

ПУБЛИКАЦИИ

СООБЩЕНИЯ

СТАТЬИ

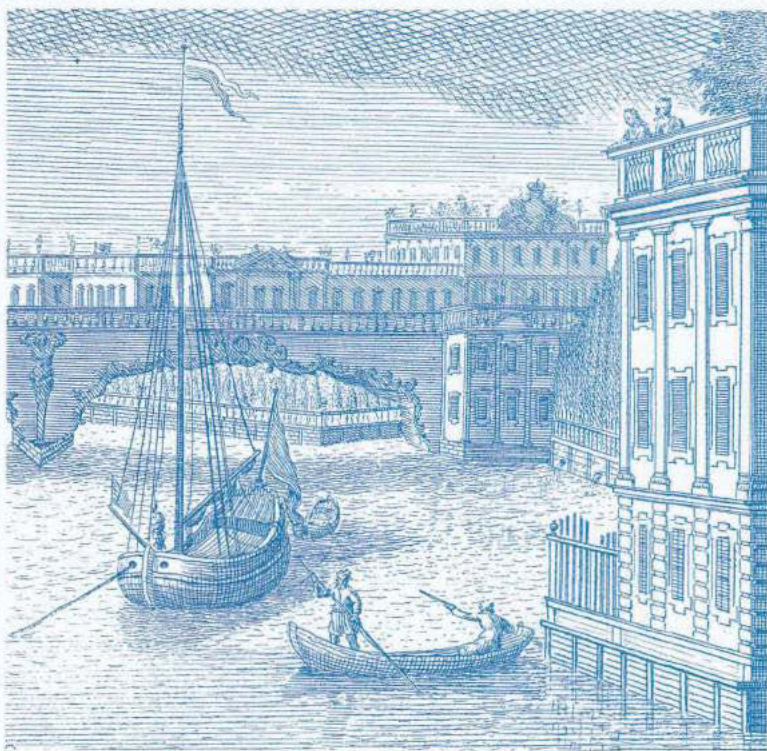
ISSN 2222-2960

ИСТОРИЯ

И

Выпуск 15 (15)

КУЛЬТУРА



Санкт-Петербург
2018

Санкт-Петербургский государственный университет
Институт истории
Кафедра западноевропейской и русской культуры

ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА

Выпуск 15 (15)

**СТАТЬИ
СООБЩЕНИЯ
ПУБЛИКАЦИИ**

Санкт-Петербург
2018

ББК 83+85+87.8

История и культура. Вып. 15 (15)

Статьи. Сообщения. Публикации

ISSN 2222-2960

Санкт-Петербургский государственный университет
Институт истории
Кафедра истории западноевропейской и русской культуры
Заведующий кафедрой
кандидат исторических наук, доцент *Д. О. Цыпкин*

Рекомендовано к печати
Ученым советом Исторического факультета СПбГУ.

Рецензенты:

В. Е. Ветловская, доктор филологических наук,
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН
Г. М. Прохоров, доктор филологических наук,
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

доктор филологических наук, профессор Ю. К. Руденко (СПбГУ) —
ответственный редактор
кандидат исторических наук М. А. Шибяев (СПбГУ) —
ответственный секретарь
кандидат исторических наук А. В. Березкин (СПбГУ)
доктор филологических наук В. Е. Ветловская, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН
доктор филологических наук, профессор Ю. В. Зобнин (СПбГУП)
доктор философских наук, профессор А. Л. Казин (СПбГУКиТ)
кандидат искусствоведения, доцент О. Б. Сокурова (СПбГУ)
кандидат исторических наук, доцент Д. О. Цыпкин (СПбГУ)
кандидат филологических наук, доцент А. А. Шелаева (СПбГУ)

Электронная версия сборника находится на сайте
<http://history.pu.ru/rus/IK>

Адрес редакции:

199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5

Тел./факс (812) 328-94-47

© текст, авторы статей (см. оглавление), 2018

Кафедра истории
западноевропейской и русской культуры
Санкт-Петербургского государственного университета
посвящает настоящий выпуск альманаха
«История и культура»
светлой памяти

доцента кафедры
кандидата искусствоведения, доцента

Валентина Михайловича
МУЛЬТАТУЛИ

и

профессора кафедры
доктора исторических наук,
главного научного сотрудника
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Гелиана Михайловича
ПРОХОРОВА

ОГЛАВЛЕНИЕ

Памяти Валентина Михайловича Мультатули

- А. В. Березкин, Ю. К. Руденко.* Валентин Михайлович Мультатули . . . 7
В. М. Мультатули. Стихотворения и переводы 20
Жан-Бернар Каур д'Аспри. А. С. Пушкин и музыка 32

Памяти Гелиана Михайловича Прохорова

- С. А. Семячко.* Гелиан Михайлович Прохоров 55
 Список печатных работ Г. М. Прохорова за 2008–2017 гг. 62
Н. А. Юферева (Ивкова). «Время крестообразно...» 70

Памяти поэта Ивана Стремякова

- Ю. К. Руденко.* Иван Степанович Стремяков (1941–2017).
 Вехи биографии (по материалам вдовы поэта Галины
 Николаевны Стремяковой) 75
И. А. Сергеева. Самородок земли сибирской 81
А. В. