стонет от ее ударов, а вступает с ней в неравную борьбу. В замечательном примере напевной музыкальной декламации у Чайковского: „Если когда-нибудь знали вы чувство любви...“, идущей от пушкинского текста, можно услышать просьбу, страдание, мольбу, требование, наконец, властный приказ, но только не покорность или смирение.

Неизбежный рок побеждает. Смерть накладывает свой отпечаток на все дальнейшее развитие оперы и поведение Германа.

V

Творческий путь Римского-Корсакова рассматривается обычно как постепенный отход композитора от неопределенно-либеральных взглядов „могучей кучки“ шестидесятих годов на позиции буржуазно-дворянского либерализма. Относительно положительную оценку с точки зрения созвучности Римского-Корсакова современности получает одна лишь „Псковитянка“ благодаря своим бунтарским хорам, все же остальные оперы, начиная со „Снегурочки“, считаются яркими примерами эстетического преломления русской действительности конца XIX и начала XX века. Бегство в мир сказочной романтики, изображение народа пассивным и довольным своей участью, стилизаторская обработка русской крестьянской песни, изысканная субъективная лирика, блестящая звукопись — вот чаще всего встречающиеся суждения о Римском-Корсакове.

Из всех русских композиторов советское музыковедение меньше всего занималось Римским-Корсаковым. Все в его творчестве казалось раз навсегда выясненным. Мало кто интересовался эволюцией его творчества от одного произведения к другому, а не только в общих, вышеуказанных чертах; мало кто интересовался системой его художественных образов, их жизнью, их видоизменениями. Никто из советских музыковедов не подошел еще вплотную к вопросу о возникновении и судьбе оперного предприятия Мамонтова и роли в нем Римского-Корсакова. Видели только фигуру буржуазного дельца, удобную для того, чтобы зачислить Римского-Корсакова в число буржуазных идеологов. Для этого зачисления дал повод и сам композитор, неосторожно назвавший своего друга-издателя М. Беляева „богатым торговым гостем“. Музыковеды, заключив, что гусяр Садко и есть соответственно переряженный Беляев, а сама опера — гимн в честь русского промышленного капитализма, немедленно зачислили Римского-Корсакова в ранг либерала-рenegата. А между тем, „наиболее приемлемая“ „Псковитянка“ раньше других опер композитора потускнела и держится на сцене только благодаря

эффектному образу Грозного, тогда как „мало приемлемые“ оперы продолжают составлять значительную часть живого музыкального наследства.

Не приходится спорить о том, что народные хоры у Мусоргского активные, волевые, тогда как у Римского-Корсакова они пассивные, созерцательные. Также правильны и соображения относительно выборов сюжетов с их добрыми царями, покорным народом и т. д. Но мы будем горячо возражать против утверждения, что одно это и составляет содержание творчества Римского-Корсакова. С каких пор либретто — решающий фактор опер, да еще с замаскированной тематикой, романтических по существу? Неужели народная песня у Римского-Корсакова есть только умелая стилизация, ловкий прием? Неужели женские образы композитора не отразили тяжелой доли русской женщины царской России? И таких вопросов найдется множество. А если они возникают, и как будто основательно, то меняется и общая оценка творчества Римского-Корсакова. В своих произведениях он отразил действительность более широкую, чем та, которая за ним признавалась. Неисчерпаемые творческие силы народа, выраженные в крестьянской песне всех ее разновидностей и громадного географического охвата, — вот самое ценное в операх Римского-Корсакова. Что в этом песенном своде нет аналогий хорам из „Бориса Годунова“, мы помним и учитываем, как и относительно короткое дыхание мелодики. Но также не забываем подлинности этой песни и ее удельного веса в творчестве композитора. Ведь песня дает тон всей его музыке, является главным ее материалом.

Нужно помнить и то, что музыкальный пейзаж у Римского-Корсакова всегда увенчивается песней, а не представляет самодовлеющей ценности. Ему нужны были люди, населяющие природу. Вопрос о классовой ограниченности у Римского-Корсакова, о его любви к народу „на расстоянии“ этими соображениями, конечно, не снимается. Но понять художника можно, только выяснив противоречия его творчества, а не сваливая все в одну кучу.

Пушкинские оперы Римского-Корсакова — „Моцарт и Сальери“ (1897), „Сказка о царе Салтане“ (1900) и „Золотой петушок“ (1907), — написанные в последний период его творчества, но образуют самостоятельного пушкинского цикла. Даже между сказками нет заметного стилистического родства. Наоборот, отдельные пушкинские оперы смыкаются с другими операми композитора ближе, чем между собой: так, идея зла связывает „Моцарта и Сальери“ с „Царской“ невестой“, идея государственности — „Салтана“ с „Китежем“ (град видимый и невидимый).

Написанная на неизменный пушкинский текст и посвященная Даргомыжскому драматическая сцена „Моцарт и Сальери“, казалось бы, имеет все основания быть подлинной пушкинской оперой, принимая во внимание требовательность к себе композитора. Однако этого не произошло. Правда, с формальной стороны иллюзия совпадения образов „Моцарта и Сальери“ по Пушкину и по Римскому-Корсакову почти полная. Говорим „почти“ потому, что индивидуальность композитора настолько ярка, что даже при его желании не выходить из пределов, указанных поэтом, полного совпадения не могло получиться. Итак, формально все крайне удачно: грамматические, логические и эмоциональные акценты находятся на своих местах, драматическое развитие сливается с развитием музыкальным. Лишь пуристы могут упрекнуть композитора в некоторых отступлениях от музыкальной декламации в сторону мелодической трактовки вокальных партий. В чем же расхождение?

Для Пушкина исторические Моцарт и Сальери не были важны. Римский-Корсаков считает своим долгом выдержать исторический колорит вплоть до документальной цитаты из „Тарара“. Но, несмотря на старания композитора, время и характеры лучше очерчены поэтом. Пушкинский „гуляка праздный“, наделенный „бессмертным гением“, более похож на Моцарта, чем несколько ноющий и шуманизированный герой оперы. Нам кажется, что стремление к внешнему правдоподобию помешало композитору быть правдивым до конца, что стилизация связала ему руки. Нетрудно показать отличие музыки Римского-Корсакова, характеризующей Моцарта, от подлинной музыки последнего. Стоит лишь сопоставить простую и глубокую мелодию *Andante* ре-мажорной симфонии — серенады, посвященной Гафнеру, с короткими фразами, сопутствующими первому появлению Моцарта в опере.

„Сказка о царе Салтане“ — очень близкая к пушкинской сказке опера. Все действия и картины „Сказки“ открываются ослепительной трубной фанфарой, подчеркивающей ее праздничный характер. Пушкинский текст полностью отражен в музыке. Инструментальные вступления к отдельным действиям (три чуда и т. д.) и инструментальные переходы (появление города Леденца) представляют собой настоящие шедевры звукописи по яркости и убедительности музыкальных образов.

Музыкальные характеристики действующих лиц оперы, данные в инструментальных эпизодах, продолжают жить и развиваться в сценическом действии, где основой текста служит пушкинский диалог. В вокальных партиях господствует „частушечный“ склад: лаконичные и меткие мелодические фразы с налетом юмора, задора (Гвидон, корабельщики), а то и настоящей издевки (Салтан), определяющие отношение композитора к своим героям. Страдающая царица выделена посредством жалобных интонаций протяжной песни, Лебедь-птица — роскошными колоратурами („птичьи в горле переливы“). И для второстепенных персонажей нашел композитор, в соответствии с пушкинским текстом, индивидуализированные речевые характеристики (гонец).

Любопытно, что либреттист В. Бельский сделал попытку переосмысления образа Лебеди, не поддержанную композитором во всем объеме. Для него Лебедь — олицетворение поэзии, или — шире — искусства как средства преодоления жизненной трагедии:

Для живых чудес
Я сошла с небес
И живу украдкой
В милых мне сердцах.
Светел им со мной
Жеребий земной,
Горе сладко в песне,
В сказке мил и страх.

У Римского-Корсакова Лебедь — прежде всего реальное действующее лицо сказки и затем уже олицетворение поэзии. Музыка, отвечающая приведенным стихам, прекрасно сливается с остальной музыкой оперы, земной по своей направленности. Это восторг творчества, порыв вдохновения, а не закрытый от постороннего взгляда укромный уголок раненой души. Верное чутье подсказало композитору, где он должен был разойтись со своим либреттистом.

Вокруг „Золотого петушка“ Римского-Корсакова до сих пор продолжают споры. Сатирическая сторона оперы бесспорна, весь вопрос в том, как далеко бьет эта сатира. Выбор композитором именно „Зо-

лотого петушка“ Пушкина весьма удачен. Анна Ахматова,¹ исследовавшая пушкинскую сказку, установила, что в ней поэт сводил свои счеты с самодержавием. Явным недостатком оперы как политической сатиры является отсутствие в ней положительного начала. Композитор злобно высмеивает и развенчивает русскую эпическую оперу с ее идеей крепкой государственности, заставляя царя петь „Чижика“, а звероподобного воеводу — лаять по-собачьи, но ничего не противопоставляет гнилому Додонову царству, кроме странного образа Шемаханской царицы, в котором причудливо сплетено самое нежное романтическое томление с бездушной жестокостью. Будущее для Римского-Корсакова в этой опере темно и беспросветно (последний скорбный хор). Не из сознания ли беспомощности в осмыслении действительности возникает влечение композитора к таинственному, непостижимо-чем овеяны образы Звездочета и Шемаханской царицы, одновременно осязаемые и призрачные? Бесстрастное движение темы царицы во вступлении к опере и такой же бесстрастный гул величественных аккордов Звездочета — не предваряют ли они задуманной мистерии „Небо и земля“, в которой композитор „предполагал воплотить в звуки мировую гармонию, пифагорейскую музыку сфер“?²

В „Золотом петушке“ Римского-Корсакова значительна не столько его сатирическая направленность, сколько новизна средств музыкальной выразительности, вызванная новыми музыкально-драматическими заданиями. Обнаруженные в образах Звездочета и Шемаханской царицы стороны душевной жизни еще не были известны русской опере, как не знала она таких зловещих картин поля битвы и грозы.

VI

„Золотой петушок“ заключает ряд классических пушкинских опер, начатый „Русланом и Людмилой“. Все остальные дореволюционные оперы на пушкинские темы — второстепенных и третьестепенных композиторов, а то и просто музыкальных графоманов — не могут идти в сравнение с этой сокровищницей оперного наследия. Они представляют главным образом отрицательный интерес степенью своей отдаленности от литературного прообраза. Во всех этих операх наблюдается одна любопытная черта — ограниченность сферы их действия, в основном, узким кругом абонементной публики императорских театров. Широкого распространения они никогда не имели. Их театральная жизнь была кратковременной. Не вызвав дискуссий, они исчезали из репертуара. Их партитуры лежат сейчас мертвым грузом на полках библиотек и вряд ли попадут когда-либо в руки дирижера.

Первым представителем композиторов этого типа был Цезарь Кюи, несколько раз обращавшийся к произведениям Пушкина в поисках оперного либретто.

Быть может, сделанная выше характеристика покажется несправедливой именно по адресу Кюи, бывшего одним из основателей „могучей кучки“. Однако попытки реабилитировать Кюи приведут к обнаружению в его пушкинских операх двух-трех номеров музыки и нескольких речитативных фраз, не искажающих замысла поэта. Мы начнем наш сравнительный анализ с „Кавказского пленника“ Кюи в окончательной редакции 1882 года. В опере нет байронического героя и очень слабо

¹ А. Ахматова. Последняя сказка Пушкина. „Звезда“, 1933, № 1.

² И. Лапшин. „Римский-Корсаков“, изд. Филармонии, 1922, стр. 69.

очерчен быт кавказских горцев. Вся музыка состоит из миниатюрных ариозо. Содержание поэмы сведено к семейной драме. Нет ни контрастов, ни сильных страстей, ни драматических положений.

„Пир во время чумы“ (1901), написанный на неизменный пушкинский текст, свидетельствует о серьезных намерениях композитора. Но между его „хочу“ и „могу“ — непроходимая пропасть. Лучше других вышли скорбные эпизоды, и совсем не удалось музыкальное воплощение стихов:

Есть упоение в бою...

А не в этом ли героическом приятии жизни заключается смысл маленькой трагедии?

Не приходится и говорить о несоответствии шаблонных, так сказать, „средних“ музыкальных интонаций полноценным и неповторимым образам драматической сцены. Но все же „Пир во время чумы“ — лучшая из всех опер Кюи на пушкинские тексты.

Недостатки композитора особенно ощутимы в „Капитанской дочке“ (1909), — стоит только сравнить точный, красочный язык пушкинской повести и ее энергичное поступательное движение с расплывчатой мелодикой и кусочностью музыкальной формы у Кюи. Просматривая оперу, с трудом вспоминаешь пушкинский текст, несмотря на отдельные куски диалога, взятые из него в либретто. Мы понимаем „Капитанскую дочку“ Кюи как своего рода сказку о „добром старом времени“, когда революции кончались благополучно для господствующих классов и после них продолжалось прерванное течение мирной жизни. Чем-то старческим веет от оперы — больше всего видит и чувствует композитор стариков Мироновых и Гриневых, Савельича и инвалидную команду. Как художественные образы, Пугачев, Швабрин и Петр Гринев отсутствуют. Маша — героиня в духе милых барышень салонной художницы той эпохи Самокиш-Судковской.

Говоря об искажениях, нельзя пройти мимо оперы „Граф Нулин“ Г. Лишина, дилетанта и приятеля Мусоргского последних лет.¹ Свою оперу он посвящает Пушкину. Мы ограничимся приведением ее финальной ситуации. Наталья Павловна, Нулин, Лидин, Параша и лакей, вальсируя, поют:

Я готова (готов) забыть,
Я готова (готов) простить,
Кто из нас без греха.
.....
Ах! выдалась ночька.

Самое занимательное во всем этом скверном анекдоте — факт постановки оперы в московском императорском театре в 1875 г., почти одновременно с „Борисом Годуновым“.²

Не менее изуродован „Бахчисарайский фонтан“ в операх А. Федорова³ и А. Ильинского. Идею поэмы эти авторы видят не в просвет-

¹ Лишин — законченная фигура небольшого таланта, много возомнившего о себе и вдобавок испорченного легкими успехами в своей дворянской среде.

² Чайковский отозвался об опере „Граф Нулин“ следующим образом: „Здесь в Москве проживает Лишин. Недавно он мне играл свою оперу „Граф Нулин“. Боже! Какая это мерзость“ (письмо М. Чайковскому от 29 апреля 1876 г.). Непонятно, почему Н. Арденс („Известия“ от 16 апр. 1936 г.) говорит, что „Граф Нулин“ нашел в лице композитора Г. А. Лишина талантливого музыкального интерпретатора.

³ Федоров был профессором Новороссийского университета и издателем газеты „Театр“. „Бахчисарайский фонтан“ ставился в 1895 г. в Екатеринославе и в 1899 г. в Одессе (данные В. Чешихина в его „Истории русской оперы“).

лении грубого человека через чувство любви, а... в торжестве христианства над исламом. Мария оказывается мученицей за веру. Поэтому введением к опере Федорова служит молитвенный хор:

За святую веру
Жизнь свою не пощадившей,
.....
Праведной Марии
Место дай в своем раю.

В апофеозе оперы Мария поднимается на небо, и сценическая ремарка заботливо указывает, что „когда поднимающаяся Мария поравнялась с фонтаном, меркнет над ним магометанская луна“.

У Ильинского молитва (орган и хор) сопровождает бракосочетание Марии с Янушем, затем имеется квартет с молитвой, молитва Марии и хор ангелов за сценой в последнем действии. Занятная подробность: не успели еще отзвучать последние набожные аккорды квартета, как отец Марии восклицает: „Вина, вина, сюда скорей!“ — причем из всего контекста оперы видно, что контраст получился нечаянно, без ведома автора.

Не представляет никакой загадки и „Дубровский“ Э. Направника (1895). Социальная заостренность повести тщательно вытравлена уже в либретто М. Чайковского. Композитор покорно идет за либреттистом, причем его творческий метод исключает возможность каких-либо изменений в поставленном ему задании. Дело в том, что для Направника — по крайней мере, в „Дубровском“ — не существует потребности создавать свои образы, исходя из наблюдений действительности; он довольствуется хорошо ему как первоклассному дирижеру знакомым интонационным богатством мировой музыкальной классики. Вот как, примерно, действовал он, сочиняя „Дубровского“. Владимир и Маша — это герои в духе Чайковского — значит, и музыкальная их интерпретация должна быть сделана при помощи испытанных средств выражения Чайковского. Троекуров — сродни Грозному, поэтому следует воспользоваться суровой темой из „Псковитянки“.¹ Разбойники — разве не появились они в „Фра-Дьяволо“? Приказные — ведь это такие смешные персонажи, вроде Бобыдя и Бобылихи! Но если Направнику удалось ассимилировать все эти интонационные типы, то с русской народной музыкой ему решительно не повезло. Иначе как переинтонированная на западно-европейский лад, она в „Дубровском“ не появляется. Любопытно также, как боится Направник всего резкого и непривычного: песня пьяных приказных „Полюби меня, Параша“ подана как некоторый курьез, в очень мягкой гармонизации. Не справляясь с русским стилем, Направник заменяет народно-русское церковно-православным — хор крестьян „На кого, отец, покидаешь нас!“

„Дубровский“ Направника лишний раз доказывает, что техническая сноровка ровно ничего не значит, если ею обладает композитор-эклектик, по существу чуждый взятой им теме.

Сложнее вопрос с пушкинскими операми С. Рахманинова — „Алеко“ (по поэме „Цыганы“, 1892) и „Скупой рыцарь“ (1904) на текст драматической сцены, из которой почему-то выпали последние слова: „Ужасный век, ужасные сердца“ (не по требованию ли цензуры?!).

„Алеко“, выпускная экзаменационная работа композитора, представляет интерес главным образом выбором темы, облюбованной мно-

¹ А между тем, Пушкин подсказал музыкальную характеристику Троекурова: „Гром победы раздавайся“.

гимии, но, к сожалению, второстепенными, композиторами.¹ Художественная сторона оперы не стоит на высоком уровне, — ничего пушкинского в тоне музыкального изложения нет. Неладно скроенное либретто разбивает поэму на ряд сцен-кусочков; их обособленность подчеркнута композитором. Трудно решить, был ли у него свой музыкально-драматический замысел. Вернее всего, что не было. Музыка вязка и тяжеловетсна. Другим ее недостатком является разностильность. Цыганский табор — одна интонационная сфера, Земфира и молодой цыган — другая, Алеко — третья. Заключение оперы — в характере похоронного марша — беспросветно. У поэта тоска Алеко звучит иначе. Пушкин не забывает из-за Алеко всей ситуации, с уходящим вдаль табором. Мы продолжаем чувствовать жизненный ритм, несмотря на катастрофу, постигшую героя. А в опере остается один лишь мрачный самоубийца.

Можно ли понимать оперу по Пушкину как выражение протеста против существующих общественных отношений? Если бы Рахманинов хотел этого, он выделил бы цыган при помощи настоящего фольклора и иначе подошел бы к Алеко. Ведь в конечном счете, Алеко — alter ego композитора. Опера лишена большого содержания. Алеко Рахманинова — это загримированный под байронического героя томящийся интеллигент, не нашедший еще себе прочного положения в „свете“.

Еще более вязка и тяжеловетсна музыка „Скупого рыцаря“, где эти ее качества возведены в принцип. Главный фактор оперы — оркестр, который не высказывается иначе, как полными гармониями. Эта грузность, в связи с мало дифференцированной мелодикой, мешает композитору создавать рельефные, друг от друга отличные характеры и ситуации. Не помогают лейтмотивы и музыкальная декламация, импрессионистская и почти что случайная. Слово Пушкина редко доходит. Но нельзя отрицать наличия в опере ряда искренних и патетических мест (как, например, музыка зловещей власти золота).

Сложную проблему представляет „Мавра“ И. Стравинского (1922), главным образом, в отношении к „Домику в Коломне“. Нелегко превратить в либретто столь разнообразное и противоречивое произведение, каким является пушкинская повесть в стихах. Свой уютный гротеск Пушкин предваряет полемическими начальными строфами. Как передать их в сценическом действии? Ведь они образуют органическую часть целого. Быть может, музыкант выручит урезанную в либретто поэму?

Стравинский обогащает повествование о Параше тщательно отобранными и искусно сплетенными музыкальными интонациями Глинки, Чайковского и бытового романса. Отдельные моменты оперы, как, на-

¹ „Цыганы“ пять раз (а по подсчету С. Дурдылина даже девять) положены на музыку: оперы В. Кашперова, Г. Лишина, С. Рахманинова, А. Шефера, кантата А. Хесина, — но с существенными изменениями, если не сказать извращениями, пушкинского замысла. Волнующих образов поэмы в русской опере нет. Вот, например, обращение Алеко к цыганам из оперы Лишина, снабженное слащаво-салонной музыкой:

Я к вам пришел искать успокоенья
Душе усталой и больной.
Сброшу я гнет бесплодного томленья
И, может быть, воскресну здесь душой.

Не лучше слова и музыка дуэта Земфиры и Арпада, как живописно называется у Лишина молодой цыган.

Особенность грамотной, но не самостоятельной оперы Шефера та, что в ее либретто включен ряд стихотворений Пушкина, не имеющих отношения к „Цыганам“.

пример, песня Параша, свидетельствуют о непосредственном чувстве. Но слишком много страниц партитуры занято формалистическими вывертами, „деланием“ из простого нарочито сложного.

Опера не зовет вперед с Пушкиным (которому вместе с Глинкой и Чайковским она посвящена), а недвусмысленно обращена назад, в безвозвратно ушедшую эпоху. Уже у „мирискуссников“ было любованье и почти что идеализация казарменного Петербурга времени Николая I. Но по сравнению со Стравинским художники эти — невинные дети. Снижение тематики, прогрессивное для Пушкина, обозначает для Стравинского изысканную форму ухода от современности. Сожаление о прошлом стало основой замысла Стравинского. Это сожаление он изживает в своих конструктивных схемах.

Если на основе всего разобранного материала за целое столетие мы попытаемся проследить тенденции развития русского музыкального театра, то и на сегодняшний день ясно, что в XIX веке он шел от передовой для своего времени романтики к реализму, от реализма к неоромантике, удержавшей часть предыдущих завоеваний, но уже лишенной дальнейших перспектив.

На развитие русской оперы Пушкин оказал решающее влияние. Она питалась идейным и художественным богатством его творчества. Классические произведения Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова — проблемное и глубоко содержательное искусство. От Пушкина идет реалистическая линия русской оперы. Он научил уважать слово, помог осмыслить его значение для музыки. Русский речитатив возник в работе над пушкинской поэзией. Пушкину русская опера обязана и широтой своего географического и национального диапазона. И если она оптимистична, то в этом громадная заслуга поэта, умевшего во всех обстоятельствах жизни смело смотреть вперед.

Но пушкинское наследие далеко не исчерпано русскими композиторами. Одной большой удаче сопутствуют здесь многие срывы. Из всех повм только „Руслан и Людмила“ имеет достойное музыкальное отражение, из маленьких драм — один „Каменный гость“. Проза осталась почти нетронутой. Что можно назвать равноценного пушкинской прозе, кроме „Пиковой дамы“ Чайковского?

Перед советскими композиторами стоит почетная и благодарная задача создать новые прекрасные оперы на пушкинские темы.

ПУШКИН И БАЛЕТ

Н. ШУВАЛОВ

„Узрю ли русской Терпсихоры
Души исполненный полет...“

НЕ только отношение Пушкина к балету, но и отражение пушкинских произведений в балетном театре — вот что составляет основное содержание настоящей работы.

Сразу же подчеркнем, что специфика балета заключена в танце, являющемся ядром балетного спектакля. Хореографический образ, в отличие от драматического, оперного, музыкального, литературного, строится при помощи различных танцевальных движений, создаваемых балетмейстером.

Балетмейстер — это центральная фигура в процессе постановки того или иного балета, так как именно балетмейстер дает хореографическому образу танцевально-пантомимный рисунок, определяющий собою трактовку этого образа.

Разумеется, тут нельзя забывать композитора и художника, которые являются соавторами балетмейстера в творческом процессе, но все же балетмейстер определяет собою в основном (я не имею в виду импрессионистический балет Фокина) работу и композитора, и художника.

Повторю, останавливаясь только в нескольких словах на вопросе об отношении Пушкина к театру вообще и балетному театру в частности, мы подвергли изучению работы разных балетмейстеров, ставивших балеты на пушкинские сюжеты, обратив особое внимание на трактовку ими пушкинских образов и на причины этой трактовки.

При жизни Пушкина такими балетмейстерами были Дидло и Глушковский, а после смерти Пушкина — Сен-Леон, Петипа, в некоторой степени Фокин и, наконец, в наше время Захаров.

Конечно, размеры статьи не позволили нам дать исчерпывающий разбор работ этих балетмейстеров, заставив нас ограничиться выяснением лишь наиболее важных моментов в их творческом отношении к Пушкину.

I

В пушкинские времена на балах танцевали больше всего вальс и мазурку в четыре пары. Конечно, танцевали и другие танцы — гавот, полонез, экосез, краковяк, кадрили, — но все же менее, чем вальс и мазурку.



Общий вид бала в конце 30-х годов XIX века. Рис. де Бальмена.

Естественно поэтому, что Пушкин поэтически преломил в „Евгении Онегине“ наиболее характерные танцы своего времени, оставив нам замечательные по яркости и красочности описания вальса и мазурки.

Мазурка раздалась; бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромном зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы...

И перед нами рождается картина шумной, бравурной мазурки на дворянском балу первой половины XIX века.

Большой двусветный зал, в центре на потолке сверкающая множеством свечей бронзовая люстра, на стенах свечные бра, массивная, даже неуклюжая мебель красного дерева.

По навощенному паркету зала стремительно несутся пары. Мелькают гусарские и армейские мундиры, блистают белизной обнаженные плечи танцующих молодых девушек и дам.

Словом, типичная картина бала 30-х годов, отраженная в мазурке и в то же время рассказанная специфическим языком мазурки.

Мазурка переходит в вальс, то ускоряющийся, то замедляющийся:

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный,
Чета мелькает за четой...

В поразительном по яркости описании вальса чувствуется самый характер танца, как бы идущего под музыку с традиционным счетом на три, с характерным для вальса темпом, несколько замедленным в начале и ускоряющимся в конце.

Пушкин чрезвычайно скупо и в то же время выразительно рисует детали бала:

Толпа мазуркой занята;
Кругом и шум и теснота;
Брячат кавалергарда шпоры,
Летают ножки милых дам...
Там теснота, волнение, жар,
Музыки грохот, свеч блистанье,
Мельканье, вихорь быстрых пар...
Шум, хохот, беготня, поклоны,
Галоп, мазурка, вальс...

Пушкин понимал, если можно так выразиться, *дух танца*, умел показать лаконично и просто специфику каждого танца.

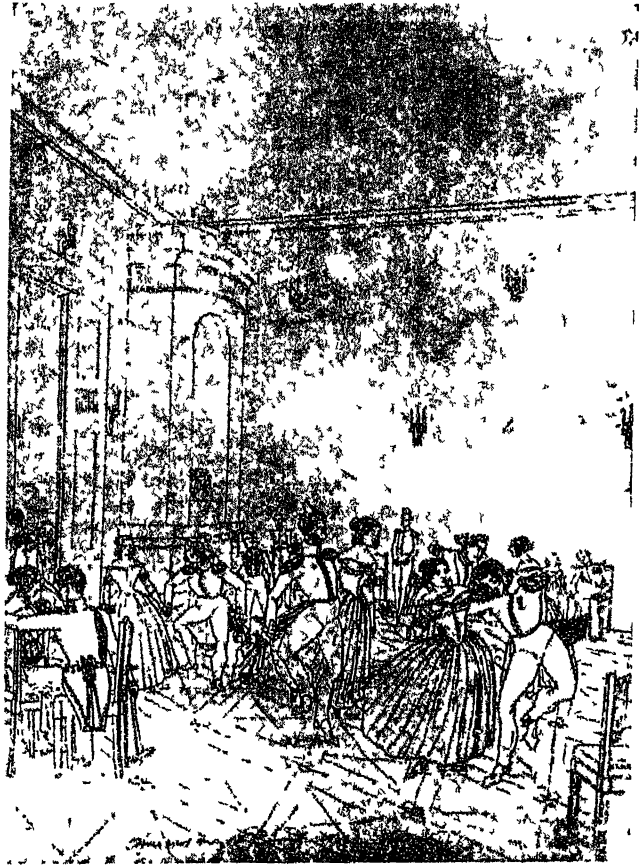
С каким, например, исключительным мастерством Пушкин дает картину придворного бала петровских времен в „Арапе Петра Великого“:

„Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной (какая уже характерная деталь! — *Н. Ш.*) музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга. Кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом повернутся направо, потом налево, потом опять прямо, опять направо, и так далее...“



Уголок бального зала.
Рис. де Бальмена.

Противоположный угол
бального зала.
Рис. де Бальмена.



(Какая скрупулезная точность, дающая чрезвычайно правдивую и характерную для XVIII века фигуру танца! — *Н. Ш.*). Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец, они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт...

Кавалеры стали шаркать и кланяться, а дамы приседать и постукивать каблучками с большим усердием и уж вовсе не наблюдая каданса”.

Естественно, что, любя танец, понимая его специфику, раскрывая, как мы уже сказали, дух танца, Пушкин любил также театр вообще и танцевальный театр в частности. Театр для Пушкина — это „волшебный край“, это „рай небесный“, но вместе с тем это арена для свободных высказываний и для обличения пороков общества.

Выбравшись в июле 1823 г. из Кишинева в Одессу, после ряда томительных лет, проведенных в изгнании, Пушкин пишет восторженное письмо своему брату, отмечая: „Я нигде не бываю, кроме в театре“ (подчеркнуто мною — *Н. Ш.*).

В письме к Дельвигу, написанном в ноябре того же года, Пушкин спрашивает:

„Правда ли, что едет к вам (т. е. в Петербург — *Н. Ш.*) Россини и итальянская опера? Боже мой! Это представители рая небесного! Умру с тоски и зависти!“ (подчеркнуто мною — *Н. Ш.*).

Говоря о театре, Пушкин в первой главе „Евгения Онегина“ перечисляет всех главнейших деятелей русского театра на рубеже XVIII и XIX веков, давая каждому образную характеристику:

... Там в стары годы,
Сатиры смелой властелин,
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И перемчивый Княжнин;
Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С молодой Семеновой делил;
Там наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавый;
Там вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой;
Там и Дидло венчался славой:
Там, там под сению кулис
Златые дни мои неслись.

Признавая за театром огромную воспитательную роль, Пушкин выражает свою симпатию Фонвизину за то, что он был „друг свободы“ и обличал пороки дворянского общества силою своей смелой сатиры.

II

Среди перечисленных Пушкиным имен в процитированном выше отрывке мы находим имя Дидло, знаменитого балетмейстера первой четверти XIX века, одного из крупнейших деятелей балета, создателя нового направления в русском балете пушкинской эпохи.

Шарль-Луи Дидло родился в Стокгольме в 1767 г. Отец его, по национальности француз, был танцовщиком при Шведском театре.

Дидло в своей практической деятельности пошел по пути отца и, получив превосходное танцевальное образование у лучших танцовщиков своего времени (как, например, у Доберваля в Париже), вскоре выдвинулся как отличный исполнитель и обладающий богатой фантазией балетмейстер — постановщик балетов.

В 1801 г. Дидло начал свою работу в петербургском балете в качестве балетмейстера, учителя театральной школы и первого танцовщика.

По воспоминаниям московского балетмейстера А. П. Глушковского, который в период Дидло был артистом балета на петербургской сцене, Дидло танцевал очень грациозно, с большой чистотой выделял каждое па, но не имел большой элевации в антраша и прыжках. Дидло создал для себя особый род танцев: грациозные позы, плавность, чистоту и быстроту в скользящих па (*pas à terre*), изящное положение рук и живые пируэты.

Первым сочиненным Дидло большим балетом был „Аполлон и Дафна“, в котором интересно задуманные танцы сочетались с живописными группами.

Затем Дидло поставил балеты „Зефир и Флора“ (1808 г.) и „Амур и Психея“, которые поразили зрителей замечательными воздушными полетами и группами.

Г. Р. Державин написал даже дифирамб на балет „Зефир и Флора“, начинающийся следующими словами:

Что за призраки прелестны,
Легки, светлы существа?
Сонм эфирный, сонм небесный,
Тени, лица божества
В неопisanном восторге
Мой лелеют, нежат дух.
Не богов ли я в чертоге?
Прав ты, прав ты, Шведенбург!



Балетмейстер
Ш. Дидло.

Дидло был чрезвычайно типичной фигурой своего времени. Будучи реформатором в балете, решительно выступая против старого придворного балета XVIII века, он был большим консерватором в практике педагогической и балетмейстерской работы.

„До сих пор вижу его, как будто на яву, — рассказывает о нем историк русского театра Арапов,¹ — в танцевальном фойе Большого театра, в коротком коричневом сюртучке, расстегнутом, без жилета, с цветным платочком на шее и большими белыми воротничками до ушей, с вязовой дубинкою в руке, которою он постукивал в каданс игравшей скрипке, а перед ним целая шеренга взрослых девиц в белых коротких платьицах, выделывающих экзерсисы: балансэ, батеманы и пируэты“.

Для воспитанников балетной школы Дидло давал уроки классического танца в помещении школы, находившейся тогда, кстати сказать, недалеко от Львиного переулка, в доме, выходящем на Офицерскую ул. и на наб. Екатерининского канала. Это была балетная школа, в окна которой нередко заглядывал Пушкин, увлекаясь оставшейся неизвестной воспитанницей-танцовкой.

Анекдотические стихи, приводимые Плещеевым в его книге „Наш балет“, как раз относятся к этой именно школе:

Мне рассказывал квартальный,
Как из школы театральной
Убежала Кох.
В это время без Кохицы
Все за ужином девицы
Кушали горох...

¹ См. „Летопись русского театра“ Пимена Арапова, СПб. 1861.

Но все сколько ни гадали,
От прислуг одно узнали
Под конец угроз —
То же, что сказал квартальный,
Кох из школы Театральной
Вяземский увез.¹

Дидло в балетной школе пользовался неограниченными правами и хотя и был просвещенным французом, но не умел себя сдерживать и почти ежедневно награждал своих учеников палочными ударами.

Боялись все его, как огня, и, по словам П. А. Каратыгина, „синяки часто служили знаками отличия будущих танцоров. Малейшая неловкость или непонятливость сопровождалась тычком, пинком или пощечиной“.²

Справедливость требует отметить, что Дидло совершенно одинаково, как и к прочим воспитанникам, относился к своему сыну Карлу.

„Бедному Карлуше также не было ни потачки, ни снисхождения, — рассказывает Каратыгин, — он подвергался одинаковой участи со всеми. Неукротимый отец, как новый Брут, в минуту гнева готов был бросить в руки ликторов свое единственное детище!“

„Дидло ужасно был смешон, — рассказывает Головачева-Панаева, — когда стоял за кулисами и следил за танцовщицами и танцорами на сцене. Он перегибался, улыбался, семенил ногами и вдруг начинал злобно топтать ногой. А когда танцевали маленькие дети, то он грозил им кулаком, и беда им была, если они путались, составляя группы. Он набрасывался на них за кулисами, как коршун, кого схватит за волосы и тербит, кого за ухо и если кто увертывался от него, то давал ногой пинка так, что девочка или мальчик отлетали далеко. И солисткам доставалось по окончании танца. При шуме рукоплесканий счастливая танцовщица убегала за кулисы, а тут Дидло хватал ее за плечи, тряс изо всей силы, осыпал бранью и, дав ей тумака в спину, выталкивал на сцену, если ее вызывали. Часто Дидло гонялся за кулисами за танцовщицей, которая из предосторожности убегала со сцены в противоположную сторону и пряталась от него. Взбешенного Дидло отливали водой“.³

На петербургской сцене Дидло работал почти 30 лет, если не считать небольшого перерыва, в связи с его отъездом за границу на 4 года.

Создатель многочисленных балетов, исполненных „живости воображения и прелести необыкновенной“ (Пушкин), Дидло в 1831 г. должен был покинуть театр, поссорившись с тогдашним всесильным самодуром, директором театров князем Гагариным. Дидло был замещен балетмейстером из Бордо, по фамилии Блаш, отставным артиллерийским офицером, который поставил несколько весьма посредственных балетов. Скончался Дидло в 1837 г., через несколько месяцев после смерти Пушкина.

III

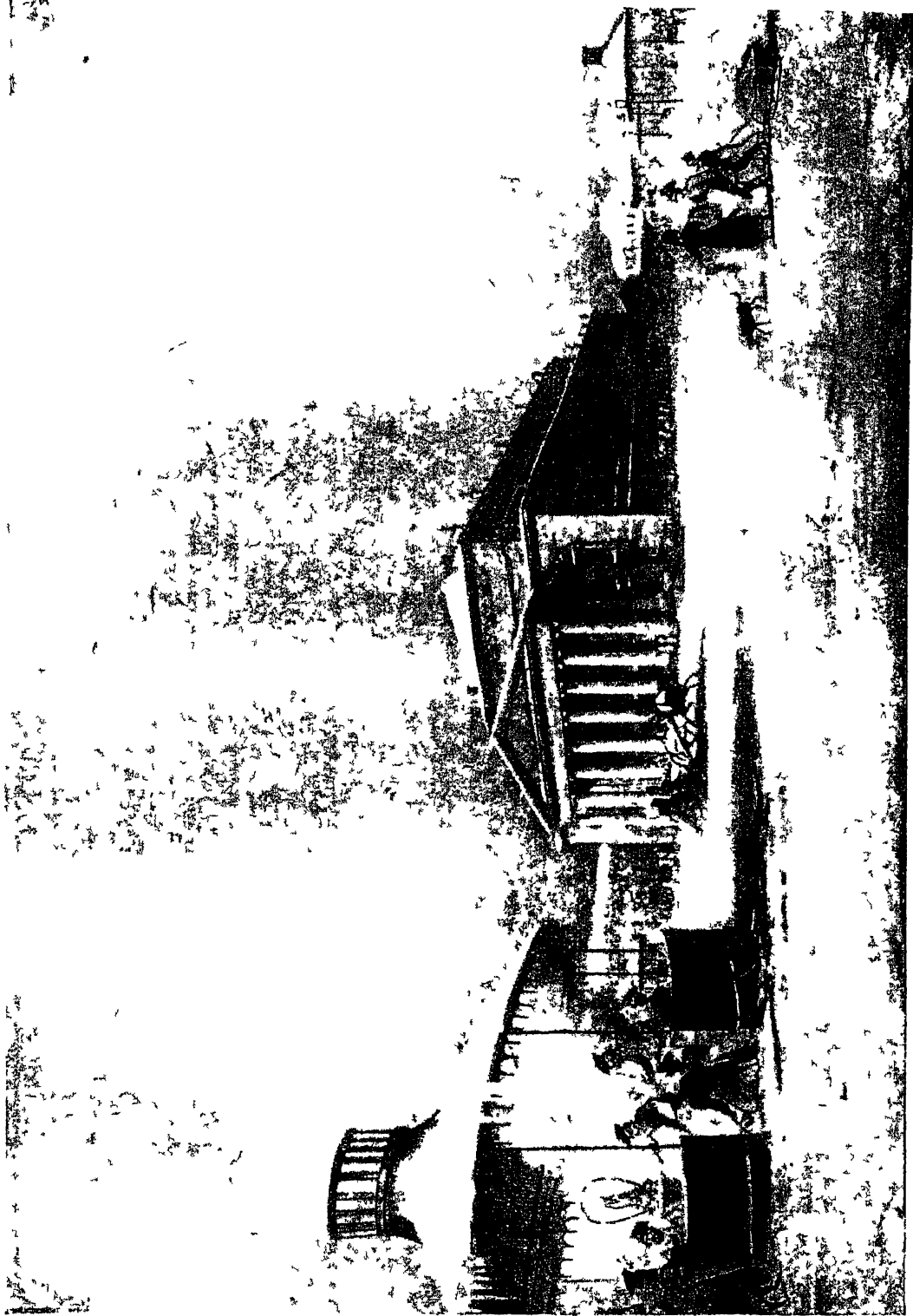
Рассмотрим творческую концепцию Дидло, практически реализованную им на Большом театре в Петербурге и отчасти на Московском театре.

Во вступлении к настоящей работе мы уже отметили, что специфика балета заключена в танце.

¹ Плещеев. Наш балет. СПб. 1896, стр. 94—95.

² Каратыгин. Записки. СПб. 1880.

³ Цит. по книге Плещеева. Наш балет. СПб. 1896, стр. 59.



Вид Большого театра в Петербурге в начале XIX века.

Однако Дидло, будучи балетмейстером, никогда не представлял себе танца, оторванного от действия, танца как такового, вне зависимости от содержания, им выражаемого.

По мнению Дидло, танец должен быть драматически выразительным, он должен выражать индивидуальность роли, исполняемой танцовщицей или танцовщиком.

Так, серьезные танцы Дидло всегда ставил в медленном темпе, подчеркивая этим как бы их значительность и важность, усиливая это впечатление маршеобразной мелодией. В то же время Дидло придавал особую плавность танцевальному рисунку главного лица, избегая пируэтов¹ и антраша.²

Для танцев менее важных и значительных Дидло широко пользовался различными скорыми и мелкими па, а также пируэтами, ставя эти танцы на музыку в живом легком темпе.

Для комических танцев Дидло изобретал всевозможные прыжки, осложняя их турами в воздухе с движениями корпуса и рук.

В принципиальном вопросе о характере балетного спектакля и о его танцевальной структуре Дидло всецело придерживается взглядов знаменитого реформатора балетного театра Ж. Ж. Новерра (род. 27 апреля 1727 г. близ Парижа, ум. 19 ноября 1810 г. в Saint-Germain-en-Laye), который также боролся за осмысленный танец, а не за тот, в котором без всякого смысла делают всевозможные пируэты или прыжки.

Между тем, как раз в старой феодальной придворной опере-балете танцы употреблялись не по смыслу, а скорее по традиции, что вызывало едкие, высмеивающие критические высказывания Новерра. Так, структура придворной оперы-балета была строго традиционная: в прологе всегда исполняли пасспье (passepiéd), в 1-м акте — обязательно мюзетт или вольтку, во 2-м акте — непременно тамбурин, в 3-м — чаконну и, наконец, в 4-м — пассакалью.

Нечего и говорить, что эти танцы никакого внутреннего содержания не имели и никак не были связаны с сюжетом оперы или балета в целом.

Критикуя сюжетную бессодержательность французского феодально-дворянского балета XVIII века, Новерр резко выступает против всех тех бессмысленных движений, которые рассчитаны только на блеск виртуозной техники. В своих знаменитых „Письмах о танце“ Новерр шуточно говорит, что тени мимов древности не могли удержаться от смеха, когда их спросили, делали ли они в свое время антраша в шесть и восемь, кабриоли³ и пируэты в семь кругов.

Этим самым Новерр не хотел сказать, что он отвергает сложные технические движения; он от них не отказывался, но хотел подчеркнуть, что не может быть танца механического или технического, оторванного от танца пантомимического или действительного.

Целиком солидарный с Новерром, Дидло считал, что танец лишь тогда приобретает жизненность, придающую ему особый интерес, лишь тогда он говорит, выражает чувства, рисует страсти, когда к механическим танцевальным движениям присоединяется пантомимическое действие.

Под пантомимическим действием или пантомимой следует понимать художественную выразительность всего тела, рисунок которого, со-

¹ Пируэт представляет собой быстрое вращательное движение исполнителя.

² Антраша — легкий прыжок, во время которого ступни исполнителя быстро скрещиваются.

³ Кабриоль — удар ногой об ногу, делаемый в воздухе во время прыжка в конце каденции, когда тело находится в воздухе.

вместно с жестикуляцией рук и выразительностью или мимикой лица, дает отчетливое представление о персонаже балета.

Пантомима — это душа технического танца, которая придает танцу жизнь, вносит в него действенность и насыщает выразительностью. Поэтому-то Дидло особо большое внимание обращал на мимику, беспрестанно повторяя, что язык танцовщика — это мимика.

При этом, строя свою творческую концепцию на принципах Новерра, Дидло постепенно преодолевал условный классицизм первых лет XIX века и во второй половине своего творческого развития вплотную подошел к романтическому балету.

Таким образом, творческий путь Дидло делится на два различных периода, из которых в первом Дидло еще всецело стоит на позиции рассудочно-холодного мифологического балета, тогда как во втором он переходит к балету романтическому.

В самом деле, первый период — это период псевдо-классический, хотя и тесно связанный с танцевальной концепцией Новерра, но в то же время еще не преодолевший традиционных сторон балета XVIII века, в котором преобладала высокопарно-серьезная классическая струя.

Характерными для XVIII века балетами были мифологические и аллегорические балеты, обычно ставившиеся в связи с тем или иным значительным событием. Так, по случаю коронации Елизаветы в 1742 г. были поставлены балеты „Золотое яблоко на пиру у богов и суд Париса“ и типичный аллегорический балет „Радость народов по поводу появления Астреи на российском горизонте и восстановления золотого времени“.¹

В 1760 г. венский балетмейстер Гильфердинг, уделявший, как и Новерр, большое внимание пантомиме, но отрицавший жанр комедийного балета, поставил на придворной сцене балет „Победа Флоры над Бореем“, музыка Штарцера, декорации Бригонци. Тот же Гильфердинг в 1763 г. в Москве поставил балет на тему радостного возвращения весны и приема ее пастухами и пастушками Аркадии. В заключение балета зрители увидели роскошный сад, который появился на пустынном месте по приказанию Флоры. В этом саду началось веселое пиршество, где прислуживали зефиры, амуры и эльфы.

Наконец, можно упомянуть о чрезвычайно характерном балете XVIII века, сочиненном и поставленном балетмейстером Анджолини и исполненном на придворной сцене в 1768 г. Это был аллегорический балет „Побежденный предрассудок“, поставленный Анджолини по случаю выздоровления Екатерины II и ее сына Павла после привития оспы. Персонажами этого балета явились Минерва, Рутения (Россия), Гений науки, Суеверие, Невежество, Химера, Эскулап.

Дидло в первом периоде своего творческого развития как бы продолжал эту линию мифологического и аллегорического балета, но вносил сюда воспринятую им танцевальную рассудочность Новерра. Этому периоду отвечали такие балеты, как „Аполлон и Дафна“ (1802 г.), „Медея и Язон“ (1807 г.), „Зефир и Флора“ (1808 г.), „Амур и Психея“ (1810 г.), „Ацис и Галатя“ (1815 г.).

Все перечисленные балеты, отличаясь рассудочной действенностью Новерра, одновременно поражают своей величавой холодностью, в иных случаях надменной высокопарностью, манерностью, чрезмерной патетикой и отсутствием комедийного элемента. Сюжеты этих балетов обычно серьезные и в то же время отвлеченны — так, в одном балете

¹ См. Записки Я. Штелина о музыке и балете в России XVIII в., перевод с нем. Загурского под ред. Асафьева, изд-во „Тритон“, Ленинград 1935, стр. 153.

рассказывается о любви Амура к Психее и о приключениях Психеи, начиная от брачного ложа и кончая пропастью ада, в другом балете зритель видит похождения легкомысленного сына Авроры, Зефира, влочащегося за нимфами, и страдания любящей его Флоры.

О серьезности и даже важности этих балетов говорят и финалы, необычайно пышные и торжественные, обычно изображающие Олимп с восседающими там богами, принимающими в свою семью новых молодых богинь.

К тому же и сами персонажи этих балетов указывают на их характер: это Зефир, Флора, Венера, Амур, Психея, Меркурий с жезлом, это Плутон, восседающий на троне, это Медея, Язон, Галатея, Атис, Аполлон, Дафна, это треглавый Цербер, перевозчик душ Харон, это фурии, которые куют кинжалы и стрелы, это, наконец, грации, пастушки, фавны, сатиры, вакханки, тритоны, nereиды.

Напротив, второй период творческого развития Дидло, проходящий также под знаком концепции Новерра, характеризуется уже своеобразной романтической теплотой, снимающей традиционный для XVIII века и первых лет XIX века налет величавой холодности и манерности. Отвлеченная патетика, столь свойственная первому периоду, уступает место взволнованной человеческой эмоции; на смену богам и богиням, нимфам и пастушкам приходят обыкновенные люди — рыцари, невольники, путешественники, крестьяне, разбойники, охотники, воины и т. д.

Возвышенная и торжественная серьезность, приличествующая анакреонтическим сюжетам, заменяется волнующей зрителя трагичностью человеческих положений в одних балетах, комедийными моментами в других балетах.

Дидло либо рассказывает танцевальным языком о комических приключениях Луки, влюбленного в Нисетту, охраняемую злым драконом, в лице ее бабки Боби, либо он рассказывает о благородном и самоотверженном трубадуре Генрихе, любящем молодую графиню Лауру, но встречающем на этом пути многочисленные препятствия.

Даже балеты с мифологическими и анакреонтическими сюжетами, поставленные Дидло в этом периоде, носят иной характер, чем в первом периоде. Они также очеловечиваются, и обычная высокопарная патетика в них заменяется глубоким трагизмом.

В этих балетах мы видим либо знаменитого рыцаря Роланда, ведущего борьбу со злой волшебницей Морганой (балет „Роланд и Морганна, или Разрушение очарованного острова“ — поставлен в 1821 г. на сюжет поэмы Ариосто „Orlando furioso“), либо великолепного греческого бойца Евтимия, побеждающего мрачную тень Либаса, чтобы освободить свою возлюбленную, молодую гречанку Евхарису (балет „Евтимий и Евхариса, или Победенная тень Либаса“ — поставлен в 1820 г.), либо, наконец, древнегреческого героя Геркулеса, освобождающего от власти ада молодую Альцесту (балет „Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад“ — поставлен в 1821 г.).

Наиболее характерными балетами второго периода являются „Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники“ (поставлен в 1817 г.), „Молодая молочница, или Нисетта и Лука“ (поставлен в 1817 г.), „Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов“ (поставлен в 1819 г.), „Лаура и Генрих, или Трубадур“ (поставлен в 1819 г.), „Калиф багдадский, или Приключение молодости Гаруна-аль-Рашида“ (поставлен в 1818 г.), „Кора и Алонзо, или Дева солнца“ (поставлен в 1820 г.), наконец, балеты, поставленные Дидло на сюжеты, заимствованные у Пушкина — „Кавказский пленник, или Тень невесты“

(1823 г.) и „Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника“ (1824 г.).

Неудивительно, что Глушковский, один из самых последовательных учеников Дидло, замечает о балете: „Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники“, что в нем, „видишь высокий трагический элемент: во многих сценах невольно у зрителя навертываются слезы“.

Балет стал очеловеченным, и персонажи его волновали зрителя своей драматической напряженностью и глубокой эмоциональностью.

IV

Прежде всего обратимся к балету „Кавказский пленник, или Тень невесты“,¹ сюжетом которого послужила одноименная поэма Пушкина. Балет был поставлен на Большом театре в Петербурге 15 января 1823 г. в бенефис режиссера балетной труппы и помощника балетмейстера, Огюста Пуаро (начал работать с 1 апреля 1798 г., уволен со службы на пенсию с 1 марта 1833 г., умер 4 августа 1844 г.). Музыка к этому балету написал небезызвестный в то время композитор Кавос (Катерино Альбертович Кавос, родился в Венеции 30 октября 1775 г., прибыл в Россию в 1798 г., умер в Петербурге 28 апреля 1840 г.).

В предисловии к либретто балета Дидло говорит, что балет, „ныне мною публике представляемый, взят из прекрасной поэмы „Кавказский пленник“ сочинения Пушкина. Все литераторы хвалят сие отличное произведение русской поэзии“.

Так как Дидло не знал русского языка, то ему был сделан перевод поэмы, и он нашел содержание ее весьма интересным.

С грустью Дидло признается, что, „конечно, гораздо бы лучше было, если б я мог прочесть подлинник, чтобы почувствовать все красоты слога и богатство идей...“

Однако Дидло нашел, что окончание балета, подобное окончанию поэмы, вызвало бы у зрителя невольное сожаление о печальной участи пламенной черкешенки.

Чтобы объяснить причину, почему пленник не мог воспылать взаимной любовью к черкешенке, пришлось предположить, что пленник имеет невесту, так как иначе действительно было бы почти невозможно „ясно и скоро выразить пантомимой причины, по коим пленник отказывается от любви прелестной своей избавительницы“.² Но как показать в балете сердечную драму пленника, которая произошла задолго до встречи его с черкешенкой?

Для этого Дидло решает ввести в балет невесту пленника и превратить его сердечную драму из прошлой в настоящую. По этому поводу в своих воспоминаниях Булгарин отмечает:

„Дидло говорил весьма умно, что в балетах никогда не должно связывать прошедшее с настоящим, а должно только изображать настоящее, потому что мимикой и танцами нельзя растолковать прошлого, и что зритель, доискиваясь смысла балета в программе, уже лишается половины наслаждения, а именно нечаянности“.³

¹ „Кавказский пленник, или Тень невесты“, большой пантомимный балет в четырех действиях, соч. г. Дидло, коего сюжет взят из известной поэмы г. Пушкина; музыка соч. г. Кавоса, аранжированная для оркестра учеником его г. Жучковским; новые декорации г. Кондратьева; костюмы г. Бабини; машины г. Натъе. Представлен в первый раз на Большом театре в пользу танцовщика г. Огюста, Генваря 15 дня 1823 года. Санкт-Петербург, в типографии императорских театров, 1823 года.

(Титульный лист либретто).

² См. предисловие Дидло к балету „Кавказский пленник, или Тень невесты“.

³ Ф. Булгарин. „Театральные воспоминания моей юности“, „Пантеон русского и всех европейских театров“, 1840, ч. 1, стр. 87.



Композитор К. Кавос.
Миниатюра
неизвестного художника.

Таким образом, отвергая для балета выражение действий прошедшего и будущего, Дидло ставит пленника между двух женщин, которых он любит одинаково.

Вкратце содержание балета сводится к тому, что черкесы захватили в плен некоего Ростислава, которого страстно полюбила молодая черкешенка.

Непостижимой, чудной силой
К тебе я вся привлечена;
Люблю тебя, невольник милый,
Душа тобой упоена...

Она умоляет Ростислава соединить свою жизнь с нею, но Ростислав колеблется и показывает ей, наконец, кольцо своей невесты.

В это время возвращающиеся со второго набега черкесы приводят захваченную в плен невесту Ростислава — израненную Гориславу.

Ростислав спешит к ней на помощь и проявляет ей всю свою любовь, не обращая внимания на страдания черкешенки.

Наконец, черкешенка, убедившись в глубокой любви Ростислава к своей невесте, пожелала спасти их из плена.

Беги, сказала дева гор:
Нигде черкес тебя не встретит.

Спеши, не трать ночных часов;
Возьми кинжал: твоих следов
Никто во мраке не заметит".

Она провожает их до берега Терека.

На другом берегу стоят русские, и пленник, держа в своих сильных руках Гориславу, переплывает бурную реку.

В тот момент, когда Ростислав ступает ногою на твердую землю, он слышит всплеск воды и, обратившись назад, видит, что черкешенка бросилась в воду.

Вдруг волны глухо зашумели,
И слышен отдаленный стон.

Тогда Ростислав спешит к ней на помощь, спасает черкешенку и выносит ее на берег.

Однако за это время силы окончательно покинули Гориславу, она умирает и превращается в „тень“ — излюбленный персонаж романтических балетов. Став этой пресловутой романтической „тенью“, Горислава полна великодушия и предлагает Ростиславу заключить брачный союз с черкешенкой.

Балет поэтому оканчивается весьма благополучно свадебным пиром в чертогах князя Бранислава.

Говоря о постановке балета „Кавказский пленник, или Тень невесты“, московский балетмейстер того времени Глушковский, между прочим, замечает, что „верно никогда еще поэт не перелagal поэта в новые формы так полно, так близко, так красноречиво, как это сделал Дидло, переложив чудные стихи народного поэта в поэтическую немую прозу пантомимы. Местность, нравы, и воинственность народа — все схвачено в этом балете. Есть много групп истинно поэтических. Так, вы видите парящего орла с похищенным ребенком. Все в ужасе. Орел с дитятею спускается на высокую скалу и кладет ребенка в свое гнездо.

Отчаянная мать, как змея, вползает на вершину скалы и крадется, чтобы взять дитя. Испуганный орел бросает добычу. Мать в восторге: все бросаются к ней на скалу и, сплетая из древесных сучьев носилку, несут ее на сцену. В то же время видите вы разостланную на земле бурку и на ней черкеса, который точит свое оружие об скалу; подле скалы под древесной тенью сидит женщина, укачивая ребенка. Какую бы придумать качалку для черкешенки в бедной ее сакле? Дидло дает группе характер воинственный, приличный изображаемому народу: в дерево воткнута гибкая шашка, с рукоятки висит конская сбруя, в нее вложено широкое седло, в котором спит малютка, прикрытый вместо покрывала мехом шакала. Игры, борьба, стрельба — все верно и естественно списано им с природы, но все прикрыто колоритом грации и поэзии. Балет сделан в руках Дидло великолепной иллюстрацией поэмы".¹ Таким образом Дидло показал впервые на балетной сцене театрализованные нравы и танцы черкесов, обстановку кавказской природы, взаимоотношения между угнетателями — русскими и угнетаемыми — черкесами.

Характерно, что образ Кзелкайи — черкешенки, а не славянки — подан Дидло в мягких, симпатичных тонах. Кзелкайя представляется зрителю в виде страдающей женщины, безумно любящей Ростислава

¹ А. П. Глушковский. „Воспоминание о великом хореографе К. А. Дидло“, „Пактеон и репертуар русской сцены“, изд. под ред. Ф. Кови, т. II, апр., книжка 4-я, 1851 г., стр. 11—12.

и в то же время готовой на то, чтобы соединить Ростислава с Гориславой и погибнуть самой. К тому же Кзелкайя — это конкретная фигура. О ней известно, что она сирота, воспитанная Сунчулеем, ханом черкесов, взявшим с малолетства ее в плен в другой орде.

В роли черкешенки Кзелкайи выступила знаменитая современница Пушкина — балерина Авдотья Ильинишна Истомина (1799—1848), воспетая Пушкиным в бессмертных стихах:

Театр уж полон, ложи блещут,
Партер и кресла, все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит —
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстро ножкой ножку бьет.

В то время когда Дидло ставил своего „Кавказского пленника“ Пушкин находился в Кишиневе и оттуда интересовался всеми петербургскими новостями.

Через 15 дней после премьеры „Кавказского пленника“ Пушкин просит своего брата Льва Сергеевича Пушкина:

„Пиши мне о Дидло, о черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому пленнику“.

Истомина впервые появилась на сцене Большого театра в Петербурге 30 августа 1815 г. в балете „Адис и Галатея“ и сразу же обратила на себя общее внимание. Она окончила петербургскую балетную школу, где было прекрасно поставлено преподавание танцев и отвратительно преподавание общеобразовательных предметов. Как говорят, Истомина еле-еле подписывала свою фамилию.

Истомина явилась виновницей трагической дуэли между конногвардейским офицером Шереметевым и приятелем Грибоедова, графом А. П. Завадовским. Дуэль эта окончилась смертью Шереметева. Очевидно, на Пушкина эта дуэль произвела известное впечатление, так как сохранился рисунок поэта, изображающий кутил, сидящих за столом, на котором стоит женщина в коротком платье и с распущенными волосами. Женщина сбрасывает ногой бутылки со стола. За спиной же кутил проходит как бы наметившая себе жертву смерть.

Кроме того, в плане повести „Две танцорки“, выделившейся из наброска романа „Русский Пелам“, Пушкин предполагал описать дуэль между Шереметевым и Завадовским как одну из деталей жизни двух танцорок.

Приходится глубоко сожалеть, что остались только черновые наброски и планы намеченного романа „Русский пелам“ и повести „Две танцорки“.

Итак, с легкой руки Дидло в 1823 г. на балетной сцене появились совершенно новые персонажи: черкесы, черкешенки, татары, славяне, славянки, бояре, гусяры и т. п.

Дидло стремился показать эти персонажи в их естественном виде, и для этой цели он даже специально изучал распространенный в те годы исторический и географический словарь о России Всеволожского, как отмечает он в предисловии, связывая действие балета „Кавказский



Танцовщица
А. И. Истомина

пленник, или Тень невесты“ с исторической миссией князя Хворостинина, посланного царем Федором Ивановичем в области черкесов, где „князь черкесов“ Сунчулей построил городок по ту сторону реки Терека.¹

Пушкин высоко ценил балеты Дидло, особенно второго периода, подчеркивая их внутреннюю содержательность и эмоциональность. Прогрессивно-буржуазная концепция Новерра, усвоенная Дидло в России, окрашенная в светлые романтические тона, находила в Пушкине горячего ее поклонника и почитателя.

В примечаниях к „Евгению Онегину“ Пушкин пишет: „Балеты Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе“.

Очевидно, Пушкин даже не возражал и против того, что Дидло превратил пленника из равнодушного к жизни и ее наслаждениям человека в трагически влюбленного в двух женщин и разрешил эту коллизию смертью Гориславы и превращением ее в „тень“.

Само собой разумеется, что Дидло вносил эти изменения, стремясь лишь к тому, чтобы создать в балете хореографическими сред-

¹ Dictionnaire géographique et historique de l'empire de Russie contenant le tableau politique et statistique de ce vaste pays. Par N. S. Vsevolojky. Moscou Imprimerie d'Auguste Semen, Imprimeur de l'Académie impériale Médico-Chirurgicale, 1823.

Географическо-исторический словарь Российской империи, содержащий политическую и статистическую картину состояния этой обширной страны. Н. С. Всеволожского. Москва, Типография Августа Семена, типографа императорской Медико-хирургической Академии, 1823 г.

ствами яркий и выразительный образ романтического пленника. По дошедшим до нас сведениям это ему вполне удалось.

V

Второй пушкинский балет Дидло — „Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника“¹ — был поставлен сначала в Москве по программе ученика и почитателя Дидло, Глушковского, а затем в Петербурге 8 декабря 1824 г.

Истомина играла в этом балете роль Людмилы; роль Руслана исполнял крупнейший актер-танцовщик XIX века, Н. О. Гольц, роли волшебниц, принимающих вид красавиц для обольщения Руслана, — Змеяны, Зломиры и Злославы, — исполняли Азаревичева большая, Телешова меньшая и Натъе.

Зломирой-Телешовой увлекался Грибоедов, восхищаясь ее грациозными позами в роли волшебницы, обольщающей Руслана.

Грибоедов посвятил Телешовой стихи, в которых заметно несомненное влияние Пушкина:

О, кто она? Любовь, Харита,
Иль Пери для страны иной
Эдем покинула родной,
Тончайшим облаком обвита?
И вдруг — как ветер ее полет!
Звездой рассыплется, мгновенно
Блеснет, исчезнет, воздух вьет
Стопою, свыше окрыленной...
Не так ли наш лелеет дух
Отрадное во сне виденье,
Когда задремлет взор и слух,
Но бодро в нас воображенье?
Улыбка внятная без слов,
Небрежно спущенный покров,
Как будто влаги обаянье,
Прерывно — персей волнованье,
И томной думы полон взор:
Созданье выпренного мира
Скользит, как по выбям эфира
Несется легкий метеор.

Катерина Александровна Телешова действительно была изумительной пантомимной танцовщицей. Самый бесстрастный зритель увлекался ее совершенной игрой, унаследованной ею от Евгении Ивановны Колосовой, знаменитой мимической актрисы, блиставшей еще на рубеже XVIII и XIX веков.²

Дидло в петербургской постановке „Руслана и Людмилы“ использовал московскую программу Глушковского, и вместе с другим балетмейстером, Огюстом, создал „большой, волшебнo-герoический балет“

¹ „Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника“, большой волшебнo-герoический балет в пяти действиях, украшенный великолепным спектаклем с сражениями, маршами, превращениями, полетами, машинами. Взятый из известной поэмы Пушкина и по программе г. Глушковского поставленный на сцену и вновь переделанный г-дами Огюстом и Дидло; музыка соч. г. Шольца; сражение г. Гомбурова; декорация г-д Кондратьева и Федорова; машины, полеты, движение чудовищ и превращение туловища Полкана г. Тибо; движение и разрушение головы Полкана г. Натъе; костюмы г. Бабини.

Санкт-Петербург, в типографии императорских театров.

(Титульный лист либретто).
² Евг. Из. Колосова (1782—1869), артистка петербургского балета, мать известной трагической актрисы Ал. Мих. Колосовой-Каратыгиной (1802—1880), с 1827 г. бывшей замужем за трагиком В. А. Каратыгиным (1802—1853).

в пяти действиях, украшенный великолепным спектаклем с сражениями, маршами, превращениями, полетами, машинами“.

Музыку к этому балету написал малоизвестный композитор Шольц. Дидло, как и в „Кавказском пленнике“, производит в этом балете некоторые переделки в сюжете поэмы, добиваясь максимальной хореографической выразительности.

1-е действие открывается свадьбой Руслана и Людмилы в покоях князя Киевского. Во время танцев раздается страшный удар грома, вызывающий общий переполох.

...Вдруг
Гром грянул, свет блеснул в тумане,
Лампада гаснет, дым бежит,
Кругом все смерклось, все дрожит,
И замерла душа в Руслане...

Гости видят спускающееся облако, из которого выходит безобразный Черномор, превращающийся тотчас же в розовый куст. Из этого куста выходит волшебница Злотвора, покровительствующая Черномору, и уносит потерявшую сознание Людмилу.

В это время на помощь Людмиле бросаются ее жених Руслан и ее отец, князь Киевский, но Злотвора своим магическим жезлом приводит их в состояние одупления. Мечи выпадают из их рук.

Людмила исчезает вместе с облаком и туманом.

Руслан отправляется на ее поиски и в лесу встречает добрую богиню Добраду, которая дает ему богатырское оружие для борьбы с Черномором.

Облачившийся в это оружие Руслан побеждает гигантскую отрубленную голову богатыря Полкана, служащую неприступной стражей к замку Черномора и испускающую пламя из своей пасти.

Голова разваливается на части, из нее выходит воин, он нападает на Руслана, но терпит поражение и обращается в бегство.

В это время голова превращается в пещеру, из которой выбегают два чудовища с огненными мечами. Они нападают на Руслана, но погибают под ударами его меча, и Руслан проникает во владения Черномора.

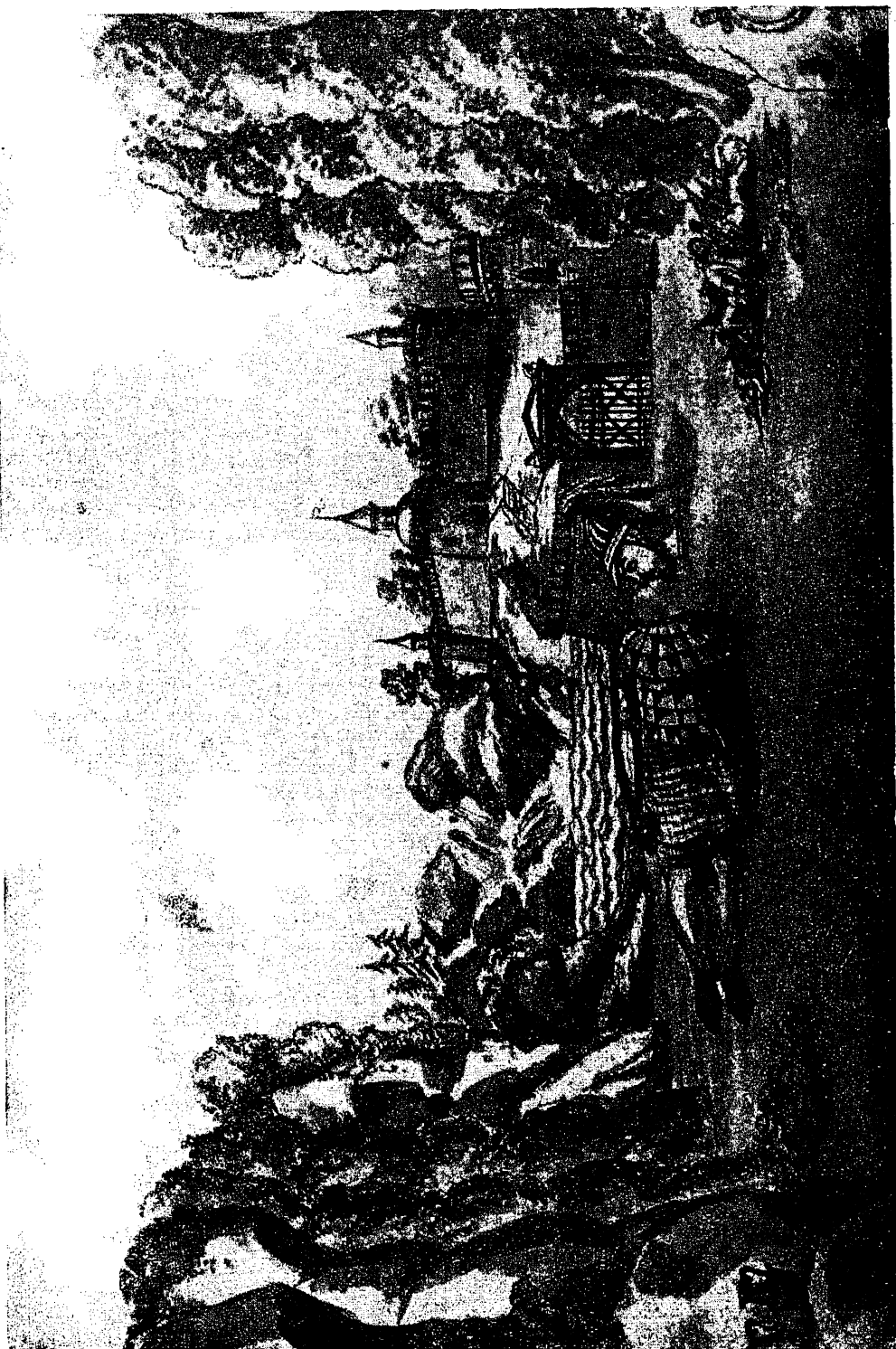
Во 2-м действии зритель переносится в сад Черномора, где живет похищенная им Людмила. Чтобы рассеять печаль Людмилы, Черномор приказывает начать танцы, во время которых объясняется Людмиле в любви.

Вдруг раздаются звуки труб, возвещающие приближение врага. Взбешенный Черномор спешит с воинами навстречу Руслану.

В 3-м действии перед зрителем открывается внутренний вид замка Черномора. Посредине возвышается трон, украшенный змеями и чудовищами. В разных местах видны жертвенники. Справа стоит огромная фигура оракула с одним глазом во лбу, держащего сверток, на котором являются предсказания. Слева находится магическое зеркало. Повсюду разбросаны гробницы, и возле стен выстроились челоуеческие скелеты. Черномор пытается заклинаниями отвлечь опасность и получить расположение Людмилы.

В 4-м действии нимфы с лирой, венком и гирляндой и с кубком яда пытаются прельстить своей красотой Руслана, но жених Людмилы остается ей верен. Руслан разрушает храм Черномора и освобождает Людмилу.

5-е действие служит традиционной концовкой, в которой происходит празднество по случаю возвращения Руслана.



Декорация 2-й картины 1-го акта балета Дидло „Руслан и Людмила“ в петербургской постановке 1824 г.
Публикуется впервые.



Декорация 4-го акта балета Дидло „Руслан и Людмила“ в петербургской постановке 1824 г. Публикуется впервые.

Исходя из специфики танцевального театра, Дидло выкинул совершенно соперников Руслана — Рогдая, Фарлафа и Ратмира, так как обилие действующих лиц могло бы затемнить основное содержание балета. Кроме того, отдавая дань мифологическому балету начала XIX века, Дидло превратил вешего Финна в богиню Добраду, спускающуюся с небес, чтобы объявить Руслану о том, что она ему покровительствует. Что же касается Наяны, то она выводится в балете под именем Злотворы.

Наиболее существенное — это человеческие (порою даже комические) черты персонажей, принадлежащих к волшебному миру. Даже „злой волшебник“ Черномор обрисован Дидло как своеобразный селадон, который не столько думает о борьбе с Русланом, сколько о расположении к нему Людмилы.

Дидло, излагая этот сюжет сочным хореографическим языком, мастерски оживляет „волшебные“ персонажи, добываясь огромного действенного эффекта.

VI

Третьим балетом на сюжет Пушкина, поставленным при его жизни, был балет „Черная шаль, или Наказанная неверность“.¹ Поставлен он был в Москве в 1831 г. учеником Дидло Адамом Павловичем Глушковским.

¹ „Черная шаль, или Наказанная неверность“. Пантомимный балет в одном действии, взятый из известной молдавской песни: Гляжу я безмолвно на черную шаль и проч. соч. А. С. Пушкина. Здесь поставленный г. Глушковским, с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдавскими, арабскими, валахскими и цыганскими плясками; музыка набрана из разных авторов; сражения г. Иванова. Москва. В типографии Н. Степанова при императорском театре. 1831.⁴

(Титульный лист либретто.)

Основой балета явилось известное стихотворение Пушкина „Гляжу, как безумный, на черную шаль“. Глушковский сумел с большой изобретательностью переделать это стихотворение для одноактного балета в двух картинах.

Содержание этого балета весьма несложно, хотя и насыщено драматизмом.

Молодая гречанка Олимпия тайно любит армянина Вахана. Об этом узнает ее повелитель, молдавский князь Муруз, который выслеживает свидание Олимпии с Ваханом.

Застав их на месте преступления, он приказывает своим служителям убить обоих и тела их бросить в Дунай.

Удовлетворенный мщением Муруз подходит к берегу Дуная и вдруг замечает на земле упавшую с гречанки черную шаль. Она столь сильно действует на его воображение, что он падает в беспмятстве.

В этом балете балетмейстер Глушковский целиком исходит из постановки балета „Кавказский пленник“. Подобно Дидло, который в „Кавказском пленнике“ дает кавказскую обстановку, взятую в приближении к этнографии, Глушковский в балете „Черная шаль“ пытается воссоздать на балетной сцене молдавские нравы и обстановку, вводя в действие характерные местные танцы.

Этим самым в Москве, как и в Петербурге, с балета снимался прежний нейтральный анакреонтический характер с летающими и танцующими нимфами и сатирами и устанавливался новый конкретный характер, основанный на танцах различных национальностей, конечно, сильно обработанных балетмейстером.

Во всех этих трех балетах Дидло и Глушковский не только строго следуют указанию Новерра о насыщении технического танца рассудочной пантомимой, придающей ему жизнь и выразительность,—рассматривая каждое техническое движение как подсобное для развития сюжетной стороны балета, Дидло и Глушковский преимущественное внимание обращают на тематику балетов. Они отказываются от прежней абстрактной величественной приподнятости мифологического балета и создают на балетной сцене красочные танцевальные сцены из реальной жизни, придавая им местный характерный оттенок, то арабский, то черкесский, то татарский, то славянский, то молдавский.

Что же касается ирреальной жизни, то сценам из нее Дидло и Глушковский сообщают реальный, жизненный оттенок, придавая различным ирреальным персонажам человеческие черты, порою даже комедийного характера, что было совершенно недопустимо как в XVIII веке, так и в начале XIX века.

Это „очеловечивание“ персонажей балетного спектакля, произведенное Дидло и Глушковским, вместе с тем было связано с внесением в балет романтической теплоты, растворённой в волнующей зрителя неразгаданной таинственности.

Дидло и Глушковский поистине создают для „русской Терпсихоры“ тот „души исполненный полет“, о котором как раз и мечтал Пушкин в замечательных стихах:

Мои богини! Что вы? Где вы?
Внемлите мой печальный глас;
Все те же ль вы? Другие ль девы,
Сменив, не заменили вас?
Услышу ль вновь я ваши хоры?
Узрю ли русской Терпсихоры
Души исполненный полет?

**ЧЕРНАЯ
ШАЛЬ,**
или
НАКАЗАНИЕ
НЕВЪРНОСТЬ.

ПАНТОМИМНЫЙ БАЛЕТЪ

ВЪ ОДЕЖДѢ ДЫМОВИ.

пятаго и въ извѣстной модѣ первой части Г...
же я, безмятежно на терру и шаль, и шол
сочинилъ А. С. ПУШКИНЪ

дѣсь поставившій г...
на сѣдѣ шолъ и шаль, среднѣ, и шол
модѣ шолъ, шолъ, шолъ, шолъ, шолъ
шолъ, шолъ, шолъ, шолъ, шолъ, шолъ
шолъ, шолъ, шолъ, шолъ, шолъ, шолъ

МОСКВА.

ВЪ 2-й и 3-й части (Г...)
шолъ, шолъ, шолъ, шолъ, шолъ, шолъ
1831

Обложка либретто
„Черная шаль“
в постановке
А. Глушковского.
Москва 1831 г

Вот поэтому-то Пушкин и отозвался о поздних балетах Дидло как „исполненных прелести необыкновенной“, так как в этих балетах, в отличие от балетов XVIII века и балетов Дидло первого периода, дышала жизнь и „полеты“ танцовщиц были одухотворены непосредственным и глубоким романтическим порывом.

В романтическом характере балета, черпающего свои сюжеты из конкретной жизни и рассказанного языком действенного танца, большим мастером которого явился балетмейстер Дидло, Пушкин видел тот могучий таран, при помощи которого уничтожался старый, придворно-манерный балетный театр.

В этих условиях балетный спектакль становился тем же орудием просвещения и воспитания масс, каким являлся и спектакль драматический.

Как в литературе Пушкин последовательно и непримиримо боролся за раскрепощение литературы от пут придворно-аристократической эстетики классицизма, так и в балете Пушкин решительно и смело выступал за романтический балет с конкретной тематикой, выраженной языком действенного танца, против старого придворно-манерного балетного театра XVIII и начала XIX века.

Со второй половины XIX века русский балетный театр вступает в полосу упадка. Начинается отход от содержательности в сторону формальной изощренности, пышности, крайней отвлеченности. Техника танца превалирует над его содержанием, и главным достоинством в танцовщице начинают считать выносливость пальцев ее ног. Рождается знаменитый „стальной носок“.

Так, говоря о танцах Леняни, А. Плещеев — дореволюционный балетный критик — между прочим замечает, что ее танцы — „это тончайшие кружевные узоры, облачающие феноменальную неутомимость и смелость балерины. Это не техника, это что-то близкое к машине, потому что только машина способна работать так отчетливо, безошибочно и неустанно“.¹

В другом месте тот же Плещеев говорит, что „очень может быть, что Тальони превосходила Леняни грацией, легкостью, Эльслер — мимикой, темпераментом, но нынешняя балерина их уничтожила бы техникой“ (подчеркнуто мною — Н. Ш.).²

В этом уходе от реальной действительности и жизненной романтики в область отвлеченной романтики так называемого классического балета, в этом отступлении в область тончайших движений, изысканно грациозных и в то же время технически сложных, настолько виртуозных, что некоторые из них граничили с акробатизмом, — выражалась идеология уходящих с арены истории классов дворянства и буржуазии, теряющих твердую почву под ногами в обстановке развития классовой борьбы и созревания революционных конфликтов.

Уход в технику классического танца, лишённого внутреннего содержания, начался еще с 60-х годов XIX века, но на рубеже XIX и XX веков этот процесс принял особенно широкие размеры.

Пионером этой чистой танцовальности явился балетмейстер Сен-Леон, работавший в Петербурге в середине XIX века.

В 1867 г. балетмейстер Сен-Леон ставит балет „Золотая рыбка“,³ построенный на материале пушкинской сказки о рыбаке и рыбке. Однако Сен-Леон мастерски сочинял только отдельные танцы, но не любил пантомиму и был равнодушен к вопросам сюжета. Для Сен-Леона драматическая канва балета имела второстепенное значение. На первом плане у него стояла забота о различных танцах, никак не связанных с действием.

В первом действии мы видим село на берегу Днепра. Направо видна хата рыбака Тараса, налево — шинок. Выходящие из шинка крестьяне затевают гопак. Появляется Тарас, которого выгоняет из хаты его сердитая жена Галя. Толпа крестьян провожает уезжающего Петро, плачет его суженая Мотря. Затевается обручение Петро и Мотри, по случаю которого развивается танцовальный дивертисмент. После этого происходят превращения, описанные в сказке Пушкина. Старое корыто превращается в новешенькое, липовое, будто сейчас только с базара. Затем ветхая хата превращается в будинки, как у пана-атамана. Далее будинки превращаются в хоромы с челядью.

Во втором акте хоромы превращаются в роскошный дворец. Происходит праздник во дворце и снова дивертисмент: танцы польские,

¹ „Наш балет“, изд. 1896 г. стр., 14—15.

² Там же стр. 3.

³ „Золотая рыбка“, балет в 3 актах и 7 карт. Соч. М. Сен-Леона. Сюжет заимствован из сказки Пушкина. Муз. Минкуса, СПб. 1867 г., (см. либретто балета)

отанцованные народные песни, пляски баядерок и в заключение „царицын котильон“.

В третьем акте Галя с Тарасом улетают на ковре-самолете на остров Роз. Галя превращается в русалку, а затем в царицу роз. Дух-бесенок, под видом которого скрывается золотая рыбка, издевается над Галей.

И наконец, Галя и Тарас оказываются в прежней рыбацкой хижине. В это время возвратился Петро. Начинается веселая пляска, в которой принимают участие Петро, Мотря, Галя, Тарас, парубки, дивчата и молодичи.

По существу балет „Золотая рыбка“ не имеет ничего общего с пушкинской „Сказкой о рыбаке и рыбке“. Лишь отдельные положения сценария заимствованы из оригинала.

Типичные для пушкинской сказки старик и старуха превращены Сен-Леоном в молодых супругов, причем жена рыбака наделена несвойственным ей кокетливым характером. Она увлекается прекрасным персом, добываясь от него взаимности.

Таким образом, пушкинская сказка была искажена; отдельные элементы ее были поданы в условных фальшивых тонах, и выведенные в балете всевозможные парубки, молодичи и дивчата резали глаза именно своим неестественным „пейзанским“ видом.

Однако балетоманы того времени как раз особенно ценили этот отход от художественной правды; нельзя забывать, что „это было кукольное искусство своего времени“, как правильно указывал ЦО „Правда“ в статье „Балетная фальшь“.

Продолжателем традиций Сен-Леона в дальнейшем явился М. И. Петипа, знаменитый балетмейстер XIX века, который заслуженно считается „дивертисментных дел мастером“, т. е. мастером дивертисментного танца, не связанного с сюжетом балета. Балетами, характерными для творчества Петипа, являются „Бабочка“, „Дочь снегов“, „Приключения Пелея“, „Спящая красавица“, „Синяя борода“, „Волшебное зеркало“, отчасти „Лебединое озеро“.

В 1903 году этот „властитель дум балетного театра“ XIX века, продолжая и развивая линию Сен-Леона, ставит фантастический балет „Волшебное зеркало“,¹ используя в качестве литературного материала „Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях“ Пушкина, а также сказки братьев Гримм.

Музыку к этому балету пишет Корещенко; декорации рисует Головин.

Первое действие происходит в саду перед королевским дворцом. Выходят король и королева, и „пейзане“ танцуют сельский вальс. После покупки королем волшебного зеркала, показывающего самую красивую женщину в мире, придворные исполняют мазурку. Прежде чем передать волшебное зеркало в руки придворных, которым надлежит отнести его в дворцовые комнаты, королева еще раз смотрится в зеркало и с ужасом видит в нем образ принцессы — дочери короля от первого брака. Она решает уничтожить свою соперницу по красоте.

Во втором действии королева приказывает служанке завести принцессу в лес и там ее умертвить, но служанка, отведя принцессу в лес,

¹ „Волшебное зеркало“, фантастический балет в 4 актах и 7 карт.; сюжет заимствован из сказок Пушкина и Гримма; либретто составлено М. И. Петипа и ***, муз. А. Н. Корещенко. СПб. 1903 г. (См. либретто балета).

не убивает ее, а, сжалившись, оставляет ее в лесу на произвол судьбы. Возвратившись во дворец, она сообщает королеве об исполнении ее приказа. Однако королева узнает об обмане с помощью волшебного зеркала и решает сама расправиться с принцессой. Она одевает крестьянское платье и в этом костюме приходит в жилище гномов, где находится принцесса. Переодетая королева дарит принцессе отравленное яблоко. Не подозревающая ничего дурного, принцесса ест это яблоко и умирает.

Между тем, на поиски принцессы отправился некий молодой принц. Он находит ее в хрустальном гробу. Принц разбивает хрустальный гроб принцессы; яблоко от толчка выскакивает из ее горла, и принцесса оживает. Старая королева в испуге сходит с ума. В заключение балета — традиционные танцы по случаю обручения принца и принцессы.

Балет „Волшебное зеркало“ представляет собой характерный образец спектакля периода упадка балетного театра в России. По существу это грандиозный дивертисмент из различных танцев, механически связанных между собой крайне условной пантомимой.

К названному уже сельскому вальсу и мазурке прибавим веселый танец гномов, танец принцессы с гномами, танец солнечных лучей, танец звезд, большой танец принцессы, провожаемой Зефиром и звездами, танец цветов — иммортелей и, наконец, характерные танцы и классическое *pas de deux* в сцене обручения.

Балет этот никоим образом не выражал стилистику пушкинской „Сказки о мертвой царевне и семи богатырях“, волею либреттиста превращенных в этом балете в армию гномов. Более того, балету этому был скорее придан немецкий характер, чем русский, и поэтому сказки братьев Гримм превалировали в глазах либреттиста над сказками Пушкина.

В 1908 г. балетмейстер Фокин ставит балет „Египетские ночи“. Однако, хотя название балета и наводит на мысль о том, что в данном случае был использован сюжет пушкинских „Египетских ночей“, в действительности, как это ни странно, русский постановщик „Египетских ночей“ в основу балета берет не произведение Пушкина, а известную французскую новеллу Готье „Ночь Клеопатры“. Вместо трех поклонников Клеопатры — поседелого в боях Флавия, молодого мудреца Критона и неизвестного юноши, — как это мы читаем у Пушкина, в балете фигурирует только один поклонник — молодой воин Амуни, любовь которого к Клеопатре осложнена любовью к нему со стороны служительницы храма Таор (в поздней редакции названной Береникой). Кроме того, в балет введена наперсница Клеопатры, Арсиноя.

Музыкальным фоном балета явилась программная музыка Аренского, разбавленная в ранних редакциях музыкой Мусоргского (пляски персидок из „Хованщины“), Римского-Корсакова (танцы из „Млады“) и Глазунова (Вакханалия из „Времен года“). Впоследствии этот музыкальный эклектизм Фокин преодолел, оставив только музыку Аренского. Написанная на рубеже XIX и XX веков, эта музыка не претендовала на воссоздание подлинных звучаний Египта, — скорее всего она подавала Египет в том утонченно-салонном понимании, какое сложилось к тому времени.

Добиваясь некоторой реалистичности в постановке, путем подчинения танца тематике произведения, Фокин, однако, не реставрировал, как археолог, картину жизни в древнем Египте, он только „стилизировал“ эпоху, пытаясь проявить, по выражению Мейерхольда, „синтез данной эпохи“.

Фокинский Египет навеян очарованием европейских музеев в том виде, как это очарование закрепилось в сознании самого Фокина. Движения танцующих, их позы и положения напоминали собой античные барельефы с сохранением присущей им условности.

Таким образом, не воссоздание подлинного Египта было важно Фокину, а реализация в сценическом действии сложной гаммы впечатлений об Египте, полученных в европейских музеях. Это признавали и тогдашние критики. Например, у Готье-Вилара есть замечания, что в „Египетских ночах“ „нет педантизма ученого, восстанавливающего по фрескам полуразрушенных храмов архитектуру египетской пластики. Здесь только целый ряд деликатных художественных намеков, данных в костюмах и декорации, в сгибе руки танцовщицы, в поклоне головы, в движениях“.¹

Подобная импрессионистическая вуаль, наброшенная Фокиным на балет „Египетские ночи“, сильно затушевывала отмеченный нами некоторый реализм этого балета.

Фокин, находящийся ныне в белой эмиграции, не случайно очевидно прошел мимо богатейшего материала пушкинских „Египетских ночей“, в котором мы находим столь яркие краски для постановки балета. Чего стоит одно такое описание:

И вот уже сокрылся день,
И блещет месяц златорогий;
Александрийские чертоги
Покрыла сладостная тень;
Фонтаны бьют, горят лампады,
Куруется легкий фимиами,
И сладострастные пролады
Земным готовятся богам;
В роскошном золотом покое,
Средь обольстительных чудес,
Под сенью пурпурных завес,
Блещет ложе золотое...

Каковы же выводы, вытекающие из рассмотрения всех балетов на сюжеты Пушкина, поставленных до Великой пролетарской революции?

Прежде всего отметим определенную грань между балетами Дидло и Глушковского, с одной стороны, и балетами второй половины XIX века — с другой. Действенное начало, внесенное в танец Дидло и Глушковским, окрашенное в романтические тона, по существу выделяет эти балеты от прочих, поставленных до 1917 г.

Для балетов Сен-Леона и Петипа характерно увлечение техникой танца в ущерб содержанию балета. Это отразилось также и на балетах, поставленных на пушкинские сюжеты. Эти балеты, по существу, не раскрывали Пушкина, но до некоторой степени искажали его. Поэтому такие замечательные произведения Пушкина, как „Сказка о рыбаке и рыбке“, „Сказка о мертвой царевне и семи богатырях“, „Египетские ночи“, остались непереверденными на язык хореографии. Эти произведения безусловно еще нуждаются в талантливом интерпретаторе — балетмейстере, способном возможно более полно раскрыть их средствами балетного театра.

Что же касается сюжетов Пушкина, взятых Дидло и Глушковским, то сами по себе они не столько нуждаются в новой их интерпретации, поскольку Дидло и Глушковский сумели схватить существо пушкинских произведений, сколько в углублении и развитии прежней интерпретации, сделанной еще в первой половине XIX века и получившей санкцию самого Пушкина.

¹ Светлов. „Современный балет“

Конечно, это не снимает вопроса о возможности совершенно новой интерпретации „Руслана и Людмилы“, „Кавказского пленника“ или „Черной шали“, так как мы смотрим на эти произведения уже другими глазами, нежели современники Пушкина или люди 60-х годов XIX века.

VIII

Наконец, обратимся к балету, поставленному в 1934 г. балетмейстером Р. В. Захаровым на сюжет пушкинского „Бахчисарайского фонтана“.¹

Наравне со многими произведениями Пушкина „Бахчисарайский фонтан“ подвергся как сценической переработке, так и многократному переложению на музыку.

Еще при жизни Пушкина „колкий“ Шаховской вывел на свет рампы свою романтическую трилогию в 5 действиях, с пением, хорами и танцами, под названием „Керим-Гирей, крымский хан“. Представлена была эта трилогия 28 сентября 1825 г. на Большом театре в Петербурге.

Главные роли в этом спектакле исполняли: Керим-Гирея — Каратыгин большой, Марию, дочь польского князя Владислава, — Дюрова, Зарему, грузинку, жену Керим-Гирея, — Семенова большая. По воспоминаниям историка русского театра Арапова, эта трилогия была поставлена и исполнена прекрасно. Особенно рельефно вышла сцена, когда Зарема любовалась спящей Марией. Монолог Заремы, обращенный к Марии, сопровождался бурными аплодисментами.

Кстати сказать, это место в особенности удалось и в балете „Бахчисарайский фонтан“. Поставленные балетмейстером Захаровым танцы Заремы, обращающейся с мольбой к Марии, ярко передают дух пушкинского стиха:

„Оставь Гирея мне: он мой;
На мне горят его лобзанья,
Он клятвы страшные мне дал,
Давно все думы, все желанья
Гирей с моими сочетал;
Меня убьет его измена...
Я плачу, видишь, я колена
Теперь склоняю пред тобой,
Молю, винить тебя не смея,
Отдай мне радость и покой,
Отдай мне прежнего Гирея...“

В трилогии Шаховского с большим успехом проводил роль Керим-Гирея Каратыгин. Страстно произносил он свой монолог в последнем явлении:

„В Крыму мне тесно,
Задавлен, скован я тоской;
Здесь нет дыхания свободы.
Мой конь, товарищ верный мой,
Умчи меня, чрез степь, чрез воды,
Туда, где я искал побед!
Пусть гонятся за мною вслед
Марии тень, Заремы вопли,
Я ужас наведу на них!
Ах! Силы крепких мышц моих

¹ См. выпущенный Театром оперы и балета им. С. М. Кирова сборник статей Мануйлова, Волкова и Богданова-Березовского о балете „Бахчисарайский фонтан“. Муз. Б. В. Асафьева. Л., 1934 г.

Еще с убийцей не утопи,
 Не умерли с убитой, нет!
 Еще со мной мои татары
 Напомнят сечи прежних лет;
 Убийством, заревом пожара
 Еще мой дух возвеселят...
 Но, ах, ни битвы, ни набеги
 Марии мне не возвратят!..
 Не возвратят... но гнусной неге
 Не дам я жизнь мою продлить,
 Марии нет, — зачем мне жить?..
 Шуми, фонтан, будь скорбным знаком,
 Покрытый черною плитой,
 Что смерть Марии вечным мраком
 Сокрыла солнце предо мной.
 Заржали кони, пуля свищет,
 Сверкает пикою гонец,
 За мной весь Крым!.. На Дон! там сыщет
 Гирей страданиям конец".¹

Мы привели этот отрывок не для того, чтобы проиллюстрировать весьма незначительные поэтические способности Шаховского, — мы хотели только показать огромную действенную напряженность финала романтической трилогии, чего нельзя сказать о финале балета „Бахчисарайский фонтан“.

К тому же окончание трилогии Шаховского более отвечает Пушкину, чем окончание балета „Бахчисарайский фонтан“.

Ведь Пушкин указывает, что:

Дворец угрюмо опустел;
 Его Гирей опять оставил;
 С толпой татар в чужой предел
 Он злой набег опять направил;
 Он снова в бурях боевых
 Несется мрачный, кровожадный .. (подчеркнуто мною. Н. Ш)

Между тем в постановке Захарова в ленинградском Театре оперы и балета имени С. М. Кирова балет оканчивается эпизодом „воспоминаний Гирея“, сидящего посреди затемненной сцены и видящего появляющуюся „тень“ Марии. Эти ноты пассивного созерцания чужды финалу пушкинской поэмы.

Либретто балета „Бахчисарайский фонтан“, написанное Н. Д. Волковым, приближается к плану оперы того же названия А. А. Ильинского (первое действие совпадает почти полностью). В то же время существует некоторая связь между либретто Волкова и либретто для пантомимы в 3 переменах, составленном в 1896 г. балетмейстером Ф. Л. Нижинским, заимствовавшим все основные персонажи из романтической трилогии Шаховского.

Основным недостатком либретто Н. Д. Волкова следует признать его растянутость. Это противоречит пушкинской простоте и выразительной скупости языка. По существу следовало бы объединить второй и третий акты балета в одно целое.

Другим и крайне существенным недостатком балета является показ не столько эпохи взятого сюжета, сколько эпохи, которая этот сюжет создала.

Такое противопоставление одной эпохи другой (а не их синтетическая увязка) приводило к отказу от отображения в балете конкрет-

¹ Цит. по „Летописи русского театра“ Арапова. СПб, 1861 г.

ной крымской историко-этнографической среды и обстановки, как об этом правильно указывает т. Эрнст в своей статье об этом балете.¹

В балете даже не пахнет Крымом, с горечью констатирует т. Эрнст, а между тем „историческая художественно-бытовая культура крымских татар в ее классовом разнообразии весьма реальна и очень богата, и в частности крымские татары имеют чрезвычайно интересную музыку“.

Действительно, в музыке Б. В. Асафьева к „Бахчисарайскому фонтану“ не нашли никакого отражения ни крымские мотивы в частности, ни татарский мелос вообще. Музыка Б. В. Асафьева имеет своей целью воссоздать эпоху, создавшую сюжет „Бахчисарайского фонтана“. Поэтому Б. В. Асафьев не уделяет никакого внимания конкретному Бахчисараю, создавая музыкально-романтическую ткань, свойственную светскому музицирующему Петербургу 20-х годов XIX века, с отзвуками Моцарта и Россини и романсом Гурилева, органически связанным с композицией автора. Стилизуя с большим тактом и умом эпоху создания Пушкиным „Бахчисарайского фонтана“ средствами музыкального языка Петербурга 20-х годов, Асафьев не может, однако, раскрыть жизненную правду пушкинской поэмы.

Рафинированная культура композитора, как это ни странно, помешала художественной правдивости непосредственного восприятия.

„Единственно-подлинные крымские костюмы в балете,—иронически замечает т. Эрнст,— в сцене купания жен гарема в трусиках и бюстгалтерах — совсем как на наших пляжах“.

Доказывая, что крымский сюжет Пушкин использовал не случайно, что как раз Крым был исключительно подходящей почвой для развертывания мотива о перерождении „дикаря“ через посредство любви и что именно Крым представлял собою благодарную историческую почву, средоточие перекрещивающихся культурных влияний и арену воздействия более передовых культур на местные, сравнительно отсталые, элементы,— т. Эрнст замечает, что полное отсутствие в балете конкретной историко-этнографической обстановки „производит объективно впечатление великодержавного пренебрежения к богатой местной окраинной национальной культуре и истории хорошо известной и доступной“.

Нельзя не согласиться с этим весьма дельным замечанием. Делая акцент не на реальном крымском колорите, а на якобы особом романтическом жизнечувствовании Пушкина 20-х годов, превращаемом в эстетское любование содержанием поэмы, театр, несомненно, обеднял Пушкина.

„Тавриды сладостной поля“, узкие улочки Бахчисарая, наконец, восточно-пышный бахчисарайский дворец, столь рельефно данные Пушкиным в поэме, — все это несколько стиралось тем нейтральным, „ориентальным“ фоном, который был создан театром.

Пушкинский байронический романтизм в „Бахчисарайском фонтане“ выражался не в том, что он уходил от окружающей его среды в неопределенную ориентальную обстановку. Подобно Байрону, который избрал местом действия своих поэм лондонского периода Грецию, Пушкин в „Бахчисарайском фонтане“ дает историческую обстановку ханского Крыма, служащую фоном для развития действия поэмы. Поэтому театр значительно обесцветил конкретные и яркие краски пушкинской поэмы, имея широкие возможности для внесения в балет специфических татарских танцев и татарской музыки. Р. В. Захаров,

¹ Журнал „Литература и искусство Крыма“ за 1935 г.



Артист балета М. А Дудко в роли Гирея. Балет „Бахчисарайский фонтан“
Захаров — Асафьева в ленинградском Театре оперы и балета им. С М. Кирова.
1934 г.

например, ставит пляску татар, возвратившихся с набега, находясь под известным влиянием полонезских плясок из оперы „Князь Игорь“, поставленных в свое время Фокиным. Этим самым накладывается на типичные татарские пляски общий ориентальный колорит, и действие с одинаковым успехом можно было бы перенести из Бахчисарая в Смирну или любой восточный город.

Почему же, несмотря на все перечисленные недостатки, спектакль оказался интересным и ярким? Положительная сторона спектакля несомненно заключена в огромной драматической насыщенности, передающей до некоторой степени романтическую коллизию „Бахчисарайского фонтана“. Спектакль овеян теплотой и жизненностью, сконденсированной в осмысленных движениях классического танца. Драматическая насыщенность и танцевальная осмысленность резко отличают этот балет от балетов Фокина, Петипа и Сен-Леона и в то же время раскрывают на новой основе существо балетов Дидло, столь лестно аттестованны Пушкиным

Эта линия внесения в балет драматической насыщенности, человечности, глубокой конкретности, переданной сочным и доступным языком действенного танца, ведет нас к подлинному советскому балету, в котором будет отображена величая героика гражданской войны и строительства социализма. Начало этому ныне положено постановкой балета „Партизанские дни“, но, не успокаиваясь на достигнутом, мы должны идти вперед к еще более совершенному отображению в балете конкретной советской действительности.

Наша советская Терпсихора теперь завоевала себе тот „души исполненный полет“, который был утрачен балетным театром после смерти Пушкина на протяжении второй половины XIX века.

Необходимо это завоевание закрепить, приступив к отображению в балете героики сегодняшнего дня.

Мы не отказываемся от блестящей техники XIX века, но мы подчиняем эту блестящую технику внутреннему содержанию балета, добиваемся того, чтобы технически отточенный танец сверкал красками жизни, волновал своей эмоциональностью и образностью. В советском балете не может быть кукольности, ходульности, фальшивого отношения к жизни. Напротив, в советском балете жизнь берется во всей ее полноте, со всеми ее нюансами. Это не значит, конечно, что мы должны копировать танцевальный фольклор, брать лишь одну этнографическую сторону во всех ее проявлениях. Мы берем танцевальный фольклор и этнографию, как правильно указывает в статье „Балетная фальшь“ ЦО „Правда“, лишь в основу балетного спектакля, развивая далее эту основу с тем художественным вкусом и умением, которые помогут довести спектакль до сознания миллионов зрителей.

Танец в советском балете глубоко эмоционален, он насыщен действенной пантомимой и в то же время он конкретен, отображая в себе самом специфику определенного персонажа.

Поэтому-то в советском балете возможна и необходима блестящая техника, поданная осмысленно, — не ради любования формой, а ради доведения смысла балета до зрителя.

Будущее советского балета чрезвычайно радостно. Своею осмысленностью, конкретностью, действенностью, своею высокой культурой он привлекает к себе внимание самых широких масс. Наш советский балет наравне с драмой служит делу социалистического переустройства общества, учит массы делу борьбы за грядущий коммунизм.

ПРОБЛЕМА ПУШКИНСКОГО ФИЛЬМА

Н. Е Ф И М О В

I

СЕГОДНЯШНИЙ этап советского искусства позволяет уже различать величественные контуры искусства будущего, искусства коммунистического общества. Ведущим мотивом наших дней является мотив человека, современника, строителя социализма. Мир должен принадлежать нам, созидателям будущего, созидателям нового человечества. Вот почему сейчас так много пишется и говорится о лучших людях прошлого, о поборниках труда, публицистах, ученых, литераторах, счастливыми наследниками которых мы оказались. И поэтому особенно много пишут о Пушкине, одном из самых великих явлений русской культуры XIX века.

Этот глубокий интерес, эта любовь нашего народа к Пушкину выражаются между прочим и в желании видеть его героев, слышать их голоса. Конечно, многие читатели представили себе этих героев и сделали их любимыми спутниками своей жизни. Но читатель не может удовлетвориться подобным знакомством на основании одной лишь собственной фантазии. Он хочет до конца погрузиться в мир этих образов, дополнить свои впечатления исторической обстановкой, мелочами быта и эпохи, словом, теми моментами, в которых он не всегда бывает компетентен. Художники, деятели сцены, кинематографисты обязаны выступить здесь во всеоружии своей эрудиции, своего профессионального мастерства, чтобы удовлетворить столь великое стремление, — стремление удвоить эстетическое наслаждение от чтения Пушкина. К сожалению, не всегда это бывает. Пушкинский читатель требователен и чуток, он будет пренебрегать фальшивой интерпретацией Пушкина, он пройдет мимо таких произведений, которые сознательно или бессознательно принижают мир пушкинских персонажей.

Среди искусств, призванных отразить творчество, а также и жизненный путь Пушкина в зрительных образах, кинематограф занимает особое место. Природная реалистическая направленность этого искусства способствует раскрытию пушкинских образов (образов реалистических) с максимальной силой. Эта же реалистическая направленность кинематографа в известных случаях усложняет показ Пушкина на экране, осо-

бенно в фильмах иконографического порядка. Так, многие зрители были жестоко оскорблены в 1925 г. появлением на экране актера в гриме и пушкинских бакенбардах, хотя этот актер (Евг. Червяков) имел с Пушкиным довольно значительное сходство. Аналогичное же предубеждение вызвали и другие советские пушкинские фильмы. Произошло это потому, что фильмы эти послужили многострадальными объектами для той дискуссии, которая велась в советском кинематографе вокруг вопроса экранизации классиков. По несчастной случайности, именно пушкинские фильмы оказались во власти натуралистических и формалистических тенденций, рождая в кинематографической среде настроения необоснованного скептицизма. В качестве характерного примера мы можем указать на пушкинскую анкету „Литературного современника“, в которой Сергей Дмитриевич Васильев, один из авторов замечательного „Чапаева“, между прочим пишет следующее:

„Буду ли я делать картину по Пушкину? Если бы я задумал экранизировать историю Пугачевского бунта, я бы прямым путем пошел к историческим архивам. Не буду. Пушкин настолько совершенен в своем первородстве, что переносить его в иную среду, мне кажется, не следует“ („Литературный современник“, 1935, № 12, стр. 225 — 226).

Заметим, что речь идет даже не о показе самого Пушкина, но всего лишь об экранизации пушкинских произведений. Скептицизм Васильева очень показателен и прежде всего свидетельствует об особом пиетете, который питает человек социалистической культуры по отношению к личности Пушкина. В настоящий момент, после удачной экранизации „Грозы“ или „Господ Головлевых“, вряд ли кто-нибудь станет доказывать, что Островский и Щедрин неповторимо совершенны, что переносить их в иную среду не следует. Но тем не менее проблема стили, адекватного стилю Пушкина, остается задачей чрезвычайно сложной и ответственной. Васильев, очевидно, имел в виду трудности именно этого порядка, когда указывал на совершенство, на неповторимое своеобразие Пушкина.

Неудача „Коллежского регистратора“ и „Капитанской дочки“, равно как и всех буржуазных экранизаций, является результатом неправильного, фальшивого подхода к классическому наследию. Вот почему после удачных постановок на мотивы Щедрина или Мопассана не нужно бояться экранизации Пушкина.

Разрешение проблемы пушкинского фильма, в крайнем случае, — недостижимый еще „потолок“ экранизации классиков литературы. Не приходится сомневаться, что „потолок“ этот достижим и будет достигнут.

II

В дореволюционной русской кинематографии вопрос экранизации пушкинского литературного наследия ставился в достаточной мере принципиально. Теоретические установки и замыслы, впрочем, расходились с низкопробностью практики, так как слабость техники и торгашеский характер русского кинематографа не способствовали развитию художественных его возможностей. Спекулируя на прочной популярности Пушкина в народе, дореволюционные, буржуазные кинематографисты, а за ними в послереволюционное время белоэмигранты Рунич, Стрижевский, Маликов и др., экранизировали полностью крупнейшие пушкинские произведения, экранизировали даже некоторые замечательные

его стихотворения, подгоняя к ним пошленькие любовные сюжеты. Показывали на экране и самого Пушкина (в 1909 г.), трактуя личную его драму как результат зауряднейшей любовной интриги. И, хотя все это была только спекуляция на имени большого человека и профанация этого имени, снижение Пушкина до жалких размеров мелочного обывателя, обывательская пресса кричала о „величии“ культурного начинания. Так, например, рождественский номер „Кине-журнала“ от 1911 г., сообщая об экранизации „Сказки о рыбаке и рыбке“ фирмой „Бр. Патэ“, писал:

„Мы приветствуем этот выпуск: он как нельзя кстати знакомит самую широкую публику с творениями величайшего поэта посредством кинематографа“ („Кине-журнал“, СПб. 1911, № 22).

Цитата, приведенная нами, интересна уже потому, что в ней подразумеваются большие возможности буржуазного кинематографического искусства, которое, якобы, призвано популяризовать Пушкина в народных массах. Это хвастливое заявление очень любопытно. Русские буржуазные кинематографисты, в силу классовой ограниченности своего подхода к творчеству Пушкина, прежде всего не могли его отразить достойным образом. Это хвастовство любопытно еще и потому, что в 1911 г. технические средства кинематографа были весьма незначительны.

Реклама выдвигала постановку режиссера Ганзена „Сказка о рыбаке и рыбке“ как постановку „красивую“, постановку, осуществленную на берегу моря, куда была снаряжена специальная киноэкспедиция. В действительности вся обещанная живописность постановки упиралась в вопросы несовершенства техники. Если в более поздние годы дореволюционные пушкинские фильмы строились на тщательном воспроизведении ситуаций первоисточника, на передаче внешнего портретного сходства пушкинских персонажей, то в 1909—1911 гг. техника препятствовала осуществлению данной установки.

Мы можем взять в качестве другого примера картину „Мазепа“, выпущенную фирмой „Бр. Патэ“ в 1909 г. в постановке того же Ганзена (французская фирма Патэ имела в России свой филиал, специально учитывавший интересы русского рынка). Установить в картине „Мазепа“ портретное сходство актеров с образами Пушкина зритель не мог, так как лицо кинематографического актера находилось на почтительном расстоянии от объектива аппарата. Бросались в глаза лишь пушистые, белые усы самого Мазепы и неожиданная тучность Кочубея, все же остальное терялось по причине неясности съемки. Большую роль играл, конечно, и метраж картины (350 метров — длина значительная для 1909 г.). В этот метраж было втиснуто некоторое количество сцен, отдаленно напоминающих эпизоды пушкинской „Полтавы“.

Сцены эти драматургически между собою почти не связывались, хотя во всей картине преобладали любовные мотивы. Картина началась своеобразным любовным дуэтом Мазепы и Марии, далее показывались ярость тучного Кочубея, сцена Марии с матерью, составление доноса и приготовление гонца к отъезду, наконец, арест Кочубея и его казнь. Если в намерения режиссера и входило тщеславное желание популяризовать Пушкина средствами кинематографа, оно заранее было обречено на неудачу. Несовременная техника ущемляла средства художественной выразительности, и картина явно была рассчитана на зрителя подготовленного, читавшего „Полтаву“ в подлиннике и требовавшего в лучшем случае неприхотливых иллюстраций к знакомому тексту. Но даже и в качестве иллюстраций первые фильмы такого

рода передавали Пушкина в искаженном виде. Достаточно сравнить чисто внешнее описание казни Кочубея у Пушкина с аналогичной сценой в картине Ганзена, чтобы почувствовать исключительно легкомысленное отношение экранизаторов к тексту. В кадре полностью отсутствовали описанные Пушкиным многочисленные ее свидетели: народные толпы, окружающие плаху и заполняющие дорогу, петровские полки и сердюки, не говоря уже о главном свидетеле — гетмане Мазепе. У деревянного, очень примитивного помоста присутствовали только немногие принаряженные „пейзаны“, с которыми тучный Кочубей раскланивался перед смертью. Сам палач, нетерпеливый, описанный у Пушкина столь красочно, во всем блеске своего профессионального цинизма весело расхаживающий по лобному месту, играющий топором и перекидывающийся шуточками с народом, в картине держал себя очень степенно, даже безразлично. В результате после знакомства с описанным фильмом оставалось впечатление, что при составлении сценария пушкинский текст вообще отсутствовал и картина снималась по противоречивым рассказам и воспоминаниям людей, некогда читавших „Полтаву“. Снятая, по всей видимости, в городском саду или в одном из подмосковных парков, среди аллей и аккуратно подстриженных кустиков, поражающая примитивной театральностью и незамысловатостью павильонов, картина по своим стилевым признакам была близка к сусальным постановкам императорских оперных театров. Принимая во внимание, что таков же стиль большинства экранизаций этого времени, можно констатировать отсутствие каких бы то ни было попыток передать на экране стиль Пушкина.

Дореволюционные пушкинские фильмы, обладавшие уже известной технической оснащенностью, т. е. фильмы периода 1914—1917 гг., пытались последовательно реализовать приведенную нами установку „Кинезурнала“. Здесь мы уже имеем ряд признаков большого принципиального значения. Во всех этих фильмах были тщательно воспроизведены пушкинские ситуации, найдено портретное сходство с персонажами пушкинских произведений, что должно было создавать иллюзию максимального приближения к первоисточнику. На самом деле механическое перенесение пушкинских ситуаций на экран еще не могло передать внутренней сущности самого пушкинского творчества. Бессилен был метод буржуазного подхода к такому сложному явлению, как искусстве Пушкина. Бессилен он был уже потому, что в творчестве Пушкина есть противоречия, есть сдвиги и непрестанное приближение к реализму. Но в дореволюционных фильмах пушкинский реализм был передан средствами примитивного, бесцветного натурализма, восходящего к натурализму дореволюционных пушкинских спектаклей.

Создавая иллюзию вдумчивого подхода к пушкинскому наследству, максимального к нему приближения, дореволюционные кинематографисты всячески искажали внутреннюю его сущность. Заключенное во многих произведениях Пушкина критическое отношение к окружающему его обществу, государственному строю, дошедшее до нас в некоторых случаях в зашифрованном виде, сознательно игнорировалось в дореволюционных фильмах.

Отсюда рождалась другая, важная для нас, слабость буржуазного пушкинского фильма — мизерность познавательной значимости его. Достаточно в кратких чертах ознакомиться с картиной „Дубровский“, поставленной уже в пору послереволюционную с участием актеров-эмигрантов, чтобы понять, как искажали Пушкина под флагом буржуазного объективизма и как искажали при этом действительность. Можно

предполагать, что в пушкинской повести „Дубровский“ исторические конфликты поданы в зашифрованном виде, что приемы романтического авантюрного жанра скрывают значительную для самого автора тему — участие дворянина в народном восстании.

Буржуазные экранизаторы „Дубровского“ не преминули вытравить реализм повести. Владимир Дубровский в изображении белоэмигранта Рунича, сподвижника Веры Холодной, представлен как романтическая фигура в плаще, широкополой шляпе, непременной полумаске и огромных разбойничьих сапогах. У Дубровского — Рунича томный взгляд, плавные движения и жесты, христианская привычка прощать врагам своим. Характер Дубровского импонирует его дворовым. Крестьяне раболепно следуют за своим господином и мстят за личные его невзгоды жестокому Троекурову. Постановщики „Дубровского“, очевидно, сознательно пошли на изображение идеализированных, примерных „мужичков“, которые считают обиду барина личной своей обидой. В фильме вытравлена всякая типичность, так же как и вытравлена социальная направленность, и все сводится к неудачной биографии мечтателя Дубровского, который теряет в финале любимую женщину и, сказав речь обоглащенным им разбойникам, с легким криком умирает. Основные положения повести, правда, воспроизведены в фильме, но кадры и образы людей отмечены печатью полного непонимания пушкинской повести. Только таинственная фигура самого Дубровского овеяна дымкой романтизма, но этот романтизм меньше всего напоминает определенный этап в творчестве Пушкина. Проблема пушкинского фильма в „Дубровском“, таким образом, не разрешается, хотя картина с точки зрения технических возможностей стоит уже на высшей ступени буржуазного русского кино. Искусство, бессильное переступить границы пассивного натурализма, не имеющее ни кругозора, ни тенденции к росту, умирает вместе с их фильмом „Дубровский“ за пределами Советского союза.

Тем не менее, нам известна одна смелая попытка выйти из границ натуралистической трактовки Пушкина в русском кино. Это „Пиковая дама“ Я. Протазанова, относящаяся к 1916 г. Поднимая на щит „Пиковую даму“, выпущенную фирмой Ермольева, и отмечая, что в данном случае сделано „все или почти все, к чему обязывает Пушкин“, журнал „Проектор“ (принадлежавший, кстати, тому же И. Ермольеву) писал следующее:

„Художник, ставящий себе задачу инсценировать или иллюстрировать данное произведение искусства, берет на себя двойную ответственность: его труд должен, во-первых, обладать самостоятельной художественной ценностью и, во-вторых, внутренне совпадать со своим оригиналом. Стиль и пафос оригинала и его инсценировки или иллюстрации должны быть однородны...“ („Проектор“, Москва 1916, № 7—8).

В этом декларативном абзаце проблема буржуазного пушкинского фильма приобретает совершенно новые очертания. Вместо расплывчатых намерений популяризовать Пушкина средствами кинематографа мы имеем здесь очень конкретную принципиальную формулировку. Вопрос заключался лишь в том, соответствует ли буржуазная трактовка пушкинского стиля, допущенная при экранизации „Пиковой дамы“, подлинному стилю Пушкина? В действительности здесь наблюдается отход от стиля реалистической пушкинской прозы.

Для русского искусства последних предреволюционных лет выбор „Пиковой дамы“ как объекта экранизации далеко не случаен. Он объясняется неудержимым, медленным декадансом русской буржуазной куль-

туры, вступившей в полосу кризиса. Война и кризис толкали искусство на путь мистической тематики.

Кинематограф показывал мертвецов, страшных маниаков, видения гиньоля. Неудивительно, что внимание предпринимателя Ермольева привлекла именно „Пиковая дама“ — не столько повесть, сколько опера, шедшая на сцене „Музыкальной драмы“ с неизменным успехом. В те годы оперный вариант петербургской повести Пушкина в постановке Лапицкого трактовался как спектакль мистический и страшный. Очевидно, мистическая направленность оперного спектакля не могла не наложить отпечатка на постановку „Пиковой дамы“ в кино, и не зря рецензент „Прозектора“ говорил о „жуткой“ фантастике повести Пушкина.

Именно декаданс русского дореволюционного искусства, в данном случае кинематографа, обуславливал трактовку „Пиковой дамы“ как истории мистической, страшной и, конечно, относящейся к области ирреального. Решающее влияние на стиль фильма оказал не Пушкин, но декадентство и русские символисты, занимавшие господствующее положение в сфере смежных искусств. Искусство изобразительное сыграло здесь немалую роль. В самом деле, в „Пиковой даме“ Протазанова выпирает на первый план работа художника. Эта работа по существу эклектична, но она включает в себя элементы именно тех художественных группировок, которые были характерны для живописи предреволюционных лет. Кадры, сделанные в манере группы „Мира искусства“, в частности Александра Бенуа, сменяются стопроцентными символическими кадрами с фантастической игрой теней. Кадры эти очень хорошо передают шаткость и смутение в сознании отдельных слоев русской интеллигенции, но они ни в коем случае не раскрывают основной сущности пушкинского творчества. Образ Германа в исполнении артиста Ивана Мозжухина приобретает черты зловещего демонизма; с помощью теней и силуэтов всячески подчеркивается его демоническое сходство с Наполеоном. Образ Германа теряет социальную мотивировку. В равной степени фильм не способен подняться и до уровня отражения эпохи. Эпоха николаевской реакции, так же как и французское общество конца XVIII века, передана не через взаимоотношения людей, не через характеристику персонажей, но через стилизаторскую отделку мебели, миниатюр, безделушек, костюмов и разрисованных обоев. И, хотя разрисованные обои, не представляющие возможностей для игры светотени, отнюдь не являются благодарным объектом для кинематографической съемки, журнал „Прозектор“, принадлежавший И. Ермольеву, благодарил И. Ермольева за чудесное зрелище и сообщал, что на просмотре „Пиковой дамы“ рецензент журнала „весь отдался во власть сказочно-пленительных грез, воплощенных на экране...“

Таким образом, порывая с натуралистической трактовкой Пушкина в дореволюционном кино, картина „Пиковая дама“ вместе с тем не могла найти стиль, отвечающий стилю пушкинской прозы. Проблема пушкинского фильма, вопреки категорическим утверждениям петроградских и московских критиков того времени, еще не была разрешена. Преломленная через сознание мятущейся русской интеллигенции военных лет, „Пиковая дама“ предстала как картина мистическая, упадочная, характерная для искусства умирающего класса. Стиль Пушкина как типичного человека русского ренессанса не мог не вступить в конфликт со стилем декаданса этого искусства. Фильм отталкивался поэтому от Модеста Чайковского и от трактовки Лапицкого больше, чем от текста повести, черпая в опере и оперном либретто не только настроения, но и отдельные ситуации, в частности кульминационный для завязки драмы эпизод с графом Сен-Жерменом.

Мы дали краткий обзор дореволюционных пушкинских фильмов, остановив свое внимание лишь на экранизациях, характеризующих те или иные группы, те или иные методы подхода к творчеству Пушкина. Давать исчерпывающий анализ всех этих фильмов, конечно, нет никакого смысла и возможности в пределах небольшой статьи. Нас в данный момент в большей степени интересует проблема советского пушкинского фильма, не имеющего ни особенного опыта, ни традиций, но подготовленного всем ходом развития советского киноискусства. Мы уже отмечали, что до революции Пушкин экранизировался почти полностью, а некоторые крупные его вещи снимались неоднократно. Так, за первым вариантом „Дубровского“ следовал новый его вариант, картину „Мазепа“ сменяла картина „Кочубей“. Всея этой массе легковесных и скоропелых постановок советское кино до 1937 г. могло противопоставить только четыре фильма. И, хотя количество советских пушкинских фильмов не велико, судьба их очень показательна.

Проблема советского пушкинского фильма — проблема метода. Если мы обратимся к истории разрешения этой проблемы в нашей кинематографии, мы увидим борьбу и смену различных методов. Эта смена тем более заметна, если принять во внимание, что между „Коллежским регистратором“ и „Капитанской дочкой“, между „Капитанской дочкой“ и „Дубровским“ лежат целые годы, и притом годы, чреватые изменениями, вызванными борьбой направлений, т. е. отражением борьбы классов. Три фильма, поставленных на мотивы пушкинской прозы, за десять лет, с 1925 по 1935 г., не во всех отношениях достойны имени Пушкина, но они с достаточной точностью отражают диалектику развития советского кино, в частности в отношении метода экранизации классического наследства.

Первый советский пушкинский фильм — „Коллежский регистратор“, поставленный в 1925 г. режиссером Желябужским; — еще несет в себе непреодоленный груз дореволюционных влияний. Факт этот вполне понятен. Выпущенный в октябре 1925 г. под маркой акционерного общества „Межрабпом-Русь“, фильм не мог не ориентироваться на опыт дореволюционных экранизаций классиков, поскольку в советском искусстве аналогичного опыта еще не существовало. В 1925 г. кинематография Эйзенштейна и Пудовкина находилась в состоянии поисков и экспериментов, традиции же дореволюционного кино по инерции продолжали существовать в пределах советского фильма. Поэтому „Коллежский регистратор“ нас интересует преимущественно как первый опыт передачи Пушкина средствами советского кинематографа, как своеобразная лаборатория пушкинского фильма будущего.

Какие же стороны фильма „Коллежский регистратор“ смыкаются с дореволюционными постановками произведения Пушкина?

Уже самый выбор повести „Станционный смотритель“ как объекта экранизации кажется нам далеко не случайным. „Станционный смотритель“ способен вызвать чувство жалости, сострадания в большей степени, нежели чувство гнева. Если „Капитанская дочка“ или „Дубровский“ дают возможность развернуть на экране панораму обостренной классовой борьбы, картины крестьянского восстания с поджогом помещичьих усадеб, то „Станционный смотритель“ уводит в сторону пассивного протеста. На том этапе развития советского кино, с которым связано появление „Коллежского регистратора“, либеральная трактовка и расчет на чувство жалости зрителя имели широкое хождение. Авторы фильма, учитывая успех своей первой работы — чувствительной экранизации рассказа

Льва Толстого „Поликушка“, задались целью показать еще раз образ маленького, бесправного человека, окружив его атмосферой сострадания.

Русское кино уже экранизировало однажды „Станционного зрителя“ А. С. Пушкина. И вот любопытно, что в дореволюционном варианте главную роль исполняет Павел Павлов, актер, по своему внешнему облику напоминающий нар. арт. И. М. Москвина. Незначительный этот факт говорит на деле о несомненной связи, преемственности двух образов.

Трактовка образа станционного зрителя Симеона Вырина играла решающую роль в „Коллежском регистраторе“. Трактовка эта, сделанная с позиций мягкотелого либерализма, толкнула фильм по неправильному пути. Высокое мастерство нар. арт. Москвина в роли зрителя (мастерство, которым не было избаловано кинематографическое искусство того времени) не спасало образа от принципиального несоответствия образу пушкинской повести.

Авторы фильма не преминули усилить либеральную трактовку образа зрителя как жалкого маленького человека, в частности с помощью титров. Уже вступительный титр, эпиграф из Вяземского, мобилизован для этой цели; в сопоставлении с первыми кадрами фильма он приобретает многозначительный смысл. Именно, вслед за титром, отличающимся несколько грозным характером („Коллежский регистратор — почтовой станции диктатор“), показывается сам „диктатор“, добродушно-запуганный вид которого сразу настраивает зрителя на сентиментальный лад. В дальнейшем известная часть надписей сознательно пересыпается эпитетами „бедный“ или „бедная“, чтобы усилить жалостливый тон картины. Правда, большинство этих надписей заимствовано из первоисточника, но преднамеренность отбора была очевидна. Все эти приемы из арсенала немого кино использовались для того, чтобы создать определенную атмосферу вокруг центрального образа.

В трактовке Москвина зритель фигурирует как бесправный чиновник, униженный и оскорбленный, смешное, жалкое существо. Повышенно-эмоциональный, переходящий в надрыв, в истерику, стиль картины свойственен писателям „натуральной школы“ более, чем творчеству Пушкина. Достаточно вновь и вновь внимательно перечитать „Станционного зрителя“, чтобы убедиться, насколько герой повести далек от слезливого образа фильма. Пушкинский зритель не лишен своеволия, — он и с проезжими разговаривает довольно смело, даже дерзко, не стесняется в выражениях и по адресу беглянки — Дуни („Много их в Петербурге молоденьких дур...“ и т. д.). Если зритель Москвина ребячлив и наивен, то зритель повести Пушкина обладает здравым смыслом. Его представления о судьбе деревенской девушки в царской столице основаны на житейском опыте. Очень характерно, что в повести Симеон Вырин не надеется на раскаяние легкомысленного гусара и тем более на целесообразность своего протеста („Приятель его советовал ему жаловаться; но зритель подумал, махнул рукой и решил отступить“).

Наличие этих черт в характере и мировоззрении пушкинского зрителя гораздо сильнее оттеняет произвол и социальное неравенство российской империи, нежели плач и отчаяние Москвина в драматических эпизодах фильма. Москвин, правда, показывает гнев и ярость своего героя, он разрывает полученные от гусара ассигнации, он топчет их ногами, он прокликает соблазнителя, но все эти сцены отмечены состоянием болез-

Кадр из фильма
„Коллежский регистратор“
в постановке
Ю. Желябужского. 1926 г.
Вырин — нар. арт. СССР
И. М. Москвин.



ненного аффекта с переходом в истерию. Гнев Симеона Вырина у Москвина никого испугать не может, кроме крестной матери Дуни, которая не способна равнодушно следить за уничтожением крупных ассигнаций. У Пушкина зритель умирает от беспробудного пьянства, т. е. от сознания собственного бессилия, в фильме — от разрыва сердца. Такая установка на слезливость, на мелодраматичность положений в корне расходится с рационалистической установкой пушкинской повести.

В „Коллежском регистраторе“, как и в дореволюционных экранизациях, тщательно воспроизведены основные пушкинские ситуации, но, как и в дореволюционных экранизациях, это обстоятельство не приближает фильма к подлиннику. Коренное внутреннее противоречие между повестью и реализацией ее средствами кинематографа продолжает существовать. Фильм дополнен большим количеством бытовых сценок и деталей. Уже первый кадр „Коллежского регистратора“, в силу своего положения задающий тон всей вещи, обращает на себя наше внимание. Этот кадр — рукомоёйник, деталь. Начав со сцены утреннего умывания героя, авторы фильма показывают в дальнейшем чаепитие зрителя и Дуни, хозяйственные заботы, игру с деревенской детворой. Из этих

мелких бытовых сценок, характерных для натуралистических позиций Московского Художественного театра того времени, как раз и создается псевдопушкинский образ зрителя, со всеми качествами чинуши, маленького человека. Показав во всех мелочах идиллический, замкнутый мирок Симеона Вырина, ограниченность его кругозора и желаний, авторы фильма впали в очередную ошибку. Трагедия зрителя оказалась основанной на гибели мещанского счастья, уюта, идиллического мирка. Все старания зрителя найти пропавшую Дуню свелись к мечте о возвращении личной идиллии, личного счастья.

В фильм внесены дополнения также и социального порядка. Они относятся преимущественно к показу легкомысленной и бесполезной жизни кутил-гусар. В этой попытке раздуть обличительные свойства фильма — свойства, отзывающиеся, впрочем, тем же либеральным отношением к фактам, — заложено то новое, что отличает фильм „Коллежский регистратор“ от дореволюционного его предшественника. И здесь упор делается на воссоздание бытовых мелочей, деталей, характеризующих распутное бездельничание дворянских сынков. Отдельные сцены такого рода отличаются довольно надуманным характером, граничащим с полным незнанием исторической действительности. Мы отмечаем, например, сцену коллективного сочувствия зрителю со стороны трактирных половых, которые на глазах разбушевавшихся бар демонстративно утешают униженного старика. Сочувствие это, конечно, могло иметь место, но оно должно было выражаться менее демонстративно, чем это показано в картине. И, наоборот, среди трактирной челяди наверное нашлись бы услужливые подхалимы, которые, учтя господские настроения, не преминули бы сами сыграть над Симеоном Выриным злую шутку.

Отмеченная нами сцена, впрочем, характеризует попытку авторов фильма отразить историческую действительность. Но либеральная трактовка, допущенная в фильме, не позволила Желябужскому и Москвину отразить эту действительность во всей ее сложности. Эпоха восстает перед нами преимущественно как эпоха глубокого произвола, где стоящие на низком моральном уровне дворяне и гвардейцы занимаются зуботычками и насилием.

Примитивность подобной установки сочетается в фильме с ограниченностью исторического кругозора; жизнь показана узко, в соответствии с малым миром зрителя. И особенно важно, что отражение исторической действительности идет в картине чаще всего не через пушкинские образы, а минуя их. В самом деле, большинство сцен фильма, иллюстрирующих дворянский произвол, в повести Пушкина отсутствует, в частности отсутствует и центральная, сильно драматическая, сцена в трактире, где бессовестные повесы превращают беспомощного старика в размалеванного шута, фиглера.

Основной недостаток „Коллежского регистратора“ как фильма пушкинского заключается, таким образом, в установке на крайний психологизм, слезливость, в подмене образов Пушкина образами и настроениями Гоголя и Достоевского.

Если в „Коллежском регистраторе“ не наблюдается противоречия стилового порядка и либеральная трактовка содержания уравновешивается натуралистическими традициями, то второй советский пушкинский фильм полон внутренних противоречий. Мы имеем в виду постановку В. Гардина „Поэт и царь“, снискавшую себе печальную известность по причине неумеренной своей помпезности, хотя уязвимые ее места находились в совершенно ином направлении. „Поэт и царь“ доказывает, что изображение личности Пушкина на экране отнюдь не каза-



Кадр из фильма „Повт и царь“ в постановке В. Р. Гардина. 1925 г.
Пушкин — Евг. Червяков.



Кадр из фильма „Поэт и царь“ в постановке В. Р Гардина. 1925 г.
Сцена на маскараде.

лось в 1925 г. безнадежной задачей, — картина отважно восстанавливала в зрительных образах историческую трагедию. Необходимо отметить, что по замыслу своему „Поэт и царь“ был полярен „Коллежскому регистратору“, — социальные моменты в образе и судьбе Пушкина несомненно превалировали над личными. Секретные материалы, скрытые в царских архивах и опубликованные после 25 октября 1917 г., должны были найти отражение в этом историческом фильме и поновому осветить причины дуэли и смерти Пушкина. Фильм в какой-то мере полемизировал с дореволюционной картиной „Жизнь Пушкина“, в которой, как мы уже указывали, трагический конец поэта рассматривался как следствие обыкновенной любовной интриги, где Пушкин показывался как несчастный ревнивец.

Тем не менее, фильм „Поэт и царь“ встретил единодушный категорический отпор со стороны прессы и общественности. До сих пор эта постановка расценивается как ложный шаг советской кинематографии. Установилась привычка искать порочные качества данного фильма в безвкусной его помпезности, в эстетском любовании петергофскими фонтанами. Рецензенты и фельетонисты того времени изощрялись в остроумии по адресу фонтанов, в которых, якобы, „утонул поэт“. На самом

деле, если режиссер и проявил известную склонность к дешевым эффектам, т. е. пошел навстречу обывательским стремлениям и вкусам, все же подлинная неудача лежала не здесь. Она лежала в предвзятой трактовке образа и характера Пушкина, в схематическом, одностороннем освещении действительности. Нам хорошо известны противоречия, существовавшие в сознании Пушкина, но они не умаляют величия этого крупнейшего человека своего времени. Противоречия только подчеркивают наличие тех поисков, того беспокойства, которые свойственны лучшим людям классового общества. В фильме „Поэт и царь“ мы видим другого Пушкина, тенденциозно вымышленного режиссером (он же и драматург), не решившимся показать противоречивые стороны в сознании поэта. Образ Пушкина в исполнении Евгения Червякова отличается сознательным выпячиванием и доведением до гиперболических размеров оппозиционных, точнее, антимонархических черт его сознания. Правда, в картине имеются лирические сцены, где Пушкин показан как добрый семьянин, участник детских игр, но не показаны его колебания, которые могли бы сделать образ сложным и осязаемым. На протяжении восьми частей Пушкин демонстрирует свою необузданную оппозиционность и неоднократно дерзит в лицо „коронованному петуху“ в присутствии многочисленных придворных. Нам понятно стремление исполнителя роли Пушкина, Червякова, выделить ту неуживчивость, раздражительность, которые, по отзывам современников, отличали Пушкина в последние годы его жизни. Эти качества Червяков мотивирует исключительно ощущением царского произвола, ненавистью к обществу и царю. Такой момент в характеристике Пушкина мог иметь место, но даже в этом случае поведение Пушкина-Червякова остается преувеличенно вызывающим. В фильме Пушкин — последовательный революционер; он интересуется только запрещенной литературой, пишет только вольнодумные стихи, читая их вслух в Петергофе в присутствии придворных. Пушкина не смущает даже близость Николая I. Любопытно, что этот рискованный поэтический репертуар, равно как и само поведение дерзкого поэта, вызывает безграничный восторг слушателей. Общество, находящееся в непосредственном соседстве с Николаем, бесстрашно рукоплещет поэту и Николай остается в одиночестве. В фильме показываются отдельные представители этого общества. Таков Н. В. Гоголь, благоговейно приемлющий непримиримость вольнолюбивой поэзии. Здесь же присутствует Крылов, которого Пушкин, как почтительный сын, целует перед декламацией. Показан и Жуковский, которому мы обязаны уничтожением „кошунственной“ пушкинской музыки — ноэлей, сатир, эпиграмм, направленных против деспотизма. Показан Жуковский в фильме не без сочувствия. В такой обстановке общественной солидарности и содружества литераторов, независимо от их воззрений и взглядов, Пушкин выглядит главой „обширной“ оппозиции.

Историческая действительность шла вразрез с односторонним умозрительным ее показом в фильме „Поэт и царь“. Авторы не преминули упростить чрезвычайно сложный процесс придворной жизни Пушкина. Большая часть исторических фактов искажена, для того чтобы истолковать трагедию поэта как результат грубой и незамысловатой интриги. Сам Николай I стоит во главе этой интриги, что должно „заострить“ социальную направленность вещи. Поведение Николая носит в фильме оборонительный характер. Царь выведен из себя постоянными дерзостями поэта. Та сложная, иезуитская политика, которую вело царское правительство, чтобы обезоружить опасного поэта, в фильме не показана. Вместо того чрезвычайно неуклюже и наивно показано, как Николай обнимается с Натальей Пушкиной. Барон Геккерен занимает



Кадр из фильма „Поэт и царь“ в постановке В. Р. Гардина. 1925 г.
— Пушкин в Михайловском.

место Долгорукова в качестве автора оскорбительных писем; Дантес становится распространителем их; Идалия Полетика — сообщницей и любовницей ловеласа. Все это сделано для того, чтобы с пристрастием доказать преступность царя, хотя это можно было сделать беспристрастно. Все это сделано для того, чтобы оправдать впечатляющий кинематографический кадр в сцене дуэли, где место целящегося Дантеса символически заменяет Николай.

В своей работе над фильмом о Пушкине авторы отталкивались не столько от глубокого изучения исторического материала, сколько от установленных канонов кинематографического искусства, притом искусства буржуазного. Вот почему драматургическая схема фильма „Поэт и царь“ полна мелодраматических положений. В фильме морально-безупречному Пушкину противопоставлены Николай и Дантес как персонажи, наделенные традиционными качествами мелодраматических злодеев. Так как положение неимущих классов, в частности русского крестьянства, в фильме не показано, равно как не показан и упадок мелкопоместного дворянства, — гневные выпады Пушкина воспринимаются как обличение придворного разврата. Положение это подтверждается наличием характерного для буржуазных картин кадра, где с помощью силуэтов за стеклянной дверью показывают, как царь прелюбодействует с женой Пушкина. Моральная развращенность и низкое умственное развитие придворных явствуют из символической сцены на маскараде, где Пушкин дается в окружении ослов и мерзостных чудовищ. Вместе с тем, сторону Пушкина принимают

отдельные деятели искусства и культуры, мировоззрение которых не подвергается дифференциации. Основной мотивировкой фильма становится, таким образом, пресловутая борьба добра и зла, просвещения и невежества. Социальная направленность не спасает фильм от идеалистической по существу установки.

Известная низкопробность „Поэта и царя“ не снимает, однако, того факта, что и здесь мы имеем дело со своеобразной лабораторией пушкинского фильма. Фильм приближается к стилю пушкинского творчества в большей степени, нежели „Коллежский регистратор“. В частности, обращает на себя внимание проблема пейзажа. Несколько оголенных, рационалистических кадров (Пушкин в Михайловском, сцена дуэли) впоследствии нашли свое развитие в пейзажах позднейших пушкинских фильмов — „Капитанской дочки“ и особенно „Дубровского“.

IV

Неудача „Коллежского регистратора“, пассивно воспроизводящего на экране пушкинские ситуации, но бессильного передать внутреннюю сущность пушкинского творчества, не могла не вызвать резонанса в советском кино. Новый пушкинский фильм явился как антигега „Коллежского регистратора“. В течение трех лет метод экранизации классического наследия обсуждался кинематографической и литературоведческой средой, чтобы затем предстать в форме новой, законченной концепции. Школа формального метода немало работала над разрешением данного вопроса. Вытесняемая из пределов советского литературоведения, эта школа пыталась утвердиться в искусстве кино, искусстве, якобы, особом, имеющем автономные законы и права, в частности права на массовое искажение классического наследия. Шкловский писал:

„Кино — великий искажитель...“

„Мы должны в кино, которое обладает огромной силой внушения, создавать вещи, параллельные произведениям классиков. Мы должны заново поставить „Капитанскую дочку“, „Войну и мир“ (В. Шкловский, „Как ставить классиков“, „Советский экран“, 1927, № 33).

В настоящий момент данная позиция Шкловского является пройденным этапом, следствием неразработанности вопросов марксистского искусствознания. Но в 1927 г., после целого ряда неудач экранизации классиков, концепция эта производила впечатление, тем более, что она апеллировала к идейной направленности советских пушкинских фильмов. „Коллежский регистратор“, рабопенно скопировавший ситуации повести Пушкина, оказался в плену либеральных настроений. Казалось, что та же участь ждет и прочие пушкинские фильмы.

Сторонники формального метода утверждали, что познавательная значимость экранизации классиков заключается лишь в отражении на экране исторических процессов. Несомненно, что мировоззрение Пушкина в известной мере ограничивало возможности объективного познания исторической действительности, и этот факт казался решающим для проблемы советского пушкинского фильма. В повестке дня дискуссии не стоял вопрос о том, что либеральная трактовка „Коллежского регистратора“ являлась следствием не столько точности воспроизведения ситуаций первоисточника, сколько примитивного характера этого воспроизведения. Выводом дискуссии становилась кампания массового исправления классиков. Шкловский писал:

„Но с Толстым, Пушкиным, Лермонтовым и Достоевским нужно бороться по линии изменения сведений, которые они сообщают“.



Кадр из фильма „Поэт и царь“ в постановке В. Р. Гардина. 1925 г.
Пушкин на месте дуэли.

„Капитанская дочка“, „Герой нашего времени“, „Бесы“ — все это запас неправильных фактов...“

Если бы Шкловский был более последователен, он, пожалуй, пришел бы к логическому выводу о ненужности экранизации классиков вообще. Но в практике Шкловского мы видим „левацкое“ стремление заново воссоздать всю классическую литературу, обезвредить источник ложных представлений.

Практическим воплощением концепции Шкловского оказалась „Капитанская дочка“.

„Капитанская дочка“ появилась на экранах как своеобразная антитеза „Коллежского регистратора“. Фильм пытался познать и отразить историческую действительность вопреки пушкинским образам. Коренной ломке подвергались основные ситуации первоисточника. Если у Пушкина повествование велось от лица дворянина, гвардии сержанта Гринева, то в фильме место героя занимал „вольнодумец“ Шванвич-Швабрин. Вследствие этого ставился под сомнение весь набор исторических и частных фактов, сообщаемый Гриневым в его записках. Гринев выступает как мелкий хвастунишка, враль и, в какой-то мере, информатор дворянской исторической науки. Основные мотивировки повести совершают полный круговорот, чтобы дать возможность авторам фильма реабилитировать Швабрин, сотрудника Пугачева. Изменяются характеристики и второстепенных персонажей.

Таким образом, мы имеем дело с фильмом „Капитанская дочка“, созданным, согласно выражению Шкловского, параллельно „Капитанской

дочке" Пушкина. Фильм, в котором Шкловский фигурирует как драматург, полемизирует с повестью. Пушкинские образы уступают место образам, сочиненным заново автором сценария. Умозрительность произведенной переделки ощущается в характеристике центральных фигур, Гринева и Маши Мироновой, которые теряют реалистические очертания пушкинских образов и превращаются в абстрактные представления о героях дворянской литературы.

Снижение героев дворянской литературы как особая и по-длинно формалистическая задача фильма заставляет Шкловского применить ироническое к ним отношение. Если в повести Пушкина Гринева является автором любовных виршей и читает их Швабрину, то в фильме он бесстыдно их ворует у последнего. В происшедшем по этому случаю столкновении Гринева не держит себя молодцом, как это описано у Пушкина, но позорно обращается в бегство перед невинной тростью противника. Оттенив ничтожество и трусость Гринева, Шкловский окончательно его компрометирует и доводит образ до пределов абстрактности в сцене, где Гринева с хладнокровным бесстыдством пляшет менюэт над теплым трупом Савельича.

Образ Швабрин приобретает в фильме романтический оттенок. Швабрин одинок в Белогорской крепости; его единственным другом является верная собака, которая в финале оплакивает гибель хозяина. В крепости Швабрин держит себя запросто, демократично, ходит в армяке, лепит снежную бабу для детворы, пытается просвещать Машу, читая ей французских материалистов.

Прошлое Швабрин не менее загадочно, — императрица с некоторой меланхолией признается, что знавала его. Несомненно, что в этом образе, построенном на биографиях дворян, примкнувших к пугачевскому движению, наличествует известная типичность. Но, вместе с тем он не имеет никаких точек соприкосновения с пушкинским образом Швабрин.

В наши задачи не входит анализ тех изменений, которые внес Шкловский в развенчанные им пушкинские образы. Нам достаточно найти те принципы, которые определяли эту деформацию. Принципы эти носят вульгарно-социологический характер. По этому принципу, например, крепостной Савельич сразу попадает в число главнейших сподвижников Пугачева. И хотя в повести Пушкина образ Савельича очень верно отражает психику крепостного человека, показывает, как крепостничество убивает чувство человеческого достоинства, — Шкловский сделал его тенденциозным носителем идеи крестьянской революции на основании справки о социальном происхождении.

Изменяя образы повести, авторы фильма руководствовались стремлением отразить историческую действительность в большей мере, чем это сделано в повести „Капитанская дочка“. Тот факт, что историческая действительность должна отражаться с помощью пушкинских образов, что в этом, собственно говоря, смысл и значение экранизации Пушкина, — авторы фильма игнорируют по известным нам причинам. Пытаясь вскрыть причины возникновения и разгрома пугачевского движения, режиссер Тарич последовательно показывает, как русское дворянство колонизует земли башкир и строит степные крепости, которые, помимо прямого назначения, несут обязанности торговых центров. Тарич выдвигает в качестве символа торгового капитала фигуру энергичной комендантши Василисы Егоровны. Акцентируются в фильме и технические отсталость русского войска, технические промахи военачальников, недостатки огнестрельного оружия, как будто они-то, главным образом, и помогли Пугачеву захватить в короткий срок ряд степных крепо-



Кадр из фильма „Капитанская дочка“ в постановке Ю. В. Тарича. 1927 г.
Швабрин (арт. И. Ключвин) среди детворы в Белогорской крепости.

стей. Все это напоминает ошибки исторической школы М. Н. Покровского. С предельной ясностью показан в фильме лишь интернациональный характер движения, участие в нем башкир и калмыков. Таким образом, историческая часть фильма выполнена односторонне и выполнена она, минуя пушкинские образы, а чаще всего, дополняя их. Совершенно ясно, что центральные образы повести при экранизации искажались напрасно, что эти образы фактически не мешали показывать исторические процессы.

„Коллежский регистратор“ — монодраматичен, „Капитанская дочка“ — эпична. „Коллежский регистратор“ показывает крушение мирка маленького чиновника; „Капитанская дочка“ — судьбы классов, столкновение классов, в обстановке которых личные желания Гринева и Маши кажутся жалкими.

„Коллежский регистратор“ Желябужского построен на психологических переживаниях; „Капитанская дочка“ Тарича — рационалистична.

Мы видим, например, как калмыки и казаки вешают екатерининского офицера Ивана Игнатьевича. На лице офицера застыло тоскливое сознание безнадежности его положения, движения калмыков строго деловиты. Вместо крупных планов Гринева или Савельича, переживающих казнь офицера в течение некоторого времени, что не преминул бы показать режиссер „Коллежского регистратора“, — кадр перебивается крупным планом верблюда, равнодушно пережевывающего жвачку.

В стиле „Капитанской дочки“ имеется важный компонент, который отделяет фильм от стиля первоисточника: этот компонент — ирония. В реалистическом искусстве ирония нередко играет значительную роль (Стендаль — реалист и пушкинский современник), но для Пушкина момент иронического отношения к собственному герою не всегда характерен. Между тем, в фильме иронически трактуются персонажи дворянской литературы, Маша и Гринев, иронически освещены любовные сцены... Ирония снижает внешнее великолепие гарнизона, который, маршируя, распугивает мирных кур под песенку, приведенную Пушкиным, но в фильме поданную без концовки:

Мы в фортеции живем,
Хлеб едим и воду пьем...

Лишив песенку дальнейших воинственных строф, авторы фильма придали ей неожиданный оборот, благодаря чему получилось, что солдаты сидят на голодном пайке.

Метод экранизации классиков, примененный Шкловским и Таричем, сводился, таким образом, к отдалению искусства от объективной действительности. Экранизаторы стремились полемизировать с дворянской литературой так, как будто она эволюционировала в силу своих автономных, не зависящих от жизни законов. Игнорируя реализм Пушкина, настаивая на фальсификации Пушкиным исторической действительности, авторы фильма создали свою „Капитанскую дочку“. И вот, эта новая „Капитанская дочка“, которая оперировала не явлениями живой действительности, но явлениями имманентного искусства, была антиреалистична, потому что подменяла экономическими экскурсами живое представление об исторических процессах. Она не была принята советским зрителем, так как являлась неудачным опытом в лаборатории советского пушкинского фильма.

„Капитанская дочка“ Тарича и Шкловского — не случайное явление в кинематографическом искусстве. В 1927 г., за несколько месяцев до выпуска этой картины, советский режиссер Разумный экранизировал в Германии „Пиковую даму“ в современных костюмах. В Берлине он на практике изучал технику кинорежиссуры.

В этом фильме мы не можем пройти мимо того факта, что сходство метода Разумного с методом Тарича — Шкловского очевидно. Действие „Пиковой дамы“ перенесено в нашу эпоху; образы и ситуации Пушкина подвергнуты радикальному изменению, налицо новое произведение, существующее параллельно с пушкинской повестью. Правда, вместе со смещением во времени исчезает и необходимость достоверности исторических сведений. Однако идейная сущность повести смущает Разумного не в меньшей мере, чем Шкловского; фильм строится на противопоставлении труда и азарта. Герман, бедный инженер, под влиянием игрока Томского предается губительной страсти. За зеленым столом он с легкостью зарабатывает больше, чем в течение бессонных трудовых ночей. Герман пытается найти в картах скрытую систему, обеспечивающую выигрыш. Томский в шутку рассказывает ему о своей бабушке, старой графине, которая якобы узнала три карты у демонообразного маркиза де-Нуарв. В дальнейшем фильм возвращается к оставленным пушкинским положениям и следует им, пока проигравшийся Томский не пускает себе пулю в лоб, а Герман не оказывается на границе помешательства. Финал фильма любопытен. Утро. Лиза подводит отчаявшегося Германа к окну. Он видит толпы рабочих, с песнями спешащих к каждодневному труду, слышит призывные гудки



Кадр из фильма „Капитанская дочка“ в постановке Ю. В. Тарича. 1927 г.
Казнь Ивана Игнатьевича (арт. А. Жуков).

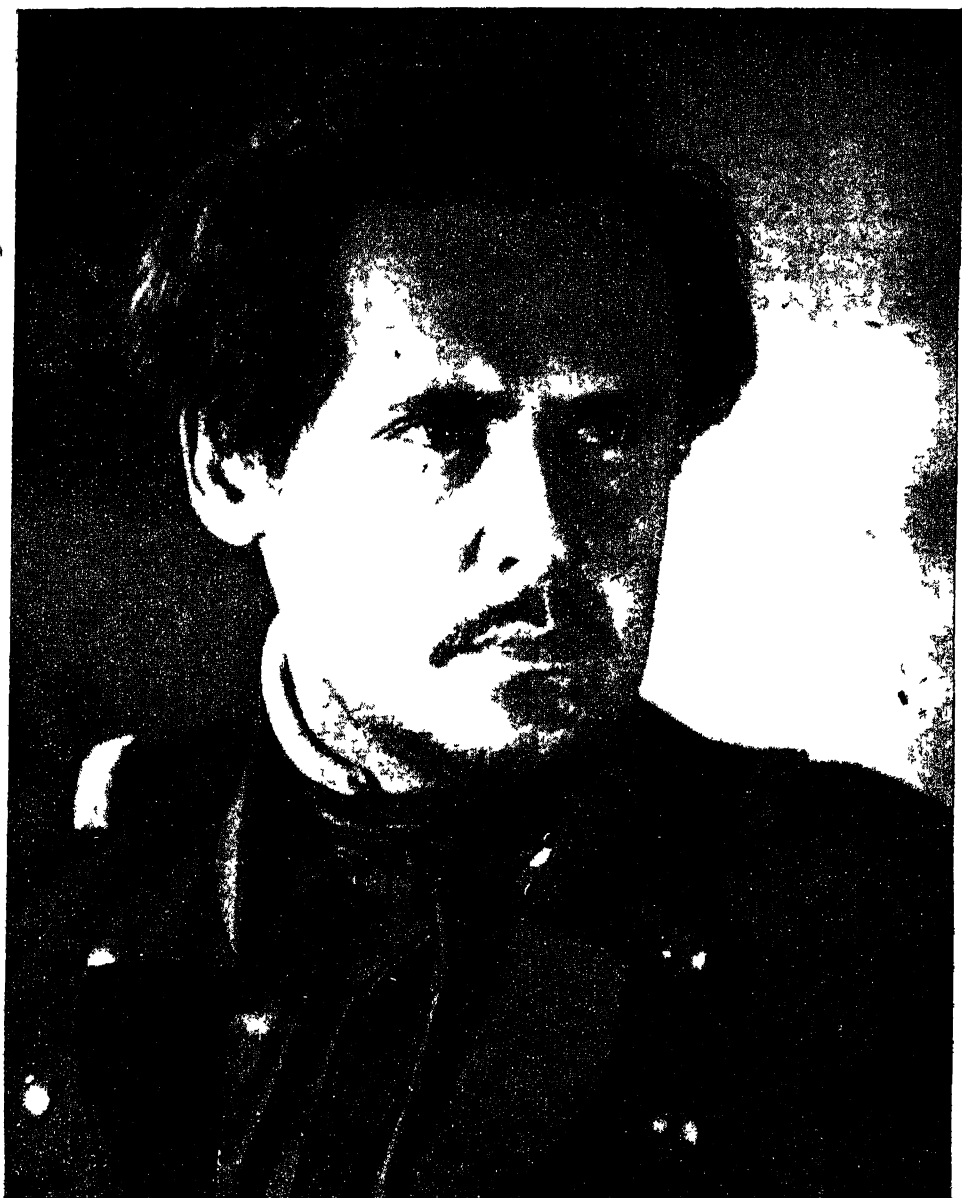
заводов. И Герман приходит в себя. Спасительный трудовой инстинкт побеждает позорную страсть азарта.

Таким образом, повесть Пушкина используется только лишь как повод для постановки проблемы, имеющей, с точки зрения режиссера, актуальное значение. В фильме трезво и рационалистично расцениваются низменные качества азартной страсти. Характерно, что мистический момент в фильме полностью отсутствует, — история трех карт является вздорной выдумкой. Стиль Пушкина не вызывает интереса режиссера, вся постановка выполнена в тонах западного конструктивизма, который местами граничит со стилем немецкой салонной картины.

V

Все предшествующее является только прообразом будущего пушкинского фильма и не выходит из рамок лабораторных работ. Лабораторными опытами остаются „Коллежский регистратор“ и „Капитанская дочка“. К стадии лабораторных изысканий относится и первый звуковой фильм на пушкинские мотивы — „Дубровский“. Фильм этот реализован в благоприятных условиях, — ему предшествовала плодотворная дискуссия о методах экранизации классиков литературы, ему предшествовали и фильмы на мотивы Щедрина, Островского, Мопассана.

„Дубровский“, по существу, не имеет предшественников, в которых историческая действительность была бы отражена через конкретные



Кадр из фильма „Дубровский“ в постановке засл. деят. иск. А. В. Ивановского. 1936 г.
Владимир Дубровский — арт. Б. Ливанов.

пушкинские образы. Буржуазные кинематографисты, как правило, вытравили реализм повести, обращаясь к традиционным западным авантурным фильмам. Поэтому Осип Рунич в белоэмигрантском варианте „Дубровского“, равно как и Рудольфо Валентино в американском, придавали себе романтическую внешность, чтобы подчеркнуть связь с так называемыми „низкими“ жанрами. Следы незавершенного преодоления этих жанров заметны и в постановке Ивановского, и не только в утрированных фигурах разбойничьего лагеря, но и в целом ряде сцен. Такова, например, типичная для буржуазных авантурных фильмов ситуация хвастовства капитана-исправника, который громко похвывается, что поймает неуловимого Дубровского, в то время как сам Дубровский присутствует тут же под видом гувернера. Аналогичные сцены, вплоть до иронического поклона, который отдает Дубровский исправнику, чрезвычайно распространены в западных авантурных фильмах.

Освобождение Дубровского от романтических покровов дает возможность найти ключ к реалистическому отражению исторических процессов. Мотив холопской преданности и мотив обогащения, которые в западных вариантах толкали крепостных Дубровского на разбойничью тропу, не без основания заменены в фильме Ивановского мотивом крестьянской революции.

Вчитываясь в произведение и переписку Пушкина, не трудно предположить, что он был современником бурной эпохи, в которой заново решались судьбы дворянского общества.

Для нас особенно важно, что сам Пушкин интересовался судьбами дворян, примкнувших к крестьянскому движению. Он пытался получить доступ к пугачевским архивам, занимался судьбою Степана Разина. Прототипами образа Гринева послужили исторические лица, биографии которых были доставлены Пушкину. В процессе переработки „Капитанской дочки“ Шкловский использовал эти материалы, что позволило полностью представить личность Швабрин. В образе Владимира Дубровского, не только примкнувшего к крестьянскому восстанию, но и пытавшегося возглавить его, налицо чрезвычайно острая постановка волновавшего Пушкина вопроса. Большая часть противоречий, свойственных мировоззрению Пушкина, нашла свое отражение в образе Дубровского.

Образ Владимира Дубровского занимает в фильме господствующее положение. По существу, мы вновь имеем дело с монодраматическим фильмом. Засл. арт. Борис Ливанов очень хорошо воспроизводит образ человека, намерения которого слишком часто расходятся с поступками. Порою Дубровский проявляет безрассудную смелость — сжигает Кистевскую усадьбу, организует вооруженное выступление против закона, ведет опасную игру в облики гувернера Дефоржа. Наконец, в неприятном обществе троюкурова медведя он также сохраняет присутствие духа. На ряду с этим мы видим Дубровского в состоянии сильнейшей нерешительности, внутренних колебаний. У Дубровского есть немало случаев застрелить Троюкурова, — в фильме даже показано, как после встречи с медведем он наводит на своего личного врага пистолет. Однако только смерть Дубровского влечет за собой расправу над Троюкуровым. Такой разлад между намерениями и осуществлением их объясняется не только тем, что Владимир Дубровский любит Машу, дочь своего врага, но и тем, что Владимир Дубровский не имеет ясной программы действий, как не имела ее зачастую либеральная дворянская молодежь, входившая в тайные кружки накануне восстания декабристов. В первоначальном варианте сценария Дубровский показывался в окружении таких „взрослых шалунов“, которые совмещали картежную игру

с попойками и пением свободолюбивых песен. В самом фильме первое появление Дубровского не менее показательно. Дубровский — гуляка, гвардеец, он орет на денщика, как это и подобает гвардейцу. И вот мы видим, что денщик совсем не боится грозного барина, что он находится с ним в отличных отношениях. Такой демократизм Владимира Дубровского проявляется и в дальнейшем, во взаимоотношениях с кистеневскими дворовыми. Самодурство Троекурова и трагическая смерть отца ставят его перед сложной дилеммой. Уже решившись на поджог усадьбы, он продолжает надеяться на царскую справедливость („государь милостив, я буду просить его, он нас не обидит, мы все его дети, а как ему за вас будет заступиться, если вы станете бунтовать и разбойничать!..“).

Сложные колебания героя переданы в прекрасном по живописной изобразительности кадре, в котором Владимир Дубровский показан блуждающим в туманном поле наедине с осенней природой. Кадр этот, правда, не совсем соответствует пушкинскому тексту, но очень тактично пытается разрешить проблему пушкинского пейзажа. И тут же мы видим кадр сельского кладбища, который по строгой своей композиции перекликается с кадрами села Михайловского в фильме „Поэт и царь“.

Импульсом к выступлению Дубровского служат, собственно говоря, мятежные настроения крестьянства. У крестьян свои, чисто социальные, мотивы ненависти к Троекурову. Возглавив движение, Дубровский поэтому становится его тормозом. Личное и социальное вступают в обостренный конфликт, который разрешается только смертью Дубровского. Неоднократно Дубровский останавливает революционный порыв своего отряда, для которого Троекуров является не объектом личной мести, но живым олицетворением помещичьего произвола. И, когда герой умирает в горьком одиночестве, никто из товарищей не оплакивает его. Тело его провожают только старая нянька, денщик, боевой конь да безвестный старик-дворовый, тот самый дворовый, верный холоп, человеческое достоинство которого уже уничтожено крепостным правом.

Постановка Ивановского еще не способна разрешить в полной мере проблему советского пушкинского фильма. Правда, не трудно подметить в „Дубровском“ знаменательную попытку сохранить основные положения первоисточника и отразить историческую действительность именно через эти положения, именно через пушкинские образы. При переносе на экран повесть, конечно, изменили, объединяя, под давлением узаконенного метража, отдельные эпизоды, выбрасывая второстепенные реплики, даже образы, например, образ маленького Саши. Невольные и незначительные изменения эти оказали, однако, влияние отрицательного порядка на развитие образов фильма. Фильм начал терять очертания самостоятельного художественного произведения, превратился в набор иллюстраций, рассчитанный на зрителя подготовленного, хорошо знакомого с текстом. Так, например, во вступительных эпизодах фактически отсутствует та мотивировка ссоры двух помещиков, которая у Пушкина играла огромную композиционную роль. В фильме все свелось к ненужному показу обидчивости старика Дубровского. Антагонизм между старинным, обедневшим дворянством и новым барством, пришедшим ему на смену в результате дворцового переворота Екатерины II, из фильма выветрился. В творчестве же Пушкина этот антагонизм принадлежит к числу наиболее ходовых мотивов, тем более в повести „Дубровский“. В фильме отведено этому мотиву столь незначительное внимание, точно постановщик решил последовать правилу кистеневского кучера Антона и заявить, что не его дело „разбивать барские свары“. Между тем, данная барская сваря имеет большое

значение, принимая во внимание, что советский пушкинский фильм должен сохранять идейные воззрения поэта в идеологии и судьбах отдельных персонажей.

В самом деле, в образах обоих Дубровских, как отца, так и сына, совсем не трудно обнаружить черты мировоззрения самого Пушкина. Сознательное выдвигание этих моментов на первый план дает возможность сохранить в фильме следы пушкинского мировоззрения. Несомненно, что пушкинский фильм должен давать всестороннее представление о литературном первоисточнике, оставляя в неприкосновенности не только основные ситуации, но также и идейную часть. Именно против этого положения вел кампанию Шкловский, когда выкорчевывал из „Капитанской дочки“ элементы мировоззрения Пушкина. Шкловский даже назвал финальную часть фильма: „Глава, не написанная Пушкиным“. В этой части своей бесславной полемики с великим человеком прошлого, гением, классиком, Шкловский широко использовал прием иронии, чтобы развенчать, добить героев повести. И здесь обнаружилась слабость формального метода, бессильного передать объективно пушкинскую идеологию. Здесь обнаружилась природная антиреалистичность формализма, рассматривавшего персонажи „Капитанской дочки“ не столько как отражение реальной действительности, сколько как чисто литературные явления, которые можно легко скомпрометировать, переставив мотивировки и применив испытанный прием иронии. Вот почему сохранение в „Дубровском“ узлового конфликта между Троекуровым и Дубровским-отцом имеет принципиальное значение. Оно усилило бы познавательную ценность картины. Впрочем, по сравнению с „Капитанской дочкой“, здесь сделан большой шаг вперед, так как в образе Владимира Дубровского Ливанов передал немало черт, напоминающих самого Пушкина. В частности очень характерна финальная сцена похорон.

Финал — единственное место в повести, которое при экранизации подверглось радикальной переработке. В фильме Дубровский умирает от раны, нанесенной ему выстрелом князя Верейского, хотя фактически этот лишний человек становится мертвым с момента потери Маши Троекуровой. Напомним, что и в белоэмигрантском варианте „Дубровского“ герой умирает, несмотря на то, что смысл буржуазных русских экранизаций как раз и заключается в раболепном воспроизведении ситуаций первоисточника. В черновых набросках самого Пушкина также сохранилось несколько разнородных концовок „Дубровского“. Финал, допущенный режиссером Ивановским, финал трагический, кажется нам в достаточной мере мотивированным и обусловленным всем ходом драматургического развития фильма. В самом деле, скрытый конфликт между Владимиром Дубровским и его дворовыми, конфликт, порождаемый различием классовых интересов, красной нитью проходит через фильм и требует разрешения. Трагедия Дубровского, между прочим, заключается в том, что он не ощущает своего социального одиночества, принимает собственные свои интересы за интересы отряда, даже обманывает своих товарищей. Смерть Дубровского позволяет крестьянам исполнить наконец, с опозданием, исконное желание и расправиться с ненавистным Троекуровым. Столкновение классов не замирает со смертью Дубровского, наоборот, оно принимает новые, обостренные формы, оно развивается так, как указывает объективный ход истории. Дворянин Дубровский, оставшийся в состоянии сильнейших колебаний ряды собственного класса, обречен на одинокую смерть. Похороны Дубровского волнуют. Они волнуют нас не потому, что одиночество героя и его судьба вызывают



Кадр из фильма „Дубровский“ в постановке засл. деят. иск. А. В. Ивановского. 1936 г.
Босставшие крестьяне.

жалость, но потому, что в этой судьбе нетрудно обнаружить общее с судьбой самого Пушкина.

В первом варианте сценария был намечен несколько иной финал, также показывающий различие интересов крестьянского класса и либерального русского дворянства, но разрешающий конфликт холостым образом. В этом варианте Дубровский и крестьяне расстаются, отныне они идут разными путями. Основанием для этого разрыва служит последнее слово Дубровского, которое при чтении текста Пушкина всегда производит впечатление полной неожиданности. В самом деле, посоветовав товарищам разойтись и вернуться к трудовой жизни, Дубровский без особого на то основания называет их мошенниками. В фильме, подобная финальная реплика резонно вызывает ропот опешившего отряда: „— Мошенники? Ну, барин... спасибо... обласкал...“ — говорят обиженные. Финал этот должен был подчеркнуть, что Владимир Дубровский отошел от дворянского класса только под влиянием обстоятельств, что в сознании его остались замашки собственника, барина, белой кости. Однако в окончательной редакции фильма аристократизм Дубровского выявлен иначе, с помощью некоторых сцен, например, сцены с полковником, которого по приказу

Владимира из „уважения и его мундиру“ расстреливают, а не вешают.

Мы перечислили целый ряд качеств советского пушкинского фильма, нашедших свое отражение в постановке Ивановского в большей мере, нежели в предыдущих экранизациях прозы Пушкина. В самом деле, „Дубровский“ пытается не без успеха раскрыть историческую действительность пушкинских образов и ситуаций. Более того, фильм сохраняет элементы мировоззрения поэта в характерах отдельных персонажей. И, однако, не все в этом фильме удовлетворяет, и внимательный зритель легко обнаружит отсутствие самой атмосферы пушкинской повести, обнаружит сухость и холодный академизм отдельных сцен. Поиски стиля, адекватного стилю пушкинскому, таким образом, не пришли еще к своему благополучному разрешению. И к тому же, если в фигуре самого героя наличествуют черты, сближающие с героем повести, все остальные персонажи, за исключением своеобразной фигуры князя Верейского, являются столь ненавистными для Пушкина носителями той или иной единственной чрезмерно преувеличенной черты характера. И никакая квалификация актерского мастерства не может помочь нар. арт. Тарханову, если изображаемый им образ Спицына задуман только как носитель маски труса. В равной мере образ Троекурова остается только маской тенденциозно выпяченного деспотизма, что вызывает полное к нему равнодушие зрительного зала. Между тем, текст повести позволяет найти в этой фигуре следы типизации. Троекуров не столько деспот, сколько самодур, его поведение может характеризовать не столько моральную испорченность человека, природную его жестокость, сколько сознание безграничного самовластья. Самодурство Троекурова возникает как явление социальное, как следствие полной безнаказанности его поступков, оно поощряется деяниями Шабашкина и присяжных, оно вырастает до гиперболических размеров, когда государственная законность оказывается поводом для беззаконий. После „законного“ захвата Кистеневки Троекуров считает себя всеисильным, который может делать все, что ему хочется. Тем более ненавистна эта фигура помещичьего произвола для окрестных крепостных. В фильме не учтены возможности развития столь интересного образа. Напротив, чувствуется, что авторы экранизации подходили к нему без особого интереса. Чтобы предоставить некоторое количество лишних метров для характеристики главного героя и расшифровки образов „разбойников“, из фильма удалены все основные мотивировки самодурства Троекурова. Поэтому зритель, лишенный возможности понять до конца сцену с медведем, ссору с Дубровским-отцом, захват Кистеневки и пр., равнодушно квалифицирует Троекурова просто как жестокого человека, окруженного омерзительными по внешнему виду чиновниками, твякающими в сцене суда по-собачьи, очевидно, для того, чтобы подчеркнуть родство этих субъектов с троекуровской псарней.

Советский пушкинский фильм должен, с одной стороны, давать представление об исторической действительности, с другой — о творчестве самого поэта и внутренней его сущности. В идеальном случае оба эти качества должны диалектически друг друга дополнять. В центральном образе Дубровского мы видим заметное к искомому идеалу приближение. Однако художественная сторона фильма зачастую отстает от содержания и ни в коей мере не позволяет говорить о желательном соответствии стиля фильма со стилем повести. В этом отношении большое принципиальное значение имеет кадр, в котором Дубровский блуждает в туманной степи. Дело, конечно, не в живописных достоин-

ствах кадра, который очень хорош, — дело в поэзии, пронизывающей его так же, как пронизывает эта поэзия все творчество Пушкина. Фигура одинокого человека в мундире, шагающего в даль, наедине с осенней природой, конечно, характерна для Пушкина (отчасти и для его современника Лермонтова), тем более, что вся композиция несет большую смысловую и драматургическую нагрузку. И, несмотря на то, что самый пейзаж не соответствует тексту повести, мы видим здесь воплощенное в зрительном и музыкальном образах пушкинское проникновение в осеннюю природу. И вот то, что кадр этот в своем роде одинок, то, что он находится в состоянии сильного антагонизма по отношению к другим кадрам фильма, свидетельствует о недоработанности фильма Ивановского. Достаточно взять в виде примера сцену объяснения Владимира и Маши, чтобы увидеть, как мертва в ней природа, как бесстрастен диалог, как механически он разыгран на фоне безвкусной беседы, напоминающей не только по своей форме, но и по тому, как работают здесь актеры, театральный станок конструктивистского периода.

VI

Мы можем закончить свой обзор, коснувшись в кратких чертах двух новых картин, выпущенных к столетию со дня трагической смерти Пушкина. Картины эти биографического порядка, они ставят перед собой столь односторонне разрешенную в „Поэте и царе“ задачу воспроизведения на экране образа самого Пушкина. Снимались обе картины одновременно в студии „Ленфильм“, чем, очевидно, и объясняется преемственность отдельных эпизодов, достигнутая вопреки разнице стиля и режиссерской трактовки.

В самом деле, в картинах мы видим ряд моментов из жизни Пушкина, между которыми проходит двенадцать лет. Поэтому нам кажется вполне естественным, когда, например, Пушкин, как в „Юности поэта“, так и в „Путешествии в Арзрум“, часто произносит слово „прелести“. Небольшая эта деталь уже сближает в нашем восприятии оба образа.

Аналогичную близость мы можем подметить и в отдельных интонациях и, наконец, в самом голосе показанного в фильмах Пушкина. Пушкин-лицеист и Пушкин в период своего кавказского путешествия говорят на экране приблизительно одним и тем же голосом. Голос этот глуховат, что не совсем соответствует, впрочем, общепринятым представлениям о юношески чистом, звонком голосе поэта.

Финальные кадры картин также неплохо создают преемственность между ними. В кадрах этих показана большая дорога, уходящая в бесконечную даль. По дороге уносится тройка Пушкина. Слышится песня. Сначала, в „Юности поэта“, дорога эта ведет через осеннюю равнину, пустынную, но прекрасную. В этом лирическом живописном пейзаже есть большая доля оптимизма, юношеских надежд. Позднее, из путешествия в Арзрум, Пушкин возвращается уже по унылой безжизненной местности. И, наконец, вспомним, что финалом фильма „Поэт и царь“ является зимний путь, которым конные жандармы везут при свете факелов тело убитого поэта.

Но наиболее интересна, конечно, преемственность образов Пушкина. Преемственность эта кажется нам не всегда выдержанной. Образ Пушкина в „Путешествии в Арзрум“ в большей степени приближается к образу из „Поэта и царя“, нежели к образу Пушкин-лицеиста. В „Путешествии в Арзрум“ не достигнуто равновесия между Пушкиным-поэтом и Пушкиным-гражданином, — в фильме показаны тенденциозно и преувеличенно антимонархические убеждения Пушкина.

Фильм „Поэт и царь“ был, как известно, поставлен без привлечения пушкинистов-консультантов; он лишь по мере возможности использовал документы о Пушкине, извлеченные из секретных царских архивов. Но „Поэт и царь“ снимался как полемический выпад против буржуазной науки, сочинившей легенду об аполитичности Пушкина. Дореволюционная кинопостановка „Жизнь А. С. Пушкина“ поддерживала эту легенду, — в картине показывалось, как Пушкин входил в кабинет Николая I раболопно, на цыпочках, и выстраивался перед царем в струнку.

Именно поэтому „Поэт и царь“, основанный не столько на документальных данных, сколько на догадках, все же сыграл свою роль в нашем искусстве. Он пытался опровергнуть представления о Пушкине как стороннике „чистого искусства“, искусства ничтожных мыслей и идей. Но советский пушкинский фильм наших дней не обязан строиться на догадках и тенденциозных домыслах киносценаристов.

В „Юности поэта“ наблюдается стремление не навязывать Пушкину преувеличенно революционных убеждений. Картина, правда, начинается со сцены, в которой Пушкин демонстративно закрывает окно своей лицейской комнаты, чтобы патриотические марши не мешали его творчеству. Но в дальнейшем из разговора с Пушиным выясняется, что Пушкин еще не имеет намерения критически относиться к Александру I, напротив, он называет его „молодцом“. Очевидно, в картине должен показываться процесс становления иных, оппозиционных взглядов Пушкина. Пушкин-лицейист должен на глазах у зрителя постепенно избавляться от либеральных иллюзий, вызванных двуличной политикой „благословенного“ царя.

„Юность поэта“ и в самом деле показывает, как оформлялось и изменялось мировоззрение Пушкина в лицейские годы. Перед нами проходит образ юноши, экспансивного и пылкого, „дикого африканца“, необычайно восприимчивого к окружающей действительности. На все готова дать ответ в поэтической форме его муза. Его вдохновляют единственная в своем роде царскосельская природа, романтическая встреча с крепостной актрисой Наташей, дружба с Пушиным и ссора с другом... Сколько волнующих переживаний, мимо которых равнодушно прошел бы натянутый, чопорный аристократ, князь Горчаков или фискал Комовский!

Действительно, мы здесь видим подлинного поэта, в котором вызывают отклик все многообразие мира, каждая мелочь, каждая деталь...

Но одновременно с этими, в достаточной мере невинными, впечатлениями возникают в его сознании и впечатления более серьезные, более человеческие. Вот Пушкин слышит простой безыскусный рассказ старого солдата-дядьки Фомы, подвергнутого экзекуции за то, что он позволил себе „глупо“ улыбаться. Вот сталкивается он с трагической судьбой крепостной девушки, которую один барин в минуту жизни трудную продал другому барину. Эти безжалостные факты крепостного права вызывают в юноше темпераментную, но бессильную ярость. „Молчи, холоп!“ — бросает он в лицо барскому управителю, который вздумал было стыдить „молодого человека“, застигнутого на месте ночного свидания с Наташей. И то, что Пушкин обзывает управителя „холопом“, подчеркивает, какой негодующий протест, какое презрение пробуждает в нем проявление крепостничества, убивающего в человеке его достоинство.

И вслед за вспышкой гнева зарождается в юноше горячая любовь к порабощенному человечеству, зарождается пушкинский гуманизм.

Вот и другой мир, мир „светской черни“, столь ненавистный Пушкину в последние годы его жизни. Образ княжны Элен, красавицы, которой



Кадр из фильма „Путешествие в Арзрум“ в постановке М. Левина.
Пушкин — арт. Журавлев.

ее благовоспитанный кузен, князь Горчаков, представил своего товарища, введен в картину не случайно. Уже здесь намечается будущий антагонизм между Пушкиным и придворной знатью. В княжне Элен можно заметить прообраз той группы, которая в дальнейшем будет содействовать столкновению Пушкина с Дантесом, а на другой день после дуэли поспешит выразить убийце свое сочувствие.

Красавица оказалась глупа, несмотря на кажущуюся серьезность. Она развеселилась от плоской шуточки светского повесы. Пушкин бежит от нее к домику Наташи, где он находит простые чувства и отношения. И — как реакция на все это — возникают новые стихи, которые твердит Пушкин, возвращаясь по ночной аллее:

...Смотрю с улыбкой сожаленья
На пышность бедных богачей...

Особенно существенным фактором в развитии пушкинского свободомыслия является тесная дружба с Пушциным и Кюхельбекером, будущими декабристами. В этом отношении „Юность поэта“ имеет значительные недостатки. Воздействие Пуштина и Кюхельбекера на Пушкина происходит в картине где-то за кадром. Только однажды на Розовом поле Кюхельбекер спорит с Горчаковым о происхождении власти, что дает режиссеру возможность попутно продемонстрировать атеистический ход мыслей у Пушкина. Два раза наедине с другом Пуштин подает беглые вольнодумные реплики по адресу царя и крепостного права, от которых Пушкин отделяется довольно легкомысленно. Таким образом, в фильме смазана существенная тема воздействия на Пушкина будущих декабристов.

Смазана она, может быть, не по вине режиссера или драматурга, но по причине юбилейной спешки, в которой делались новые пушкинские картины. По этой же причине не вошел в фильм и другой важнейший эпизод — лекция профессора Куницына, — эпизод, находившийся в литературном сценарии. О влиянии профессора Куницына на лицеистов свидетельствует в фильме только недовольное замечание Александра I в финальной части. И, наконец, абсолютно исчезла из фильма немало важная фигура Малиновского, директора-либерала.

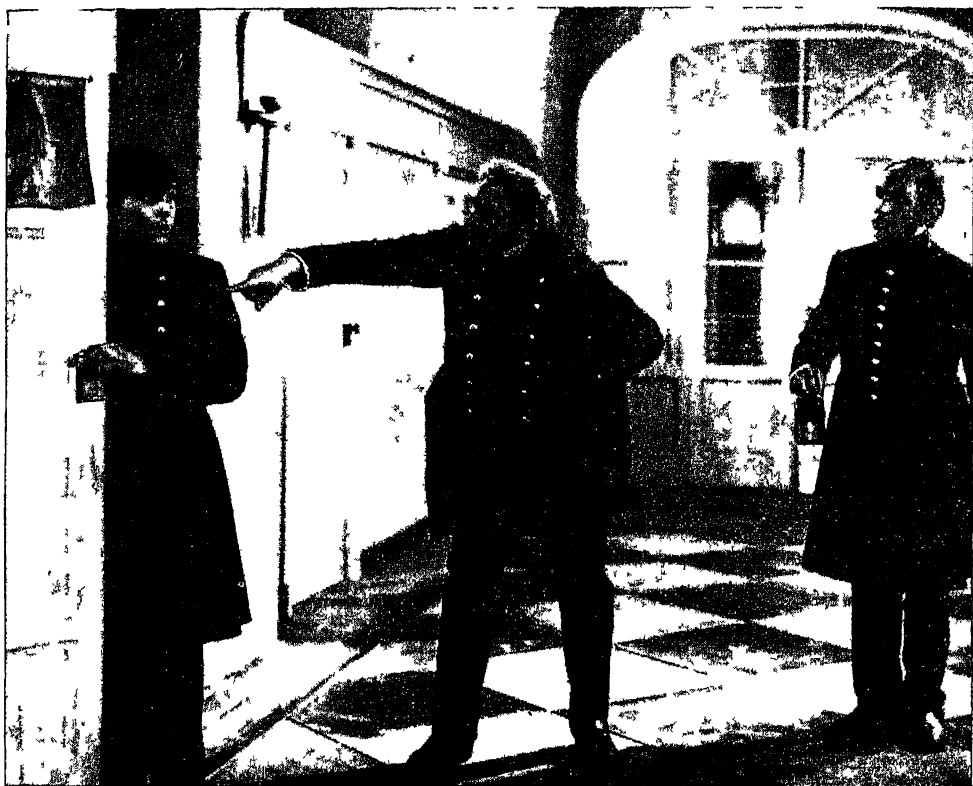
Все эти люди играли на самом деле огромную роль в распространении среди лицеистов вольнодумных и демократических взглядов. Не только вражда к фискалу Комовскому и княжне Элен, не только сочувствие к Наташе и дядьке Фоме рождали в Пушкине его горячий протест. Взаимоотношения с Наташей, Элен, Комовским, Горчаковым могли бы служить темой и поводом для вольнолюбивых высказываний Пуштина и Кюхельбекера. К сожалению, в фильме показать это подробно не удалось. Подчеркнуто только увлечение Пушкина Вольтером.

В фильме показаны более последовательно и интересно результаты влияния на Пушкина свободолюбивых учений. Автору оды „К Лицинию“ грозит исключение из лицея. Здесь прекрасно выявлена борьба просвещения и невежества, разума и казарменной глупости. Спокойно и величаво, с улыбкой мудрецов, отводят профессора-либералы опасность, грозящую любимому ученику. Особенно выразительна в этом отношении хитроумная речь де Будри, который незаметно толкает недогадливого солдафона Фролова на решение, противоположное его первоначальным намерениям. Только по смеющимся глазам де Будри можно догадаться, какое он испытывает удовольствие, „приговаривая“ Пушкина к „тяжелому наказанию“ — выступлению перед Державиным.

„Юность поэта“ лирична в лучшем смысле этого слова, лирична в той же мере, в какой был драматичен „Поэт и царь“. Поэзия царско-



Кадр из фильма «Юность поэта» в постановке А. А. Народицкого.
Пушкин — В. Литовский.



Кадр из фильма „Юность поэта“ в постановке А. А. Народицкого.
В коридоре Лицея.

сельских парков играет в драматургии фильма весьма большую роль. И это уместно, если учесть, какую роль сыграла она в пушкинском творчестве. Особенно существенны кадры ночного возвращения Пушкина после встречи с Наташей, когда над головой его как бы проносятся купы деревьев. Здесь зрительно и музыкально воспроизведена та же связь поэзии Пушкина с природой, которая столь удачно была передана оператором Сигаевым в отмеченном выше кадре из „Дубровского“. Сигаев и в „Юности поэта“ немало поработал над проблемой пушкинского пейзажа, — в финальных кадрах прощания с Царским Селом гармонично разрешен синтез зрительных и музыкальных образов, создающих настроение осени, запустения, „вечной разлуки“. Зритель с невольной грустью расстается с Пушкиным-лицеистом на пороге нового драматического этапа его жизненного пути.

Из лицея Пушкин выходит как признанный поэт, отмеченный благословением Державина и, одновременно, как опасный вольнодумец, предосудительно ведущий себя на молитве, в присутствии начальства, в свете. В этом и заключается идейная сущность „Юности поэта“.

„Путешествие в Арзрум“ продолжает и развивает основные положения „Юности поэта“. Через двенадцать лет мы снова видим Пушкина, не утратившего своей юношеской свежести, жизнерадостности, экспансивности. Он попрежнему горячо реагирует и на встречу с красавицей-калымкой (в сценарии была такая сцена), и на величие кавказской природы, и



Кадр из фильма «Путешествие в Арзрум» в постановке М. Левина. Пушкин — арт. Журавлев

на свидание с друзьями. Природа, любовь, дружба—эти характерные для поэзии Пушкина мотивы сохранены в обеих разбираемых нами картинах.

Но рядом с этим жизнерадостным Пушкининым мы видим и другого Пушкина, Пушкина мрачнейшего, раздражительного, остро ощущающего надзор и тайное недоброжелательство майора Бутурлина. Друзья, с которыми встречается поэт, — сосланные государственные преступники, декабристы, и дружба с ними опасна. Величие Кавказа осквернено позорной войной, которую ведут царские завоеватели-генералы. И обратный путь на Север — уныл и безнадежен. Пушкин возвращается как царский пленник.

Иными словами, „Путешествие в Арзрум“ подводит нас вплотную к тому образу Пушкина, который нам известен по картине „Поэт и царь“. От фильма к фильму антагонизм между Пушкининым и окружающим его обществом показывается все более обостренным.

И вот в трактовке этого антагонизма „Путешествие в Арзрум“ повторяет некоторые ошибки „Поэта и царя“.

Если мы обратимся к тем стихотворениям, которые привез с собой Пушкин из кавказской поездки 1829 года, мы увидим, что лучшие из них посвящены теме горной природы. Здесь находятся „На холмах Грузии“, „Кавказ“, „Обвал“ и другие не менее известные произведения. Как мог их написать тот фанатический заговорщик, который выведен в фильме, чей ум целиком, очевидно, занят мыслью об организации нового тайного содружества бывших декабристов?!

В фильме отсутствует—и совершенно напрасно—та гармония лирических и гражданских мотивов в поэзии Пушкина, которая выгодно отличает „Юность поэта“. То, что наличествовало в известной мере в сценарии, не вошло в фильм. Кинематографисты, снимавшие „Путешествие в Арзрум“ частично на Кавказе, не сочли возможным поработать на месте над проблемой пейзажа, тогда как она могла прибавить новые краски к пушкинскому образу. В фильме мы встречаем пейзаж, но он или характеризует трудности горной войны, или повторяет современные гравюры. Только однажды взбирается Пушкин на скалу, но кадр этот мало выразителен; а ведь он, скажем, мог варьировать тему стихотворения „Кавказ подо мною“!

Проблема пушкинского пейзажа в кино остается благодарной задачей. Одновременно с „Путешествием в Арзрум“ на экраны вышел скромный хроникальный фильм, являющийся кинематографическим собранием относящихся к жизни Пушкина гравюр. В этом фильме оператор Паллей с большим вкусом и тактом снял пушкинские места во всем их поэтическом лиризме. И примечательно, что зрителя волнует фильм, но волнует не столько сама живописная сельская природа, сколько совпадение показанных ландшафтов с пушкинскими текстами, которые читает диктор. Оператор Паллей обнаружил места, некогда вдохновлявшие Пушкина, он воспроизвел их в кадрах такими же, какими они были сто лет тому назад, за исключением исчезнувших ныне ветряных мельниц. Удача Паллея доказывает, что пейзаж в пушкинском фильме может играть не последнюю роль.

Авторы и постановщики „Путешествия в Арзрум“ прошли мимо этой проблемы, сосредоточив свое внимание на политической жизни поэта. Здесь им пришлось столкнуться с большим количеством догадок, намеков и недомолвок, переполняющих, кстати, и одноименное литературное произведение Пушкина, произведение осторожное и зашифрованное. И, хотя авторы сценария в предисловии утверждают, что все показанное в фильме основано на исторически-точных данных, они, конечно, не могли избежать в своей работе фантазии и домыслов.

Было бы трудно отрицать право на фантазию в художественном произведении, воспроизводящем биографию человека, от которой остались неполные сведения. Тем более, что выдуманные факты часто служат основной идее произведения в большей степени, чем факты документальные. Авторам „Юности поэта“ также пришлось идти дорогой домыслов. На основании стихов, посвященных актрисе Наталье, на основании слов „свет Наташа, где ты ныне?“ они создали судьбу и образ крепостной девушки, проданной помещиком. Но вымышленная судьба Натальи типична для своего времени. Когда же мы видим в „Путешествии в Арзрум“, как Пушкин во весь опор мчится навстречу турецким войскам, которые, кстати, капитулируют перед Паскевичем, т. е. делают бегство Пушкина бессмысленным,—тогда у нас создается впечатление, что представления авторов о Пушкине слишком предвзяты.

В фильме есть сцены не менее надуманные, но все же волнующие зрителя. Это сцены в старом Тифлисе, кстати, отсутствующие в литературном сценарии фильма. Пушкин показан в них другом грузинского народа, далеким от великодержавных предрассудков завоевателей. Как гость читает он собственные стихи на мирном пиршестве Гарсевана и слышит в ответ строфы „Анчара“, произнесенные на прекрасном грузинском языке. Таким образом, он имеет случай убедиться в высокой культурности грузин,—в Грузии читали Пушкина уже тогда, когда в России еще не знали Руставели. Нам дороги подобные представления о великом поэте, они неплохо служат основной идее произведения.

Но вот мы видим, как Пушкин, осторожный автор записок о путешествии 1829 года, неосторожно и настойчиво, вопреки желанию Раевского, собирает в палатке бывших декабристов. Конспиративное собрание происходит в центре лагеря генерала Паскевича. Читает Пушкин перед друзьями отрывки из „Бориса Годунова“, но жесты, интонации, допущенные актером Журавлевым, говорят, что невинные строфы скрывают тайный политический подтекст. Как испытанный трибун, как опытный заговорщик, произносит Пушкин многозначительную речь о сосланных, опальных дворянских родах.

Эта сцена вновь навязывает зрителю тенденциозное представление о Пушкине как о непримиримом враге монархии, стороннике восстания. Она возвращает нас к „Поэту и царю“, к давно пройденному этапу советского кино. В период немой кинематографии была выпущена аналогичная картина „Ася“, авторы которой, ухватившись за легенду о незаконнорожденной дочери Тургенева, дали свободу своему воображению и пошли по пути домыслов там, где нужно было обращаться к действительному жизнеописанию писателя. Охота за намеками и загадками мемуарной литературы чаще всего приобретает черты вульгарного социологизма.

В фильме „Путешествие в Арзрум“ проделана достойная внимания работа над образом Пушкина.

Несмотря на отдельные недочеты, попытку актера Журавлева очеловечить, сделать живым, близким нам образ Пушкина приходится признать здоровой и своевременной.

Советский фильм выделяет самые реалистические, самые правдивые стороны творчества классиков, высоко поднимающие их над уровнем окружающей среды. Образы Пушкина на экране кажутся нам более близкими к первоисточнику, чем это было несколько лет назад. Но эти образы ждут еще более совершенной экранизации.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ А. С. ПУШКИНА¹

Ю. ЛЕБЕДЕВА

I

ВОПРОС об иллюстрациях к произведениям А. С. Пушкина является актуальнейшей проблемой, стоящей перед советской книжной графикой. Помимо большой широты диапазона и тематического богатства, творчество Пушкина привлекает нас остротой восприятия действительности, реалистическим методом, дающим не только конкретный быт, но и психологические, социальные характеристики, типические образы, в большинстве случаев являющиеся крупными художественными обобщениями. Пушкин в своих произведениях правдиво отражает реальную действительность, показывая картину русского дворянского общества конца XVIII, первой трети XIX века. Пушкин ставит в своих произведениях проблемы освобождения личности от феодальных оков, проблемы творчества, дружбы, чести, долга, любви, ревности и измены и разрешает их на уровне самых передовых идей своего времени. Глубокая гуманность, уважение к достоинству человека, интерес к социальным движениям эпохи, к истории и быту, к социальной психологии, критическое отношение к действительности и глубокий анализ противоречий дворянского сознания сочетаются в творчестве Пушкина с оптимизмом, жизнерадостностью и образуют единое целое, исключительное по своей гармоничности и художественному воздействию.

Перед иллюстраторами А. С. Пушкина, на ряду с задачей конкретизации центральных образов его творчества и освещения главных моментов развития фабулы, стоит трудная задача создания художественных произведений, созвучных простому, чеканному стилю нашего гениального мастера слова. Исторический анализ пушкинских иллюстраций показывает, что эти проблемы до сегодняшнего дня остаются, по существу, не только не разрешенными, но и не поставленными: отдельные удачи и приближения к творческому замыслу пушкинских произведений носят характер скорее случайных решений и никак не использованы в нашей художественной практике. С другой стороны, многочисленные ошибки и искажения пушкинских произведений, особенно ярко выступающие в попытках интерпретации главных реалистических произведений Пушкина („Евгений Онегин“, „Борис Годунов“, „Капитанская дочка“), также до сих пор не осмыслены и не проанализированы.

Вопрос о графическом воплощении образов Пушкина, взятый в историческом разрезе, сводится в основном к вопросу об освоении и пере-

работке пушкинского наследия различными социальными группами в течение последнего столетия. Понимание художниками пушкинского творчества, его образов и стиля тесно связано с борьбой различных идейных и художественных течений в русском искусстве XIX—XX веков.

II

Восприятие творчества А. С. Пушкина наиболее реакционными группами феодально-крепостнического общества и использование его наследия как оружия для идеологической борьбы нашло наиболее яркое отражение в иллюстрациях, исполненных художниками академического лагеря. Само собой разумеется, что характер интерпретации творчества Пушкина на различных этапах развития академического искусства принимал различные формы.

Рисунки И. Иванова к „Кавказскому пленнику“ (1824 г.)¹⁾ и А. В. Нотбека к „Евгению Онегину“ (1829 г.)²⁾ выполненные в академическом условном стиле и показывающие идеализированные, лишенные выражения и психологии лица, срисованные с античных слепков головы, позирющие, статичные фигуры—говорят о неизжитых феодальных традициях. Черты наивного реализма в передаче костюмов и деталей интерьера и элементы сентиментальной идеализации, идиллической трактовки помещичьего быта у А. В. Нотбека отражают своеобразное восприятие романтических настроений 20-х годов. Гравюры к „Евгению Онегину“ являются одним из ранних проявлений блока академизма с перерождающимся романтизмом и ранним образцом академической трактовки жанровых сцен. Эти слащавые и условные иллюстрации так исказили образы поэта, что он обрушился на них злыми эпиграммами, высмеивающими главным образом жеманную трактовку Татьяны и неудачную попытку изобразить друга Онегина в образе самого Пушкина.³⁾

Совсем иное явление, чрезвычайно типичное для эпохи сороковых годов, представляют рисунки к „Борису Годунову“ некоего К. Шрейдера (1842 г.)⁴⁾ являющиеся образным выражением уваровского лозунга „православия, самодержавия и народности“... Линейные псевдо-классические иллюстрации этого мало известного художника являются образцом реакционного, академического толкования „Бориса Годунова“. Уже первый рисунок, показывающий молодых красавцев — бояр Шуйского и Воротынского в театральных, тщательно вырисованных костюмах, в богатой палате классического, ренессансного стиля, обнаруживает одновременно и полное незнание, и приторную идеализацию допетровской русской старины. Главные персонажи „романтической“ трагедии Пушкина даны в таком же прикрашенном, слащавом облике. Чрезвычайно характерна трактовка духовенства: даже бродяги Варлаам и Мисаил в корчме превращены в благообразных, почтенных монахов. Народ представлен схематической безликой и покорной массой, стрельцы — римскими воинами. Национальная характеристика персонажей ограничивается лишь деталями костюмов, шубами и окладистыми бородами. Отсутствие выражения лиц заменено условной, однообразной жестикующей, характерной для феодально-крепостнического искусства. Незнание перспективы, неумение справиться с ракурсами, даже рисовать лица в профиль — говорят об отсутствии профессиональной выучки у художника, являющегося своеобразным проводником тенденций „охранительного“ национализма.

Из рисунков к А. С. Пушкину академика А. Шарлеманя наиболее интересны для нас иллюстрации к „Капитанской дочке“ и к „Евгению



А. В. Потбек.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
„Невский альманах“
1829 г.

Онегину“ в „Русском художественном листке“ Тимма за 1861 и 1862 гг.,⁵⁾ также тенденциозно искажающие реалистическое содержание этих произведений. В иллюстрациях к „Капитанской дочке“ внимание зрителя фиксируется на центральной композиции — верноподданнически, патриотически трактованной сцене приема скромной Марии Ивановны Екатериной II. Самым основным, существенным в романе — для художника — является момент милостивого прощения императрицей „изменника“ Гринёва.

С патриотической концепцией „Капитанской дочки“ гармонирует нереальная, оторванная от конкретного социального фона трактовка образов „Евгения Онегина“. Художник показывает в своих иллюстрациях только „изящную“ сторону действительности, тему любви и ревности, поданную в „салонном“ духе. Воздушный неземной облик Татьяны дается в соответствующей обстановке: она в бальном платье и перчатках мечтает на балконе, в то время как Онегин позирует в „гарольдовом“ плаще.⁶⁾ Тонкие рисунки Шарлеманя, показывающие академическую культуру ливии, прекрасно характеризуют восприятие Пушкина консервативной верхушкой помещичье-дворянского общества 60-х годов XIX века.

Репродуцированные в журналах 70-х—80-х годов картины и рисунки близких к академизму и академических художников 60-х—80-х годов (К. Маковского, Венига, К. В. Лебедева, Р. Штейна и др.),⁷⁾ иллюстрирующие „Бориса Годунова“, продолжают ту же линию псевдо-романтической интерпретации А. С. Пушкина. Шаблонная красивость персо-

нажей, театральные, эффектные костюмы и обстановка, ложный историзм и иногда внешняя драматизация действия сочетаются в них с поверхностно воспринятыми от передвижников моментами эмпиризма, натуральности и с внешними живописными приемами, образуя эклектичный и условный стиль...

Своеобразную форму перерождения академизма представляют рисунки М. Микешина к „Капитанской дочке“.

В 1861 г М. Микешин исполнил 2 иллюстрации к „Евгению Онегину“, рисующие романтический образ задумчивой, миловидной девушки у окна, в реальной обстановке 60-х годов. В сцене с няней этих реалистических моментов еще больше: о них говорит облик Татьяны, измученной бессонной ночью, характеристика няни, скромная, обыденная обстановка комнаты.⁸⁾ Но эти реалистические тенденции были случайным единичным явлением в творчестве Микешина, обусловленным всей обстановкой и либеральными настроениями 60-х годов. Иллюстрации к „Капитанской дочке“ 1881 года⁹⁾ гораздо больше соответствуют творческой физиономии этого художника — автора национально-патриотического памятника 1000-летия России. В его незаконченных, черновых рисунках пером и карандашом черты зарождающегося модернизма — изломанные, рваные линии — сочетаются со странной символикой содержания. Первый набросок — рисунок фронтисписа — задуман как апофеоз Екатерины II, бюст которой доминирует над схематичными фигурками действующих лиц романа. В центре даны эстетизированные, утонченные облики Марьи Ивановны и Гринева, окруженные второстепенными пер-



А. В. Нотбек.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“,
1829 г.

сонажами. За ними виселицы, силуэты пугачевцев и мрачная таинственная фигура самого Пугачева на белом коне. Второй рисунок повторяет с небольшими изменениями первый вариант: изображение Пугачева с сатанинской улыбкой и аллегория смерти (скелет с косой) за его спиной еще более подчеркивают реакционную символику образов Микешина.

Разобранный материал показывает характер восприятия пушкинского творчества академическим искусством 20-х—60-х годов XIX века. Оно отрицало реалистическое содержание произведений А. С. Пушкина, брало из них только „изящную“ сторону действительности, облакало его героев в псевдо-классические и псевдо-русские одежды, превращая в некоторых случаях произведения поэта в своеобразную форму борьбы за принципы „охранительного“ национализма.

Академические иллюстрации 70-х—80-х годов сочетают внешнюю эффектность, театральность и условность композиции с бутафорией костюмов и обстановки, поверхностно воспринятыми элементами натурализма, живописными приемами и, в некоторых случаях, с отдельными моментами зарождающегося модернизма.

III

Другую группу иллюстраций XIX века представляют наивно-эмпирические рисунки К. А. Зеленцова (1828 г.) и К. А. Трутовского (1862 г.) к „Борису Годунову“, рисунки Трутовского 60-х годов к „Графу Нулину“, „Русалке“, „Полтаве“ и „Жениху“.



А. В. Нотбек.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
Татьяна. 1829 г.

К. Шрейдер.
Иллюстрация
к „Борису Годунову“.
Шуйский и Воротынский
1842 г.



Из них наибольший интерес представляет рисунок ученика известного художника первой половины XIX века А. Г. Венецианова — К. А. Зеленцова к „Борису Годунову“¹⁰) (награвированный С. Галактионовым для „Невского альманаха“ 1828 г.), являющийся первой попыткой конкретизации образов пушкинской трагедии. Сцена в келье Чудова монастыря Зеленцовым показана как жанровая бытовая картинка. Художник дает несколько суховатую и робкую трактовку Пимена и спящего Тригория. Его маленький старичок-монах ничего общего не имеет с монументальным образом Пимена, в котором поэт хотел изобразить идеального представителя народного духа, воплощение „мирского суда“. Тщательно нарисованные детали обстановки бедной кельи занимали внимание художника в той же степени, как и персонажи трагедии. Стремление к самобытности, к народности, характерное для передовой художественной мысли 20-х годов, нашло различное выражение у Пушкина и иллюстрировавшего его художника. Поэт создал обобщенный, монументальный образ боярина, ушедшего от своего класса, от политической борьбы, в созерцание. Скромный ученик Венецианова, стремясь показать „народные“ типы, дал эмпирические, невыразительные характеристики.

Из более поздних иллюстраторов Пушкина в том же плане интерпретировал его произведения эпигон правого крыла „натуральной“¹¹) школы К. А. Трутовский, впоследствии (в 70-х годах) выставившийся на передвижных выставках. К. А. Трутовский — автор не лишенных слащавости „народных“ сцен из малороссийской жизни, в редких случаях дающий в своих иллюстрациях и жанровых картинках моменты обличения помещичьих нравов. В своей „Сцене в корчме“ 1862 г. К. А. Трутовский так же эмпирически, пассивно-созерцательно подошел к своей задаче, как и К. А. Зеленцов. Натуралистически вырисовывая отбитую штукатурку на стене и бедную утварь корчмы, худож-

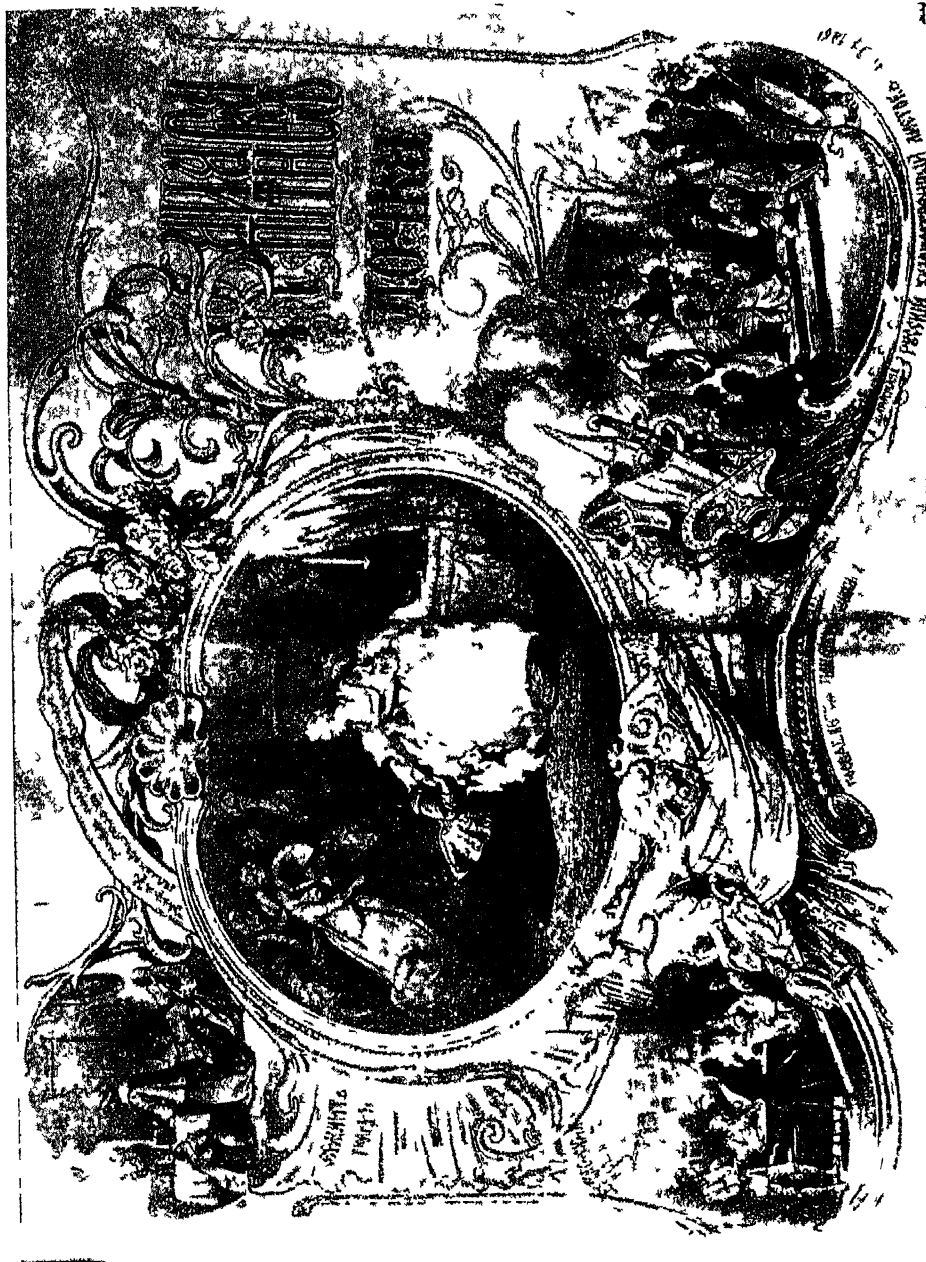


К. Е. Маковский. Эскиз к картине „Убиение Федора Годунова“. 1862 г.

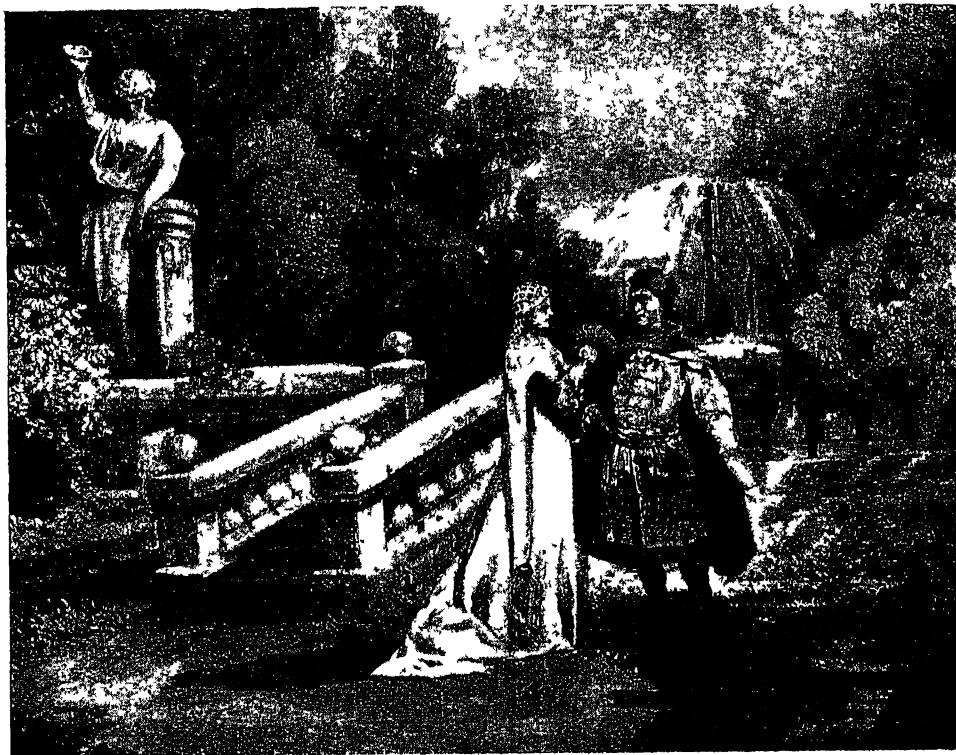
ник дал малосодержательные, однообразные характеристики действующих лиц трагедии.¹²⁾

Другая серия иллюстраций демонстрирует попытки романтической интерпретации произведений А. С. Пушкина.

Романтические настроения начала XIX века нашли яркое отражение в коллективном труде А. Н. Оленина — И. Иванова, рисунке-виньетке к 1-му изданию „Руслана и Людмилы“.¹³⁾ В этом легком, очень свободно построенном в композиционном отношении, простом и лаконичном рисунке даны условные, идеализированные персонажи поэмы, одетые в русские костюмы и напоминающие изображения крестьян на картинах Венецианова. Внимание зрителя фиксируется на сентиментальной, чувствительной сцене пробуждения Людмилы. В окружающих эту сцену мелких рисунках тонко намечены характеристики Финна и



А. Шарлемань. Иллюстрация к „Капитанской дочке“. 1861 г



К. В. Лебедев Иллюстрация к „Борису Годуну“ Самозванец и Марина Мнишек. 1880 г.

Наины и показаны наиболее фантастичные, сказочные моменты поэмы В романтическом духе исполнены гравюры С. Ф. Галактионова к „Братьям-разбойникам“¹⁴⁾ и к „Бахчисарайскому фонтану“.¹⁵⁾ Иллюстрация к „Братьям-разбойникам“ представляет таинственную сцену лунной ночью у костра, показывает фантастических, театральных разбойников и условный пейзаж фона В гравюрах к „Бахчисарайскому фонтану“ художник рисует облики Заремы, Марии и Гирея на фоне экзотической обстановки ханского дворца. В этих иллюстрациях Галактионов, поверхностно воспринявший романтику пушкинской поэмы, подменяет показ больших страстей и ярких образов сентиментальной, условно-красивой и статичной трактовкой персонажей. В этом отношении особенно характерен облик тоскующего Гирея. В том же романтическом плане выполнен рисунок А. П. Брюллова 1839 г. к „Каменному гостю“, воспроизведенный в гравюре в сборнике „Сто русских литераторов“, т. I. Трактовка Дон-Жуана у А. Брюллова отличается некоторой слащавостью, более убедителен лирический, чистый облик Донны-Анны, и удачно найден освещенный луной архитектурный пейзаж в стиле итальянского ренессанса с конной статуей Командора.

В 50-х годах представитель дворянского течения натуральной школы В. Ф. Тимм, иллюстрируя „Братьев-разбойников“,¹⁶⁾ повторяет схему Галактионова, несколько усиливая живописные эффекты и натуралистические моменты в трактовке персонажей. Его иллюстрация к одному из мелких эпизодов „Евгения Онегина“ — описанию зимы

в деревне: „в избушке, распевая, дева прядет, и, зимних друг ночей, трещит лучина перед ней“ — показывает идеализированный облик миловидной, приодетой крестьянской девушки с традиционной прялкой — образ, опять-таки очень близкий к „венециановским“ крестьянкам.¹⁷⁾

Более значительное событие в истории русской иллюстрации XIX века представляют рисунки Павла Петровича Соколова к „Евгению Онегину“ и „Капитанской дочке“, в которых черты романтизма тесно переплетаются с моментами эмпирического отношения к действительности. По имеющимся архивным данным можно установить, что первая серия иллюстраций П. П. Соколова к „Капитанской дочке“ была выполнена в 40-х годах.¹⁸⁾ Местонахождение этого варианта не известно, но зато известны его иллюстрации к „Евгению Онегину“ — 50-х, 60-х, 80-х и 90-х годов, к „Капитанской дочке“ — 50-х, 60-х и 90-х годов. Таким образом, на иллюстрациях П. П. Соколова можно проследить эволюцию понимания произведений Пушкина одним художником в течение 40 лет. Первые иллюстрации к „Евгению Онегину“, исполненные в 1855—1860 годах, но изданные значительно позже, в 90-х годах,¹⁹⁾ очень своеобразно отражают развитие главной сюжетной линии романа. Поэтизация центральных образов, большое количество портретов, наряду с интересом к жанру, являются их главной особенностью. Художник фиксирует внимание не на взаимоотношениях героев романа, а на их



К. А. Зеленцов.
Иллюстрация
к „Борису Годуну“.
Пимен и Григорий Отрепьев
1828 г.



К А. Трутовский. Иллюстрация к „Борису Годунову“. Сцена в корчме. 1862 г.

портретных характеристиках, с явным преобладанием темы Татьяны. Центральные фигуры романа даны крупным планом, их идеализированные, опоэтизированные облики, выполненные в мягкой, тонкой светотеневой манере, очень привлекательны, но они не передают всей сложности пушкинских образов. П. П. Соколов, показывая эти романтические образы, не раскрывает их характеров и переживаний, не дает представления о людях 20-х годов. Кроме того, он несколько осовременивает их: его Татьяна напоминает скорее девушку 50-х годов, тургеневскую героиню, нежели пушкинскую Татьяну.

В этой серии рисунков особенно интересен подбор второстепенных, не связанных с основной фабулой романа сцен, в которых отражен, правда, в слабой степени, интерес к „народной“ тематике и намечается выход из круга дворянских образов. Художник показывает дворовых и крестьян: спящих лакеев в передней, кучеров, ожидающих господ у театра, охтянку, спешащую с кувшином, крестьянскую девушку за прялкой, мальчиков на коньках и т. д. Могила Ленского дана с жанровой сценкой — отдыхающим пахарем и жницами, пришедшими за водой. В трактовке этих „народных“ типов преобладают черты идеализации и приукрашивания действительности. Это — идиллические поселяне, а не реальные образы крепостных крестьян и дворовых. В большинстве случаев они едва намечены, даны схематично, и только иногда художник более остро и реалистично подает такую „народную“ сценку, как, например, в эпизоде с сонными лакеями. Но ни жанровые сценки, ни портретные характеристики в итоге не дают ни правдивого показа

помещичьего быта 20-х годов, ни ярких запоминающихся образов и стиля эпохи. Они скорее отражают, и то неполно, помещичий быт и типы 50-х годов.

Относящиеся приблизительно к тому же периоду иллюстрации П. Соколова к „Капитанской дочке“²⁰) исполненные в эпоху крестьянских волнений, предшествовавших „освобождению“ крестьян, отражают в основном семейную линию романа — детство Гринёва и любовь его к Марье Ивановне. Все моменты, связанные с восстанием Пугачёва, с социальным движением эпохи, в этих иллюстрациях совершенно опущены. Самого Пугачёва художник показывает только один раз, совершенно не характеризуя его, и заканчивает иллюстрации моментом осады Белогорской крепости.

