

²⁵ Впрочем, это не совсем так, ибо в докладе, прочитанном «в публичном заседании Общества любителей российской словесности 1 февраля 1887 г.», великий русский историк и замечательный исследователь русской культуры В. О. Ключевский обнаружил весьма симптоматический настрой в характеристике пушкинского Онегина: «Изучая... Онегина, мы все более убеждались, что это очень любопытное явление и прежде всего — явление вымирающее. Припомните, что он „наследник всех своих родных“, а такой наследник обыкновенно последний в роде. У него есть и черты подражания в манерах, и Гарольдов плащ на плечах, и полный лексикон модных слов на языке; но все это не существенные черты, а накладные прикрасы, белила и румяна, которыми прикрывались и заказывались значки беспотомственной смерти» (*Ключевский В. О. Очерки и речи: 2-й сб. статей. Пг., 1918. С. 71—72*). Однако остается не до конца понятным, что именно вызвало такое понимание В. О. Ключевским образа Онегина — оригинальный пушкинский текст или его интерпретация музыкой Чайковского. Ведь доклад-то был сделан уже после того, как началось «слушание» оперы... Впрочем, дополнением к сказанному могут послужить и очень любопытные наблюдения С. С. Давыдова над семантикой одной из «Повестей Белкина» — «Гробовщик». Исследователь обнаружил здесь удивительные «совпадения» в биографических и многих других подробностях между Пушкиным и его персонажем и фактически впервые в литературоведении серьезно заявил о незамеченной прежде интерпретации темы «смерти» в творчестве писателя (см.: *Давыдов С. С. Веселые гробокопатели: Пушкин и его «Гробовщик» // Пушкин и другие: Сб. статей, посвященный 60-летию со дня рождения С. А. Фомичева. СПб., 1997. С. 42—51*).

²⁶ Кстати, о склонности Чайковского к музыкальной «иронии» (может быть, лучше было бы сказать «к мистификациям»? — С. Ф.) и именно по поводу «Евгения Онегина» писал в свое время человек, который, вероятно, лучше всех знал его музыку и был, вероятно, посвящен в его музыкальную технологию, — Г. А. Ларош (*Ларош Г. А. Чайковский как драматический композитор // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. 2, ч. 2. М.; Пг., 1924. С. 95.*).

²⁷ *Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. С. 73.*

²⁸ *Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 267—268.*

²⁹ Там же. С. 166.

³⁰ *Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1998. С. 298.*

³¹ Там же. С. 422.

С. В. Денисенко

(Санкт-Петербург, Россия)

ПУШКИН НА МИРОВОЙ СЦЕНЕ

(Инсценировки пушкинских произведений в XIX в.)

Слава «первого русского поэта», утвердившаяся за Пушкиным еще при его жизни, практически не выходила за пределы российского государства. Читательская аудитория за рубежом, знакомившаяся с его

творчеством по переводам, в общем-то, не понимала прелести пушкинской поэзии.

И все-таки Пушкин завоевал за рубежом известность «первого русского поэта» — опосредованно, через театр. Если драматические инсценировки Пушкина так и остались уделом русской сцены, то постановки на сцене музыкальной — в оперном жанре — в конечном счете завоевали мировую популярность¹ и воспринимались за рубежом как «пушкинские» спектакли. Тексты и сюжеты пушкинских произведений, трансформированные и приспособленные к условиям музыкального театра, благодаря русской опере стали хорошо известны и популярны. «Пушкин, автор „Руслана и Людмилы“, автор „Русалки“, „Торжества Вакха“ и „Каменного гостя“, автор „Полтавы“, „Пиковой дамы“ и „Евгения Онегина“, на долгое время после смерти занял первенствующее место в истории русской оперы, конечно, не как либреттист, <...> а как вдохновитель либреттиста, как богатейшая сокровищница, из которой композиторы самых различных натур, самых противоположных дарований черпали мелодию и гармонию, — отмечал Г. А. Ларош. — На Пушкина, как показал опыт, можно написать „большую“ оперу с руладами и кабалеттами, с нумерами строго округленными, с ансамблями, хорами и балетным дивертисментом в двух действиях, и сплошной речитатив-аризо с гармоническими судорогами в аккомпанементе, и ряд лирических сцен, нечто вроде неоконченной повести в лицах с музыкой эклектической, колеблющейся между консервативной стариной и дерзким новшеством. <...> Его „Цыганы“ как раз пригодны для коротенького театрального представления с уголовным, кровопролитным окончанием и, если хотите, с закулисной песней вместо увертюры и оркестровой интерлюдией при пустой сцене»².

Помимо постановок опер на сюжеты пушкинских недраматических произведений, почти вся драматургия Пушкина в XIX в. была положена в основу оперных либретто. Любопытно, что речитативные оперы на «Маленькие трагедии», в которых текст Пушкина был сохранен почти без изменений, не стали репертуарными, как, например, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского.

Оперы П. И. Чайковского, «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова и еще несколько других как раз и составляют основной массив того, что за рубежом называется «русской оперой».

Следует отметить, что в России к созданию и постановке опер на пушкинские сюжеты всегда относились весьма настороженно. Переделывать «великого поэта» считалось едва ли не кощунственным. Наиболее острой критике подвергались, естественно, тексты либретто. Либретто слыхалось с первоисточником, и результатом этого обычно являлся бурный гнев музыкальных критиков, бравших на себя функции уже критиков литературных. Большая часть полемики в

прессе по поводу, например, «Руслана и Людмилы» или «Пиковой дамы» приходилась именно на «текстовую» часть.

Впрочем, и сами композиторы принимались за пушкинские сюжеты с известным трепетом. Например, Чайковский за почти в каждом письме оправдывался в том, что взялся за «Онегина»; от сюжета «Пиковой дамы» он вообще долгое время отказывался. А Глинка в своих «Записках» застенчиво вспоминал, что к сюжету «Руслана» обратились случайно: «В 1837 или 1838 году, зимою, я однажды играл с жаром некоторые отрывки из оперы „Руслан“. Н. Кукольник, всегда принимавший участие в моих произведениях, подстрекал меня более и более. Тогда был там между посетителями Константин Бахтурин; он взялся сделать план оперы и намахал его в четверть часа под пьяную руку, и вообразите: опера сделана по этому плану! Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? — Сам не понимаю»³.

Оперные либретто иногда служили поводом для создания пародий. На глинкинского «Руслана» тотчас после премьеры была написана пародия Н. Акселя «Еще Руслан и Людмила, или Новый дом сумасшедших», которая с успехом ставилась на сцене. Здесь в качестве примера приведем фрагмент пародии на «Русалку» Даргомыжского, в тексте которой, например, стояло: «иль он зверь, иль сердце у него косматое». В газетном фельетоне героиня в ответ на это произносила: «Этот князь — лютый зверь, / У него даже сердце косматое. <...> / Косматое сердце в груди жениха». В конце же русалки, затаскивая композитора под воду, исполняли песенку:

Любо темной ночью лета,
Заплетясь рука с рукой,
Даргомыжского либретто
Петь над сонною рекой.

А «композитор» негодовал:

Живут все русалки в воде,
Так кто ж оскорбит тем артиста,
Воскликнув в безумной вражде,
Что опера вся водяниста?⁴

В отличие от русского, западноевропейский зритель воспринимал пушкинский текст, трансформированный для сцены, именно как «пушкинский» и просто наслаждался оперой: русским сюжетом, русской музыкой, русским колоритом и т. д.

Иностранные композиторы в XIX в. также обращались к пушкинским сюжетам. Одним из первых сценических воплощений подобного рода стала комическая опера в трех актах по либретто Эжена Скриба «La Dame de Pique»⁵ композитора Франсуа Галеви, премьеры которой состоялась в Париже 28 декабря 1850 г. в театре «Комическая опера»⁶. «Галеви написал новую оперу; либретто написано Скрибом. Опера называется „Пиковая дама“. Сюжет заимствован из прекрасной

повести Пушкина; жаль только, что г. Скриб позволил себе некоторые изменения и французские фиоритуры. Опера имела большой успех»⁷, — анонсировал обозреватель «Сына отечества». Сразу после премьеры на спектакль появилась рецензия Гектора Берлиоза⁸. По поводу либретто он писал: «Cette pièce, dont l'idée a été suggérée par la ravissante nouvelle de Pouchkine, si élégamment traduite de russe par M. Mérimée, offre beaucoup d'intérêt. Mais il ne faut pas croire que ce soit l'oeuvre du poète russe mise en scène; elle ne présente, au contraire, que fort peu de ressemblance avec ce conte charmant ou le surnaturel est franchement admis. Les inventions de M. Scribe sont favorables à la musique, dont les développemens eussent apparemment été moins aisés avec la donnée originate»⁹.

Надо сказать, что русские критики, не прослушав самой оперы, сразу же обрушились на французского драматурга за перекройку пушкинского сюжета. Ф. В. Булгарин писал в «Северной пчеле»: «Обращаясь к Парижу, скажем, что еще одно русское имя прогремело в нем в конце прошлого года: имя Пушкина. Неутомимый Скриб, как мы уже извещали наших читателей, написал для музыки знаменитого Галеви либретто „Пиковая дама“ <...>. Известный французский литератор Мериме перевел (при помощи своего родственника, бывшего в Петербурге и изучившего русский язык) „Пиковую даму“ хорошим языком и слогом, но во многих местах исказил подлинник¹⁰, а Скриб из занимательного рассказа Пушкина составил такую ахиною, что едва верится, чтобы опытный литератор и академик мог до такой степени сбиться с толку! Заметьте, что Скриб хотел представить завязку в *русских нравах* — а в этой завязке, как будто нарочно, все совершенно противно нашим нравам, обычаям и условиям нашей гражданской жизни. Умный и даровитый Берлиоз, рассказывая содержание либретто (в *Journal des Debats* 1 Janvier) сам сознается, что тут нет ничего похожего на повесть <...>. „Voilà la Russie!“ (Вот Россия!), кричали парижане, смотря на картину нравов в „Пиковой даме“, какие могут быть только на луне или в устарелой голове Скриба.

Однако же пьеса имела успех, благодаря музыке Галеви, которая, однако же, по свидетельству Берлиоза, ниже прежних его произведений <...>. Еще одно замечание. Если где-либо можно допустить чудесное в современной литературе, то это именно в опере и в балете, а Скриб лишил „Пиковую даму“ даже этой занимательности, поставив *обман* на место *волшебства*! Этой ошибки опытного писателя мы даже не постигаем»¹¹. «Библиотека для чтения» вторила «Северной пчеле»: «О „Пиковой даме“ положительно известно только то, что мосье Галеви, который понятия о мелодии не имеет, старался изо всех сил „подражать русской музыке“, то есть, пародировать наши национальные напевы, для вящей верности местного колорита»¹².

Первые два акта этой оперы происходили в Полоцке. По легенде, члены семьи князей Полоцких были посвящены в тайну трех карт, которую захотел узнать страстный игрок полковник Цицианов. Он при-

кинулся влюбленным в последнюю из рода Полоцких — горбатую и хромоногую княжну. Но сердце последней уже было отдано другому — унтер-офицеру Нелидову. Цицианов шантажирует молодого человека векселем и, в результате вспыхнувшей между ними ссоры, отправляет того на соляные копи. Княжна уговаривает одного из рудокопов помочь ее возлюбленному бежать, называет три карты и дарит заколдованное кольцо, без которых тайна недействительна. Цицианов подслушивает разговор, но тайна кольца остается ему неизвестной... В третьем акте действие разворачивается в Карлсбаде. Коварный полковник заманивает Нелидова в игорный дом и ставит на карту всю сумму долга. Впрочем, его третья карта — пиковая дама — оказывается бита. Нелидов соединяется со своей возлюбленной, которая внезапно предстает красавицей: ее горб и хромота была бутафорией, к которой она прибегала, спасаясь от домогательств Петра III... Действительно, от пушкинского сюжета в либретто оперы осталось мало!