Сцены детства Гринёва, иллюстрирующие проказы хорошенького кудрявого мальчика и его друзей — дворовых ребятишек, рисуют повитическими чертами патриархальный быт. Свойственная П. Соколову мягкая, светотеневая манера карандашного рисунка легко намечает округлые линии фигур и пейзажей. Характеристики действующих лиц в этих иллюстрациях очень смягчены и расплывчаты. Это особенно ясно видно на трактовке образа отца Гринёва — властного, крутого старика, так мастерски нарисованного Пушкиным и слишком смягченного и обезличенного художником. Только в отдельных, редких случаях П. Соколов даёт более реальные, конкретные характеристики (например, Ивана Игнатьевича) и моменты иронии в трактовке отдельных сцен



С Ф. Галактионов.
Иллюстрация
к „Братьям-разбойникам“
1825 г.



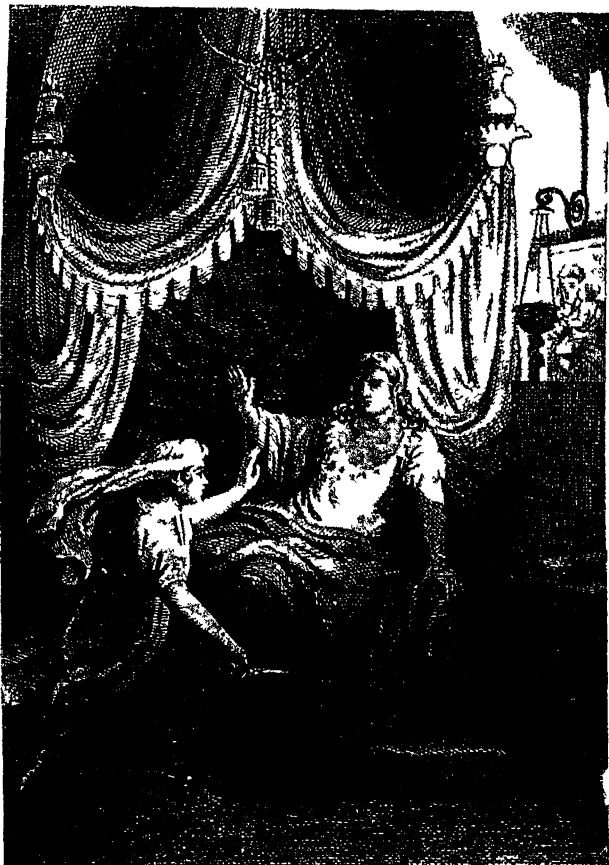
С. Ф. Галактионов,
Иллюстрация
„Бахчисарайскому фонтану“. Зарема 1827 г.

(ученье солдат). Облики Марьи Ивановны и Гринева, показанные в романтическом, опоэтизированном плане, очень близки к трактовке героев „Евгения Онегина“. Фигура Швабрина дана в мелодраматическом плане, с скрещенными на груди руками и мрачным трагическим выражением лица.

Для иллюстраций П. Соколова 50-х годов, на ряду с чертами поэтизации действительности, сглаживания ее противоречий, характерны наличие моментов бытового реализма, пассивно-созерцательного, поверхностного и статичного, и свойственный этой эпохе интерес к жанру, пейзажу, портрету и к „народной“ тематике.

Работы того же художника 60-х годов говорят о любопытных сдвигах в его мироотношении, внесших изменения и в восприятие пушкинского творчества. В иллюстрациях к „Капитанской дочке“, ²¹⁾ на ряду с углублением и развитием семейной темы романа (в рисунках, показывающих нежную любовь матери к Петруше, добродушие его отца и взаимоотношения молодого Гринева с Марьей Ивановной), намечаются новые, „либеральные“ тенденции. Художник, прежде всего, дает в этих иллюстрациях более полное отражение фабулы романа и показывает взятие Белогорской крепости, суд Пугачева, пирушку у Пугачева и т. д. Все эти эпизоды преподносятся как мирные жанровые сценки; даже такие трагические сюжеты, как снятый с виселицы, покрытый простыней капитан Миронов, или сцена голода в Оренбурге, с мертвой женщиной на первом плане, даны так спокойно и невыра-

С. Ф. Галяктионов.
Иллюстрация
к „Бахчисарайскому фонтану“.
Зарема и Мария
1827 г.



зительно, что не производят никакого впечатления на зрителя. Образы главных героев романа — Марьи Ивановны и Гринева — показаны более реально и обыденно. Марья Ивановна здесь действительно скромная провинциальная девушка, а не романтическая героиня. В трактовке других персонажей, в частности Пугачева и его сподвижников, художник дает или бессодержательную схему или неглубокую этнографическую характеристику, рисуя Пугачева добродушным русским мужичком, а его товарищей — почти одноликими башкирами и калмыками. Одним из наиболее интересных моментов в этой серии рисунков является очень оригинально трактованный тип Швабрина-пугачевца с энергичным, незаурядным лицом мятежника и революционера. Но трактовка Швабрина — почти единичное, исключительное явление; остальные характеристики бесцветны и совсем не конкретизируют образов пушкинского романа. В результате, даже при сравнительной полноте отражения фабулы, и эта серия иллюстраций к „Капитанской дочке“ не дает ее широкого социального и бытового фона.

Следующий по времени акварельный рисунок П. Соколова 1866 г.,²²⁾ показывающий сцену последнего свидания Онегина и Татьяны, на ряду с романтической трактовкой Татьяны, также дает ряд реалистических моментов, характеризующих своеобразный процесс обуржуазивания художника. Эти моменты сказываются в натуралистической передаче обстановки и особенно в трактовке Евгения Онегина типичным помещиком-англоманом и заводчиком 60-х годов.



А. Брюллов.
Иллюстрация
к „Каменному гостю“.
1839 г.

В интерпретации П. Соколовым образа „Евгения Онегина“ в 80-е годы еще заметно влияние буржуазного натурализма, сказывающееся в трактовке Татьяны в более „земном“ плане.²³⁾

В 90-х годах резко намечается новый перелом, и художник снова возвращается к своей первоначальной романтической концепции „Евгения Онегина“ и „Капитанской дочки“. В иллюстрациях к „Евгению Онегину“ он повторяет часть иллюстраций 50-х годов,²⁴⁾ дополняя их двумя новыми поэтичными рисунками. Особенно характерна сцена Татьяны с няней, дающая лирический образ хрупкой, юной девушки с широко раскрытыми мечтательными глазами.

Иллюстрации 90-х годов к „Капитанской дочке“, гравированные Ламоттом в Париже²⁵⁾ и сильно искаженные гравером, дают в несколько измененном виде первоначальную семейную концепцию романа. Основной акцент здесь также сделан на любви Гринева и Марьи Ивановны. Центральной фигурой романа является опоэтизированная Марья Ивановна; все остальные персонажи и события интересуют художника только в связи с ее судьбой. Поэтому интерпретация текста начинается только с приезда Гринева в Белогорскую крепость; социальные моменты романа, несколько выдвинутые в иллюстрациях 60-х годов, снимаются почти целиком.

Пугачев и его сподвижники показываются только в редких случаях и тракуются какими-то романтическим разбойниками из старинных романов.

Пейзажный и бытовой фон романа в этой серии разработан больше, чем в предыдущих рисунках, но он мало характерен и почти ничего

не говорит о русской природе и провинциальном быте екатерининской эпохи.

Полная неспособность художника передать психологические переживания и драматические коллизии особенно ярко видна в сцене суда Пугачева, где Марья Ивановна спокойно плачет, в то время как мать ее ведут на виселицу. В этих иллюстрациях художник стоит на более реакционных позициях. Тенденция эстетизации реалистических образов Пушкина в них выражена особенно ярко.

Пушкинские иллюстрации П. Соколова довольно четко показывают путь художника от романтических настроений и элементов бытовизма 50-х годов к либеральным увлечениям и социальным моментам 60-х годов и затем к поправлению 90-х годов, к эстетству, принесшему разрыв с реальностью. Этот путь, отражающий в основном эволюцию мировоззрения либерального помещика, типичен для дворянского романтизма второй половины XIX века. Из других художников в том же романтическом духе иллюстрировал Пушкина А. И. Лебедев, давший в 70-х годах ряд изображений Татьяны в уже известном нам облике тургеневской героини. Восприятие Пушкина через призму тургеневских романов чрезвычайно характерно для дворянского искусства 50-х—70-х годов.²⁶⁾

Таким образом, течение дворянского романтизма, развивающееся параллельно с академическим искусством, связанное с правым крылом „натуральной“ школы, очень ограниченно воспринимало реализм Пушкина. Оно давало пассивные, эмпирические бытовые сценки и фикса-



П. П. Соколов.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
50-е годы.



П. П. Соколов. Иллюстрация к «Евгению Онегину». Могила Ленского. 50-е годы.

ровало внимание на романтических моментах фабулы, поэтизируя образы поэта и идеализируя помещичий быт.

Для этой группы художников характерен также интерес к «народной» тематике, выразившийся в выдвигании прикрашенного крестьянского типажа, идиллического поселян, являвшийся в дореформенную эпоху своеобразной формой смягчения, замазывания социальных противоречий действительности.

IV

Необходимо отметить, что ни прогрессивное, разночинское крыло «натуральной» школы, ни идейные реалисты 60-х годов, ни радикально-демократическая группа передвижников, т. е. ни одно передовое художественное течение XIX века не ставило серьезно проблемы интерпретации пушкинского творчества. Отдельные случайные работы, вроде рисунков Агина к «Гусару»²⁷⁾ и «Братьям-разбойникам»,²⁸⁾ не вносят ничего нового и существенного в собрание пушкинских иллюстраций.²⁹⁾ То же можно сказать о рисунке П. Федотова «Татьяна и няня»,³⁰⁾ стилистически очень близком к лирическим, условно-сентиментальным вещам этого художника, выполненным в эпоху реакции после 1848 г. Идеализированные облики Татьяны, напоминающей мадонну, и слащавой старухи-няни ничем по существу не отличаются от дворянской интерпретации этих образов. Они говорят о социальном перерождении художника в той же мере, как задуманная им картина «Приезд Николая I в Институт».³¹⁾

Причину такой недооценки и игнорирования творчества Пушкина представителями радикально-демократических художественных течений вскрывает Д. Благой на анализе параллельных явлений в области литературной критики.⁸²⁾

Благой показывает, как относилась к Пушкину, с одной стороны, радикальная, разночинская интеллигенция 60-х годов во главе с Писаревым, отрицавшая дворянскую культуру, и представители дворянской эстетики — с другой. Первые не ценили художественности Пушкина и считали устарелым содержание его поэзии. Вторые, борясь за лозунг „чистого“ искусства против тенденциозной, обличительной литературы, использовали Пушкина как орудие в этой борьбе, провозгласив его чистым художником, ничего общего не имеющим с низменной, грязной действительностью.

Борьба Писарева с дворянской идеологией в литературе была борьбой с чистой эстетикой, т. е. отрицанием дворянской концепции Пушкина. Это отношение к Пушкину находит самое яркое выражение в критических статьях Писарева.

В связи с данной обстановкой становится понятным, с одной стороны, отношение к Пушкину художников, живописцев и графиков, сторонников демократического искусства, которые хотя и не соглашались целиком с Писаревым, но все же часто проходили мимо Пушкина, недооценивая реалистические стороны его творчества.

П. П. Соколов
Иллюстрация
к „Капитанской дочке“.
Марья Ивановна
60-е годы.





П. П. Соколов.
Иллюстрация
к „Капитанской дочке“.
Швабрин. 60-е годы.

Из представителей передвижничества иллюстрировал Пушкина Г. Г. Мясоедов, еще в допередвижнический период своей деятельности изобразивший сцену в корчме из „Бориса Годунова“, много раз репродуцированную в журналах 60-х—80-х годов.⁸³⁾ Эта картина, получившая одобрительный отзыв В. В. Стасова,⁸⁴⁾ носит уже черты буржуазного реализма. Попытка драматизации действия и психологической трактовки персонажей, более конкретные, жизненные, хотя и однообразные характеристики монахов и приставов дают право говорить о восприятии художником новых реалистических тенденций, на ряду с непреодоленными еще чертами академизма, элементами театральности и условности в построении композиции и в мелодраматической трактовке образа Димитрия.

Из других передвижников Перов сделал два эскиза к „Борису Годуну“ (в 1879 г.),⁸⁵⁾ из которых один показывает выразительный строгий образ Пимена, набросанный резкими, энергичными штрихами.

Крамской, взявшись в том же 1879 году, по заказу, иллюстрировать пушкинские произведения, выбрал „Руслана и Людмилу“ и писал об этом издателю К. А. Шеллеру:⁸⁶⁾ „два слова в оправдание рисунков: иллюстрировать такого поэта, как Пушкин, вовсе не легко (да уже я это знал раньше). Что делать? Вы предоставили на мой выбор, но ведь это значит взвалить на человека огромную ответственность. И вот, как видите, я нарисовал банальные вещи и на банальные поэмы; впрочем, „У лукоморья“ поэма не банальная, но невозможная“. Эти рисунки к „Руслану и Людмиле“ очень неравноценны. Встреча Руслана с головой⁸⁷⁾ сделана в тяжелой натуралистической манере, напоминающей

относящиеся приблизительно к тому же времени иллюстрации Г. К. Са-вицкого⁸⁸⁾ к той же поэме. Рисунок „У лукоморья“, сильно искаженный воспроизведением в деревянной гравюре, при буквально-точной и детальной интерпретации пушкинского текста, носит уже черты импрессионизма в обобщенной трактовке пейзажа и в мягкой дымке, окутывающей предметы.

V

Восьмидесятые годы, в связи с открытием памятника Пушкину в 1880 г. и с 50-летней годовщиной смерти поэта, вызвавшей усиление интереса к нему, а также отчасти в связи с окончанием в 1887 г. 50-летнего срока авторского права его семьи на издание сочинений, более богаты изданиями Пушкина и иллюстрациями к его произведениям. Об этом „признании“ Пушкина, много говорилось в связи с юбилеем 1880 г.⁸⁹⁾

Иллюстрации этого периода показывают, как воспринималось творчество Пушкина поправевшей буржуазией и омещанившейся мелкой буржуазией 80-х годов.

Из передвижников и близких к ним художников в 80-х годах Пушкина иллюстрировали В. Маковский, М. П. Клодт, В. Пукирев, М. Ма-



П. П. Соколов.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
Онегин и Татьяна.
1866 г.



П. П. Соколов.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“. Татьяна
и няня. 90-е годы.

лышев и др.⁴⁰) Иллюстрации к „Евгению Онегину“ и „Борису Годунову“, останавливающиеся главным образом на моментах любовной фабулы („Евгений Онегин“) или на сентиментальных семейных сценах („Борис Годунов“), представляют полунатуралистиче-полусхематичные невыразительные сцены, показывают безжизненный, без всякого признака эмоциональности, неубедительный типаж, сухо и протокольно передают обстановку и костюмы изображаемой эпохи. В некоторых случаях, в особенности у М. Клодта и у наиболее плодотворных иллюстраторов Пушкина — В. Маковского и М. Малышева, черты натурализма сочетаются с элементами слащавой идеализации, прикрашивания действительности. Попытки изображения „народных сцен“ в иллюстрациях к „Борису Годунову“ отличаются той же статичностью, протокольностью, подчеркнутой вульгаризацией и шаблонным однообразием типажа.

Более интересна передвижническая интерпретация „Капитанской дочки“. Рисунки М. Нестерова 1886 г.,⁴¹) целиком еще связанные с бытовым передвижническим реализмом, дают в некоторых случаях яркие жизненные сценки (военный совет в Белогорской крепости, Марья Ивановна в гостях у жены смотрителя). В них следует отметить, на ряду с реалистической трактовкой второстепенных персонажей и обстановки, схематизм и бесцветность характеристик главных действующих лиц романа (Гринева, слащавой „Гретхен“ — Марьи Ивановны) и прикрашивание облика Пугачева.

В 90-х годах М. В. Нестеров дает ряд новых иллюстраций к А. С. Пушкину. Для характеристики его восприятия пушкинского творчества в этот период достаточно посмотреть рисунки к „Евгению Онегину“, показывающие пассивные, неврастенические образы со свойственным нестеровским типам этого периода углубленным взглядом широко раскрытых глаз. Художник, отошедший от бытового реализма 80-х годов, вместо конкретизации творческих замыслов поэта, дает свой привычный круг образов, не имеющих ничего общего с персонажами романа.⁴²⁾

В других образцах передвижнической иллюстрации „Капитанской дочки“ 80-х годов, у В. Маковского и М. Малышева, мы встречаемся с тем же прикрашенным образом вождя народного восстания. У Малышева в серии иллюстраций 1889 г. подчеркиваются социальные моменты фабулы, например, эпизод с изувеченным башкиром, и при очень полном, детальном комментировании романа совершенно опущена концовка с Екатериной II. Эти черты „народничества“ у М. Малышева не случайны, как показывает дальнейшая идейная эволюция художника, приведшая его к апологии эсеров.

В 80-е годы начал иллюстрировать А. С. Пушкина крупнейший представитель русского реализма—И. Е. Репин, создавший ряд интересных рисунков к произведениям Гоголя, Л. Толстого, Чехова, Л. Андреева и т. д. Репинская интерпретация произведений Гоголя



П. П. Соколов
Иллюстрация
к „Капитанской дочке“.
1891 г.



П. П. Соколов. Иллюстрация к „Скупому рыцарю“. Без даты.

и Л. Толстого говорит об исключительно глубоком понимании их творчества (работа над образом Поприщина,⁴⁸) иллюстрации к рассказу Л. Толстого „Чем люди живы“⁴⁴) и т. п.). Задача воплощения образов Пушкина оказалась гораздо более трудной для Репина; поэтому идейная и художественная ценность его пушкинских иллюстраций далеко не одинакова.

Наиболее удачными надо признать два ранних рисунка (1884 г.) к „Каменному гостю“, изображающих в двух вариантах сцену у Лауры.⁴⁵) Жизненность и правдивость композиционного решения, яркость и разнообразие характеристик, поз и жестов соединяются в этих рисунках с мастерской передачей богатой градации оттенков одного и того же переживания на лицах слегка окарикатуренных гостей Лауры. Художник для выполнения своей задачи мобилизует разнообразные графические средства — четкий контур, рваную и мятую линию, мягкую дымку светотени.

Другие иллюстрации к „Каменному гостю“ интересны характером интерпретации образа Дон-Жуана. В более раннем натуралистическом рисунке (1880 г.)⁴⁶) образ Дон-Жуана показывает довольно узкое понимание этого персонажа как „коварного обольстителя“, лукавого обманщика. Во втором варианте, 1896 г.⁴⁷) (акварель и карандаш), более импрессионистичном по общей концепции, лицу Дон-Жуана придано исступленное выражение фанатика и безумца (отчасти сохраненное в картине маслом на ту же тему). То и другое толкование, конечно, никак не объясняет обаяния этого глубокооптимистичного, яркого, чисторенессансного образа и отнюдь не решает проблемы интерпретации „Каменного гостя“.



П. Федотов Иллюстрация к „Евгению Онегину“. Татьяна и няня. 40-е годы.

Более поздние по времени рисунки к „Евгению Онегину“ — Татьяна (1889 г.),⁴⁸ Онегин и Ленский (1893 г.),⁴⁹ Дуэль (1899 г.)⁵⁰ — упрощают, схематизируют образы героев романа. Курносая, круглолицая Татьяна, ходульный, неестественный Ленский и надменный барин — Онегин повторяют, по существу, созданные либерально-буржуазной группой передвижников шаблоны и схемы этих персонажей. В „Дуэли“ (акварель) художник дает великолепно сделанный, в тонких отношениях белых и серых тонов, зимний пейзаж с мельницей и совершенно убедительные, поверхностные образы Онегина и Ленского. В рисунках к Пушкину, за исключением некоторых рисунков к „Каменному гостю“, реализм



В. Г. Перов. Иллюстрация к „Борису Годуну“. Пимен, 1879 г.

Репина не достигает той обобщающей силы, которой отличаются его иллюстрации других классиков русской литературы. Характерно, что большая часть репинских попыток иллюстрировать Пушкина осталась незаконченной, в виде карандашных эскизных набросков.

Наиболее интересными иллюстрациями 80-х годов, на ряду с репинскими (при всем их „станковизме“), являются рисунки молодого Врубеля к „Моцарту и Сальери“, исполненные в 1884 г., но изданные только в 1917 г.⁵¹⁾

Врубель четко поставил проблему центрального образа в книжной иллюстрации и разрешил ее в плане глубокой психологической характеристики действующих лиц. Простота и жизненность композиции, необычайно скудная и в то же время убедительная трактовка бытового фона прекрасно соответствуют стилю трагедии Пушкина, построенной на противопоставлении двух типов художественного мышления. Более поздние (90-х годов) символические иллюстрации к „Пророку“,⁵²⁾ проникнутые экзальтацией и мистикой, и эстетизированный рисунок к „Египетским ночам“⁵³⁾ (для издания Кончаловского) показывают дальнейшую эволюцию художника и необычайную противоречивость его творческого метода.

VI

Девяностые годы дают еще больший количественный рост иллюстраций к произведениям А. С. Пушкина, объясняющийся празднованием его столетнего юбилея в 1899 г. К этому периоду, в особенности,



М. В. Нестеров. Иллюстрация к «Капитанской дочке». Марья Ивановна у жены смотрюля. 1886 г.



И. Е. Репин, Иллюстрация к „Каменному гостю“. 1884 г.

к концу 90-х годов, можно отнести действительно серьезное усиление интереса к иллюстрированию произведений поэта, к которому, на ряду с второстепенными рисовальщиками, привлекается ряд крупных художников этого времени, как К. А. Коровин, В. А. Серов, С. В. Иванов, В. И. Суриков, В. М. Васнецов. Для этого периода характерна большая дифференциация графического истолкования пушкинских произведений, дающая ряд оттенков и переходов от натуралистического к импрессионистическому восприятию его творчества (К. Коровин, В. Серов и др.), моменты стилизаторства в ранних иллюстрациях „миriskуссников“, символизма у Врубеля и т. п.

Новые импрессионистические тенденции нашли наиболее яркое выражение в рисунках к „Евгению Онегину“⁶⁴) К. А. Коровина. Выполненные в мягкой живописной манере, в отдельных случаях переходящей в чисто импрессионистические приемы, эти иллюстрации иногда сохраняют известную четкость очертаний (Онегин, Татьяна на балконе, гаданье и сон Татьяны); в других случаях художник дает полуимпрессионистическую, расплывчатую форму, нечеткие образы (свидание в саду, бал). Наиболее импрессионистично дана сцена бала у Лариных, представляющая как бы вырванный кусок интерьера со срезанной фигурой Лейского на первом плане. Это — единственный сравнительно четкий облик; все остальные персонажи — туманные расплывающиеся пятна с неопределенными очертаниями. Передача искусственного вечернего освещения — тонкими градациями серых тонов — единственная задача, интересующая здесь художника.



И. Е. Репин. Иллюстрация к „Евгению Онегину“. Татьяна, 1889 г.

Из других рисунков К. Коровина, принимавшего участие в иллюстрировании издания Кончаловского 1899 г., интересны пейзажи, в которых он, наряду с Левитаном и Серовым, пытался в импрессионистической форме воплотить настроения пушкинских стихотворений. Это тяготение к интимному полуимпрессионистическому пейзажу чрезвычайно характерно для пушкинских иллюстраций конца 90-х годов.

Рисунки В. А. Серова к „Евгению Онегину“,⁵⁶⁾ в сущности, представляют собой лишь эскизные наброски. Выполненные пером раздельными штрихами, они почти не дают четких образов и предметов. Очертания фигур тонут в потоке этих штрихов. Рисунки эти создают впечатление дробности и расплывчатости: сюжетный смысл их трудно уловим, не осязаем. В одном рисунке намечен облик мужской фигуры на скамейке в саду, в другом—интерьер с трудно различаемой фигурой женщины; наиболее четкий рисунок, изображающий приезд Лариных в Москву, хорошо передает московский зимний пейзаж со старинным возком и силуэтами закутанных в шубы фигур, но никак не ассоциируется с пушкинским романом.

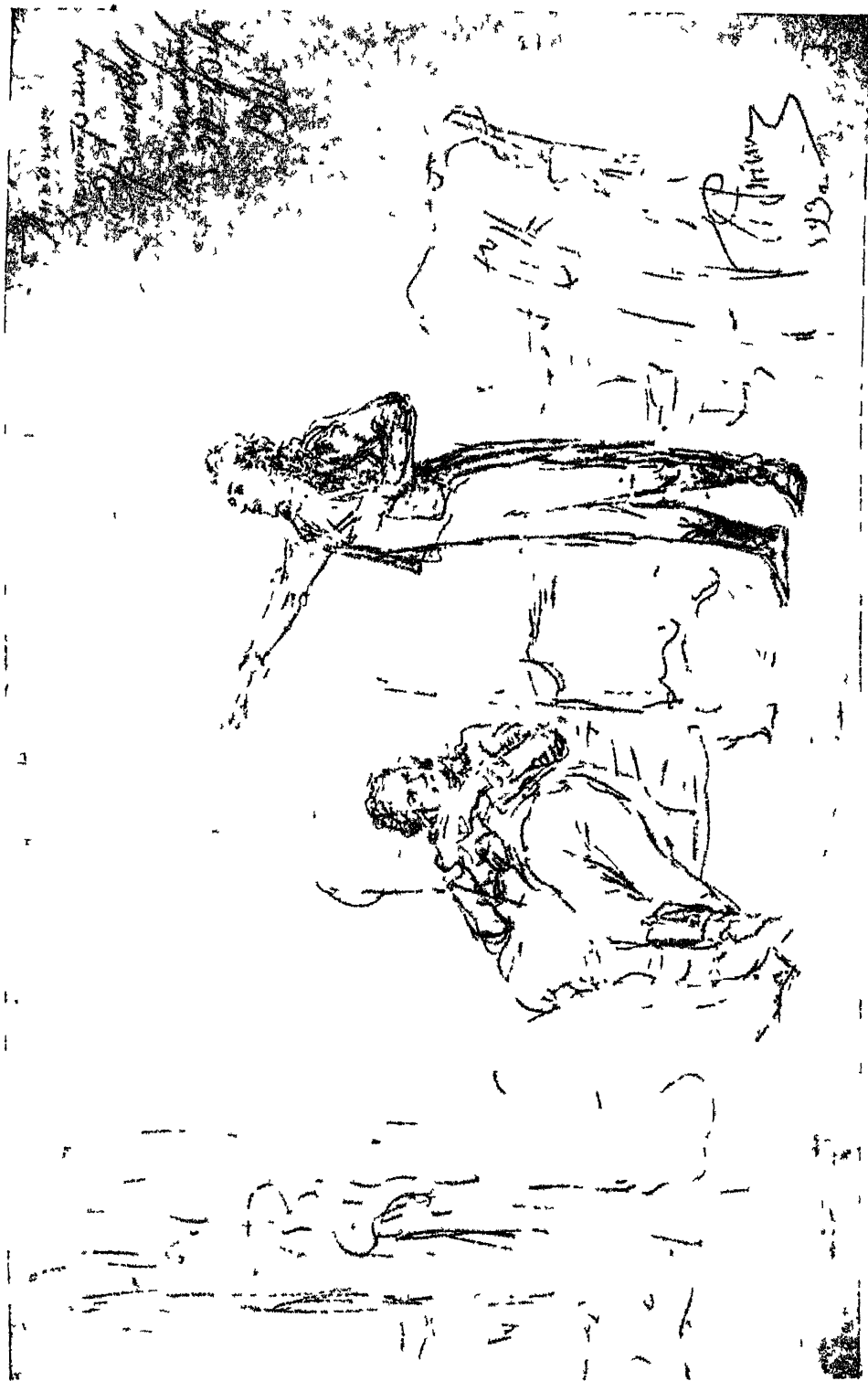
Данные приемы особенно ярко показывают полную непригодность попыток импрессионистического истолкования пушкинских произведений, которые приводят к замене четкой формы расплывающимися пятнами и к растворению образов поэта.

С. В. Иванов, иллюстрировавший Лермонтова, Гоголя и Пушкина, из произведений последнего выбрал три вещи—„Братьев-разбойников“, „Капитанскую дочку“ и „Песнь о вещем Олеге“.⁵⁶⁾ Самым удачным является его рисунок к „Братьям-разбойникам“, очень простой и лаконичный, с выразительно трактованными обликами двух братьев в тюрьме. Эти образы были больше всего связаны с кругом любимых тем С. Иванова, отразившего в своем творчестве жизнь пореформенного крестьянства. Менее удачны рисунки к „Капитанской дочке“. Эти иллюстрации, соединяющие импрессионистическую случайность композиции с натуралистической проработкой формы, показывают, что образы романа не были глубоко продуманы художником. Особенно ярко это сказывается в трактовке Пугачева. Художник как будто колеблется, характеризуя его, и показывает в смежных рисунках свирепое страшилище (суд Пугачева) и добродушного человека купеческого склада (в сцене освобождения Марьи Ивановны). Понятно, что при таких условиях он не создает убедительного, правдивого образа. Демократические настроения, характерные для С. Иванова, выразились в снижении образа Гринёва, жалкого, испуганного офицера.

Совсем особняком стоящую и более значительную группу иллюстраций к произведениям Пушкина дали такие выросшие из передвижничества крупные мастера, как В. И. Суриков, В. М. Васнецов и М. В. Нестеров, работавшие в основном в области „национально-исторического“ жанра. Различие творческих обликов этих художников нашло отражение и в их рисунках.

„Верю в Бориса Годунова и самозванца только потому, что про них на Иване Великом написано. А вот у Пушкина не верю: очень у него красиво, точно сказка“—писал В. И. Суриков в 1879 г.⁵⁷⁾ Это замечание, характеризующее по существу отношение к Пушкину представителей реалистической школы 60-х—80-х годов, снова говорит о непонимании специфичности пушкинского реализма, являющегося ранней формой русского реализма, несомненно, во многом отличающейся от реализма 60-х—80-х годов.

Первая попытка Сурикова иллюстрировать Пушкина относится к 1881 г., когда им был сделан этюд масляными красками, представля-



И. Е. Репин, Иллюстрация к «Евгению Онегину». Онегин и Ленская. 1893 г.



М. А. Врубель. Иллюстрация к „Модарту и Салверн“, 1884 г.



В. А. Серов. Иллюстрация к „Евгению Онегину“. Приезд Лариных в Москву. 90-е годы

ющий Ксению Годунову, склонившуюся над портретом умершего жениха. Этот замысел так и не нашел завершения в законченной картине. Для Сурикова 80-х годов, занятого такими монументальными полотнами, как „Стрельцы“ и „Боярыня Морозова“, данная тема была слишком узка и мелка. В 1899 г. художник снова обращается к Пушкину и иллюстрирует „Бориса Годунова“, „Метель“ и „Полтаву“ для издания Кончаловского. 90-е годы были сложным периодом в творчестве Сурикова, перешедшего от монументальных полотен, рисующих в мощных реалистических образах народные трагедии, к индивидуальным психологическим характеристикам, к лирической трактовке жанровых сцен, к восприятию элементов импрессионизма. Все эти моменты нашли отражение в иллюстрациях к Пушкину. В качественном отношении резко выделяется только один рисунок — „Борис и Федор“, показывающий выразительный образ измученного Бориса в момент прощания с сыном. Этот рисунок является интересной попыткой психологической характеристики и представляет наиболее верную трактовку трагического облика Бориса Годунова, резко отличающуюся от обычной идеализированной и эстетизированной. Менее значительна иллюстрация к „Метели“, в композиции и светотеневой живописной трактовке которой более ярко выражены импрессионистические моменты. Иллюстрация к „Полтаве“, рисующая идеализированный образ Петра I во время боя, является образцом поверхностной, националистической трактовки поэмы.

Совершенно по-иному истолковывает Пушкина В. М. Васнецов. Его сцена в Чудовом монастыре, изображающая сгорбленного, дряхлого старца Пимена, задумавшегося над летописью в полутемной, мрачной келье, дает проникнутый глубоким религиозно-мистическим настроением образ. Бледный облик Григория на затемненном фоне кажется видением, а не реальностью. Трактовка этих образов прекрасно гармонирует с националистической интерпретацией „Песни о вещем Олеге“, очень близкой к васнецовским былинным картинам.⁶⁸⁾



С. В. Иванов. Иллюстрация к „Капитанской дочке“. 1899 г.

VII

В первое десятилетие XX века натуралистическая линия в иллюстрации пушкинских произведений продолжает жить в рисунках эпигона передвижничества И. В. Симакова. Его тяжелые, вялые иллюстрации соединяют натуралистическую выписанность деталей со стилевыми моментами модернизма и импрессионизма в трактовке пейзажа, с узором травы и листьев на первом плане и живописными массами деревьев на втором. Наиболее интересна в этих иллюстрациях сцена петербургского бала из „Евгения Онегина“, в которой Татьяна, неизвестно почему, показана в облике жены поэта, Натальи Николаевны Гончаровой.⁵⁹⁾

Апогеем мещанского, слащавого опошления пушкинских произведений являются иллюстрации Е. Самокиш-Судковской 1908 г. Они носят еще более ярко выраженные черты модернизма в узорчатости пейзажа, раздробленности линий, условности цвета и вырождающегося импрессионизма в грубых цветных тенях и обобщенных цветовых пятнах деревьев. Поверхностная подделка под александровский стиль в обстановке, неверная трактовка отдельных сцен, например, сцены провинциального бала Лариных в пышном дворцовом зале, шаблонное освещение опошленных сюжетов, вульгарная символика орнамента (например, в сцене дуэли—рамка из крестов, траурных венков, черепов и пистолетов), подача главных героев романа в обликах, напоминающих парикмахерские куклы,—все это граничит с издевательством над творчеством Пушкина.⁶⁰⁾

Занимавшая доминирующее положение в русском искусстве первого десятилетия XX века группа „Мир искусства“ очень мало внимания уделяла реалистическим произведениям Пушкина.

В специальном номере журнала „Мир искусства“, выпущенном в связи со столетним юбилеем поэта, Н. Минский прекрасно сформулировал понимание Пушкина, характерное для представителей этой группы: „преклонение перед красотой, победа эстетического идеала над этическим — одна из творческих идей Пушкина... Он верит только богу и богом в нас зажженному инстинкту... Первый завет (Пушкина) заключается в том, что художник должен воспринимать жизнь не в свете рассудка или морали, а эстетически...“⁶¹)

Таким образом, эстетическое восприятие жизни, свойственное самой группе „Мир искусства“, идеологи ее приписывали Пушкину, делая его, как и представители идеалистической эстетики XIX века, символом борьбы за чистое искусство.



В. И. Суриков. Иллюстрация к „Борису Годунову“. Борис и Федор. 1899 г.



Е. Самокиш-Судковская.
Иллюстрация к „Евгению
Онегину“. Смерть
Ленского. 1908 г.

Художественная практика „Мира искусства“ вполне соответствовала этим теоретическим высказываниям.

Отдельные иллюстрации к пушкинским произведениям представителей этой группы и близких к ней художников говорят о том, что основное внимание их было обращено на романтику дворянского быта (Сомов, Лансере, Кардовский)⁶²⁾ и на эстетическое восприятие древнерусских художественных форм (Билибин).⁶³⁾ Знание эпохи, тонкая стилизация костюмов и аксессуаров соединяются в этих рисунках с холодной эстетизацией и апсихологизмом образов, с отсутствием выразительных эмоциональных характеристик. Из этой группы выделяются иллюстрации работы А. Бенуа, давшего несколько серий рисунков к „Медному всаднику“,⁶⁴⁾ к „Пиковой даме“⁶⁵⁾ и „Капитанской дочке“.⁶⁶⁾

В этих иллюстрациях, особенно в вариантах 1905—1916 годов, нашли наиболее полное выражение и своеобразное сочетание реализма и символизма.

Рисунки А. Бенуа к „Медному всаднику“ вскрывают ход его работы над образным воплощением поэмы.

Первая группа рисунков, 1903 г., посвящена в основном изображению Петербурга и постигшего его наводнения, вторая и третья группы, 1905—1916 гг. акцентируют внимание на образе Медного всадника и дают наиболее яркие и патетические решения символических мест поэмы. Более поздние рисунки, 1923 г., не вносят ничего нового и интересного по сравнению с ранними вариантами.

Иллюстрации к „Пиковой даме“ 1911 г. чрезвычайно перегружены аллегорическими моментами. Они не характеризуют главных персонажей повести и только в некоторых случаях, например, в сцене появления призрака перед Германом, дают интересно задуманную выразительную композицию. Из второстепенных эпизодов интересна сделанная совсем

в духе Менцеля сцена (изображающая графиню за карточным столом в Париже), передающая быт и типы XVIII века.

Сохранившиеся в секции рисунков Государственного Русского музея эскизы иллюстраций к „Пиковой даме“ 1905 г. стоят на уровне иллюстраций к „Медному всаднику“.



Д. Н. Кардовский. Иллюстрация к „Евгению Онегину“. 900-е годы.

Представляют интерес и рисунки А. Бенуа к „Капитанской дочке“, начатые в 1904 г. и законченные в 1919 г.

Поучительно проследить отношение художника к этому произведению Пушкина и к отраженному в нем социальному движению эпохи. А. Бенуа не идеализирует дворянского и придворного быта екатерининского времени, а подает его в своих рисунках в несколько окарикатуренном ироническом плане. Эти моменты гротескового порядка особенно ярко выступают в сцене свидания Марьи Ивановны с Екатериной II во дворце (1904 г.). Рядом с подобострастно склонившейся

к ногам императрицы Марьей Ивановной показаны ухмыляющиеся придворные и сама Екатерина — старая, увядшая, глуповатая женщина. Этот „либерализм“ художника получает свое настоящее освещение при сопоставлении с трактовкой темы Пугачева. Художник дает два рисунка, в которых совершенно исчерпывающе показывает свое отношение к народному движению XVIII века. Эти два рисунка — казнь Пугачева, с палачом на высоком помосте, показывающим его отрубленную голову испуганной толпе обывателей, выполненная в 1904 г., и концовка 1919 г. — маленький рисунок, изображающий „страшного“ разбойника, отрубаящего топором голову дворянину среди трупов убитых и ждущих избиения. Указующая десница в небесах еще более подчеркивает отношение художника к изображаемому. В этом схематичном, небрежном рисунке, чрезвычайно ярко выражено понимание А. Бенуа пугачевского восстания как бессмысленного стихийного бунта а отсюда и Великой Пролетарской революции, от которой он бежал в белую эмиграцию.

Анализ наиболее значительных попыток графического истолкования произведений А. С. Пушкина дает возможность, в рамках данной статьи, охарактеризовать восприятие его творчества различными художественными течениями XIX—XX веков.

Мы видим, что академическое искусство XIX века целиком отрицало реалистическое содержание пушкинского творчества и тенденциозно искажало его образы, в то время как более либеральное течение дворянского романтизма „венециановской школы“ и правого крыла „натуральной“ школы, с примыкающими к этому течению художниками, очень ограниченно воспринимало реализм и романтику пушкинских образов, переводя их в план пассивного и сентиментального романтизма. Игнорирование Пушкина большинством представителей радикально-демократического течения писаревского толка и поверхностное натуралистическое восприятие его творчества либеральной группой передвижников в 90-х и 900-х годах сменяются тенденцией к импрессионистическому растворению его образов, акцентировкой символических моментов его творчества и ретроспективным стилизаторством „Мира искусства“.

Отдельные удачные решения проблемы иллюстрации пушкинских произведений — рисунки к „Каменному гостю“ Репина, „Борис и Федор“ Сурикова, „Моцарт и Сальери“ Врубеля, представляют единичные явления и тонут в общей массе посредственных и неудачных иллюстраций.

Большое внимание, уделявшееся партией и правительством после Великой пролетарской революции вопросам классического наследия в области искусства, вызвало, прежде всего, громадный количественный рост иллюстраций к произведениям А. С. Пушкина. Над воплощением образов поэта в графике работали и работают художники самых разнообразных направлений.⁶⁷⁾

VIII

Для лучших советских иллюстраций к произведениям А. С. Пушкина, даже в тех случаях, когда они связаны с дореволюционными творческими традициями, характерно стремление подойти к Пушкину с новых позиций, осмыслить его по-новому.

Натуралистическая линия в интерпретации Пушкина отражена в иллюстрациях И. В. Симакова, причем уже в рисунках к „Гробовщику“ и „Станционному зрителю“ 1919 г. Симаков преодолевает до известной степени натуралистическую детализацию и мелкий бытовизм и обнаруживает тенденцию к реалистическому истолкованию „Повестей Бел-



А. Бенуа. Иллюстрация к „Медному всаднику“. 1905 г.

кина". Его композиция становится скупей и лаконичней, характеристики — конкретнее и жизненнее. ⁶⁸⁾

Об эволюции художников, связанных с традициями „Мира искусства“, можно судить по иллюстрациям Д. Н. Кардовского, давшего в 1935 г. миниатюрные рисунки к либретто оперы „Евгений Онегин“. ⁶⁹⁾ В этих рисунках художник в значительной мере отошел от старых творческих установок. Сравнение с его рисунком начала 90-х годов говорит об изживании внешней холодной стилизации костюмов и аксессуаров, о новом, более правильном, хотя и узком, понимании и отражении эпохи 20-х годов.

Художник не дает ярких характеристик и развернутого показа жизни и людей пушкинской эпохи, самый размер и характер иллюстраций к либретто оперы, а не к роману, делают эту проблему особенно трудной и сложной. Но он знает эту эпоху, серьезно работал над ней, изучал ее и дал в своих рисунках отражение помещичьей жизни своеобразным методом, соединяющим черты бытового реализма и импрессионизма. В лучших его рисунках — приезде Онегина и Ленского к Лариным и сцене на балу у Лариных — метко схвачен и правдиво передан быт 20-х годов.

Ту же эволюцию от ретроспективизма к бытовому реализму можно проследить в иллюстрациях М. Добужинского к „Скупому рыцарю“ и „Станционному зрителю“. ⁷⁰⁾ На ряду с этим мы имеем большую группу иллюстраций, сохраняющих до сих пор творческие установки „мирискусничества“.

Явления другого порядка представляют рисунки Н. Н. Куприянова к „Борису Годунову“ 1923 г., ⁷¹⁾ связанные с дореволюционными „левыми“ течениями. Эти рисунки, яркие, типичные образцы мелкобуржуазного новаторства и формалистического толкования Бориса Годунова, показывают, что Куприянов не справился с проблемой образного воплощения „характеров и страстей“ пушкинской трагедии. Его заставки к отдельным ее сценам, выполненные в живописной манере, основанной на контрастном противопоставлении черных и белых пятен, очень редко дают реалистические конкретные характеристики персонажей трагедии (Шуйский, Воротынский, юродивый). В ряде случаев художник подражает лубку или дает почти беспредметную, кубистическую трактовку человеческих фигур, похожих на деревянные куклы, на застывшие манекены. Элементы кубизма встречаются и в условно и скупо трактованном архитектурном фоне. В серии небольших заставок художник дает иллюстрации к каждой сцене драмы, но эти иллюстрации не конкретизируют образов Пушкина, а подменяют их безжизненными схемами. Композиция заставок осложнена тяжелым „мирискусническим“ орнаментом, часто затрудняющим восприятие иллюстраций. Перевод реалистических образов Пушкина на язык формального экспериментаторства связан у Куприянова с общим непониманием трагедии, со смазыванием роли народа, с акцентировкой незначительных моментов и в большинстве случаев с искажением образов поэта.

В итоге приходится констатировать, что проблема реалистического истолкования „Бориса Годунова“ до сих пор не поставлена в советском изобразительном искусстве, значительно отставшем в этом отношении от театра. Перед советскими художниками стоит серьезная задача иллюстрирования „Бориса Годунова“, требующая громадной работы творческой мысли на основе серьезного изучения трагедии, ее образов и отраженной в ней эпохи.

Говоря о формалистической интерпретации пушкинских произведений, нельзя не сказать о „Домике в Коломне“ В. Фаворского. ⁷²⁾ При всем



А. Кравченко. Иллюстрация к „Египетским ночам“. 1933 г.



Н. Кузьмин.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
1933 г.

исключительном мастерстве декоративного оформления этой книги, остроте и предметности графического языка художника, продуманности организации пространства и композиции, его сухие, условные и схематичные гравюры, с застывшими деревянными фигурами, даже при наличии отдельных удачных моментов, не конкретизируют образного содержания шуточной поэмы Пушкина и не отвечают ее стилю.

Мастерски сделанные гравюры А. Кравченко к „Египетским ночам“⁷⁸⁾, с их экспрессионистической деформацией пушкинских образов, стилистически ничем не отличаются от иллюстраций того же художника к Гофману. Такой перевод литературного образа на чуждый ему графический язык нельзя считать удачным решением проблемы иллюстрации пушкинского творчества.

Наиболее крупной, хотя и очень спорной, попыткой иллюстрации „Евгения Онегина“ в последние годы являются рисунки Кузьмина.⁷⁴⁾ Основным достоинством этих рисунков, исполненных акварелью и пером, является то, что Кузьмин резко порывает со старыми шаблонными иллюстрациями романа и стремится более полно истолковать его. Однако в своих поисках реалистического графического языка художник идет по неправильному пути. Первой его ошибкой является подражание недурно схваченной манере пушкинских рисунков пером, по существу являющееся какой-то фальсификацией, подделкой. Вторая ошибка в том, что Кузьмин придает Онегину облик самого Пушкина, используя материал его автопортретов, что по существу неверно и противоречит высказываниям самого поэта. В ряде рисунков, помимо схематизма в трактовке центральных образов романа, можно отметить на-

рочитую манерность, угловатость поз и жестов. В передаче фабулы, очень детально, внимательно освещенной, играют большую роль второстепенные, незначительные моменты. Онегин с утомительным однообразием показывается за картами, в балете, в театре, гуляющим с приятелями по улицам Петербурга, пирующим с друзьями, в обществе двух балерин, „блистательной дамы“, „черноокой белянки“, дома в халате, на берегу моря и т. д. И, несмотря на это, художник не раскрывает его образа в плане социально-психологической характеристики, так же как не раскрывает образов других героев романа. Социального фона романа он почти не дает, только пейзажи иногда ему удаются, например, акварельный пейзаж „николаевского“ Петербурга, с желто-зелеными зданиями унылых казарм и свинцовой водой каналов, или скупое и выразительно поданный зимний пейзаж в сцене дуэли. К положительным моментам этих иллюстраций относится не всегда доведенная до конца тенденция дать конкретные характеристики второстепенных персонажей в обликах современников и друзей Пушкина — Дельвига, Вяземского и др. Совсем новой интересной особенностью этих иллюстраций, никогда не встречавшейся в дореволюционной графике, являются рисунки к X главе, показывающие — правда, довольно схематично — декабристов. Ряд побочных, мелких эпизодов романа, как, например, „негоцианка“ в ложе, заслоняют главную линию развития фабулы и отвлекают от нее внимание читателя.

Работа Кузьмина не решает проблемы интерпретации „Евгения Онегина“, но некоторые ее положительные моменты и многие ошибки



Н. Кузьмин.
Иллюстрация
к „Евгению Онегину“.
Декабристы.
1933 г.



А. Ф. Гахов. Иллюстрация к „Дубровскому“. 1935 г



Клементьева. Иллюстрация к „Цыганам“. 1935 г.



А. Н. Самохвалов. Иллюстрация
к „Анжело“. 1935 г.

могут служить отправной точкой для дальнейших исканий нового типа иллюстраций романа.

Законченные в последнее время новые работы советских художников в области иллюстрации произведений А. С. Пушкина, при всей спорности, ошибочности и непродуманности отдельных решений, наличии в них моментов формализма и „мирискуснического“ стилизаторства, говорят в ряде случаев о значительных сдвигах в сторону осмысления его творчества.

Особенно интересны в этих работах попытки углубить и расширить круг образов Пушкина, показать социальный фон его произведений.

На ряду с главной линией фабулы у Пушкина часто встречаются темы побочного характера, не раскрытые им в достаточной мере по различным причинам. Таковы темы крестьянства, крепостного быта, пугачевщины, критики отрицательных сторон феодальных отношений. Эти социальнозначимые моменты в творчестве Пушкина, данные в скупых намеках, брошенные как будто невзначай, необходимо раскрыть, акцентировать и тем самым актуализировать Пушкина, приблизить его к нам.

Эту задачу впервые поставил А. Ф. Пахомов, в своих иллюстрациях к „Дубровскому“ попытавшийся раскрыть крестьянскую тему романа и дать образы взбунтовавшихся крестьян.

Помимо чрезвычайно спорной трактовки крестьян, осовремененных и данных в несколько деформированном экспрессионистическом плане, нельзя согласиться с его отношением к главным действующим лицам

романа, почти не показанным или трактованным в очень далеком от Пушкина аспекте (Владимир Дубровский).

Из работ ленинградских художников необходимо отметить еще иллюстрации А. Н. Самохвалова к поэмам Пушкина, в которых художник интересно решает проблему противопоставления центральных образов литературного произведения. Художник совершенно не дает бытового и пейзажного фона, сосредоточивая внимание на психологической характеристике и взаимоотношениях изображаемых персонажей.

Лучшие его литографии к „Галубу“ и „Анджело“ восполняют имеющийся пробел в иллюстрации этих произведений Пушкина.

Отдельные удачи можно отметить в острой и динамичной трактовке „Скупого рыцаря“ у Лапшина, в „Цыганах“ Клементьевой, в „Пиковой даме“ Тырсы (при несомненной близости некоторых рисунков к Бенуа), в сказках Кибрика.

Скромные офорты Хигера к „Капитанской дочке“, показанные на выставке ленинградских графиков 1936 г., говорят о больших сдвигах в его творческом методе и о серьезной попытке реалистически осмыслить образы Пушкина.⁷⁵⁾

Многие советские художники начали работать над проблемой реалистического воплощения образов Пушкина. Некоторые из работ этих художников говорят о сдвигах в творческих установках даже старых художников, другие показывают, наоборот, что формалистические и стилизаторские традиции еще продолжают жить в творчестве советских иллюстраторов, мешая им создать полноценные реалистические произведения. Развернувшаяся по инициативе ЦО партии „Правда“ борьба против формалистического экспериментаторства и грубого натурализма за социалистический реализм во всех областях изобразительного искусства, несомненно, приведет к тому, что в ближайшее время, в результате коллективной творческой работы лучших художественных сил Советского союза, мы получим действительно полноценные иллюстрации, конгенитальные по содержанию и форме пушкинским произведениям.⁷⁶⁾

ПРИМЕЧАНИЯ

1) „Полярная звезда“, 1824 г., гравировали С. Ф. Галактионов и И. Чесский.

2) „Невский альманах“, 1829 г., гравировали Ф. Гейтман, М. Иванов, И. Чесский, С. Галактионов и А. Збруев.

3) А. Эфрос. Рисунки поэта.

4) Очерки к „Борису Годунову“ А. Пушкина, рис. К. Шрейдер, СПб, 1842 г.

5) „Русский художественный листок“, 1861 г., № 33 и 1862 г., № 9.

6) Рисунок А. Шарлеманя к „Руслану и Людмиле“ в „Русском художественном листке“, 1861 г., № 30, акцентирует внимание на фантастических, сказочных моментах повмы.

7) Эскизы к картине К. Маковского „Убиение Федора Годунова“ находятся в Секции рисунков Гос. Русского музея. Картины и рисунки художников этой группы воспроизведены в журналах 70-х—80-х годов: в „Северном сиянии“, 1862 г. (К. Маковский), в „Пчеле“, 1878 г., № 38 (Н. В. Неврев), в „Ниве“, 1883 г., № 43 (Штейн; один из его рисунков находится в Музее ИЛИ), в „Волне“, 1885 г., №№ 2 и 3 (К. В. Лебедев), в „Альбоме памяти А. С. Пушкина“, изд. В. И. Иванова, М. 1880 г. (К. В. Лебедев) и т. д.

8) Рисунки Микешина находятся в секции графики ГТГ и в секции рисунков ГРМ, воспроизведены впервые в „Северном сиянии“, 1862 г.

9) Находятся в Музее ИЛИ.

10) Гравюра воспроизведена в собр. сочин. А. С. Пушкина, изд. Брокгауза и Эфрона, т. II, стр. 324.

11) Вопрос о „натуральной школе в искусстве“ поставлен в неопубликованной работе Э. Н. Адаркиной „Русское искусство периода разложения феодально-крепостнического общества 30-х—40 х гг. XIX в.“.

12) Гравюры с рисунков К. Трутовского помещены в „Северном сиянии“, 1862 г.

13) „Руслан и Людмила“, СПб, тип. Н. Греча, 1820 г., рис. И. А. Иванова, грав. М. Иванов.