В пушкиноведческой литературе отмечалось, что на сюжет «Пиковой дамы» по либретто Скриба была написана в 1862 г. оперетта Франца фон Зуппе «Die Kartenaufschlägerin» («Pique Dame» — во второй редакции)¹³. Однако Э. Штёкль в своем исследовании «Пушкин и музыка» опровергает эти сведения: оперетту «следует вычеркнуть из списка опер на пушкинские сюжеты. Соответствующие данные в специальной литературе ошибочны. Доказано, что опера „Пиковая дама“ Ф. фон Зуппе не имеет ни прямой связи с одноименной повестью Пушкина, ни даже косвенного отношения с ней через „Пиковую даму“ Ж. Ф. Галеви»¹⁴.

Отметим еще несколько попыток создания опер за границей на пушкинские сюжеты; к сожалению, на сегодняшний день мы располагаем о них минимальными сведениями.

Премьера оперы «Мария Потоцкая» на сюжет «Бахчисарайского фонтана» Л. Э. Мехура на либретто И.-Ю. Колара состоялась в 1869 г. в Праге¹⁵.

Премьера оперы Джованни фон Зайца «Лизинька» («Lizinka») на сюжет «Барышни-крестьянки» на либретто И.-Е. Томича состоялась в Праге в 1871 г.¹⁶ (по другим сведениям — 12 ноября 1878 г. в Аграме¹⁷). Об оперетте «Барышня-крестьянка» (1899) И. Ф. Деккер-Шенке¹⁸ никакими сведениями мы не располагаем.

«12 апреля <1892 г.> в Бордо дана впервые опера „Мазепа“ г-жи Гранвиль, написанная на сюжет пушкинской поэмы. Парижские газеты передают о большом успехе новой оперы и отмечают как выдающиеся номера — колыбельную песню, дуэт, всю сцену на Полтавском поле с торжественным шествием русских войск, любовный дуэт героини и Мазепы, танцы, финал и т. д. Успех автора делили артисты»¹⁹.

В справочной литературе²⁰ приводились сведения об опере «Цыгань» А. Торротто (1899). Э. Штёкль уточнил: «Итальянского композитора А. Торротто, якобы написавшего пушкинскую оперу „Цыга-

ны⁴, не существовало. Фамилия Торротто представляет собой искаженную в русском источнике форму итальянской фамилии Ферретто. Опера „Цыганы“ (по Пушкину) композитора А. Ферретто была разыскана²¹. Опера в двух актах «Цыганы» А. Ферретто по либретто композитора была исполнена 22 марта 1900 г. в Модене.

На сюжет «Русалки» де Местром по либретто Богро была написана опера в двух действиях, трех картинах «Русалка»; премьера состоялась 14 марта 1870 г. в Брюсселе.

Премьера оперы в одном действии «Цыгань» Винченцо Сакки по либретто Янте состоялась в Милане (театр Даль Верме) 12 сентября 1899 г. Оперу ждал огромный успех. Либреттист в целом следовал за содержанием пушкинской поэмы. Но в оперу был введен новый персонаж — влюбленная в Алеко ревнивая дама, которая, не добившись взаимности, замыслила отомстить Земфире. Когда та дала Алеко усыпительный порошок и ушла на любовное свидание, дама разбудила Алеко и показала ему целующихся влюбленных. За этим, естественно, последовала известная кровавая развязка.

Оперы иностранных композиторов имели успех и некоторое время оставались в репертуаре, однако, в отличие от русских «пушкинских» опер, недолго просуществовали на мировой оперной сцене.

Примечания

¹ Из русских опер в XIX в. за границей ставились следующие: опера Э. Ф. Направника «Дубровский» — в Праге (1896), в Лейпциге (1897), в Брюнне (1898), в Пильзене (1898); «Пиковая дама» — 30 сентября 1892 г. в Праге, в Загребе (1898); «Евгений Онегин» — 14 ноября 1888 г. в Национальном театре в Праге, 19 января 1892 г. в Гамбурге (дирижировал г. Малер); «Русалка» А. С. Даргомьжского — в Копенгагене (1888), в Хельсинки (1889), в Праге (1889); «Руслан и Людмила» — в Праге (1867), в Мюнхене (1899).

² Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор // Ежегодник императорских театров. Сезон 1893—1894 гг. Приложения. Кн. 1. С. 106.

³ Глинка М. И. Записки. М., 1988. С. 79.

⁴ Минаев Д. Д. Русалка, или Косматое сердце // Будильник. 1866. № 6, 21 января.

⁵ Паргитура издана: Paris; Brandus, 1854.

⁶ Объявление о премьере в русской прессе см.: Санктпетербургские ведомости. 1850. № 293. 30 декабря.

⁷ Сын отечества. 1851. Ч. 1 (январь). Отд. «Смесь». С. 130.

⁸ Berlioz H. Théâtre de l'opéra-comique. Première de «La Dame de Pique», opéra comique en trois actes, de mm. Scribe et Halévy // Journale des débats. 1851. 1 janvier.

⁹ «Эта пьеса, идея которой была подсказана очаровательной повестью Пушкина, столь изящно переведенной с русского г. Мериме, весьма занимательна. Но не следует думать, что это — инсценировка произведения русского поэта; напротив, она очень далека от прелестного рассказа, в котором сверхъестественные явления присутствуют свободно. Вымысел г. Скриба хорошо сочетается с музыкой, но развертывание сюжета явно оказывается менее удачным в отношении оригинала» (пер. с франц. Н. Л. Дмитриевой).

¹⁰ За границей первый перевод повести на французский язык был сделан По-лем Жюльвенкуром в 1843 г. Перевод, выполненный Проспером Мериме, был опубликован в «Revue de deux mondes» от 15 июля 1849 г. Скорее всего, Скриб воспользовался устным рассказом Мериме. См. об этом: *Боброва Е. И.* Перевод П. Мериме «Пиковой дамы» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 354—361. Автограф перевода Мериме хранится в Пушкинском Доме: Ф. 244. Ор. 14. № 17; см. публ. в сб.: Мериме-Пушкин. М., 1987. С. 195—206. О французской «Пиковой даме» см.: *Алексеев М. П.* Пушкин на Западе // Временник Пушкинской комиссии. III. М.; Л., 1937. С. 139—141; *Peregrinus Thiss.* «Пиковая дама» до Чайковского // Музыкальный современник. 1915. № 2. С. 72—74; *Фридкин В.* Вояж «Пиковой дамы» // Наука и жизнь. 1984. № 7. С. 70—74.

¹¹ Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1851. № 4, 5 января.

¹² Библиотека для чтения. 1851. Т. 105. Отд. VII. «Смесь». С. 203.

¹³ Пушкин в музыке: Справочник / Сост. Винокур Н. Г., Каган Р. А. М., 1974. С. 108.

¹⁴ *Stöckl E.* Puškin und die musik. Leipzig, 1974. P. 477.

¹⁵ Пушкин в музыке: Справочник. С. 21. Об опере см.: *Očadlik M.* Opery L. E. Měchury // Sbornik prací k padesátým narozením pr. Z. Neyedleho. Prag, 1928. С. 129—160.

¹⁶ Пушкин в музыке: Справочник. С. 19.

¹⁷ *Вишневский В.* Пушкин в опере // Ученые записки гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 29. Л., 1940. С. 62.

¹⁸ Пушкин в музыке: Справочник. С. 19 со ссылкой на источник: *Риман Г.* Музыкальный словарь. М., Лейпциг, 1896.

¹⁹ Дневник артиста. 1892. № 3. С. 66.

²⁰ Пушкин в музыке: Справочник. С. 158.

²¹ *Stöckl E.* Puškin und die musik. С. 477.

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
ФОНД РАЗВИТИЯ ЭКОНОМИЧЕСКИХ И ГУМАНИТАРНЫХ СВЯЗЕЙ
«МОСКВА—КРЫМ»

ПУШКИН И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Материалы шестой Международной конференции

Крым, 27 мая—1 июня 2002 г.

Санкт-Петербург,
Симферополь,
2003