- 14) „Полярная звезда“, 1825 г.
 15) „Невский альманах“, 1827 г.
 16) „Русский художественный листок“, 1859 г., № 3.
 17) Музей ИЛИ.
 18) Архив О-ва поощрения художеств. У П. Соколова имеются еще отдельные иллюстрации к „Домике в Коломне“, к „Каменному гостю“ и т. д.
 19) „Евгений Онегин“. Альбом П. Соколова, 48 рис., 1892 г.
 20) Музей ИЛИ.
 21) Секция рисунков ГРМ.
 22) То же.
 23) Альбом „Пушкин в рисунках“, изд. журн. „Стрекоза“, СПб 1885 г.
 24) Пушкин, А. С. „Евгений Онегин“ изд. Готье М. 1893 г.
 25) Пушкин, А. С. „Капитанская дочка“, изд. Готье М. 1891 г.
 26) Журнал „Кругозор“, 1876 г., № 27. Секция рисунков ГРМ.
 27) Кузьминский, К. „Художник-иллюстратор А. А. Агин“, М. 1923 г., стр. 65.
 28) Рисунок находился в Секции рисунков ГРМ и был передан оттуда в один из украинских музеев.
 29) О положении дела с иллюстрированием Пушкина говорит В. В. Стасов в одной из своих статей. См. Собрание сочинений, СПб 1894 г., т. I, отд. I, стр. 876—887.
 30) Секция графики ГТГ.
 31) Ацаркина, Э. Н. „Рисунки П. Федотова“. Журнал „Искусство“, 1934 г., № 3.
 32) Благой, Д. „Критика о Пушкине“. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч., т. VI, изд. „Красной нивы“, 1931 г., стр. 199 и сл.
 33) „Северное сияние“, 1862 г.
 34) Стасов, В. В., цит. соч., т. I, отд. I, стр. 582.
 35) Секция графики ГТГ.
 36) Крамской, И. Н. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. Изд. А. Суворина. СПб 1888 г., стр. 415.
 37) Секция графики ГТГ. Рисунки воспроизведены в „Живописном обозрении“, 1880 г., № 21, стр. 393, 396.
 38) Рисунки К. Савицкого воспроизведены в „Альбоме памяти А. С. Пушкина“, М., 1880 г.
 39) Обстановка этого юбилея хорошо охарактеризована Д. Благим в цит. соч., стр. 204 и сл.
 40) Пушкин, А. С. „Евгений Онегин“, с рис. В. Маковского, изд. Ф. И. Анского, М. 1882 г.
 „Нива“, 1887 г., № 49 (М. Клодт).
 Альбом „Пушкин в рисунках“, изд. журн. „Стрекоза“, СПб 1885 г., (М. Клодт).
 Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. в одном томе, изд. Ф. Павленкова, под ред. А. Скабичевского. СПб 1887 г., с рис. М. Малышева
 Альбом памяти А. С. Пушкина, изд. В. Иванова, М. 1880 г. (Н. Богатов).
 „Живописное обозрение“, 1888 г., № 20 (В. Шварц).
 „Нива“, 1884 г., № 35 (Земцов).
 „Луч“, 1885 г., № 15 (Земцов).
 Пушкин, А. С. Собр. соч., изд. бр. Салаевых, 1884 г., с рис. В. Е. Маковского.
 Пушкин, А. С. „Капитанская дочка“, с рис. М. Е. Малышева, СПб 1889 г. и др.
 41) Секция графики ГТГ.
 42) Пушкин, А. С. Сочинения, изд. А. Ступина. М. 1889 г., с рис. М. В. Нестерова.
 43) И. Е. Репин. Каталог выставки произведений. Изо-Гиз, 1936 г., стр. 75.
 44) Цит. каталог, стр. 91.
 45) Секция рисунков ГРМ и Музей изобразительных искусств.
 46) Альбом памяти А. С. Пушкина. М. 1880 г.
 47) Одесский народный художественный музей.
 48) Секция графики ГТГ.
 49) Секция рисунков ГРМ.
 50) Секция графики ГТГ. Картина маслом и на ту же тему значительно интереснее.
 51) Пушкин, А. С. „Модарт и Сальери“, с илл. Врубеля, 1917 г. (оригиналы находятся в частном собрании).
 52) Одна иллюстрация к „Пророку“ воспроизведена в изд. Кончаловского. Оригиналы рисунков находятся в секции графики ГТГ и секции рисунков ГРМ.
 53) А. С. Пушкин. Сочинения, изд. Кончаловского, М. 1899 г., I—III.
 54) Цит. соч., т. II.
 55) Два рисунка тушью находятся в собрании Серовых и один рисунок пером в секции рисунков ГРМ.
 56) Пушкин, А. С. Сочинения, изд. Кончаловского. М. 1899 г., I—III.
 57) Евдокимов, И. Суриков. М. 1933 г., стр. 55.
 58) Пушкин, А. С., Сочинения, изд. Кончаловского, т. II и III.
 59) Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений, изд. М. О. Вольфа, СПб 1904 г., с илл. И. В. Симакова.

⁶⁰) Пушкин, А. С. „Евгений Онегин“, с илл. Е. Самокиш-Судковской, изд. т-ва Р. Голяке и Вильборг. СПб 1908 г.

⁶¹) Н. Минский. „Завет Пушкина“, „Мир искусства“, 1899 г., т. II, стр. 21—40.

⁶²) В изд. Кончаловского (Сомов и Лансере). Наиболее интересный рисунок Сомова к „Пиковой даме“ (акварель 1903 г.) воспроизведен в монографии С. Эрнста „К. А. Сомов“, СПб Ранние рисунки А. Бенуа к „Дубровскому“ и „Руслану и Людмиле“ находятся в секции рисунков ГРМ.

Пушкин, А. С. Полное собр. соч., изд. Брокгауза и Эфрона, т. III, илл. к стр. 310 (Кардовский).

⁶³) И. Билибин иллюстрировал сказки о „Царе Салтане“ и о „Золотом петушке“. ⁶⁴) Оригиналы рисунков находятся в секции рисунков ГРМ и в секции графики ГТГ. Первый вариант воспроизведен в журнале „Мир искусства“, 1904 г., последний—в изд. 1923 г.

⁶⁵) Пушкин, А. С. „Пиковая дама“. СПб 1911 г., изд. Голяке и Вильборг. Часть рисунков находится в секции рисунков ГРМ.

⁶⁶) Пушкин, А. С. „Капитанская дочка“, 1919 г., Госиздат.

⁶⁷) Добужинский, Кардовский, Митрохин, Конашевич, Кустодиев, Чехонин, В. Лебедев, Н. Куприянов, А. Кравченко, В. Фаворский, Тырса, Павлинов, Лапшин, Симаков, Н. Алексеев, К. Рудаков, Мочалов, Орлова, Фан-дер-Флит, Самохвалов, Клементьева, Кибрик, Хигер, С. Шор, Каневский, Правосудович и др.

⁶⁸) Пушкин, А. С. „Станционный смотритель“, „Гробовщик“. Гос. изд., 1919 г., с рис. И. Симакова.

⁶⁹) Ремезов, И. Либретто оперы „Евгений Онегин“, с илл. Д. Н. Кардовского, Гослитиздат, 1935 г.

⁷⁰) Пушкин, А. С. „Скупой рыцарь“, 1922 г., „Аквилон“, и Пушкин, А. С., „Станционный смотритель“, 1934 г., „Международная книга“, с илл. Добужинского.

⁷¹) Пушкин, А. С. „Борис Годунов“, с рис. Н. Куприянова. Гослитиздат. М.—П. 1923 г.,

⁷²) Пушкин, А. С. „Домик в Коломне“, 1923—1924 г. „О-во друзей книги“, гравюры В. Фаворского.

⁷³) Пушкин, А. С. „Египетские ночи“, „Академия“, гравюры Кравченко.

⁷⁴) Пушкин, А. С. „Евгений Онегин“, с рис. Н. Кузьмина. „Академия“, 1933 г.

⁷⁵) Сектор графики Литиздата (за исключением рис. Клементьевой, воспроизведен в изд. „Цыган“, 1936 г.).

⁷⁶) В данной статье, представляющей часть большой работы о пушкинской иллюстрации, использован главным образом наиболее характерный материал по книжной и журнальной иллюстрации „Евгения Онегина“, „Бориса Годунова“ и „Капитанской дочки“

А. С. ПУШКИН
В ПЕЧАТНЫХ И РУКОПИСНЫХ ФОНДАХ
ЛЕНИНГРАДСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ
им. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО
ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. С. ПУШКИНА
И РАЗЛИЧНЫЕ ПЕРЕДЕЛКИ ЕГО СОЧИНЕНИЙ
ДЛЯ СЦЕНЫ (ДРАМА, ОПЕРА, БАЛЕТ).
ПУБЛИКАЦИЯ Л. ЖЕВЕРЖЕЕВА

Научно-исследовательская работа по изучению Пушкина ведется уже много десятилетий.

Пушкинское литературоведение особенно успешно развивается на наших глазах, опираясь на огромное количество изученного и опубликованного материала.

Каждая вновь разысканная строка, каждое малейшее упоминание о том или ином факте жизни поэта, каждое указание на влияние пушкинского творчества на то или иное явление в разных областях искусства (литература, живопись, скульптура, графика, музыка) вызывают пристальное внимание пушкиноведов.

Есть, однако, одна область, в которой роль, значение и влияние пушкинского творчества освещены все еще недостаточно.

Мы имеем в виду театр.

Если изучение пушкинской драматургии со стороны литературоведческой и изучение взглядов Пушкина на театр могут считаться стоящими на известной высоте, если в этой части пушкинского театроведения мы имеем ряд опубликованных материалов и исследовательских работ, то в части изучения театрального воплощения Пушкина на сцене сделано очень мало.

До сих пор не собраны воедино, увы, далеко не полные и отрывочные сведения о спектаклях пушкинских пьес на наших сценах.

За пятидесятилетний период с 1821 г., даты первой постановки на сцене балета „Руслан и Людмила“ до 1870 г., года первой постановки „Бориса Годунова“, нам известны лишь два-три графических изображения, относящихся к пушкинскому театру.

До самого последнего времени не было известно ни одного изображения, относящегося к постановкам пьес Пушкина и пьес (драм и балетов), написанных на темы и сюжеты его поэм и повестей при его жизни (до 1837 г.).

О существовании в Рукописном отделе ленинградской Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина нескольких альбомов

рисунков артиста В. В. Самойлова давно уже известно было многим. Десятки отдельных рисунков из этих альбомов были опубликованы, но ни одному из интересовавшихся этими альбомами не приходило в голову опубликовать все имевшиеся в этих альбомах рисунки к пушкинским пьесам.

О том, что в одном лишь б. Александринском театре в Петербурге было поставлено 13 пьес, написанных на пушкинскую тематику, знали лишь очень немногие специалисты.

Совершенно не изучена судьба драматургических произведений Пушкина на русской сцене даже казенных театров старой России, и поэтому до сих пор не вскрыты до конца причины необычайной редкости появления в репертуаре этих театров имени великого поэта.

О пушкинском репертуаре провинциальной сцены и говорить не приходится.

Столетняя дата смерти поэта вызвала значительное оживление и на этом фронте пушкиноведения.

Ряд фактов, относящихся к постановкам пушкинских пьес при его жизни, получил освещение в комментариях к VII т. Собрания сочинений.

Скудные сведения о постановках пьес на пушкинские темы пополнились рядом статей в наших театральных журналах.

В области выявления изобразительных материалов по театру Пушкина многое было сделано нашими театральными музеями.

В частности Ленинградский театральный музей, приступив в начале 1936 г. к выявлению материалов для предстоящих пушкинских выставок, произвел большую работу по возможному пополнению фонда „иконографии“ пушкинского театра. Однако и после этого и количественно, и качественно этот фонд все же оказался очень беден.

Это обстоятельство направило Музей на путь розыска в дополнение к изо-материалам материалов рукописного и книжного характера — пьес Пушкина и различных переделок его произведений.

Первоначально поставленная нам задача — выявление в фондах Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского экземпляров, нужных музею для экспозиции, — в процессе работы вышла за узкие рамки задания музея, охватив весь наличный „пушкинский“ фонд библиотеки.

Убедившись, что из числа выявленных нами 200 экземпляров большинство пьес совершенно неизвестно,¹ мы решили несколько расширить и углубить нашу работу.

Первоначальное предположение дать на основе изучения хранилищ и библиотек Ленинграда, Москвы, Одессы и Харькова более или менее исчерпывающий перечень „пушкинских“ пьес осуществить, однако, не удалось. Между тем, учитывая вышеуказанную бедность пушкинских театроведческих материалов, нам казалось, что опубликование выявленных нами 200 экземпляров представляет собою известный интерес в смысле пополнения наших знаний о влиянии пушкинского творчества на театр.

В виду того, что основной фонд всех пьес, написанных в до-революционное время, — архив Главного управления по делам печати — в 1919 году поступил в Ленинградскую театральную библиотеку им. А. В. Луначарского, нам думается, что публикуемый нами материал, не являясь вполне исчерпывающим, все же представляет собой подавляю-

¹ В области музыкального театра сведения можно было получить в работах С. К. Булича и Игоря Глебова.

щее большинство дошедших до нас, прошедших цензуру или бытовавших на театре, рукописных и печатных экземпляров.

Участие в подготовительных работах Ленинградской театральной библиотеки им. Луначарского по организации к пушкинской юбилейной дате выставки рукописей и печатных изданий дало нам возможность в довольно короткий срок ознакомиться со всеми интересовавшими нас материалами.

Кроме того, настоящей публикацией нам очень хотелось бы поставить вопрос о желательности и нужности не только доведения начатой нами работы до исчерпания всех источников, но и об ее углублении путем изучения документов, освещающих мотивы запрещения или разрешения для исполнения на сцене перечисленных в нашем перечне пьес, и дальнейшего, более углубленного, изучения текстов.

Легенда о „несценичности“ Пушкина, с усердием, достойным лучшего назначения, на всем протяжении XIX и XX веков систематически внедрялась в сознание зрителя и читателя. Официальный летописец петербургских театров Вольф буквально не пропускает ни одного спектакля, имеющего отношение к Пушкину, без того, чтобы не попытаться „изобличить“ Пушкина в „незнании театральных правил“.

О „Каменном госте“ говорится: „Сцены эти, хотя и не драматичные, были прекрасно прочитаны им (Каратыгиным) и В. В. Самойловой (Дона Анна). Играли их впрочем только один раз, располагая, что не стоит платить 50 р. разовых за получасовую пьеску“. О „Борисе Годунове“ сказано: „Состоялось первое представление „Бориса Годунова“ Пушкина, не знаю кем приноровленного к сценическим условиям“ и т. д. и т. п.

Булгарин неоднократно поет ту же песню.

Такое отношение официальных кругов театра к пьесам, уже прошедшим через Сциллу и Харибду цензуры, является лишь продолжением традиционной политики „авторитетного“ в вопросах литературы и театра учреждения, каким было печальной памяти III отделение и его сотрудник, а затем наследник — Главное управление по делам печати, ведавшее цензурой театральных пьес.

Для того чтобы театр мог поставить любую пьесу, необходимо было представить в театральную цензуру два экземпляра текста. Один из них выдавался автору с разрешительной или запретительной надписью, а другой оставался в архиве Главного управления по делам печати.

Этой процедуры не избегали и разрешенные общей цензурой и уже напечатанные пьесы.

Не всегда можно было ограничиться однократным разрешением. Часто местные власти требовали повторного подтверждения разрешенной уже в прошлом пьесы.

Этой необходимостью дублирования экземпляров, а также производственной потребностью театра при постановке в „суфлерских“, „закулисных“, „режиссерских“ экземплярах, объясняется тот факт, что подавляющее большинство „театральных“ экземпляров пьес представляет собою „писарские“ копии, заменяющиеся частично, для более позднего времени, размножением при посредстве пишущей машинки, стеклографа, литографии.

В течение длительного периода требовалось еще предварительное, до представления в театральную цензуру, прохождение пьесы через состоявший при том же Главном управлении по делам печати Театрально-литературный комитет.

Из числа перечисляемых нами экземпляров пьес, хранящихся в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского, девять

десятых имеют на себе те или иные цензурные пометки. В большинстве случаев это снабженные размашистой подписью цензора лаконичные фразы: „К представлению признано неудобным“ или „К представлению дозволено“. Начиная с конца 1890-х годов начертание этой фразы механизмуется, появляется резиновый штамп: „К представлению дозволено.“ „..... 18 г. Цензор драматических сочинений.....“

Для более раннего периода 1830-х годов попадаются запретительные надписи несколько иначе отредактированные и еще более лаконичные: „запрещается“, „приказано запретить“.

Такие надписи снабжены подписями уже не цензоров, а гораздо более высоко стоящих лиц: г(енерал)-а(дъютанта) Дубельта, ген.-майора Тимашева (шеф жандармов), А. Гедеонова (директор императорских театров) и т. д.

Неоднократны случаи повторного запрещения уже разрешенных к постановке пьес. Разрешенная в 1859 г. „сцена у фонтана“ из „Бориса Годунова“ — в 1862 г. запрещается. В данном случае любопытно то, что это запрещение относится к спектаклю любителей, значит, к спектаклю, не предназначавшемуся для широкой публики. В 1859 г., по мнению цензуры, „сцена у фонтана“ для широкого зрителя не представляет из себя никакой опасности, а в 1862 г. становится опасной даже в ограниченном кругу любителей.

Кроме указанных выше типов обычных надписей цензуры, многочисленны и надписи, касающиеся разрешения или запрещения к исполнению данной пьесы в народных театрах. Дважды и трижды разрешенная в представлении пьеса сплошь и рядом не одобряется „к представлению на народных театрах“.

Такова, например, судьба, с одной стороны, „Бориса Годунова“, который даже в конце 1905 г. не одобряется для „народных театров“, с другой — либретто оперы „Золотой петушок“, которое смогло быть одобрено, да и то для одного только петербургского Народного дома, лишь в 1916 г. Выше нами указывалось на специфический интерес к выяснению мотивов разрешений и запрещений пьес вообще. Тем более интересны мотивы запрещений и разрешений для так называемых „народных театров“. Судя по разрешительным надписям, это „игольное ушко“ совершенно безопасно проходили лишь произведения присяжных драматургов, специализировавшихся на пьесах и переделках „для народных театров“. В данном случае мы имеем в виду многочисленные переделки, главным образом, пушкинских сказок в феерии, блистательные пантомимы и т. п. для балаганов, „Зоологического“ сада и т. д. и т. п.

Сравнивая многочисленные переделки одного и того же произведения Пушкина, например, „Капитанской дочки“, можно с достаточной ясностью представить себе ту основную линию, которая неуклонно, на протяжении десятилетий, проводилась цензурой по отношению к попыткам вывести неискаженного Пушкина на сцену.

В данном случае ясно видно, что попытки поставить в центр внимания зрителя те сцены, в которых так или иначе раскрывается тема крестьянского восстания Пугачева, терпят неизбежное фиаско.

Из числа 10 переделок „Капитанской дочки“ неукоснительно признаются „к представлению неудобным“ не только те, в которых инсценировщики пытаются сделать Пугачева, центральной фигурой, помещая его на первом месте в перечне действующих лиц, но и те, где более или менее ярко выявлены или сам Пугачев или другие деятели восстания.

Некоторые из этих переделок, как, например, „Капитанская дочка“ А. Л. Стровинского, украшаются заветным штампом „к представлению

разрешено" лишь после двукратных исправлений, сопровождавшихся униженной просьбой автора к цензору "вычеркнуть красными чернилами", "выражения и фразы на сцене неудобные".

Более "опытные" и, очевидно, более "благонамеренные" авторы поступали иначе. Примером могут служить две переделки той же пьесы. Одна — Лобанова, довольно часто встречающегося в нашем перечне, который сразу же исключает Пугачева из числа "действующих лиц", допуская упоминание о нем лишь в третьем лице, и откровенно дает подзаголовок пьесе: "Семейная хроника". Вторая — заканчивающаяся прохождением Маши в царские покои, по вызову Екатерины, в соответствующей обстановке — включает финальную ремарку: "(оркестр играет гимн „Боже, царя храни“)“.

При составлении нами нашего перечня мы снабдили его следующими данными.

После приведения полного текста заглавия экземпляра нами дается указание на его вид: рукопись, печатное или литографированное издание, пиш. маш. и шифр Ленинградской театральной библиотеки.

Затем приводятся все как театрально-производственные, так и цензурные надписи (находящиеся обычно или на обложке или на титульном листе).

Большинство экземпляров снабжено нами краткой аннотацией, дающей общее представление о характере произведения и о степени использования подлинника.

Аннотации эти, отнюдь не претендуя на всестороннее и глубокое текстологическое изучение, не входившее в нашу прямую задачу, преследуют лишь цель вкратце ознакомить читателя с содержанием данной пьесы.

Весь выявленный нами материал расположен в следующем порядке:

1. Театрально-производственные и цензурные экземпляры драматургических произведений А. С. Пушкина (№№ 1—22) и

2. Переделки для сцены пушкинских произведений (драма, опера и балет), расположенные в алфавитном порядке пушкинских заглавий (№№ 23—203).

В двух или трех случаях нами описаны экземпляры, принадлежащие Ленинградскому театральному музею и Лен. Гос. публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Эти описания вместо шифра Ленинградской театральной библиотеки отмечаются нами: ЛТМ и П.Б.

Все иллюстрации (кроме снимков с рукописей Библиотеки) воспроизводят хранящиеся в Ленинградском театральном музее материалы.

В заключение приносим глубокую благодарность всему персоналу Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского, оказавшему исключительное внимание и любезное содействие в нашей работе.

Большую помощь в просмотре материала и в составлении аннотаций оказал нам Анат. Жевержеев.

В перечне приняты следующие сокращения: Рук. — рукопись, Печ. — печатное издание, Лит. — литография, 4^о — четвертая доля листа.

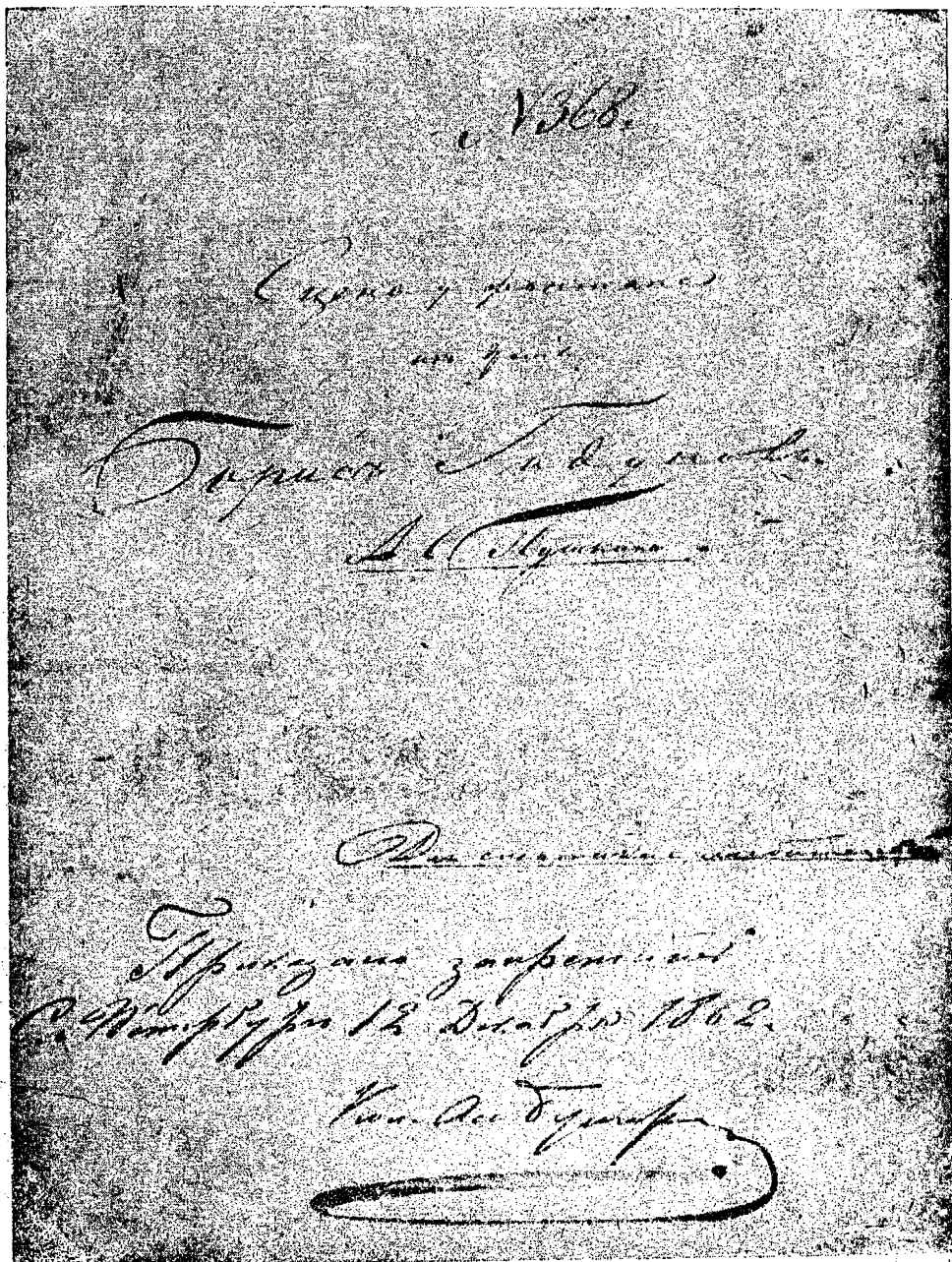
I. ДРАМАТУРГИЯ А. С. ПУШКИНА

Перечень в алфавитном (по названиям) порядке. Внутри каждого названия — в хронологическом порядке.

№№ 1—22

1. Сцена из драмы БОРИС ГОДУНОВ соч. А. С. Пушкина. Действующие: Дмитрий Самозванец, Марина Мнишек.
Рук. 4° 25772.
По журналу Театрально-Литературного Комитета 24 окт. 1859 г. одобрено к представлению. Председатель Комитета С. Жихарев. Для бенефиса 1-жи Акимовой 9 ноября 1859 г.
Текст „Сцены у фонтана“.
Первый по времени театральный экземпляр „Бориса Годунова“.
2. Сцена у фонтана из драмы БОРИС ГОДУНОВ А. С. Пушкина. Для спектакля любителей.
Рук. Писч. л. 25136.
Приказано запретить. С.-Петербург. 12 декабря 1862 г. Кол. Асс. Булгарин.
3. БОРИС ГОДУНОВ. Драм. сцены соч. А. С. Пушкина.
Рук. Писч. л. 1.1.4.2 320.
Г-ну суфлеру.
С цензур. экземпляром верно — и д. гл. режиссера Лиш...
„Суфлерский“ экз. для первой постановки 1870 года с разбивкой реплик „народа“ на отдельные голоса.
Четырех картин: „Кремлевские палаты“, „Палаты патриарха“, „Равнина близ Новгорода-Северского“ и „Лес“ в тексте нет. Финал „Лобное место“ со слов: „Мужик на амвоне...“ также отсутствует.
4. Сцены из БОРИСА ГОДУНОВА сочин. А. С. Пушкина.
Рук. 4° 46558.
К представлению дозволено. Цензор драмат. соч. Кайзер фон Нилькегейм. 27 июня 1886 г.
Текст сцен: „Келья в Чудовом монастыре“ и „Корчма на Литовской границе“.
5. Корчма на Литовской границе. Сцена из драмы БОРИС ГОДУНОВ соч. А. С. Пушкина.
Рук. 4° 46171.
К представлению дозволено (см. пьесу № 545а). Верно. Зав. делопр. Красовский.
К представлению на народных театрах признано неудобным. Цензор др. соч. Е. Побединский. 13 мая 88 г.
6. А. С. Пушкин. БОРИС ГОДУНОВ. Драма. М. 1894.
Печ. 16° 41557.
К представлению на народных театрах не одобрено. Ценз. драмат. соч. Л. Красовский.
Полный пушкинский печатный текст без сокращений.
7. А. С. Пушкин. БОРИС ГОДУНОВ.
Печ. 8° 41366.
К представлению дозволено. За ценз. др. соч. Л. Красовский. 18—7]IV—99.
Цензурой исключены: все слова, относящиеся к церковным обрядам и упоминаниям духовных лиц („патриарх“ и т. п.), а также ряд отдельных сцен: „Севск“ и „Царская дума“ целиком, „Равнина близ Новгорода-Северского“ почти целиком, финал сцены „Лобное место“ от слов „Мужик на амвоне...“ и конец диалога Самозванца с Хрущевым и довским казаком.
8. А. С. Пушкин. БОРИС ГОДУНОВ. Драма. М. 1887.
Печ. 16° 41191.
К представлению дозволено. С.-Петербург 2 октября 1907 г. Цензор драматических сочинений Ф. Ламкерт.
К представлению на народных театрах одобрено. СПб. 29 января 1911 г. За цензора драм. соч. Ребров.
Полный текст за исключением нескольких вымарок и исправлений в упоминаниях о духовных лицах („патриарх“ заменен „иноком“ и т. п.).

9. БОРИС ГОДУНОВ. Сочинение А. С. Пушкина. М. 1885.
 Печ. 16° 26318.
К представлению дозволено. С.-Петербург, 15 ноября 1899 г. За цензора драматических сочинений Исавич.
К представлению на народных театрах признано неудобным. 20 сентября 1905 г. Цензор драматич. соч. Действ. Ст. Советник Вережанин.
 Экземпляр, подвергшийся наибольшему цензурному сокращению. Цензурой зачеркнуто более шестой части всех стихов.
10. КАМЕННЫЙ ГОСТЬ. А. С. Пушкин. Драматический очерк.
 Печ. 32° 58023.
К представлению на народных театрах одобрено. „И“. Петроград 11 декабря 1914 г. За ценз. др. соч. Ребров.
 В перечне действующих лиц и во всех ремарках слово „Монах“ цензурой заменено словом „отшельник“.
11. КАМЕННЫЙ ГОСТЬ. То же. Пбг. 1872.
 Печ. 32° 1.22.5 8.4916.
 Режиссерский экземпляр с отметками купюр и с указаниями на исполнителей: Варламова, Ленского, Дюжикову и др.
12. МОЦАРТ И САЛЬЕРИ. Драм. сцена А. С. Пушкина.
 Рук. 4° 1.3 3.45.1309.
Одобряется к представлению. Санктпетербурь. 18 января 1832 г. Цензор Евстафий Ольдекоп.
 Слова: „Драм. сц. А. С. Пушкина“ вписаны значительно позднее.
 Экземпляр для первой постановки 1832 года.
13. МОЦАРТ И САЛЬЕРИ. А. С. Пушкина.
 Рук. 4° 58803.
К представлению дозволено безусловно мая 15 дня 1880 г. Цензор драматич. сочинений Кейзер фон Нилькгейм.
К представлению на народных театрах одобрено 5/VIII 94. Цензор др. с. С. Донауров.
14. Драматический очерк МОЦАРТ И САЛЬЕРИ. „Иллюстр. Пушк. библ.“
 М. 1912.
 Печ. 16° 58022.
К представлению дозволено. С.-Петербург 26 янв. 1912 г. Цензор драматических сочинений Ребров.
15. МОЦАРТ И САЛЬЕРИ. То же.
 Печ. 16° 58021.
К представлению на народных театрах одобрено. Петроград. 1914 г. За цензора драм. соч. Ребров.
16. МОЦАРТ И САЛЬЕРИ. Драматический очерк А. С. Пушкина.
 Печ. 16° 35706.
 Один из семи идентичных театральных экземпляров с пометками на обложке „исправлено“ и с купюрами в нескольких местах.
17. ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ.
 Рук. 4° 1.VI.1.75.2750.
Драматическою цензурою — к постановке и представлению на сцене — признано неудобным. С.-Петербург. 3 октября 1886 г.
 Экз. с купюрой трех последних строф председателя (перед выходом священника) и с перечнем фамилий исполнителей, в том числе: „Комиссаржевская — Мери, Юрьев, Давыдов — председат.“.
18. Драматический очерк. ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ.
 Печ. 32° 58038.
К представлению дозволено. Петроград. 16 декабря 1914 г. Цензор драмат. соч. Ребров.
 Полный текст с одной цензурной вымаркой в обращении председателя к священнику: „Но проклят будь, кто за тобой пойдет“.



Обложка рукописного экземпляра сцены из „Бориса Годунова“, разрешенной к представлению в 1859 г., с запретительной надписью от 1862 г.
/ Лен. театр. библиотека.

19. СКУПОЙ РЫЦАРЬ. Три сцены из Ченстоновой трагикомедии (The Savetous knight).

Действующие:

Герцог — Г. Смирнов I.

Барон — Г. Каратыгин I.

Альберт — Г. Максимов I.

Жид — Соломон — Г. Самойлов.

Иван — Г. Фалеев.

Рук. 4°

1.1.5.107.3724.

„Закулисный“ экз. с пометками реквизита и сигналов.

20. СЦЕНА ИЗ ФАУСТА. Соч. А. С. Пушкина.

Рук. 4°

1.1.1.130.3817.

Драматической цензурой к исполнению дозволено. Тайный Советник П. Фридрих. 3 октября 1886.

Полный текст без сокращений.

1887 г. 21. СЦЕНА ИЗ ФАУСТА. Сочинения А. С. Пушкина. Изд. 3-е А. С. Суворина. (стр. 118–123).

Печ. 16°

56984.

Театр Художественной Мозаики — 11 февр. 1911 — Товарищество СПБ. Артистов (штетпель).

К исполнению дозволено СПБ. 15 февраля 1911 г. Цензор др. сочинений Дризен.

Полный текст без сокращений.

22. А. С. Пушкин. Драматические произведения. БОРИС ГОДУНОВ. Ночь. Келья в Чудовом монастыре. Корчма на Литовской границе. Ночь. Сад. Фонтан. СКУПОЙ РЫЦАРЬ. Сцена I-я. Сцена II. Сцена III. МОЦАРТ и САЛБЕРИ. Сцена I-я. Сцена II-я. КАМЕННЫЙ ГОСТЬ. Сцена I. Сцена II. Сцена III. Сцена IV. РУСАЛКА.

Рук. и печ. 4°

25308.

К представлению дозволено. С.-Петербург. 5 мая 1899 г. исп. должность ценз. др. соч. (подпись).

Экземпляр-сборник к спектаклям в юбилейные дни столетия со дня рождения А. С. Пушкина в 1899 г.

II. ПЕРЕДЕЛКИ ДЛЯ СЦЕНЫ ПУШКИНСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

(ДРАМА, ОПЕРА, БАЛЕТ)

Перечень расположен в алфавитном, по названиям пушкинских произведений, порядке. Внутри каждого названия — в хронологическом порядке.
№№ 23 — 203

„АНДЖЕЛО“

23. ИСКУШЕНИЕ. Траги-комедия из поэмы А. С. Пушкина, в трех действиях
Дм. Лобанова.

Печ. 8°

54145.

К представлению дозволено. Ценз. Др. соч. Е. Побединский. 6 июня 1888.

24. ИСКУШЕНИЕ. То же.

Печ. 8°

1.15.2 62.11515.

По журналу Т. Л. Комитета 15 октября 1888 г.: единогласно не принимается к представлению на сценах императорских театров. Товарищу председателю Д. Писарев.

Описательная часть раскрывается в диалогах, причем в начале герцог является инкогнито (в виде разносчика, солдата). Кончается пьеса смертью Анджело, закалывающего себя. Часть стихов Пушкина сохранена.

25. Музыкальный вечер в воскресенье 15 февраля 1894 года у Т. И. Филиппова. В 1-й раз: АНДЖЕЛО. Лирические сцены. Либретто составлено из поэмы А. С. Пушкина и комедии Шекспира „Мера за меру“ в переводе Ф. Б. Миллера. Музыка А. В. Кузнецова.

Действующие лица:

Изабелла — Е. К. Мравина.

Анджело — Ф. И. Стравинский.

Лудно — Ф. Г. Варварь.

Слуга — В. Г. Жданов.

Состав оркестра:

Фортепиано: А. К. Глазунов.

1-й скр.: Ф. Н. Гильдебрант и кн. В. Ц. Гедройц.

2-я скр.: А. Ф. Гельбке и А. А. Виноградский.

Виолончели: А. В. Вержбилович и С. Т. Филиппов.

Контр-басс: П. М. Добров.

Дирижировать будет автор.

Печ. 16°

22.11.34.3814

К представлению дозволено. СПб. 3 марта 1900 г. За цензора драматических сочинений (подпись).

Все произведение состоит из двух сцен свиданий Анджело и Изабеллы, в которых от пушкинской поэмы осталась лишь сюжетная канва.

Любопытное свидетельство о спектакле, исполненном совместно оперными артистами и музыкантами-профессионалами и любителями.

„АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО“

26. АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО. Драматическое представление в трех действиях и шести картинах, переделанное из неоконченной повести А. С. Пушкина П. С. Соколовым.

Рук. Писч. л.

1.1.4.4.322.

Прошу дирекцию принять на условиях постспектакльной оплаты по положению Академик Павел Соколов.

По Журналу Театрально-Литературного Комитета 18 декабря 1871 г. одобряется к представлению. Председатель Комитета П. Юркевич.

К представлению дозволено. С.-Петербургу 23 декабря 1871 г. Цензор драматических сочинений Кейвер фон Нилькейм.

27. АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО. То же.

Рук. 4°

1.38.6 167 74175.

К представлению дозволено. С. Петербур. 22 апреля 1774 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькейм.

28. КНЯЗЬ ИБРАГИМ (Арап Петра Великого). Драматическое представление в шести картинах. Переделано из неоконченной повести А. С. Пушкина Павлом Соколовым. Изд. конторы худ. сборника „Репертуар“. Спб. 1904.

Лит. с печ. обл. 4°

45308.

К представлению дозволено. Спб. 1901, 22 окт. За цензора драм. соч. М. Толстой.

Сохранена лишь пушкинская тема. Развертывание действия и частично имена действующих лиц, не говоря уже о качестве слога, очень далеки от пушкинской повести.

„БОРИС ГОДУНОВ“

29. БОРИС ГОДУНОВ. Опера в 4-х действиях с прологом М. Мусоргского. Составил по Пушкину и Карамзину М. Мусоргский.

Рук. Писч. л.

1.23.3.Х.9786.

Либретто известной оперы М. Мусоргского с перечислением фамилий первых исполнителей.

30. БОРИС ГОДУНОВ. То же. 1909 г.

Печ. 16°

22.11.36.3820.

К представлению на народных театрах одобрено 31 августа 1905 г. Ценз. др. соч. Действительный ст. сов. Верещагин.

Цензурой вычеркнута вся сцена IV акта („под Кромами“).

31. Либретто БОРИС ГОДУНОВ, опера в четырех действиях с прологом М. Мусоргского. Сюжет заимствован из драматической хроники А. С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов. Составил и проработал по автографам композитора и дополнил неизданными до сих пор картинами, сценами, фрагментами и вариантами Павел Ламм.

Тетрадь с наклеенным печ. текстом (отд. страницами и вырезками) и многочисленными рукописными вставками и страницами 4° 70722.

Экземпляр либретто для постановки оперы „в первоначальной редакции Мусоргского“ на сцене ленинградского Театра оперы и балета в 1929 году.

32. ЛЖЕ-ДМИТРИЙ I-й (Дмитрий Самозванец) или Смутное время на Руси. Драматическое представление в шести картинах состав. Н. Муштак. Составлено по Пушкину и Карамзину.

Рук. Писч. л.

29691.

Драм. цензурой к представлению дозволено 23 января 1885 г. Ценз. др. соч. Тайн. Сов. Фридберг.

Вся пьеса — несколько эпизодов восшествия на престол и свержения Дмитрия. От Пушкина взята лишь одна сцена: „Корчма на Литовской границе“ — целиком.

Цензурой вычеркнуты: подзаголовок „Смутное время на Руси“, реплики — угрозы боярам и отдельные слова, как, например, „мятеж“ и т. п.

„БРАТЬЯ-РАЗБОЙНИКИ“

33. БРАТЬЯ РАЗБОЙНИКИ. Бытовая драматическая сцена из жизни волжских разбойников, в коей рассказ разбойника Асташки взят из поэмы (того же названия) А. С. Пушкина. Соч. Г. Займицева.

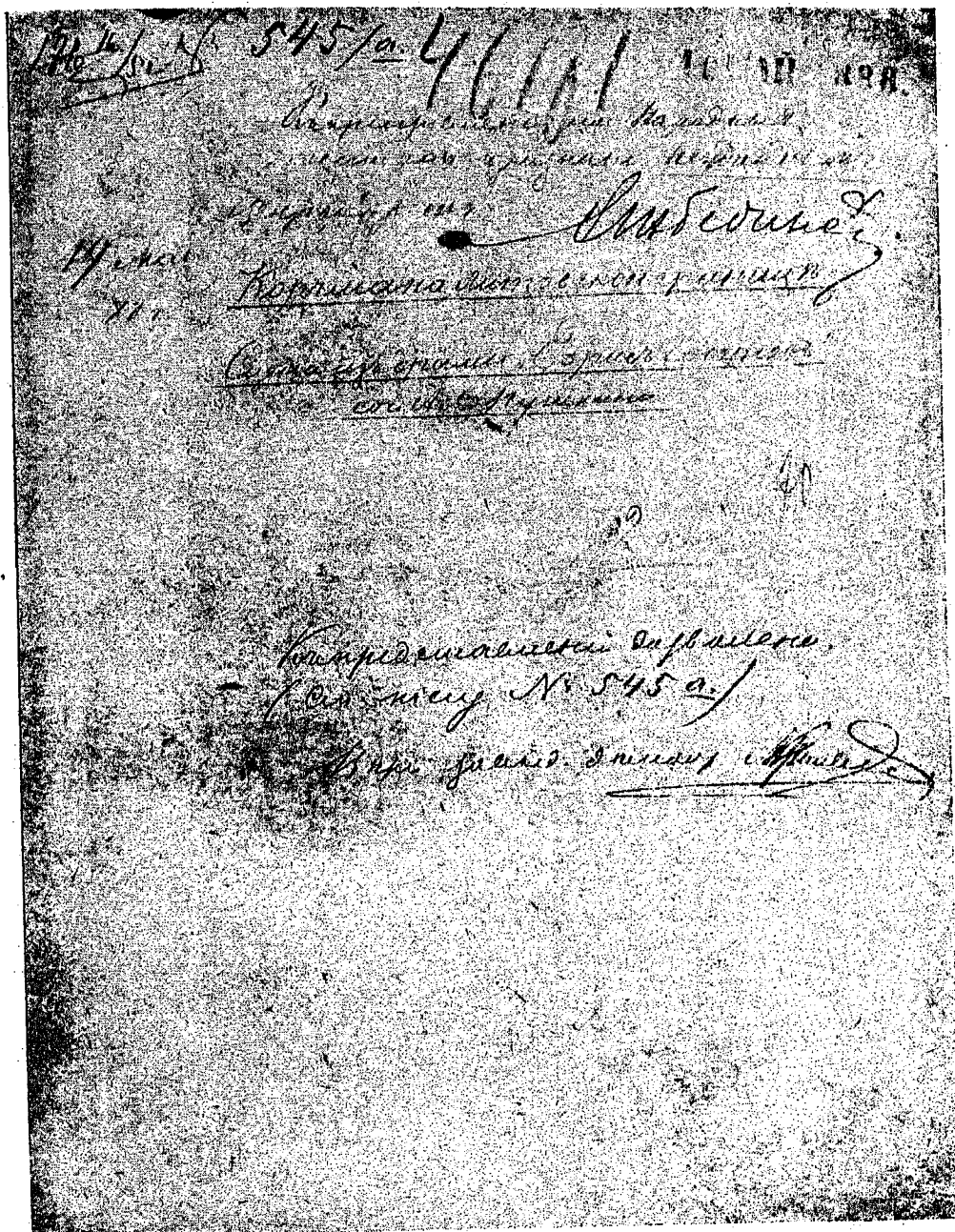
Рук. 4°

33555.

К представлению признано неудобным. Цензор др. соч. С. Донауров. 15 июня 1888.

Вся пьеса написана с целью полностью исполнить на сцене большую часть поэмы (от слов: „Нас было двое, брат и я“ до конца). Небольшая описательная вводная часть (приход разбойников на ночлег) служит лишь для этой цели.

Приложенные в конце („Вниманию режиссера“) положения автора содержат указания на необходимость максимальной естественности толпы и проникновения исполнителей в пушкинский стих и содержание для правдивого изображения их со сцены.



Обложка рукописного экземпляра сцены из „Бориса Годунова“ с надписью, запрещающей постановку в „народных театрах“. 1888 г.
Лен. театр. библиотека.

Для пояснения пожеланий автора относительно внешнего вида толпы приводятся полностью следующие 10 стихов (курсив автора):

„Какая смесь одежд и лиц,
Племен, наречий, состояний,
Из хат, из келий, из темниц
Меж ними зрится и беглец
С берегов воинственного Дона,
И в черных локонах еврей,
И дикие сыны степей,
Калмык, башкирец безобразный
И рыжий финн, и с ленью правдой
Везде кочующий цыган“.

„БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА“

34. НЕВЕСТА НА ЯВУ И ВО СНЕ или БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА. Оригинальн. шутка-водевиль в одном действии с хорами и танцами.
Рук. 8° б. об. автора. 1.VI.5.98.3214.
Рук. 16° то же. 1.XI.1 3.5006.
Одобрется к представлению. Спб. 13 августа 1836 года. Цензор Евст. Ольдекоп
Время написания и первого исполнения на сцене — год смерти Пушкина — позволяет отнести этот водевиль к числу навеянных пушкинской повестью.
35. БАРЫШНЯ КРЕСТЬЯНКА. Оригинальный водевиль в двух действиях, сочинение Н. А. Коровкина. (Содержание заимствовано из названной повести А. С. Пушкина).
Печ. вырезка 1—14 стр. из „Репертуара и Пантеона“ 1839 г. 1.37.1.50.6250
36. БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА. То же.
Рук. писч. л. 1.1.4.88.406,
Театральные экземпляры с пометками против действующих лиц исполнителей первого представления—Сосницкого, Самойловой, Самойлова и др., а также позднейших—Киселевского, Стрельской, Савиной и др. и перечнем актеров на выходах с указанием их костюмов (*фрак, поваром, жокеем и т. д.*).
37. БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА. То же. 1862 г.
Рук. 4° 1.1.2.40.148,
Экземпляр с пометками против действующих лиц фамилий великосветских любителей—Всеволожского, Голицына, Толстого и др.
Сюжетная и, отчасти, текстовая основа повести сохранена. Введено одно действующее лицо и „неизбежные“ для водевиля куплеты.
38. БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА. Сцены из помещицкой жизни. (Сюжет заимствован из повести А. С. Пушкина.) А. Я. Алексеев-Яковлев. 28098.
Рук. 4°
Драматической цензурой к представлению дозволено и под заглавием „Проказы Лизы“. Тайный Советник (подпись) 4 января 1885 г.
К представлению на народных театрах одобрено. Цензор драмат. ооч. Побединский. 17 июня 1884 г.
Сохранена лишь сюжетная основа. Довольно близко к Пушкину передается лишь начало. Введено большое количество отсутствующих в повести действующих лиц — девять, в том числе *Арап Ибрагим*, влюбленный в Лизу, не считая многочисленных гостей без речей.
39. БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА. Комедия в 4-х действиях (сюжет заимствован из повести А. С. Пушкина). Сочинение В. Кольбе. 43334.
Рук. Больш. 4° (тетрадь Киевской переплетной).
К представлению признано неудобным. Цензор др. с. Донауров 23 декабря 1890.
От пушкинской повести остался лишь сюжет. Сюжетная канва дополнена десятком любовных сцен чуть ли не между всеми действующими лицами, в числе которых оказался и богатый купчик-саврац.
40. БАРЫШНЯ КРЕСТЬЯНКА. Опера в двух действиях. Музыка и стихи И. П. Ларионова. Содержание оперы заимствовано из повести Александра Сергеевича Пушкина.
Рук. Писч. л. 37385.

К представлению дозволено. Ц. др. соч. Красовский. 15.V. 99 г.

К представлению на народных театрах одобрено.

Использован лишь сюжет повести. Действие перенесено в начало XVIII века. Содержание упрощено до свидания Лизы с Берестовым, помощи Берестовым-сыном Муромскому и узнавания Лизы в крестьянском платье. Плохие стихи никак не передают пушкинской прозы.

„БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН“

41. **КЕРИМ-ГИРЕЙ**. Романтическая трилогия в пяти действиях, в стихах. Соч. князя А. А. Шаховского. Содержание взято из „Бахчисарайского фонтана“, поэмы А. С. Пушкина, и многие его стихи сохранены целиком.

Печ. 8°. „Текущий репертуар русской сцены“. „Пантеон русского и всех европейских театров“ 1841 г. 1.36.1.49.61752.

„Шаховской достаточно бережно относится к образам Пушкина: его драматические Гирей, Мария, Зарема правдоподобно театрализуют лирических Гирея, Марию, Зарему“. Из введенных действующих лиц „значителен только Артур, конюший отца Марии“ (С. Дурюлин. „Драматизированный Пушкин“, „Театр и драматургия“, 1936 г., № 8, стр. 473).

42. **ЖЕРТВА РЕВНОСТИ**. Пантомимный балет. Содержание заимствовано из поэмы „Бахчисарайский фонтан“ А. С. Пушкина. Составил А. Я. Алексеев-Яковлев.

Рук. 4° 28098.

Драматической цензурой к представлению дозволено. Тайн. Сов. П. Фридрихсберг. 4 января 1883.

Разрешено и под заглавием „Бахчисарайская пленница“. За Цензора др. пр. Колл. Советн. И. Литвинов. 5 июня 1890.

Сюжетная основа поэмы сохранена. Введено несколько действующих лиц (польский князь, его слуга, еврей, мулла и др.). Добавлен финал — заоблачный мир, в котором витает душа Марии.

43. **БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН**. Опера в 4-х действиях и 7 картинах. Музыка А. Ильинского. Действие 3-е.

Действующие лица:

Мария, пленная польская княжна — сопрано.

Зарема, главная жена крымского хана — меццо-сопрано.

Гирей, крымский хан — баритон.

Муфтий — бас.

Евнухи, ханские жены, муллы, стража.

Либретто по Пушкину составлено А. Бриллиантовым.

Рук. 4°

IV.22.5.61.2943.

К представлению дозволено. Цензор др. с. С. Донауров. 18 IV 94.

Данный отрывок (одно действие) позволяет судить об общем характере либретто — большая близость к поэме с сохранением почти целиком пушкинских стихов.

44. **БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН**. Опера в 3-х действиях. Музыка А. Ф. Федорова. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина того же названия, с сохранением некоторых стихов. Обработка для сцены Л. Вл. Добрянского и А. Ф. Федорова.

Рук. 4°

33485.

К представлению дозволено. Цензор др. с. С. Донауров. 16.VI.94.

45. Лирическая опера „БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН“. Муз. А. Ф. Федорова. То же. Одесса. 1895.

Печ. 16°

36167.

Сюжет поэмы сохранен. Частично сохранены пушкинские стихи. Введен ряд действующих лиц (певец странствующей труппы, мурзачин и хоры).

46. „БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН“ или „ЗВЕЗДА ВОСТОКА“. Драматическое представление в 4-х действиях. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина. Приспособлено для народных театров С. А. Трефиловым. 1896 г.

Рук. 4°

49887.

К представлению на народных театрах одобрено. Цензор др. с. С. Донауров. 3. V. 96.

В отличие от других инсценировок поэмы данная переделка на ряду со стихами (частично пушкинскими) содержит много прозы. Сюжетная основа сохранена. Введен ряд действующих лиц (польский магнат, муфтий, еврей и т. д.).

47. БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН. Пантомима в 3-х переменах, составил балет-мейстер Ф. Л. Нижинский. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина.

Рук. 4°

1.22.15 51.63642.

К представлению дозволено. За цензора др. с. Л. Красовский. 26 I.97.

Цензором вычеркнуто везде слово „евнух“, также зачеркнуто целиком: „Апофеоз . . . среди блестящих звезд сонм ангелов. Душа Марии возносится на небо“. Поэма использована целиком. Несомненно знакомство автора с балетом Алексеева-Яковлева „Жертва ревности“ (см. № 42; рук. № 28098).

48. БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН. Опера в 5 сценах и 6 картинах. Музыка М. М. Зубова. Либретто заимствовано из поэмы того же названия А. С. Пушкина и составлено П. Ю. Зубовым. 1-я сцена в Польше. Остальные в Бахчисарае. Между 3-й и 4-й сценами проходит год.

Рук. Писч. л.

32241.

К представлению дозволено. За цензора др. соч. Л. Красовский. 29.I.98.

Сюжет поэмы сохранен. Частично сохранены пушкинские стихи.

49. БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН. Хореграфическая поэма в 4-х действиях (по Пушкину). Либретто Н. Д. Волкова. Музыка Б. В. Асафьева.

Печ. 32°

IV.M.24.8919.

Стр. 59—67 брошюры, изданной лев. Гос. Театром оперы и балета к постановке 1934 г. На стр. 84—89 той же брошюры, в статье В. Богданова-Березовского довольно подробно излагается „музыкально-драматическое развитие действия балета“.

„ГРАФ НУЛИН“

50. ГРАФ НУЛИН. Комедия в 1-м действии и двух картинах в стихах. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина, с сохранением некоторых стихов его. Соч. Александра Реймерса. Картина 1-я. Неожиданный гость. Картина 2-я. Сюрприз. Действие происходит в поместьи Зверобоева.

Действующие:

Алексей Иванович Зверобоев — Леонидов.

Наталья Павловна, жена его — Федорова.

Граф Нулин — Максимов I.

Параша, горничная г-жи Зверобоевой — Левкеева.

Мусье Пикар, камердинер Нулина — Зубров.

Василай, камердинер Зверобоева — Мартынов.

Пеари и слуги.

Рук. Писч. л.

1.П.20.80 697.

Для бенефиса Г-на Леонидова — 9 декабря 1857 г. Одобряется к представлению. Санктпетербурги 1 ноября 1857 г. Статский Советник Нордстрем.

51. ГРАФ НУЛИН. То же [за исключением двух слов — „в стихах“ и „некоторых“]. Играна в первый раз в Петербурге, на Александринском Театре в бенефис Г. Леонидова 11 декабря 1857 г.

Печ. 16°

1.11.5.197.61451.

Стихи Пушкина обозначены *, их на 47 стр. текста—53 стиха.

52. ГРАФ НУЛИН. То же.

Рук. Писч. л.

1.V.4.37.2504.

Закулисный экземпляр с многочисленными пометками, с обозначением реквизита и описанием декораций.

53. ГРАФ НУЛИН (по Пушкину). Комическая опера в 3-х действиях (4 картины). Слова и музыка Г. А. Лишина. Спб., изд. Эдуарда Гоппе. 1876. Стихи, обозначенные *, принадл. Пушкину.

Печ. 16°

27014 и 27015.

К представлению дозволено 20 мая 1877 г. Цензор драматических сочинений Кейсер фон Нильквийм.

По журналу Т. А. Комитета 7 мая 1877 г., к представлению на сцене одобрено. Председатель Комитета (подпись).

Сюжет поэмы сохранен. Пушкинских стихов на 59 странице всего 29 строк.

В экз. № 27015 на стр. 34 вставлен романс на текст 24 стихов Пушкина „Я здесь, Иневиля.“

54. ГРАФ НУЛИН. Комическая опера в 3-х действиях. Музыка М. М. Зубова. Либретто составлено из поэмы А. С. Пушкина того же названия П. Ю. Зубовым.

Рук. Писч. л.

К представлению признано неудобным. Е. Побединский. 6.III.94.

6/№

55. ГРАФ НУЛИН. То же.

Рук. Писч. л.

24468.

К представлению дозволено. Е. Побединский. 18.V.94.

Разрешенный к представлению в мае текст совершенно идентичен с запрещенным в марте.

Введением ряда действующих лиц и плохими стихами автор либретто очень отдаленно передает содержание поэмы.

56. ГРАФ НУЛИН. Комедия в 2 действиях и 3 картинах. (Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина). Соч. К. Д. Остол-Диткович. Написано 29 августа 1898 г.

Действующие лица:

Билбин, Иван Сергеевич, помещик лет 48-ми.

Наталья Ивановна, его жена, лет 25-ти.

Параша, наперсница ее загей, лет 23-х.

Лелин, Валентин Петрович, мол. помещ., сосед, 23 л.

Граф Нулин, страшный фат, лет 45-ти.

М-е Пикар, камердинер графа, лет 40.

Стремянной Лакеи.

Действие происходит в 20-ые годы этого столетия.

Рук. 4°

38351.

К представлению дозволено. 13.V.99. Исп. об. Ценз. др. соч. Л. Красовский.

Заменяя пушкинские стихи весьма посредственной прозой и вводя ряд сцен между Натальей Ивановной [sic!] и Лелиным (пушкинский Лидин) и Пикаром и Парашей, инсценировщик далеко отходит от основного тона поэмы Пушкина.

57. ГРАФ НУЛИН.

Лица:

Муж.

Нат. Павловна, жена.

Лидин, помещик.

Граф Нулин.

Пикар, его лакей.

Параша, горничная Наталья Павловны.

Писч. маш. Писч. л.

44344.

К представлению дозволено. Пр. 19/IX. 1915. Цензор драматич. соч.

Ребров.

За исключением вставных реплик, целиком смонтировано из пушкинских стихов. Автор монтажа нигде не обозначен.

„ДОМИК В КОЛОМНЕ“

58. ДВА С ПОЛТИНОЙ И БОЛЬШЕ НИЧЕГО. Водевиль в одном действии соч. Н. Яковлевского и А. (Попова) Трепова. (Сюжет заимствован из соч. А. С. Пушкина).

Действующие лица:

Мавра Степановна Уткина — Г-а Громова.

Катенька, ее племянница — Г-а Степанова.

Илья Алексеевич Садков — Г. Алексеев Бредников.

Тимофей Васильевич Ушков — Г. Сазонов.

Анна Тихоновна Капорцева — Г-а Волкова.

Василиса — Г-а Воронова.

Карп Савич Федосенко — Г. Букекиров. Бредников.

Действие происходит в Петербурге, в Малой Коломне, на квартире

Уткиной, летом.

Рук. 4°

.X.3.95.5266.

Для бенефиса Г-на Алексева, назначенного 19 сентября 1855 г.

Одобрется к представлению. С. Петербурь 2 сентября 1855 г. Стат-

ский Советник Нордстрем.

Типичный водевиль 1850-х годов в прозе со стихотворными куплетами и свадебным кояцом. Из „Домика в Коломне“ заимствовано лишь место действия и основной сюжет.

59. БРЕЮЩАЯСЯ КУХАРКА или ВОРОНА С МЕСТА, СОКОЛ НА МЕСТО. Водевиль в 1 действии с пением. Соч. А. Я. Алексеев. Музыка набрана им же из известных опереток. Сюжет заимствован из рассказа А. Пушкина „Домик в Коломне“.

Действующие лица:

Марья Ивановна Иванова, вдова-чиновница.

Любочка, ее дочь 18 лет.

Груша, прислуга Ивановых.

Хорошев, молодой человек, влюбленный в Любочку.

Феофан Дорофеевич Образина, богатый старик-ловелас, сватающийся за Любочку.

Селедочница, чиновник, чиновница, купец, городской, дворник и толпа везак. Действие происходит в Коломне.

Рук. Писч. л.

47238.

К представлению дозволено. За Цензора Колл. Асс. И. Литвинов. 4 сент. 1866 г.

К представлению на народных театрах одобрено с исключениями. Цензор др. соч. А. Побединский. 8 апреля 1888.

Типичная для 1880-х гг. „балаганная“ пьеса. Жених, по совету свахи переодетый кухаркой и обнаруженный во время брата, убегает на улицу; пойманный городовым, возвращается; все заканчивается свадьбой. Заимствования те же.

60. ДОМИК В КОЛОМНЕ. Комедия-водевиль в 1 действии (автор комедии „Граф Нулин“) А. Раймерс. Сюжет из стихотворения А. Пушкина.

Рук. Писч. л.

1.XIV.3.115 9634.

По журналу Театр.-Лит. Комитета 17-го января 1877 г. единогласно не принимается.

К представлению дозволено. С.-Петербургу 12 мая 1886. Цензор др. соч. Кейзер фон Нилькейм.

61. ДОМИК В КОЛОМНЕ. Музыкальная комедия в 2-х актах. Соч. П. И. Калашникова.

Рук. Писч. л.

16839.

К представлению дозволено. Цензор др. соч. С. Донауров. 25 сентября 1889.

Единственная известная нам оперетта, написанная на пушкинскую тему. Как и во всех переделках из „Домика в Коломне“, заимствования те же.

„ДУБРОВСКИЙ“

62. СМЕРТЬ ЗА СМЕРТЬ. Драма из повести А. С. Пушкина, в 5 действиях, 10 картинах. Дм. Лобанова.

Рук. Писч. к.

37857.

К представлению дозволено с исключениями. 5 марта 1876 г. Цензор драмат. сочинений Фрейган.

Цензурой исключена сцена поджога Дубровским дома—конец 2-го действия.

63. Сборник театральных пьес Д. И. Лобанова, вып. II. Картежник. СМЕРТЬ ЗА СМЕРТЬ. Капитанская дочка. Спб. 1879.

Печ. 8°.

1.10.7.6.15046.

64. ВЛАДИМИР ДУБРОВСКИЙ или СМЕРТЬ ЗА СМЕРТЬ.

Стр. 51—107 предыдущего издания с рукописной обложкой.

54173.

Места, исключенные цензурой 1876 года, отсутствуют.

65. ВЛАДИМИР ДУБРОВСКИЙ. Народное предание из повести А. С. Пушкина, в 5 действиях. Дм. Лобанова.

Печ. 8°. Стр. 191—233 журнала „Колосъ“ № 1, 1887 г. 1.36.2.117.62041.

Значительно сокращенный текст, сведенный из 10 картин в 6 картин.

Во всех вариантах сохраняется основное развитие сюжета с сокращениями и изменениями в деталях.

66. ДУБРОВСКИЙ. Опера в 4-х действиях и 5-ти картинах (сюжет заимствован из повести А. Пушкина). Текст Г. Г. Карловского и Скрибкова. Действие происходит в начале XIX столетия.

Рук. Почт. б.

IV.22 6.52.3004.

К представлению признано неудобным. Цензор др. соч. Е. Побединский.

25.III.93.

67. МСТИТЕЛЬ или ДУБРОВСКИЙ. Опера в 4-х действиях и 5-ти картинах (сюжет заимствован из повести А. Пушкина). Текст Г. Г. Карловского и Скрибкова. Действие происходит в начале XIX стол.

Рук. Почт. 6.

IV.22.6.53.3005.

К представлению признано неудобным. Цензор драматических сочинений Е. Побединский. 21 октября 1893 г.

Оба варианта либретто написаны стихами, с сохранением основного сюжета повести. В первом — изменен финал: Дубровский умирает от ран, нанесенных ему при захвате им князя, Маши и Троекурова. Во втором — в финале появляется курьер, поющий арию о прощении царем Дубровского, о возвращении ему не только наследственного имения, но и всех владений Троекурова. Затем опера кончается свадьбой Дубровского и Маши. В обоих вариантах значительное место уделено сценам бунта крестьян и захвату разбойниками помещиков.

68. ВЛАДИМИР ДУБРОВСКИЙ. Драма. Переложена для сцены Павлом Соколовым. Рук. Писч. л.

17056.

К представлению дозволено. И. д. цензора др. с. Красовский. 12.IV.94.

69. ВЛАДИМИР ДУБРОВСКИЙ. Драма в 5 картинах. Переделана из повести А. С. Пушкина Павлом Соколовым.

Литогр. 4°

43086.

К представлению дозволено безусловно. И. д. ц. др. с. Красовский. 30.X.900.

Основные сюжетные линии повести сохранены. Частично сохранен и пушкинский текст. Конец изменен. Дубровский умирает у ног Троекурова, которого затем убивает Архип. В литографированном издании текст несколько переделан и сокращен.

70. ДУБРОВСКИЙ. Опера в пяти картинах (сюжет взят из повести Пушкина). Либретто Модеста Чайковского. Музыка Э. Направника.

Рук. Писч. л.

IV.22.10.80.3375.

К представлению дозволено. С.-Петербург. 28 мая 1894 г. За цензора драматических сочинений Статский Советник Литвинов.

К рукописи приложен лист почтовой бумаги с монограммой (П. Чайковского): „Дополнение к либретто „Дубровский“ М. Чайковского. Действующие лица...“

Цензурой вычеркнуты во 2-й картине реплика Шабашкина „а он до вас большой охотник“ и несколько реплик хора.

71. ДУБРОВСКИЙ. То же. Спб. 1894.

Печ. 16°

IV.22.9.9.3225.

Места, вычеркнутые цензурой в рукописном экземпляре, отсутствуют. На спектаклях в 6. Мариинском театре слова Шабашкина и некоторые реплики хора тем не менее исполнялись.

72. ДУБРОВСКИЙ. То же. Спб. 1894.

Печ. 16°

IV.22.9.8.3224.

К представлению на народных театрах одобрено Лажерт. „И“.

Для „народных театров“ в перечне действующих лиц заседатель заменен цензурой дьяком. Прикавный (Шабашкин) превращен в управляющего Троекурова. Все реплики хора и отдельных исполнителей, подчеркивающие сопротивление крестьян захвату Троекуровым Кистеневки, исключены.

„ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН“

73. ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН. Драматическое представление в 3-х действиях и 4-х картинах, в стихах, переделанное из романа А. С. Пушкина, с сохранением многих стихов его, кн. К[угуше]вым. Представлена в Москве в 1-й раз в Б[ольшом] Т[еатре] в бенефис Степанова 4 сентября 1846 года.

Рук. П. л.

1.IV.1.99.1689.

Несмотря на сохранение ряда стихов Пушкина, сюжетно в деталях многим отличается от пушкинского произведения. Заредкий — ближайший друг Лариных. Ленский и Онегин продолжительно беседуют о письме Татьяны и т. д. и т. п. Введен муж Татьяны — князь Дольский (прототип оперного Гремина).

74. ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН. Лирические сцены в 3-х действиях. Сюжет заимствован из поэмы Пушкина (с сохранением многих стихов подлинника). Музыка соч. П. И. Чайковского.

Печ. 32°

Л.Т.М.

Либретто известной оперы Чайковского.

75. НАТАША, КУПЕЧЕСКАЯ ДОЧЬ или ЖЕНИХ-РАЗБОЙНИК. Драматическое представление в двух действиях и пяти картинах. Соч. актера Воронова. Сюжет заимствован из баллады Пушкина: Наташа, о сохранении стихов подлинника. 19878.

Рук. Писч. л.

Одобрается для представления. С.-Петербург 14 ноября 1853 г. Действ.

Статск. Советник Гедерштерн.

Для бенефиса Г-на Воронова. По регистру Н. Р. Ч. от 3 августа 1868 г. за № 1967. Спб. Цензур.

По просмотре вновь дозволено к представлению 13 августа 1868 г. Цензор Кейзер фон Нилькгейм.

Все, что было исключено прежнею цензурою, восстановлено за исключением двух мест, указанных ниже в тексте.

76. НАТАША. То же.

Рук. 4°

30529.

К представлению дозволено. Цензор др. соч. Донауров. 22 марта 1890 г.

За исключением рассказа Наташи (сов) в конце драмы пушкинскими стихами, все остальное — проза, в основном по мотивам баллады.

„КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК“

77. КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК или ТЕНЬ НЕВЕСТЫ, большой пантомимный балет в четырех действиях, соч. г. Дидло, коего сюжет взят из известной поэмы г. Пушкина; музыка соч. г. Кавоса, аранжированная для оркестра учеником его г. Жучковским; новые декорации г. Кондратьева; костюмы г. Бабини; машины г. Натве. С. Петербург. 1824.

Печ. 16°

Л.Т.М.

Хотя в либретто поэма Пушкина подверглась значительным изменениям, Пушкин весьма положительно отзывался об этом балете.

78. КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК. В 3 картинах в стихах.

Рук. 4°

27166.

К представлению с исключ. дозволено 30 мая 1876 г. Кейзер фон Нилькгейм.

79. КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК. Драматическое представление из Кавказской жизни в 3 действиях, с сражением Русских войск и черкесов, разрушением и пожаром Аула. Джей-Амалат, военными эволюциями, сценами из жизни черкесов, пением и пляской „левгинки“, переделано из известного стихотворения А. С. Пушкина артистом И. Е. Шуваловым.

Действующие лица:

Отвагин, русский.

Людмила, его жена.

Зорин, его друг.

Марина Степановна, экономка.

Джей-Амалат, грузинский князь.

Тамара, его жена.

Людмила, жена Зорина.

Вера, дочь ее от 1-го брака.

Гриша } дети Зорина.

Паша }

Черкесы, черкешенки, русские офицеры, солдаты. Действие происходит в горах Кавказа.

Рук. 4° (oblong)

56336.

К представлению дозволено. Цензор др. пр. граф Муравьев. 26. I. 97.

Рукопись 1897 г. — переработка на плохую прозу рукописи 1876 года (без имени автора). Полное тождество отдельных сценических положений и развитие сюжета позволяют приписать и первую рукопись тому же автору. Любопытно изменение имен действующих лиц. Вагин — Отвагин, Лорин — Зорин, Таира — Тамара, Надежда — Вера и т. д. В обоих вариантах пушкинская тема дополнена сценами из жизни пленника до его плена и после его освобождения и использована как повод для сражений, разрушений, пения и плясок.

80. КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК. Опера в 3-х действиях Ц. А. Кюи. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина.
Печ. 16° 27668°

81. КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК. То же.
Печ. 16° 27669.
К представлению дозволено. Спб. 26 июля 1903. Цензор драматических сочинений Верецагин.
К представлению на народных театрах одобрено. Спб. 29 августа 1905 г. Ценз. драм. соч. Д.С.С. Верецагин.

82. КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК. То же.
Печ. 16° 27545.
К представлению на народных театрах одобрено. Спб. 3 сентября 1909 г. Цензор драмат. соч. Ф. Ламкерт.

83. КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК. Драматические сцены. Тема А. С. Пушкина. Составил А. Алексеев. Сцена 1-я—русский в плену. Сцена 2-я—любовь черкешенки. Сцена 3-я—пророческое сновидение. Сцена 4-я—освободительница. Сцена 5-я—разлука и смерть.

Рук. Писч. л. 36266.
К представлению одобрено. Цензор драмат. сочин. Кейзер фон Нилькегейм. 9 декабря 1883 г.

К представлению на народных театрах одобрено с исключениями. С.-Петербург. 8 июня 1890 г. Цензор драмат. соч. С. Донауров.

Приложен листок: „для народных театров. Имя чеченца „Казенбек“ изменить: слишком сходно с фамилией Казембек.—8 июня 1890“. „Имя чеченца „Казенбек“ переделано мною на „Гарун“. А. А. Алексеев. 12 июня 1896“.

В отличие от других переделок поэмы, сохранено несколько строк пушкинских стихов и сюжет относительно близок поэме.

84. Пантомима КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК. В 2-х действиях, 10 картинах. Специально для народных театров и цирка. Заимствована из поэмы А. С. Пушкина. Составил артист А. И. Корнеев.

Рук. 4° 17649.
К представлению на народных театрах одобрено. 7 декабря 1907 г. Цензор драмат. сочинен. С. Трубецкой.

Пушкинская тема использована лишь как повод для ряда батальных и этнографических сцен, пения и плясок.

85. КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК. Пьеса в 4 действиях с пением, плясками и апофеозом. Сочин. В. С. Шалковского (сюжет взят из „Кавк. пленника“ сочин. Пушкина и Лермонтова). Карт. I. На дилекой окраине. II. В плену у горцев. III. Бегство и смерть черкешенки. IV. Возвращение из плена. V. Апофеоз.

Рук. 4° 17703.
Кроме сюжета пушкинской поэмы использованы отдельные страницы из „Героя нашего времени“ М. Лермонтова для 1-й и 4-й картин.

„КАМЕННЫЙ ГОСТЬ“

86. КАМЕННЫЙ ГОСТЬ. Опера в 4 сценах. Музыка А. С. Даргомыжского. Слова А. С. Пушкина. 28387°

Рук. 4°

К представлению дозволено. Цензор драмат. соч. Д. С. С. Фридберг.

За исключением нескольких перестановок слов и двух-трех измененных фраз—полный пушкинский текст „Каменного гостя“.

„КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА“

87. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. Драматические сцены. Составлены из повести А. С. Пушкина госпожею А. Б. (автором драмы „Честность“). В четырех действиях с прологом и эпилогом, в каждом действии по две картины.

Рук. Писч. л. 24463.

Одобрена Театрально-Литературным Комитетом 27 ноября 1858 г. Председатель Комитета С. Жихарев.

Запрещена 5 января 1859 г. Свисты его величества Генерал-майор Тимашев
Признана неудобным и представлению 23 ноября 1865. Цензор драматич.
сочинений Кейзер фон Нилькгейм.

88. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. То же.

Рук. 4°

26918.

К представлению признана неудобным. С.-Петербург. 13 мая 1883 года.
Цензор драматических соч. Фридберг.

Основные сюжетные линии повести сохранены, за исключением начала (встреча с Пугачевым, скрывающимся в трактире) и конца (сцена помолвки Гринева с Машей). В экз. 1858 г. многочисленные цензурные вымарки всех мест, непочтительно говорящих о генералах, помещиках и т. п. или возвешивающих Пугачева (целование его руки и т. д.). Пушкинский язык сохранен во многих местах. Заголовки отдельных сцен—по Пушкину.

89. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. Семейная хроника из повести А. С. Пушкина, в 5-ти действиях, в 10 картинах Д. М. Лобанова.

Рук. Писч. л.

I. VII. 4. 85. 3605.

По журналу Т. Л. Комитета 13 сентября 1875 года к представлению на сцене одобрено. Предс. Комитета П. Юркевич.

К представлению дозволено. С.-Петербург 9 сентября 1875 года. Ценз. др. соч. Кейзер фон Нилькгейм. Дозволено цензурой. С.-Петербург. 8-го октяб-ря 1875 г. Цензор (подпись).

Экземпляр с перечнем фамилий исполнителей: Петипа, Савиной, Жуле-вой, Варламова, Стрельской и с пометками выходов, расстановки мебели и пр.

90. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. То же.

Литогр. 4°

18912.

К представлению дозволено. С.-Петербург 31 октября 1875 года. Ценз. др. соч. Кейзер фон Нилькгейм.

91. Сборник театральных пьес Д. И. Лобанова, вып. II. Картежник. Смерть за смерть. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. 1889.

Печ. 8°

I. IX. 31. 8. 4426.

Все экземпляры идентичны. От сюжета пушкинской повести осталась только любовная линия Гринева и Маши. Между ними Швабрин, которого Гринев убивает. Пугачева и его сторонников в пьесе нет. О нем только упоминается. В остальном частично сохранен пушкинский сюжет, но ни в коем случае не замысел поэта.

92. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. Драматические сцены в 5 действиях с прологом и эпилогом (сюжет вьят из повести А. С. Пушкина того же названия). Пер. Н. А. Кропачева и Д. И. Мухина.

Рук. 4°

32470.

К представлению признано неудобным. 21. XII. 91. Цензор др. соч. С. До-науров.

Пугачев в пьесе отсутствует. Он заменен вначале вожаком, затем полномочным генералом Пугачева. Пушкинский язык частично сохранен. Сюжет в остальных чертах по повести.

93. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. Драма в 5-ти действиях и 2-х картинах. Переделана из повести А. С. Пушкина Кондаковой.

Рук. 4°

25717

К представлению дозволено. Ценз. др. соч. Е. Побединский. 25. I. 94.

94. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. То же.

Экз. с этикеткой: „по реестру № 394 по Московскому отд. № 185.

По распоряжению Дирекции имп. театров препровождается на рассмотре-ние Моск. отд. Театрально-Литературного Комитета. 28 марта 1894 г. Акт. 5. Заведывающий Центральной библ. императорских те-атров К. Петров“.

Рук. 4°

I. VII. 5. 107. 11858.

При относительно верной передаче пушкинской прозы обращает на себя внимание финал, не только измененный (Маша шествует в погон Екатерины II), но и снабженный ремаркой: „оркестр играет гимн „Боже, царя храни“.

95. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. Драма (из повести А. С. Пушкина) переделана для сцены Павлом Соколовым. 1875.

Рук. Писч. л.

45418.

К представлению дозволено. С.-Петербург 16 марта 1900 г.

18 98



ГОР КУТАИСЕ
ГОРОДСКОЙ ТЕАТРЕ
Во вторник, 29 декабря.

КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА.

СЕРЖАНТЪ И ГРОМЪ
АРТЮШЪ ПОЕЛЪ ЧОНЪ
ЛЮБОВЪ РАДУГЪ
БЫТСТВО АБЕСТЪ
ПРЕДЪНИЦЪ ПОЧМЪЛОВАНЪ

[Faded text, likely a list of names or roles]

НАЧАЛО ВЪ Я ЧАСЪ ВЪ ПОЛУНОЧЬ
[Faded text]

Провинциальная афиша
спектакля „Капитанская дочка“
с подзаголовками
отдельных актов пьесы.
Лен. Театр. музей.

96. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. То же. М. 1900.

70186.

Литогр. 4°

К представлению дозволено. 12 января 1901 г. За ценз. др. соч М. Толстой.

К представлению на народных театрах признано неудобным. 15 марта 1902 г. Ценз. др. соч. С. Трубецкой.

Обычное для большинства инсценировок пренебрежение пушкинкою прозой и изменение финала. В данном случае — шествие, ведущее Пугачева на казнь.

97. ПУГАЧЕВСКИЙ БУНТ („Емельян Иванович Пугачев“). Драматическое представление из времен императрицы Екатерины II, в 5 действиях и 10 картинах с эпи-

логом. Соч. Ф. Задубровского (Ф. К. Прусакова) и М. Кретовой. (Сюжет заимствован из сочинения А. С. Пушкина).

Рук. 4°

29395.

К представлению признано неудобным. Спб. 10 сентября 1902 г. Цензор драмат. сочинений С. Трубецкой.

98. ЕМЕЛЬЯН ПУГАЧЕВ или ОТ СИБИРИ ДО МОСКВЫ И ОТ КУБАНИ ДО МУРОМСКИХ ЛЕСОВ. Драматическое представление из времен Екатерины II в 5 действиях и 10 картинах с эпилогом. Соч. Ф. К. Задубровского (Ф. К. П-ва) и М. Е. Кретовой. (Сюжет заимствован из соч. А. С. Пушкина).

Писч. маш. Писч. л.

22094.

К представлению признано неудобным. Спб. 18 ноября 1902. Цензор драм. соч. Исавевич.

Зайствована не вся повесть, а лишь отдельные мотивы с сохранением (в основном) имен действующих лиц по Пушкину. Три картины: „Бунт крестьян“, „Невеста Пугачева“ и „Казнь Пугачева“—сюжетно очень далеки от повести. Частично сохраненная в первом варианте, пушкинская проза во втором исчезает. Второй вариант в „цензурном“ смысле значительно приглажен. Цензурные пометки второго экземпляра характерны отметкой всех мест, хотя бы только напоминающих о крестьянском восстании.

99. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. Драматические сцены в 4-х действиях и 8 карт. по Пушкину. Переделка для сцены Л. М. Георгиевский. 1903 года апреля 1 дня.

Рук. 4°

29266.

К представлению признано неудобным. Спб. 10 ноября 1903. Цензор драм. соч. Верещаин.

Поставленная автором себе задача, указанная им в предисловии,—„выбрать из повести главнейшие драматические сцены, связать их между собою и передать с буквальной точностью языком Пушкина“—выполнена вполне добросовестно.

100. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. Историческая пьеса в 12-ти картинах, переделка по А. С. Пушкину. А. Л. Стровинского (Ковзан).

Рук. 4°

52738.

К представлению признано неудобным. Спб. 8 марта 1904 г. Ценз. др. соч. Верещаин.

101. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. То же.

Рук. 4°

53364.

К представлению признано неудобным. Спб. 5 июня 1894 г. Ценз. др. соч. Верещаин.

102. А. Л. Стровинский (Ковзан). Пьесы: Глушь. Разбитое счастье. Коро. Ложь и КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. Великие Луки. 1904 г.

Печ. 8°

20576.

К представлению дозволено. С.-Петербург 19 октября 1904 г. Ценз. др. соч. Верещаин.

Как и большинство инсценировок повести, страдает плохим литературным языком и малым сохранением пушкинской прозы. В первом варианте Пугачев не только сохранен, но даже стоит первым в перечне действующих лиц. Второй вариант исключает Пугачева вовсе и о нем упоминает лишь в третьем лице. Вместо Пугачева действуют „казаки“. В экз. этого варианта имеется униженная просьба автора к цензору: „вычеркнуть красными чернилами выражения и фразы для представления на сцене неудобные“. Третий, печатный, вариант идентичен со вторым.

103. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА (по Пушкину). Опера в 4-х действиях и 8-ми картинах. Музыка Цеваря Кюи. 1907—1909.

Рук. 4°

21016.

К представлению дозволено. С.-Петербург 17 июня 1909 г. Ценз. др. соч. Ф. Лажерт.

Автор либретто на материале повести сделал типичное „патриотическое“ представление. Для времени написания либретто (1907—1909) особенно характерен финал — Екатерина в кругу придворных сообщает о благополучной ликвидации восстания. Мотивы повести все же сохранены. Образ Пугачева колоритен и ярок.

104. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА. Пьеса в пяти действиях с прологом и эпилогом. Составил по известной повести А. С. Пушкина А. М. Ивантер. Псков, 10 ноября 1915 года.

Рук. Писч. л.

32359.

К представлению дозволено. Петроград 9 декабря 1915 г. Ценз. др. соч. М. Толстой.

Основной сюжет сохранен. Частично сохранен пушкинский текст. Несколько вводных сцен. Сцена „Встреча Маши с Екатериной II“ цензурой исключена.

105. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА по повести А. С. Пушкина. Приспособлено для сцены П. П. Лядовым.

Рук. Писч. л.

67465.

№ 213. Худ. Сов. 2. X. 1924 г.

Из всех переделок повести наиболее удачно передает пушкинский зачысел и сюжет, хотя и грешит в некоторых местах плохим литературным языком. Частично использована „История Пугачевского бунта“ А. С. Пушкина.

„ПИКОВАЯ ДАМА“

106. ХРИЗОМАНИЯ или СТРАСТЬ К ДЕНЬГАМ. Драматическое зрелище, взятое из повести, помещенной в Библиотеке для чтения и представляющее в начале Приятельский ужин или гланием сыт не будешь. Пролог-пословицу, с пением, в следствии ПИКОВАЯ ДАМА или тайна Сен-Жермена. Романтическая комедия с дивертисементом в 3 сукках: 1-ое утро старухи, 2-е убийственная ночь, 3-я игредкой вечер: дивертисемент детский бал.

Рук. Писч. л.

1. IX. 4. 37. 4552.

Одобрятся к представлению. Спб. 15 августа 1836 года. Цензор Евстафий Ольдекоп.

107. ХРИЗОМАНИЯ. То же.

Рук. 4°

70091.

К представлению дозволено. С.-Петербург 2 октября 1870. Цензор драматических сочинений Д. с. с. Фридрих.

108. ХРИЗОМАНИЯ (Пиковая дама) в 4 актах и 2-х картинах. 1. Пролог. 2. Сутки 1-е. Картина 1-я. Утро. Картина 2-я. Полдень. 3. Сутки 2-я. Полночь. 4. Сутки 3-я. Вечер.

Рук. 4°

33580.

К представлению дозволено. Цензор др. соч. (подпись). 17 январь 1891.

Первая инсценировка пушкинской повести, сделанная А. Шаховским еще при жизни поэта. Обращает на себя внимание отсутствие в заглавии имени Пушкина, а в экземпляре, цензурованном в 1891 г., отсутствием всякого упоминания о заимствовании. В основном развитие сюжета по Пушкину.

109. ПИКОВАЯ ДАМА. Драма из повести А. С. Пушкина в пяти действиях Дм. Лобанова.

Рук. Писч. л.

26507.

К представлению дозволено с исключениями. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькейм. 18 ноября 1875 г.

110. КАРТЕЖНИК. Драма из повести А. С. Пушкина в пяти действиях. Д. Лобанова. М. 1877.

Литогр. 4°

25821.

К представлению дозволено. Цензор драмат. сочинений Кейзер фон Нилькейм, 15 авг. 1877.

111. Сборник театральных пьес Д. И. Лобанова. Выпуск II. КАРТЕЖНИК. Смерть за смерть. Капитанская дочка. Спб. 1879.

Печ. 16°

1. 10. 7. 8. 15048.

Значительные изменения сюжета пьесы. Основное действие в квартире Германа — побочного сына графини. Томский влюблен в Лизу. После проигрыша Герман сходит с ума, но при виде Лизы разум к нему возвращается. При известии о том, что он является причиной смерти своей матери, оставившей ему наследство, Герман вторично теряет разум и в отчаянии закалывает себя. В первом варианте 1875 г. отсутствует вторичное помешательство, и драма заканчивается благополучным соединением Германа и Лизы. Во всех вариантах действие перенесено в XVIII век.

На стр. 49 экземпляра № 15048 (1879 г.) рукою автора (Лобанова) ка-

рандашом:

„Эта пьеса представлена была:

1. В Спб. Рус. Куп. Общ. 20 апр. 79 г., 26 янв. 88 г., 14 окт. 90 г., 21 ноября 95 г.
2. В Спб. 1-м Общ. Соб. 9 ноября 81 г., 19 сент. 84 г. и 5 ноября 86 г.
3. В Спб. 2-м Общ. Собр. 7 февр. 88 г.
4. В Кавани—26 сент. 78 г., 6 ноября 86 г.
5. В Пензе—5 окт. 80 г. и 3 мая 81 г.
6. В Томске—8 окт. 81 г. и 7 окт. 85 г.
7. В Киевск. Драмат. О-ве—12 июня 82 г. и 8 июня 84 г.
8. В Пермь—8 дек. 83 г.
9. В Петроваводске—8 янв. 84 г.
10. В Воронеж—24 июня 82 г.
11. В Торжке—31 янв. 85 г.
12. В Омске—31 ноября 84 г. и 3 янв. 86 г.
13. В Кременчуге—31 мая 85 г., 14 дек. 93 г., 3 янв. 94 г. и 23 июля 96 г.
14. В Тюмени—1 февр. 85 г. и 6 мая 86 г.
15. В Херсоне—4 апр. 86 г.
16. В Харькове—4 ноября 85 г.
17. В Ялте—12 янв. 86 г.
18. В Орле—20 июня 90 г.
19. В Моршанске—17 янв. 91 г.
20. В Пскове—24 янв. 91 г.
21. В Коканде—6 янв. 92 г.
22. В Ташкенте—15 сент. 91 г.
23. В Тихвине—1 дек. 91 г.
24. В Екатеринодаре—1 мая 92 г.
25. В Рыбинске—18 июня 93 г.
26. В Ростове на Д.—5 окт. 93 г. и 14 июня 97 г.
27. В Москве. Т. Скол[орох]—2 и 7 февр. 94 г.
28. В Бердянске—16 февр. 94 г.
29. В Мелитополе—26 мая 94 г.
30. В Уличе—5 сент. 93 г.
31. В Житомире—10 февр. 94 г.
32. В Мариуполе—30 авг. 94 г.
33. В Ельце—24 янв. 95 г.
34. В Елизаветраде 2 янв. 95 г.
35. В Смоленске—12 янв. 95 г.
36. В Умани—27 июля 95 г.
37. В Троицке—1 ноября 95 г.
38. В Керчи—27 ноября 95 г.
39. В Каменец-Под.—16 янв. 95 г.
40. В Минске—7 янв. 95 г.
41. В Луганске—23 янв. 95 г.
42. В Рославле—1 авг. 96 г.
43. В Туле—20 янв. 97 г.
44. В Симферсполе—9 янв. 97 г.
45. В Сумах—8 июня 97 и 9 июня 98 г.
46. В Мошлеше—13 июля 97 г.
47. В Архангельске—22 июня 97 г.
48. В Самаре—4 ноября 96 г.
49. Во Владикавказе—9 ноября 96 г.
50. В Белеве—14 июля 96 г.
51. В Астрахани—25 янв. 98 г.
52. В Спб. Луге—18 июля 98 г.
53. В Кутаисе—28 мая 99 г.“

112. ПИКОВАЯ ДАМА. Либретто в 4 действиях и 7 картинах (на сюжет А. С. Пушкина) Модеста Чайковского.

Рук. 4°

29766.

К представлению дозволено. Цензор др. соч. Побединский. 16 марта 1890.
Либретто известной оперы П. И. Чайковского.

113. ПИКОВАЯ ДАМА. Драма в пяти действиях и 6 карт. (На сюжет А. С. Пушкина). Составил А. И. Громов (Хайдуков). Музыка Чайковского и других.

Рук. 4°

56079.

К представлению дозволено. Цензор др. соч. Побединский. 26 июля 1891.

За исключением отнесения времени действия к началу XIX века, вся „драма“ написана по оперному либретто Модеста Чайковского. Несколько вступительных фраз к драме, и те переписаны слово в слово с предисловия к тому же либретто.

114. ПИКОВАЯ ДАМА. Драма в 5 действиях, перед. для сцены из повести А. С. Пушкина Н. А. К.-вым.
Рук. 4° 26671.
К представлению дозволено. Цензор др. соч. С. Донауров. 27. VII—96 г.
Текст довольно близок к пушкинскому. Написано не без влияния либретто оперы Модеста Чайковского. 1-е действие — в Летнем саду.
115. ПИКОВАЯ ДАМА. (По Пушкину). Пьеса в 4 действиях, 9 картинах. Н. Алибегов. Цедрам. М. 1936.
Лит. 16° I. А. 50. 79022

„ПОЛТАВА“

116. МАЗЕПА. Драматическое представление в пяти действиях. Сочинение Г. Солодовникова. Сцены Кочубея с Орляком и Марии с Мазепою и матерью заимствованы из известной поэмы А. С. Пушкина. Москва, 1843.
Рук. 4° 25611.
Запрещается. 11 января 1844 г. М. Геденов.
Как и указано в заглавии, из поэмы заимствованы лишь две сцены (пушкинские стихи). Остальное — проза.
117. МАЗЕПА. Большая драматическая опера в 4-х действиях и 5-ти картинах с танцами. Либретто заимствовано из поэмы „Полтава“ А. С. Пушкина и составлено князем Г. В. Кугушевским. Музыка барона Б. А. Фитингофа. Действие происходит в Малороссии, в начале XVIII столетия. Собственность автора. Пбг. 1859.
Печ. 16° 28940.
К представлению дозволено безусловно. 22 июля 1878 г. Цензор драмат. сочинений Кейзер фон Нилькгейм.
Довз. безусловно III Отд. Соб. е. и. в. канцелярии.
118. МАЗЕПА. Опера в 3 действиях (сюжет заимствован из поэмы Пушкина). Музыка П. Чайковского. Примечание: стихи, напечатанные курсивом, заимствованы из текста Пушкина, но вследствие сценических условий заключают в себе незначительные изменения или перестановку слов. Стихи, напечатанные курсивом и снабженные знаком (*), суть подлинные стихи Пушкина без всяких изменений.
Рук. Писч. л. 37653.
К представлению дозволено. С. - Петербург. 14 июля 1883 года. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм.
К представлению на народных театрах признано неудобным. 15 марта 1902. Цензор драм. соч. С. Трубецкой.
119. МАЗЕПА. То же. М. 1890.
Печ. 16° 39196.
К представлению на народных театрах одобрено. 26 мая 1906. „И“. За цензора др. с. М. Толстой.
120. МАЗЕПА. То же. М. 1903.
Печ. 16° 36195.
К представлению на сценах народных театров признано неудобным. Спб. 27 августа 1905. Цензор драматических сочинений Верещанин.
Либретто известной оперы Чайковского с сохранением многих пушкинских стихов.
121. МАЗЕПА. Музыка П. И. Чайковского. Издание Лен. Гос. акад. Театра оперы и балета 1934.
Печ. 16° IV. М. 21. 8929.
Краткое либретто на стр. 43—46.
122. ПОЛТАВА. Драма в 5 действиях. Соч. В. В. Долина-Сосновского (Сюжет заимствован из поэмы А. Пушкина того же названия с сохранением некоторых стихов подлинника).
Рук. 4° 30834.
К представлению дозволено. Цензор др. соч. С. Донауров. 16 декабря 1888.
Широко использованы отдельные стихи и целые отрывки поэмы, вмонтированные частью целиком, частью с небольшими изменениями. Две вводные сцены в прозе.
Цензурой сделан ряд исключений, в том числе 26 строк монолога Мазепы из третьей песни поэмы (от слов: „Давно решила непереложно моя судьба...“ до конца).

123. МАЗЕПА. Исторические картины в 6-ти действиях. Соч. Тугая. Текст отчасти заимствован из поэмы А. С. Пушкина „Полтавский бой“.

Рук. 4°

27200.

К представлению дозволено. За цензора др. с. Красовский, 12. III. 98.
Проза на украинском языке.

124. МАЗЕПА. Малороссийская историческая драма в 6 действиях с эпилогом по Пушкину, написал актер А. Н. Десятников-Васильев (по сцене Василенко).

Рук. 4°

28504.

К представлению признано неудобным. За цензора др. с. (подпись) 3/VIII.98.

Проза на украинском языке.

125. МАЗЕПА: Историческая пьеса в 5 действиях и 6 картинах с хорами, пением и танцами. Соч. П. П. Кононенко (по поэме „Полтавский бой“ А. С. Пушкина). Дня 1. „Бенькету Кочубея“, 2. „Доное царю Петру“, 3. „Запорожец Палий“, 4. „Лукавый Гетьман“, 5. „Казнь Кочубея“, 6. „Полтавский бой“.

Рук. 4°

33722.

К представлению дозволено. С.-Петербур. 2 ноября 1912 г. За цензора драматических сочинений Н. Кашиперов.
Проза на украинском языке.

126. ДОПРОС КОЧУБЕЯ. По поэме А. С. Пушкина „Полтава“.

Пш. маш. 4°

57288.

К представлению дозволено. С.-Петербур, 31 марта 1914 г. Цензор драматических сочинений М. Толстой.

Целиком отрывок поэмы.

„РУСАЛКА“

127. РУСАЛКА. Драматическая народная опера в четырех действиях. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина с сохранением многих его стихов. Муз. соч. А. С. Даргомыжского.

Рук. 4°

1. V. 2. 91. 2339.

С цензурованной верно. Режиссер Русской оперы Каратыгин. С.-Петербур. 1858 г. 3 октября.

Монтировка сдана в контору октября 16 дня 1858 г. за № 41. Режиссер Савицкий.

128. РУСАЛКА. То же. (без слова: народная). СПб 1860.

Печ. 16°

22. II. 25. 3854.

К представлению дозволено безусловно. 21 апр. 1872 г.

129. РУСАЛКА. То же. М. 1885.

Печ. 16°

22. 9. 28. 3244.

Либретто известной оперы Даргомыжского.

130. РУСАЛКА. Народная опера в 4 картинах. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина с принадлежащей к ней волшебной постановкой, полетами, провалами и превращениями.

Рук. 4°

22. 12. 35. 4143.

На бенефис г. Красовского января 13-го 1873. Воронеж.

К представлению дозволено 12 декабря 1872 г. Цензор драмат. сочинений Кейзер фон Нильгейм.

Местами сохранены пушкинские стихи, несмотря на то, что действующие лица переименованы и развитие сюжета сделано по старооперному шаблону.

131. РУСАЛКА. Сцены в шести картинах А. С. Пушкина.

Рук. 4°

27894.

К представлению дозволено (б) Цензор драматич. сочин. Кейзер фон Нильгейм. 25 сентября 1875 г.

Полный текст Пушкина без добавлений.

132. Вводная сцена. В драму А. С. Пушкина РУСАЛКА (4-я картина) 1885 г.

Рук. Писч. л.

1 XIV. 132. 9775.

К представлению дозволено. С. Петербург. 20-го июля 1885 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нильгейм.

По журналу *Театрально-Литературного Комитета* 14 декабря 1885 г. единогласно признана неудобной к постановке на сцене императорских театров. Товарищ председателя А. Плещеев.

В приложенном „Объяснении“ автор, А. Н. Штукенберг, полагает, что „сочиненная им сцена „ночной праздник русалок“ будет к стати, развивая характер русалок на сказочной почве“.

133. РУСАЛКА. Окончание к драме Пушкина.

Рук. Писч. л.

1. XIV. 4123. 9766.

К представлению дозволено. С. Петербург. 20-го июля 1885 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм.

По журналу *Театрально-Литературного Комитета* 14-го декабря 1885 г. признана единогласно неудобною к представлению на сцене императорских театров. Товарищ председателя А. Плещеев.

Приложено „Объяснение к представляемому окончанию к драме нашего народного поэта А. С. Пушкина“, подписанное автором, А. Н. Штукенбергом, с указанием, что „оно было напечатано в книжке его стихотворений... „Осенние листы“, изданной под псевдонимом Антон Крутогоров в 1866 г. СПб“.

Всего в окончании пять (6-я—10-я) картин.

134. РУСАЛКА. Сцены 2-я, 3, 4, 5 и 6-я, соч. А. С. Пушкина (1-я сцена давно уже разрешена и исполняется на сцене).

Рук. 4°

46556.

К представлению дозволено. Цензор др. соч. Кейзер фон Нилькгейм. 19 декабря 1886 г.

Полный текст пушкинских 2-й—6-й картин „Русалки“ с дополнительной вставкой 9 строк из 4-й картины вторично в 6-ю.

135. РУСАЛКА. Драма в 3 действ. с апофеозом, пением, плясками, превращениями и живыми картинами. Переделана из оперы того же названия. Трефилова.

Рук. Писч. л.

37673.

К представлению признано неудобным. Цензор др. с. Побединский. 28 ноября 1887.

Частично (1-я часть 4-й сцены) по Пушкину, частично по Даргомыжскому (3-я и финал 6-й картины).

136. РУСАЛКА. Сцена в 3 действ. (феерия) с. А. С. Трефилов (Афанасьев).

Рук. обл.+печ. текст 32°

56995.

К представлению дозволено. Цензор др. соч. Побединский. 15. IV—92.

137. РУСАЛКА. Драматическое представление в 3-х действиях с апофеозом из сочин. А. С. Пушкина. Перед. и поставил на сцену С. А. Трефилов. Действие 1. На берегу Днепра. Хороводы, песни и пляски. Утопленница. Действие 2. Страшное видение. Тоска покинутой. Забавы в боярском тереме. Блестящий балет. Действие 3. Вещий ворон. Месть. В сетях русалки. Апофеоз. Подводное царство. Грандиозная живая картина.

Рук. обл.+печ. текст 16°

42051.

К представлению на народных театрах одобрено 29 мая 1907 г. За цензора др. соч. М. Толстой.

В обоих случаях—сильно сокращенный (путем вырезок) печатный пушкинский текст.

Заголовок сокращен цензором до: „Русалка. Народная драма сочин. А. С. Пушкина. Поставил на сцену С. А. Трефилов“.

138. ПОКИНУТАЯ (Русалка). Драматические сцены в 1-м действии, составленные по известному соч. А. Пушкина „Русалка“ с сохранением стихов. Сост. А. Я. Алексеев. Сцена 1-я Князь и Мельничиха. Сцена 2-я мщение русалки. Живые картины: во время 1-й сцены „Княжеский свадебный пир и финал 2-й сцены „Князь и русалка на дне реки“.

Рук. Писч. л.

32157.

К представлению на народных сценах одобряется. Ценз. др. с. Е. Побединский. 23. VI—93.

Сокращенный и частично перемонтированный текст Пушкина с финалом из либретто оперы Даргомыжского.

139. РУСАЛКА. Драматический очерк А. С. Пушкина. В 3-х действиях и 5-ти картинах с апофеозом, с пением и плясками.

Рук. обл.+печ. текст 32°+рукоп. текст.

20287.

К представлению на народных театрах одобрено 7 мая 1899 г. И. д. цензора драматических сочинений Красовский.

Полный пушкинский текст с окончанием по оперному либретто Даргомыжского и добавлением еще текста к апофеозу.

140. РУСАЛКА. Драматические сцены А. С. Пушкина, приспособленные для представления В. Я. Яковлевым. Картины: 1-я. Погибшая дочь мельника. 2-я. Покинутая жена. 3-я. Берег Днепра. Месть русалки. Апофеоз. В подводном царстве, на дне Днепра.

Печ. 16° с рук. обл. и окончанием 54704.
К представлению на народных театрах одобрено. СПб 9 апр.

1910 г. *За ценз. др. соч. Ребров.*

Сокращенный (путем вырезок) пушкинский печатный текст со вставкой и окончанием по либретто оперы Даргомыжского и добавлением апофеоза.

141. РУСАЛКА. Опера драматична в 4-х диях. Музыка Даргомыжского. Текст переклав на украинську мову Микола Садовський.

Рук. 4° 22. 12. 34. 4142.

К представлению дозволено. С. Петербург. 12 июля 1910 г. За цензора драматич. соч. (подпись).

Либретто известной оперы Даргомыжского на украинском языке.

142. РУСАЛКА. Драма в 1 действии и 2 картинах по А. С. Пушкину. Инсценировано для сцены А. А. Паницыным-Камским.

Рук. обл.—печ. текст 16° 41902.

К представлению дозволено. Петроград, 9 ноября 1915 г. Цензор драматич. соч. Дризен.

Целиком пушкинский текст 1-й сцены и частично 4-й.

143. РУСАЛОЧКА. Волшебная сказка русской старины в 2-х действиях. Взятая из „Русалки“ А. С. Пушкина с сохранением его стихов.

Рук. 4° 70069.

Из „Русалки“ А. С. Пушкина „взяты“: сокращенная 1-я картина и часть 4-й. Все остальное — плохая проза (появление Лешего перед текстом 4-й и 5-я и 6-я картины), отчасти по либретто оперы Даргомыжского. Финал—смерть князя при появлении русалки-матери.

„РУСЛАН и ЛЮДМИЛА“

144. ФИН. Волшебная трилогия в трех частях с прологом и интермедиею. Соч. кн. А. А. Шаховского.

Рук. 4° 1. 3. 2. 15. 6703.

Представлять на театре позволено № 318, 2 октября 1824 г. С. Петербург.

Представлена в первый раз в С. П. Бургском на большом театре 12 октября 1824.

145. ФИН. То же... заимствована из поэмы Пушкина „Руслан и Людмила“.

Печ. 8° 67024.

Первая инсценировка поэмы „Руслан и Людмила“ для драматического театра. Развернутый в „большой спектакль“ с введением многих комических сцен наиболее драматический эпизод поэмы—рассказ Финна.

146. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА или НИЗВЕРЖЕНИЕ ЧЕРНОМОРА, ЗЛОГО ВОЛШЕБНИКА. Большой волшебной-героический балет в пяти действиях, украшенный великолепным спектаклем с сражениями, маршами, превращениями, полетами, машинами. Взятый из известной поэмы Пушкина и по программе г. Глушковского поставленный на сцену и вновь переделанный г-дами Огюстом и Дидло; музыка соч. г. Шольца, оркестровка г. Гомбурова; декорация г-д Кондратьева и Федорова; машины, полеты, движение чудовищ и превращение туловища Полкана г. Тибо; движение и разрушение головы Полкана г. Натъе; костюмы г. Бабини.

Печ. 16° П. Б.

147. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА. Большая волшебная опера в русско-скавочном роде в пяти действиях. Музыка М. И. Глинки. Сюжет из поэмы Пушкина. Петербург 1842.

Печ. 16° 77754.

Первое издание либретто известной оперы Глинки.

148. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА. То же. Москва. 1892 г.

Печ. 16° IV. 22. 4—46.

К представлению на народных театрах одобрено. За цензора др. соч. Красовский. 20. VI. 1895.

149. Отрывки из повмы „РУСЛАН И ЛЮДМИЛА“. Соч. А. С. Пушкина.
Рук. Писч. л. 1. VII. 2. 26. 3346.
Для бенефиса г-жи Орловой. Суфлеру.
Одобрется для представления. С. Петербур. 20 октября 1853 г. Действ.
стат. совет. Гедерштерн.

Монтаж отрывков из повмы, относящихся главным образом к судьбе Людмилы.

150. Отрывки. То же. „РУСЛАН И ЛЮДМИЛА“.
Рук. Писч. л. 1. VII. 2. 42. 3362.
Музыка Кажинского. Закулисная.

„Суфлерские“ экземпляры с пометками: „картина“, „музыка“, перечень персонажей в финале и т. п.

151. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА. Волшебная сказка в 4 действиях и 6-ти картинах.
Рук. 4° 43105.
К представлению на народных театрах одобрено 24 янв. 1876 г.
Ценз. др. соч. (подпись).

На сюжеты пушкинской повмы и либретто оперы Глинки. Типичное „псевдонародное“ представление для балагана.

152. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА. Драма в 5-ти действиях и 7-ми картинах (с пением, шествиями, обрядами, волшебными явлениями, превращениями и танцами, соч. А. А. Черепановым) (Сюжет заимствован из повмы А. С. Пушкина).

Рук. 4° 32895.

К представлению на народных театрах одобрено Ц. др. соч. Красовский. 18—12/III—77.

Проза и плохие стихи на сюжет повмы с явным „псевдонародным“ уклоном.

153. КИЕВСКИЙ ВИТЯЗЬ И КНЯЖНА ЛЮДМИЛА. Большая драматическая русская легенда из повмы А. С. Пушкина. В семи картинах с хорами, танцами, торжественными шествиями, полетами и превращениями. Сочинение Н. Мушинского. Хоры и музыка заимствованы из опер Глинки, Серова и др.

Рук. Писч. л. 24486.

К представлению дозволено. За ценз. др. соч. И. Литвинов. 12 окт. 1884 г.

Из повмы „Руслан и Людмила“ сюжет заимствован как повод для плясок, шествий и т. п.

154. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА или ВОЛШЕБНИК ЧЕРНОМОР, драматическая феерия в 5-ти действиях и 8 картинах. Переделана из повмы А. С. Пушкина „Руслан и Людмила“ Николаем Дингельштедтом.

Рук. 4° 40589.

К представлению на народных театрах одобрено. За ценз. др. соч. Ив. Шишаев. 1 июня 1897 г.

155. ЧЕРНОМОР. То же.
Стеклограф 4° 40587

К представлению на народных театрах одобрено 30 апреля 1914. За цензора др. с. Ребров.

Оба экземпляра по тексту идентичны. Проза автора. Стихи пушкинские. В основе сюжет и замысел Пушкина сохранены.

„СКАЗКА О ЗОЛОТОМ ПЕТУШКЕ“

156. СКАЗКА О ЗОЛОТОМ ПЕТУШКЕ в 5 картинах с апофеозом. Составлена по Пушкину с сохранением его стихов Д. С. Дмитриевым.

Рук. 4° 24149а.

К представлению дозволено. За цензора др. соч. Красовский. 8. XII—94.

157. СКАЗКА О ЗОЛОТОМ ПЕТУШКЕ. То же. М. 1896.
Лит. 4° 24149.

К представлению дозволено безусловно. За цензора др. с. (подпись) 19.1.97.
В основном — проза, часть реплик — стихи Пушкина. Многие пушкинские стихи описательного порядка вложены в уста действующих лиц.

158. ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК. Небылица в лицах. Опера в 3-х действиях Н. Римского-Корсакова. Слова В. Бельского (по Пушкину). Москва. Музыкальная торговля П. Юргенсона. 1908.

Печ. 16° IV.22.2.27 (а) 1864.

К представлению дозволено. „Искл.“ С.-Петербург 28 января 1908 г. Цензор драматич. сочинений Ф. Ламкерт.

„Экземпляр первоначально исправленный.—В. Теляковский“. Штамп: „в д. директора имп. театр. 20 март 1908“.

В 15 местах цензурой вычеркнуты 52 стиха, не считая вымарок в ре-марках.

159. ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК. То же.

Печ. 16°

IV.22.2.27 (в) 1863.

К представлению дозволено. С.-Петербург. 19 марта 1908. Цензор драматич. сочинений Ф. Ламкерт.

Большинство изъятых цензурой в первом экземпляре стихов заменено другими: в одном экземпляре — карандашом (рука Бельского), в другом — чернилами (рука цензора с его подписью).

160. ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК. То же.

Печ. 16°

IV.22.14.12 (в) 4714.

К представлению дозволено. С.-Петербург. 3 марта 1909 г. Цензор драматических соч. Ф. Ламкерт.

Кроме исправлений, указанных выше, испещрено изменениями текста. Уничтожено предисловие. Царь Додон разжалован в воеводу, царевичи в сыновей воеводы, а воевода в полковники. В соответствии с разжалованием чинов заменены все слова и обороты, намекающие на царя: например, „державный“, „царствуй“, „столица“ и т. д. и т. д. Кроме того, на заглавном листе зачеркнуто упоминание о заимствовании („по Пушкину“). Эта цензурная редакция последовала на прошение частной оперы Зимина в Москве на имя председателя Совета министров о разрешении запрещенного московским градоначальником к постановке либретто Бельского в издании 1908 г.

161. ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК. Небылица в лицах. Опера в 3-х действиях Н. Римского-Корсакова, слова В. Бельского. М. 1900.

Печ. 16°

IV.22.14.13 (в) 4715.

К представлению на сцене Народного Дома императора Николая II в Петрограде дозволено. 20 июня 1915 г. За цензор др. соч. Ребров.

[На 2 стр.]. В этой редакции—уже разрешено к исполнению либретто оперы „Золотой петушок“. Разрешена с исключениями. Полагая, что для Народного Дома императора Николая II оно тоже м. б. разрешено. За цензора Ребров За цензора (подпись). Чл. Сов. М. Толстой.

Текст воспроизводит все изменения предыдущего экземпляра: без упоминания о Пушкине, без предисловия, вместо царя—воевода и т. д.

„СКАЗКА О МЕРТВОЙ ЦАРЕВНЕ.“

162. СПЯЩАЯ ЦАРЕВНА. Феерия в 12-ти картинах с балетом, передвижными живыми картинами, блестящими аллегорическими группами, торжественной процессией и многими превращениями, при разнообразных механических переменах декораций. Переделал из сказки А. С. Пушкина А. Я. Алексеев.

Рук. Писч. л.

57733.

К представлению дозволено 18-го декабря 1887 г. За цензора драматических сочинений Надворн. Советник И. Литвинов.

К представлению на народных театрах одобрено безусловно. Цензор драм. соч. Е. Побединский 2 апреля 1888.

Основной сюжет по сказке в пушкинских стихах (за незначительными отступлениями и изменениями). Вводные сцены в прозе.

163. СПЯЩАЯ ЦАРЕВНА И СЕМЬ БРАТЬЕВ БОГАТЫРЕЙ. Детское сказочное представление в 5-ти картинах с свадебным торжественным шествием, русскими песнями и плясками, переделано из известной сказки А. С. Пушкина артистом И. Е. Шуваловым.

Рук. 4°

24183.

К представлению дозволено с исключениями. Цензор драматич. сочинений С. Донауров. Октября 1892 г.

Цензурные исключения: везде „хрустальный гроб“.

164. СПЯЩАЯ ЦАРЕВНА. То же.

Рук. 4°

24182..

К представлению дозволено. Цензор драм. сочинений гр. А. Муравьев. 22 августа 1897 г.

К представлению на народных театрах одобрено. 2 апреля 1903.
За цензора др. с. М. Толстой.

Цензурные исключения те же.

Сюжет в основном сохранен. Частично — стихи Пушкина, частично — проза. К второму экземпляру приложен любопытный текст типичной провинциальной рекламы — афиши.

165. СПЯЩАЯ ЦАРЕВНА И СЕМЬ БОГАТЫРЕЙ. Приключение в сказочном мире. Русская феерия в 3 действ. и 6-ти картинах. Заимствована из сказки того же названия А. С. Пушкина с сохранением некоторых стихов подлинника. С пением, балетом, шествиями, картинами, превращениями, полетами и апофеозом. Сост. Н. В. Денисова.
Рук. 4° 46197.

К представлению дозволено. И. д. Цензор др. соч. Красовский 21.1.99.

Значительно измененный и дополненный сюжет. Апофеоз; шествие героев сказок А. С. Пушкина.

166. ВОЛШЕБНОЕ ЗЕРКАЛО, фантастический балет в 4 х актах и 7 карт.; сюжет заимствован из сказок Пушкина и Гримма; либретто составлено М. И. Петипа и * * *;
муз. А. Н. Корещенко. СПб. 1903. 22.1.38.

Печ. 16°.

167. БЕЛОСНЕЖКА. Пьеса в 5 действиях для детского театра. Александры Фострем [псевдоним графини Толстой]. Сюжет заимствован из сказки А. С. Пушкина. Музыка составлена И. А. Чистяковым.

Рук. Писч. л.

24982.

К представлению дозволено. С.-Петербург. 3 декабря 1904 г. Цензор драматических сочинений Ф. Ламкерт.

В прозе. Сюжет сохранен. Вместо богатырей — карлики. Окончание: прощение королевы.

168. Либретто СКАЗКА О МЕРТВОЙ ЦАРЕВНЕ И СЕМИ БОГАТЫРЯХ. Фантастическая опера в 4 действиях и 6 картинах. Слова и музыка соч. Л. Вессоль (заимствовано из сказки Пушкина того же названия).

Рук. 4°

70018.

К представлению дозволено. С.-Петербург. 4 февраля 1909. Цензор драматических сочин. Ф. Ламкерт.

Содержание сказки сокращено. Частично — проза, частично — стихи

169 СКАЗКА О МЕРТВОЙ ЦАРЕВНЕ И СЕМИ БОГАТЫРЯХ. (По Пушкину.) Опера-миниаюра в 3 картинах для средних учебных заведений и городских школ. Музыка А. Миттельштедт. М. (1913 г.).

Печ. ноты Б. 4°

67525.

На стр. 3—4 клавира — текст в основном пушкинский. Сказка очень сокращена. Измененные и дополненные стихи Пушкина отмечены знаком².

170. СКАЗКА О СПЯЩЕЙ ЦАРЕВНЕ. Детская феерия в 3-х действиях (сюжет из сказки А. С. Пушкина). Соч. Н. А. Шабельникова.

Рук. Писч. л.

57675.

К представлению дозволено. С.-Петербург. 4 янв. 1913 г. Цензор драматических сочинений Дризен.

В основном по Пушкину. Добавлены действующие лица: фея, балда, карлики вместо богатырей. Кончается прощением королевы.

„СКАЗКА О ПОПЕ И О РАБОТНИКЕ ЕГО БАЛДЕ“

171. СКАЗКА О КУПЦЕ КУЗЬМЕ ОСТОЛОПЕ И РАБОТНИКЕ ЕГО БАЛДЕ. Сочин. А. Пушкина. Переделанное в большую феерию А. Яковлевым-Алексеевым. 1886 г.

Рук. Писч. л.

48306.

К представлению дозволено. 8 ноября 1886. За цензора драматич. сочинений. Кол. ассес. И. Литвинов.

К представлению на народных театрах одобрено безусловно. Цензор драм. соч. Е. Побединский. 15 апреля 1888.

Проза. Типичный сценарий с текстом для „балагана“.

„СКАЗКА О РЫБАКЕ И РЫБКЕ“

172. ЗОЛОТАЯ РЫБКА, балет в трех актах и семи картинах. Сочинение М. Седе-Леона. Сюжет заимствован из сказки Пушкина. Музыка Минкуса. СПб. 1867.

Печ. 16°

1V. 2. 24. 2783

173. ЗОЛОТАЯ РЫБКА. Комическо-фантастические сцены в 3-х картинах В. Ме-
щерякова. Картина 1-я. Айда-рыбка! Картина 2-я. Что имеем, не храним, потерявши
плачем. Картина 3-я. Только тот счастлив, кто доволен тем, что имеет. (Сюжет заим-
ствован из сказки А. С. Пушкина). Для представления в балагане В. Берга. 22556.
Рук. Писч. л.
К представлению дозволено. 15 марта 1873. Кейзер фон Нилькейм.
Типичный сценарий с текстом для балагана. Сюжет, где только воз-
можно, использован для нравочений на тему: „только тот счастлив, кто
доволен тем, что имеет“.
174. ЗОЛОТАЯ РЫБКА. Фантастическая пьеса в 6-ти картинах с превращениями.
Соч. А. Н. Обольянинова (сюжет заимствован из соч. Пушкина). 22219.
Рук. Писч. л.
К представлению дозволено с исключениями. С.-Петербург 4 февраля
1832. *Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькейм.*
Проза. Местами плохие стихи. Цензурные исключения типа: „быть
царицей небольшая честь“, „владыка в страхе держит“ и т. п.
175. ЗОЛОТАЯ РЫБКА. Русская сказка в 2-х действиях и 6 картинах. Соч.
Ан. Н. Обольянинова. 44665.
Рук. 4°
К представлению дозволено. Цензор др. соч. С. Донауров. 12 июня 1889.
Цензурой исключены отдельные слова: „холопы“, „смерды“ в репликах
старухи-помещицы.
176. ЗОЛОТАЯ РЫБКА. Большая сказка в 2-х действиях и 6-ти картинах, пере-
деланная из сказки А. С. Пушкина А. Малевичем. 26083.
Рук. 4°
К представлению дозволено. Цензор др. соч. Г. Побединский. 3 марта 1891.
Проза. Текст изобилует введением многочисленных прибауток.
177. ЗОЛОТАЯ РЫБКА. Народная сказка А. С. Пушкина, переделанная для дет-
ского театра В. Яковлевым, с пением, танцами и превращениями, в 3-х действиях и 4-х
картинах, с апофеозом. Русский детский театр В. Я. Я., выпуск 1-й, издание В. Бенуа.
Спб. 1892. 1. 16. 5. 59. 7, 2656.
Печ. 16°
Проза. Сюжет Пушкина с разными добавлениями — повод для пения и
танцев и бенгальского огня.
178. ЗОЛОТАЯ РЫБКА. Большая феерия-балет в 3-х действиях, 8 картинах с про-
логом и апофеозом. Переделал для сцены из сказки А. С. Пушкина А. Я. Алексеев.
Рук. 4° 1V. 22. 6. 74. 3025.
К представлению на народных театрах одобрено с исключениями.
9 декабря 1892. И. Литвинов.
Разрешено и под заглавием „Сказка о рыбаке и рыбке“. 18. V. 99. И. д.
ценз. др. с. Красовский.
Пересказ пушкинского сюжета плохими стихами. Цензурой исключены
упоминания о порке, которой боится старик у старухи — столбовой дворянки.
179. ЗОЛОТАЯ РЫБКА или МОРСКАЯ ЦАРЕВНА. Большая фантастическая феерия
в 4-х картинах с новыми превращениями, танцами народностей, пеннем, пляскою ско-
морохов, движущимися живыми картинами и роскошным блестящим апофеозом. Пере-
делано из известной сказки „О рыбаке и рыбке“ А. С. Пушкина артистом И. Е. Шу-
валовым. 46195.
Рук. 4°
К представлению дозволено. Цензор др. с. гр. А. Муравьев.
Проза. Сюжет сказки лишь повод для плясок, шестивий и т. п.
180. СКАЗКА О РЫБАКЕ И РЫБКЕ (Золотая рыбка). Фантастическая пьеса
в 3-х действиях с эпилогом, передел. из сказки того же названия соч. А. С. Пушкина.
Переделал А. В. Шабельский. Спб. 12 сентября 1898. 32403.
Рук. 4°
К представлению на народных театрах одобрено. И. д. ценз.
др. с. Красовский 16. IX. 99 г.
181. СКАЗКА О РЫБАКЕ И РЫБКЕ. То же. Спб. 1914. 31881.
Лит. Писч. маш. с печ. обл.
К представлению на народных театрах одобрено. 26 марта
1914 г. *За ценз. драм. соч. Ребров.*
Пересказ пушкинского сюжета очень плохими стихами.



Грим и костюм роли
Симеона Вырина
в 1-м действии пьесы
„Станционный смотритель“
для постановки
в б. Александринском театре.
1854 г.
(Рис. В. В. Самойлова.)
Лен. Гос. Публ. библиотека.

182. ЗОЛОТАЯ РЫБКА. Волшебная сказка. Сочинение Александра Сергеевича Пушкина. Приспособил для сцены актер С. Л. Проценк-Залит. В 5 действиях. С хорами, балетом, играми, песнями, шествиями, превращениями и блестящим апофеозом.

Рук. Писч. л.

44163.

К представлению дозволено. С.-Петербург, 15 ноября 1904 г. За цензора драматических сочинений М. Толстой.

К представлению на народных театрах одобрено. 12 января 1905 г. За цензора драмат. сочин. М. Толстой.

Проза и плохие стихи на сюжет Пушкина.

183. ЗОЛОТАЯ РЫБКА в 5 действиях. Соч. Н. В. Лирского-Муратова.

Рук. 4°

17745.

К представлению дозволено. С.-Петербург, 22 декабря. 1906 г. Цензор драмат. сочин. Ламкерт.

Сюжет сказки — только повод для пения, плясок и т. п.

„СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ“

184. СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ, КНЯЗЕ ГВИДОНЕ И ЦАРЕВНЕ ЛЕБЕДИ. Фантастическая пьеса в 9-ти картинах. Соч. Анатолия Обольянинова. Сюжет заимствован из сказки того же названия А. Пушкина

Рук. 4°

38242.

К представлению дозволено. Цензор др. соч. С. Донауров. 19 ноября 1888 г.

К представлению на народных театрах одобрено с исключениями. Цензор драм. соч. С. Донауров.

185. СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ. Феерия в 1 действии, 5-ти картинах с прологом в 12-ти живых картинах и апофеозом. Переделал для сцены из соч. А. С. Пушкина А. Я. Алексеев. 1899 г.

Рук. 4°

26318



Грим и костюм
в роли Симеона Вырина
в 3-м действии пьесы,
«Станционный смотритель»
для постановки
в б. Александринском
театре.

1854 г.
(Рис В. В. Самойлова.)
Лен. Гос. Публ. библи-
отека.

*К представлению на народных театрах одобрено. И. д. Цензор
др. с. (подпись) 13, IV 99.*

На переплете: «Феери для Зоологического сада»

В прологе под чтение пушкинских стихов показываются 12 живых картин. Затем идет действие с текстом стихов пушкинской сказки (с многочисленными отступлениями, добавлениями и переделками).

186. СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ, О СЫНЕ ЕГО СЛАВНОМ И МОГУЧЕМ БОГАТЫРЕ КНЯЗЕ ГВИДОНЕ САЛТАНОВИЧЕ И О ПРЕКРАСНОЙ ЦАРЕВНЕ ЛЕБЕДИ. Опера в 4 действиях с прологом (в 7 картинах). Либретто В. И. Бельского (по Пушкину). Музыка Н. А. Римского-Корсакова. Спб. 1900.

Печ. 16°

1. 22. 11. 52. 3868.

К представлению дозволено. Июня 1-го 1900 г. Цензор драматических сочинений Исаевич.

К представлению на народных театрах одобрено. 27 января 1902. Цензор драмат. сочинений С. Трубецкой.

„СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ“

187. СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ. Драма в 3-х действиях из повести Пушкина
Спб. 1858
Печ. 8°

I XI 3. 51. 5222.

Экземпляр с перечнем фамилий первых исполнителей. Среди них — Самойлов, Самойлова, Максимов, Каратыгин, Гринева. В нескольких местах текста зачеркнуты отдельные фразы протеста Вырина против самоуправления Минского.

188. СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ. То же.

Печ. 8°

44965

Обложка либретто
оперы-балета
Даргомыжского
„Торжество Вакха“
с запретительной
надписью
шефа жандармов
Дубельта.
1852 г.
Лен. Театр. библиотеки.

*К представлению на народных театрах одобрено 16. 11--96. За
ценз. др. соч. (подпись).*

Сюжет повести в основном сохранен. В числе введенных действующих
лиц — Бельский (очевидно, пушкинский Белкин). Финал — смерть станцион-
ного зрителя Вырина в бреду на руках возвратившейся Дуни.

„ТОРЖЕСТВО ВАКХА“

189. ТОРЖЕСТВО ВАКХА. Анакреонтическая опера-балет в одном действии и двух
картинах. Текст А. С. Пушкина. Музыка А. С. Даргомыжского.
Рук. 4° (oblong) 1. 4. 8. 190. 74618.

190. ТОРЖЕСТВО ВАКХА. То же. Лирическая опера-балет. 21241.
Рук. 4°
*Запрещается. 5 июня 1852 г. Г. А. Дубельт.
Для бенефиса Семеновой в Сентябре.*

191. ТОРЖЕСТВО ВАКХА. То же. Лирическая опера-балет. 24431.
Рук. 4°
*К представлению дозволено. Цензор драматических сочинений
Д. С. С. Фридберг. 9 ноября 1865. С исключ.*
В начале 2-й картины цензурой исключено 10 стихов арии 2 го грека
и затем все (повторяющиеся) стихи: „Бежим на мирный бой, отважные
бойцы“.
Весь текст либретто — стихи Пушкина без изменений.

192. ЦЫГАНЫ. Драматическое представление в двух картинах, взятое из поэмы А. С. Пушкина, известной под тем же наименованием.

Действующие:
 Старик — Ор[лова].
 Земфира, дочь его — Н. Репина.
 Алеко — Мачив[ский]
 Молодой цыган — Бо
 Цыганы и цыганки — Хор.

Рук. Писч. л. 1. XVII. 4. 34. 5826.

№ 149. Одобряется к представлению. Санктпетербур 7 Октября 1831 г.
 Ценсор Евстафий Ольдекоп.

Суфлерский экземпляр первой постановки при жизни Пушкина в 1832 году.

Полностью сохранены все диалоги поэмы, за исключением нескольких строк первого диалога Земфиры и молодого цыгана. В самом начале приложен лист с пометкой: „Прежде того поет хор“ и 3-мя строфами, начинающимися словами: „Мы живем среди полей и цветов душистых“ и т. д., с припевом:

„Гей цыгане, гей цыгане,
 Живо, веселое!“

193. ЦЫГАНЫ. Сцены из поэмы А. С. Пушкина с песнями и плясками.

Действующие лица:
 Старик — Бр[янский]. — Каратыгин I. — Писарев.
 Алеко — Кар[атыгин] б. — Смирнов I. — Даалматов.
 Земфира — Шели[хова] б. — Самойлова I. — Савина.
 Цыган — Дю[р]. — Самойлов. — Макс[имов].
 Цыгане и цыганки.

Рук. 4° 1. V. 5. 53. 2619.

Рук. 4° 1. V. 5. 52. 2618.

Суфлерские экземпляры постановок 1840-х и 1870-х гг. со многими пометками и приписками: „чтение в оркестре (перед началом)“, „пение: Мой костер в тумане светит“ и т. д.

На внутренней стороне нижней крышки переплета экземпляра № 2619: „По внезапной болезни г. Вальбель, стихи Пушкина на французском языке прочтет автор [зачеркнуто—„переводчик“] кн. Барятинский“.

194. ЦЫГАНЫ. Опера в 3-х действиях. Текст поэмы А. С. Пушкина с незначительными изменениями и дополнениями. Музыка М. М. Зубова.

Рук. Писч. л. 24794.

К представлению дозволено. Цензор др. с. Донауров. 14. II. 94.

Либретто — стихи, диалоги поэмы, с многочисленными (во времени и спряжении) изменениями.

195. АЛЕКО. Опера в одном действии. Музыка Пав. Юон, с сохранением местами стихов А. С. Пушкина из поэмы „Цыгане“. Представлена в первый раз в Тифлисском казенном театре в бенефис главного дирижера И. Л. Форкатти в сезон 1896/97 г. Издание В. А. Форкатти. Тифлис 1897 г.

Действующие лица:
 Алеко — г. Максакон.
 Земфира — г-жа Эмквист.
 Старик, отец Земфиры — г. Горди.
 Молодой цыган — г. Любин.
 Старая цыганка — г-жа Светлова.

Балет г. Бекеффи.

Печ. 16° 1. а. Ю. 58. 77594.

196. ЦЫГАНЫ. Поэма Пушкина. „Илл. Пушк. Библ. Изд. Павленкова“.

Печ. 16° 41160.

К представлению на народных театрах одобрено. 19. V. 99 г.

Полный текст Пушкина, без всяких изменений.

197. ЦЫГАНЫ. (По А. С. Пушкину с добавлением некоторых других стихотворений). Оперные сцены в 3-х действиях и 4-х картинах. А. Н. Шефер. (Сочинение 50).

Действующие лица:
 Старик цыган — бас.
 Земфира, его дочь — меццо-сопрано.

Алеко — тенор.
Молодой цыган — баритон.
Пастух (за сценой) малоросс — тенор.

Народ: цыгане, малороссы, молдаване, старики и дети.

Рук. 4^о

21594.

К представлению дозволено. Спб. 6 марта 1901. Цензор драмат. сочин. (подпись).

Стихи Пушкина (диалоги) с добавлением текстов народных украинских песен.

198. Драматический сборник. Рассказы А. П. Чехова и Максима Горького. Повесть А. С. Пушкина: „ЦЫГАНЫ“, Д. Шадрин.

Рук. 4^о

19327.

К представлению дозволено 10 мая 1905. За цензора драмат. сочинений. Камергер д. с. с. А. Алфераки.

Монтаж (много перестановок) диалогов Пушкина с многочисленными добавлениями своих стихов. Больше сходство с либретто оперы Рахманинова (несколько больше по объему).

199. АЛЕКО. Опера в одном действии. Либретто составил из поэмы А. С. Пушкина „Цыганы“ Вл. И. Немирович-Данченко. Музыка С. Рахманинова. М. 1892.

Печ. 8^о

23923.

К представлению на народных театрах одобрено. „И.“ Спб. 27 августа 1905. Цензор драмат. сочин. Верещашин.

Либретто по поэме с сохранением пушкинских стихов. Введено новое действующее лицо — Старая цыганка (4 строки).

200. ЦЫГАНЕ. Опера в двух действиях и трех картинах. Музыка и либретто К. М. Галковского (Текст по А. С. Пушкину). Спб. 1907.

Рук. 4^о

17851.

К представлению дозволено. С. Петербург 19 сентября 1908. За цензора драматич. сочин. Дризен.

Либретто — монтаж стихов поэмы со значительными перестановками (например: слова Алеко даны Земфире и т. п.).

„ЧЕРНАЯ ШАЛЬ“

201. ЧЕРНАЯ ШАЛЬ или НАКАЗАННАЯ НЕВЕРНОСТЬ. Пантомимный балет в одном действии, ваятый из известной молдавской песни: „Гляжу я безмолвно на черную шаль и проч.“ сочинения А. С. Пушкина. Здесь поставленный г. Глушковским с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдаванскими, арабскими, валахскими и цыганскими плясками; музыка набрана из разных авторов; сражения — г-на Иванова. Москва. В типографии Н. Степанова при имп. театре. 1831.

Печ. 16^о

1. а. Г. 55. 77337

Либретто балета целиком составлено по стихотворению Пушкина.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Сокращения:

- Л. Т. М. — Ленингр. Театральный музей.
 Л. Т. Б. — Лен. Театр. Библиотека им. А. В. Луначарского.
 П. В. — Лен. Гос. Публ. Библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
 Г. Р. М. — Гос. Русский музей.
 Г. Т. Г. — Гос. Третьяковская галерея.

„Борис Годунов“, обложка программы, 1908 г., рис. И. Я. Билибина.	Л.Т.М.	17
„Борис Годунов“, грим и костюм Самозванца, 1870 г., акв. В. В. Самойлова. П. В.		19
„Борис Годунов“, сцена в царской палате, 1870 г., лит. М. А. Шишкова и Ад. Шарлеманя.	Л.Т.М.	20
„Борис Годунов“, сцена на площади, 1870 г., лит. М. А. Шишкова и Ад. Шарлеманя.	Л.Т.М.	21
„Борис Годунов“, декорация последней картины, 1870 г., лит. М. А. Шишкова. Л. Т. М.		22
„Скупой Рыцарь“, сцена, 1914 г., фот.	Л.Т.М.	24
„Моцарт и Сальери“, сцена 1 д. 1889 г., фот.	Л.Т.М.	25
„Скупой Рыцарь“, грим и костюм Соломона, 1852 г., акв. В. В. Самойлова П. В.		25
„Каменный гость“, сцена, 1914 г., фот.	Л.Т.М.	26
„Руслан и Людмила“, оп. Глинки, монтировка, 1842 г., тушь А. А. Роллера. Л.Т.М.		31
„Руслан и Людмила“, оп. Глинки, сцена 2 акта, 1886 г., ксил. „Всемир. Иллюстр.“ 1887 г.		32
„Руслан и Людмила“, оп. Глинки, сцена 5 акта, 1886 г., ксил. „Всемир. Иллюстр.“ 1887 г.		33
„Борис Годунов“, оп. Мусоргского, сцена 2 д., 1874 г. ксил. „Всемир. Иллюстр.“, 1874 г.		38
„Борис Годунов“, оп. Мусоргского, сцена 4 д., 1874 г., ксил. „Всемир. Иллюстр.“, 1874 г.		39
„Борис Годунов“, оп. Мусоргского, сцена под Кромами, 1928 г., фот.		40
„Борис Годунов“, оп. Мусоргского, сцена у Василия Блаженного, 1928 г., фот.		41
„Евгений Онегин“, оп. Чайковского, сцены, 1883 г., ксил. „Всемир. Иллюстр.“ 1883 г.		44
„Евгений Онегин“, оп. Чайковского, сцена 1 к., 3 д., 1934 г., фот.		45
„Мазепа“, оп. Чайковского, сцены, 1884 г., ксил. „Всемир. Иллюстр.“, 1884 г.		48
„Пиковая дама“, оп. Чайковского, сцена у Зимней канавки, 1935 г., фот.		49
Общий вид бала в конце 30-х годов, XIX в., воспроизв. рис. де Бальмена. Л.Т.Б.		59
Уголок бального зала, воспроизв. рис. де Бальмена	Л.Т.Б.	60
Угол бального зала, воспроизв. рис. де Бальмена.	Л.Т.Б.	61
Балетмейстер Ш. Дидло, лит.	Л.Т.М.	63
Вид Большого Театра в Петербурге в нач. XIX в., лит.	Л.Т.М.	65
Композитор К. Кавос, миш.	Г.Р.М.	70
Танцовщица А. И. Истомина, лит	Л.Т.М.	73
„Руслан и Людмила“, балет Дидло, декорация 2 к., 1 д., 1824 г. тушь	Л.Т.М.	76
„Руслан и Людмила“, балет Дидло, декорация 4 д., 1824 г., тушь	Л.Т.М.	77
„Черная шаль“, обл. либретто, 1831 г.	Л.Т.Б.	79
„Бахчисарайский фонтан“, балет Захарова — Асафьева, 1934 г., М. А. Дудко в роли Гирейя, фот.		87
„Коллежский регистратор“, кинофильм, И. М. Москвин в роли Вырина, 1926 г.		97
„Поэт и царь“, кинофильм, Евг. Червяков в роли Пушкина 1925 г.		99
„Поэт и царь“, кинофильм, кадр „В маскараде“, 1925 г.		100
„Поэт и царь“, кинофильм, кадр „Пушкин в Михайловском“, 1925 г.		102
„Поэт и царь“, кинофильм, кадр „Пушкин на месте дуэли“, 1925 г.		104
„Капитанская дочка“, кинофильм, И. Клюквин в роли Швабрина, 1927 г.		106
„Капитанская дочка“, кинофильм, кадр „Казнь Ивана Игнатьевича“, 1927 г.		108
„Дубровский“, кинофильм, В. Ливанов в роли В. Дубровского, 1936 г.		109
„Дубровский“, кинофильм, кадр „Восставшие крестьяне“, 1936 г.		113
„Путешествие в Арарум“, кинофильм, Журавлев в роли Пушкина, 1936 г.		117
„Юность поэта“, кинофильм, В. Литовский в роли Пушкина, 1937 г.		119

„Юность поэта“, кинофильм, кадр „В коридоре лицей“, 1937 г.	120
„Путешествие в Арзрум“, кинофильм, Журавлев в роли Пушкина, 1936 г.	121
„Евгений Онегин“, иллюстр. А. В. Нотбека, „Невский альманах“, 1829 г.	126
„Евгений Онегин“, иллюстр. А. В. Нотбека, „Невский альманах“, 1829 г.	127
„Евгений Онегин“, иллюстр. А. В. Нотбека, „Татьяна“, „Невский альманах“, 1829 г.	128
„Борис Годунов“, иллюстр. К. Шрейдера, „Шуйский и Воротынский“, 1842 г.	129
„Эскиз к картине „Убиение Федора Годунова“, К. Е. Маковского, 1862 г.	<i>Г.Р.М.</i> 130
„Капитанская дочка“, иллюстр. А. Шарлеманя, „Русск. худож. листок“ Тимма	131
„Борис Годунов“, иллюстр. К. В. Лебедева, сцена „У фонтана“, „Альбом памяти А. С. Пушкина“, 1880 г.	132
„Борис Годунов“, иллюстр. К. А. Зеленцова, „Келья“, „Невский альманах“, 1828 г.	133
„Борис Годунов“, иллюстр. Трутовского, „Корчма“, „Северное сияние“, 1862 г.	134
„Братья разбойники“, иллюстр. С. Ф. Галактионова, „Полярная звезда“, 1825 г.	135
„Бахчисарайский фонтан“, иллюстр. С. Ф. Галактионова, „Зарема“, „Невский альманах“, 1827 г.	136
„Бахчисарайский фонтан“, иллюстр. С. Ф. Галактионова, „Зарема и Мария“, „Невский альманах“, 1827 г.	137
„Каменный гость“, иллюстр. А. Брюллова 1839 г., „Сто русских литераторов“.	138
„Евгений Онегин“, иллюстр. П. П. Соколова, 1850-е годы, „Онегин“.	139
„Евгений Онегин“, иллюстр. П. П. Соколова, 1850-е годы, „Могила Ленского“.	140
„Капитанская дочка“, иллюстр. П. П. Соколова, 1860-е годы, „Марья Ивановна“.	<i>Г.Р.М.</i> 141
„Капитанская дочка“, иллюстр. П. П. Соколова, 1860-е годы, „Швабри“.	<i>Г.Р.М.</i> 142
„Евгений Онегин“, иллюстр. П. П. Соколова, 1866 г., „Онегин и Татьяна“.	<i>Г.Р.М.</i> 143
„Евгений Онегин“, иллюстр. П. П. Соколова, 1890 г., „Татьяна и няня“.	144
„Капитанская дочка“, иллюстр. П. П. Соколова, 1891 г.	145
„Скупой рыцарь“, иллюстр. П. П. Соколова	146
„Евгений Онегин“, иллюстр. П. Федотова, 1840-е годы, „Татьяна и няня“.	<i>Г.Т.Г.</i> 147
„Борис Годунов“, иллюстр. В. Г. Перова, 1879 г., „Пимен“.	<i>Г.Т.Г.</i> 148
„Капитанская дочка“, иллюстр. М. В. Нестерова, 1886 г., „Марья Ивановна у жены смотрителя“.	<i>Г.Т.Г.</i> 149
„Каменный гость“, иллюстр. И. Е. Репина, 1884 г., „У Лауры“.	<i>Г.Р.М.</i> 150
„Евгений Онегин“, иллюстр. И. Е. Репина, 1889 г., „Татьяна“.	<i>Г.Т.Г.</i> 151
„Евгений Онегин“, иллюстр. И. Е. Репина, 1893 г., „Онегин и Ленский“.	<i>Г.Р.М.</i> 153
„Моцарт и Сальери“, иллюстр. М. А. Врубеля, 1884 г.	154
„Евгений Онегин“, иллюстр. В. А. Серова, 1890-е годы, „Приезд Ларинных в Москву“.	<i>Г.Р.М.</i> 155
„Капитанская дочка“, иллюстр. С. В. Иванова, 1899 г.	156
„Борис Годунов“, иллюстр. В. И. Сурикова, 1899 г., „Борис и Федор“.	157
„Евгений Онегин“, иллюстр. Е. Самокиш-Судковской, 1908 г., „Смерть Ленского“.	158
„Евгений Онегин“, иллюстр. Д. Н. Кардовского, 1900-е годы, „Онегин“.	159
„Медный всадник“, иллюстр. Ал-дра Бенуа, 1905 г.	<i>Г.Р.М.</i> 161
„Египетские ночи“, иллюстр. А. Кравченко, 1933 г., „Импровизатор и автор“.	163
„Евгений Онегин“, иллюстр. Н. Кузьмина, 1933 г., „Онегин“,	164
„Евгений Онегин“, иллюстр. Н. Кузьмина, 1933 г., „Декабристы“.	165
„Дубровский“, иллюстр. А. Ф. Пахомова, 1935 г.	166
„Цыганы“, иллюстр. Клементьевой, 1935 г.	167
„Анжело“ иллюстр. А. Н. Самохилова, 1935 г.	168
„Борис Годунов“, обложка рукописн. экземпляра, цензура 1862 г.	<i>Л.Т.Б.</i> 179
„Борис Годунов“, обложка рукописн. экземпляра, цензура 1888 г.	<i>Л.Т.Б.</i> 183
„Капитанская дочка“, переделка Д. Лобанова, афиша, 1898 г., г. Кутаис.	<i>Л.Т.М.</i> 193
„Станционный смотритель“, переделка для сцены, грим и костюм Вырина в 1 действии, акв. В. В. Самойлова.	<i>П.Б.</i> 205
„Станционный смотритель“, переделка для сцены, „грим и костюм Вырина в 3 д., акв. В. В. Самойлова.	<i>П.Б.</i> 206
„Торжество Вакха“, опера-балет А. С. Даргомыжского, обл. либретто, цензура 1852 г.	<i>Л.Т.Б.</i> 207

Подбор иллюстраций произведен *Н. Ефимовым* (кино)
Л. Жевержевым (театр) и *Ю. Лебедевой* (изо),

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- А. Б., 191
Агин А. А., 140, 170
Азаревичева, 74
Акимова, 9, 177
Алексеев, 187
Алексеев Н., 171
Алексеев-Яковлев А., 184, 185, 186, 188,
191, 202, 203, 204, 205
Алибегов Н., 197
Алфераки А., 209
Альфieri, 10
Алябьев А., 30
Анненков, 35
Арапов П., 63, 64, 85
Арденс Н., 54
Аренский, 82
Ариосто, 8, 68
Аристотель, 9
Асафьев Б. В., 32, 35, 67, 84, 86, 186
Ахматова А., 52
Ацаркина Э., 169, 170
Бабини, 69, 74, 190, 200
Байрон, 10, 86
Бальзак, 48
Баратынский Е., 9
Барятинский, 208.
Бекеффи, 208
Беллев М., 50
Бельский В., 52, 201, 202, 206
Бенуа Ал-др, 94, 158, 159, 160, 161, 171
Берг В., 204
Бестужев А. А., 12, 13
Биалибин И. Я., 17, 158, 170
Благой Д., 141, 170
Блаш, 64
Богатов Н., 170
Богданов-Березовский В., 84, 186
Борецкий, 6
Бовальде, 5
Бредников, 187
Бригонци, 67
Бриллиантов А., 185
Брюллов А. П., 132
Брянский Я., 6, 208
Булгарин, 177
Булгарин Ф. В., 18, 69, 174
Булич С. К., 173
Букокиров, 187
Вагнер Р., 43
Вальбель, 208
Вальтер-Скотт, 9, 23
Варварь Ф. Г., 181
Варламов К. А., 179, 192
Васильев С. Д., 90, 104
Васнецов В. М., 150, 152, 155
Вебер, 33
Венецианов, А. Г., 129, 130
Вениг, 126
Верещагин, 178, 182, 191, 194, 197, 209
Вержилович А. В., 181
Верстовский А. Н., 29, 30
Вессоль А., 203
Билар, 83
Винер А. Б., 45
Виноградский А. А., 181
Волков Н. Д., 84, 85, 186
Волкова, 187
Волконский, С. Г., 8
Вольтер, 22
Вольф, 174
Воронов, 190
Воронова, 187
Врубель М., 148, 150, 154, 160, 170
Всеволожский, 184
Вяземский П. А., 6, 17, 18, 96
Гагарин, 64
Галактионов С. Ф., 135, 136, 137, 138, 169
Галковский К. М., 209
Ганзен, 92
Гардин В. Р., 98, 99, 100, 102, 104
Гаркнесс, 12
Гафнер, 52
Ге Г. Г., 25
Гедеонов А., 175
Гедеонов М., 197
Гедерштерн, 190, 201
Гедройц, В. Ц., 181
Гейтман Ф., 169
Геласий, 14
Гельбе А. Ф., 181
Генрих IV, 18
Георгиевский Л. М., 194
Гете, 18, 23
Гизо, 10
Гильдебрант Ф. Н., 181
Гильфердинг, 67
Глазунов А. К., 82, 181
Глинка М. И., 29, 32, 33, 56, 57, 200, 201,
Глушковский А. П., 30, 58, 62, 69, 71, 74,
77, 78, 79, 83, 200, 209
Гнесич, И. И., 9
Гоголь Н. В., 98
Голицын, 184
Головачева-Панаева, 64
Головин А. Я., 81
Гольц Н. О., 74
Гомбуров, 74, 200
Гоппе Э., 187
Горди, 208
Горчаков А. М., 5
Горький М., 210
Готье, 82, 83
Грибоедов А. С., 12, 72, 74
Гримм, 81, 82, 203
Гринева, 206
Громов (Хайдуков) А. И., 196
Громова, 187
Гурилев, 86
Давыдов В. Н., 178
Давыдов С. И., 29, 35
Далматов В. П., 208
Даргомыжский А. С., 28, 34, 35, 36, 37,
57, 191, 198, 199, 200, 207
Де Бальмон, 59, 60, 61

Дедиль, 24
 Дельвиг, 61
 Денисов Н. В., 203
 Державин Г. Р., 62
 Державин К. Н., 14
 Десятников-Васильев А. Н., 198
 Дидло К., 4, 30, 58, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69,
 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 83, 190, 200
 Дингельштедт Н., 201
 Дмитриев В. В., 40, 41, 45, 49
 Дмитриев Д. С., 201
 Доберваль, 62
 Добров П. М., 181
 Добрянский А. В., 185
 Добужинский М. В., 162, 171
 Долин-Сосновский В. В., 195
 Донауров С., 182, 184, 185, 188, 190, 191,
 192, 197, 202, 204, 205, 208
 Донской Дмитрий, 9
 Достоевский, 49, 98, 103
 Дризен Н. В., 36, 180, 200, 203, 209
 Дубельт, 175, 207
 Дудко М. А., 87
 Дурылин С., 185
 Дюжикова I., 178
 Дюр Н. О., 208
 Дюрова, 84
 Евдокимов И., 170
 Ермак, 9
 Ермольев И., 93, 94
 Есаулов А. П., 35
 Жданов В. Г., 181
 Жевержеев А., 176
 Желябужский Ю., 95, 97, 98, 106
 Жихарев С., 177, 191
 Жуков А., 108
 Жуковский В. А., 16, 32
 Жулева Е., 192
 Журавлев, 117, 121, 123
 Жучковский, 69, 190
 Завадовский, А. П., 72
 Задубровский (Прусаков) Ф. К., 194
 Займищев Г., 182
 Захаров В. Р., 58, 84, 85, 86
 Збруев А., 169
 Зеленцов К. А., 128, 129, 133
 Земцов, 170
 Зимин, 202
 Зубов, М. М., 186, 187, 208
 Зубов П. Ю., 186, 187
 Зубров, 186
 Иванов, 77, 209
 Иванов И., 125, 130, 169
 Иванов М., 169
 Иванов С. В., 150, 152, 156
 Ивановский А. В., 109, 110, 111, 112, 113,
 114, 115
 Ивантер А. М., 194
 Игорь Глебов, 36, 39, 173
 Ильинский А. А., 54, 55, 85, 185
 Исаевич, 178, 180, 194, 206
 Истомина А. И., 4, 72, 73
 Кавос К. А., 30, 35, 69, 70, 190
 Кажинский, 201
 Калашиников П. И., 189
 Кальдерон, 8
 Каневский, 171
 Карамзин Н. М., 8, 10, 13, 14, 17, 18, 182
 Каратыгин, 198
 Каратыгин В. А., 74, 84, 174, 180, 206, 208
 Каратыгин П. А., 64
 Каратыгина А. М., 6, 74
 Кардовский Д. М., 158, 159, 162, 171
 Карловский Г. Г., 188, 189
 Карломан, 8
 Кармалина, 84
 Катенин, 6, 62
 Кашперов В., 55
 Кашперов Н., 198
 Кауэр, 35
 Кейзер фон Нилькегейм 177, 178, 180, 181
 182, 186, 188, 191, 192, 195, 197, 198
 199, 204
 Кибрик, 169, 171
 Киселевский, 184
 Клементьева, 167, 169, 171
 Клодт М. П., 143, 144, 170
 Клюквин И., 106
 Княжнин, 62
 Колосова Е. И., 4, 74
 Кольбе В., 184
 Коммиссаржевская В. Ф., 178
 Комашевич, 171
 Кондакова, 192
 Кондратьев, 69, 74, 190, 200
 Кони Ф., 71
 Кононенко П. П., 198
 Корещенко А. Н., 81, 203
 Корнеев А. М., 191
 Корнель, 4, 6, 10
 Коровин К. А., 150, 152
 Коровкин Н. А., 184
 Кох, 63
 Кравченко А., 163, 164, 171
 Крамской И. Н., 170
 Красовский, 177
 Красовский Л., 177, 185, 186, 187, 189,
 190, 198, 200, 201, 203
 Кротова М., 194
 Кропачев Н. А., 192
 Кругушев Г. В., 189, 197
 Кузьмин, Н., 164, 166, 167, 172
 Кузьминский К., 170
 Кузнецов А. В., 181
 Кукольник Н., 33
 Куприянов Н. Н., 162, 164, 171
 Кустодиев Б. М., 171
 Кюри, Ц., 37, 42, 53, 54, 191, 194
 Кюхельбекер, 13, 118
 Лавровская, 44
 Лагарп, 10
 Ламаргин, 13
 Ламкерт, Ф., 177, 189, 191, 194, 202, 203, 205
 Ламм П., 182
 Ламотт, 138
 Лансере Е. Е., 158, 171
 Лапицкий И., 94
 Лапшин А., 53
 Лапшин Н. Ф., 169, 171
 Ларионов И. П., 184
 Ларош, 42
 Лафонтен, 11

- Лебедев А. И., 139
 Лебедев В. В., 171
 Лебедев К. В., 126, 132, 169
 Левин М. Э., 117, 121
 Левитан И., 152
 Левкеева, 186
 Ленский, 178
 Леньяни, 80
 Леонидов, 186
 Лермонтов М. Ю., 103, 115, 191
 Ливанов Б., 109, 110, 112
 Лидов П. П., 195
 Лирский-Муратов Н. В., 205
 Литвинов И., 185, 188, 189, 201, 202, 203, 204
 Литовский В., 119
 Лифшиц, М. А., 12
 Лишин Г. А., 54, 55, 56, 186
 Лобанов, 6
 Лобанов Д. М., 176, 181, 188, 192, 192, 195
 Лопе де Вега, 8
 Любин, 208
 Шаковский В. Е., 143, 144, 145, 170
 Шаковский К. Е., 126, 131, 169
 Максаков, 208
 Максимов I, 180, 186, 206, 208
 Малевич А., 204
 Маликов, 90
 Мадьшев М. Е., 143, 144, 145, 170
 Мамонтов С. И., 50
 Мануйлов, 84
 Маркс, К., 12
 Мартынов А. Е., 186
 Матинский, 29
 Мачинский, 208
 Мейерхольд В. Э., 47, 48, 95
 Менцель, 159
 Мещеряков В., 204
 Микешин М. М., 127, 169
 Миллер Ф. Б., 181
 Минкус, 80, 203
 Минский Н., 157, 171
 Митрохин Д. И., 171
 Миттельштедт А., 203
 Модзалевский Б. Л., 7
 Мозжухин И., 94
 Мольер, 17
 Мопассан, 90, 108
 Москвин И., 96, 97, 98
 Модарт, 52, 86
 Мочалов, 171
 Мравина Е. К., 181
 Мстислав, 9
 Муравьев А., 190, 202, 204
 Мусоргский М. П., 34, 38, 39, 40, 41, 42,
 51, 54, 57, 182
 Мухин Д. И., 192
 Мушинский Н., 201
 Муштаков Н., 182
 Мясоедов Г. Г., 142
 Наполеон, 49
 Направник Э. Ф., 55, 189
 Народидкий А. А., 119, 120
 Натье, 69, 74, 190, 200
 Натье, 74
 Неврев, Н. В., 169
 Немирович-Данченко Вл. И., 209
 Нестеров М. В., 144, 145, 149, 152, 170
 Нижинский Ф. Л., 85, 186
 Новерр, 66, 67, 68, 73, 78
 Нордстрем, 186, 187
 Нотбек А. В., 125, 126, 127, 128
 Обольянинов А. Н., 204, 205
 Озеров, 3, 6, 62
 Оленин А. Н., 130
 Ольдекоп Е., 178, 184, 195, 208
 Орлова, 171
 Орлова П., 201, 208
 *Остол-Диткевич К. Д., 187
 Островский А. Н., 90, 108
 Павлинов, 171
 Павлов П., 96
 Палицын Авраамий, 16
 Паллей, 122
 Паницын-Камский А. А., 200
 Пахомов А. Ф., 166, 168
 Пашкевич, 29
 Петипа М. И., 58, 81, 83, 88, 203
 Петипа М. М., 192
 Петр Великий, 7
 Петров В. Г., 42, 142, 148
 Петров К., 192
 Писарев Д., 181, 208
 Плетнев П. А., 6
 Плещеев А., 63, 64, 80, 199
 Побединский Е., 177, 181, 184, 188, 189,
 192, 196, 199, 202, 203, 204
 Погодин М. П., 11, 17, 21, 24
 Пожарский, 9
 Покровский М. Н., 106
 Правосудович Т. М., 171
 Прокофьев, 37, 38
 Протазанов Я., 93, 94
 Процек-Залит С. Л., 205
 Пуаро Огюст, 69, 74, 200
 Пугачев Е., 9
 Пудовкин, 95
 Пукирев В., 143
 Пушкин А. С., 72
 Пудин И. И., 4, 118
 Радлов С. Э., 40, 41
 Раевский Н. Н., 10, 11, 13, 17
 Разин Степан, 9, 110
 Разумный, 107
 Расин, 9
 Рахманинов С., 55, 56, 209
 Ребров, 177, 178, 180, 187, 200, 201, 202, 204
 Реймерс А., 186, 188
 Ремезов И., 171
 Репин И. Е., 145, 150, 151, 153, 160, 170
 Репина Н., 208
 Римский-Корсаков Н. А., 29, 34, 36, 50,
 51, 52, 53, 57, 82, 201, 202, 206,
 Роллер А. А., 31
 Россини, 61, 86
 Рудаков, К., 171
 Рудольфо Валентино, 110
 Рунич О., 90, 93, 110
 Рылеев К. Ф., 8
 Савина М. Г., 184, 192, 208
 Савицкий, 198
 Савицкий Г. К., 143, 170
 Садовский М., 209

- Сазонов Н. Ф., 187
 Салтыков Щедри М. Е., 90, 108
 Самойлов В. В., 19, 25, 173, 180, 184, 205, 206, 208
 Самойлова В. В., 174
 Самойлова Н. В., 184, 206, 208
 Самокиш-Судковская Е., 54, 156, 158, 171
 Самохвалов А. Н., 168, 169, 171
 Светлов, 83
 Светлова, 208
 Семенова Е., 3, 4, 7, 62, 84, 207
 Сен-Леон, 58, 80, 81, 83, 88, 203
 Сен-Пьер, 9
 Серов А. Н., 201
 Серов В. А., 150, 152, 155
 Сигаев, 120
 Симаков И. В., 156, 160, 170, 171
 Скабичевский А., 170
 Скрибков, 188, 189
 Слонимский А., 3
 Смирнов I., 180, 208
 Соколов П. П., 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 170
 Соколов П. С., 181, 182, 189, 192
 Соловьев Н. Ф., 42
 Солодовников Г., 197
 Сомов К. А., 158, 171
 Соснидкая, 4
 Сосницкий И., 184
 Стасов В. В., 40, 41, 142, 170
 Стендаль, 48, 107
 Степанова, 187
 Стравинский И., 56, 57
 Стравинский Ф. И., 181
 Страхов Н., 42, 43
 Стрельская, 184, 192
 Стрижевский, 90
 Стровинский А. Л., 175, 194
 Суриков В. И., 150, 152, 155, 157, 162, 170
 Тальони М., 80
 Тарч Ю. В., 105, 106, 107, 108
 Тарханов, 114
 Телешова Е. А., 74
 Теляковский В. А., 202
 Тибо, 74, 200
 Тимашев, 175, 192
 Тимм, 126, 132
 Тимофеев Г., 30
 Толстой, 184
 Толстой А. Н., 96, 103
 Толстой М., 182, 193, 195, 197, 199, 202, 203, 205, 206
 Трепов (Попов) А., 187
 Трефилов С. А., 185, 199
 Трубецкой С., 191, 193, 194, 197, 206
 Трутовский К. А., 128, 129, 134, 169
 Тугай, 198
 Тырса Н. А., 171
 Фаворский В., 162, 171
 Фалеев, 180
 Фаминцын, 42
 Фан-дер-Флит, 171
 Федоров, 74, 200
 Федоров А. Ф., 54, 185
 Федорова, 186
 Федотов П., 140, 147, 170
 Филиппов С. Т., 181
 Филиппов Т. И., 181
 Фитингоф Б. А., 197
 Фокин М. М., 58, 82, 83, 88
 Фомин, 29
 Фонвизин Д., 3, 6, 23, 62
 Форкатти В. Л., 208
 Форкатти И. Л., 208
 Фострем А., 203
 Фрейганг, 188, 196
 Фридберг П., 180, 182, 185, 191, 192, 195, 207
 Хесин А., 56
 Хигер, 169, 171
 Холодная В., 93
 Хохловкина А., 42
 Чайковский М. И., 55, 94, 189, 196
 Чайковский П. И., 28, 37, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 54, 55, 56, 57, 189, 196, 197
 Червяков Е., 90, 99, 101
 Черепанов А. А., 201
 Ческий И., 169
 Чехонин С., 171
 Чехов А. П., 209
 Чешихин В., 54
 Чистяков И. А., 203
 Шабельников Н. А., 203
 Шабельский А. В., 204
 Шадрин Д., 209
 Шалкояский В. С., 191
 Шарлемань А., 20, 125, 131, 169
 Шаховской А. А., 4, 62, 84, 85, 185, 200
 Шварц В., 170
 Шекспир, 9, 10, 17, 18, 20, 23, 24
 Шелмхова, 208
 Шереметев, 72
 Шефер, А. Н., 55, 56, 208
 Шигаев И., 201
 Шиллер, 10, 18
 Шиллер, Ф. П., 12
 Шишков М. А., 20, 21, 22, 32, 33
 Шкловский В., 103, 104, 105, 107, 110, 112
 Шлегель, 10
 Шольц Фр., 30, 74, 75, 200
 Шопен, 43
 Шор С., 171
 Шрейдер К., 125, 129, 169
 Штарцер, 67
 Штейн Р., 126, 169
 Штелин Я., 67
 Штукенберг А. Н., 199
 Шувалов И. Е., 190, 203, 204
 Шуман, 43
 Эйзенштейн, 95
 Эйслер Ф., 80
 Энгельс Ф., 12, 13
 Эмквист, 208
 Эрнст С., 85, 171
 Юок П., 208
 Юркевич П., 181, 192
 Юрьев Ю. М., 25, 178
 Яковлев В., 204
 Яковлев, В. Я., 200
 Яковлевский Н., 187

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
<i>Б. Городецкий.</i> ПУШКИН И ДРАМА	3
<i>П. Грачев.</i> ПУШКИН И РУССКАЯ ОПЕРА	28
<i>Н. Шувалов.</i> ПУШКИН И БАЛЕТ.	58
<i>Н. Ефимов.</i> ПРОБЛЕМА ПУШКИНСКОГО ФИЛЬМА	89
<i>Ю. Лебедева.</i> ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ А. С. ПУШКИНА.	124
<i>Л. Жевержев.</i> А. С. ПУШКИН В ПЕЧАТНЫХ И РУКОПИСНЫХ ФОНДАХ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ им. А. В. ЛУНАЧАР- СКОГО	172
ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ	210
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	212

О П Е Ч А Т К И

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
4	1 снизу	самих	самых
5	13 сверху	мистика	мистики
8	10 снизу	есть „история“ и история	есть история и „история“
9	30 сверху	Теше	Гете
88	16 .	аттестованны	аттестованных

Пушкин и искусство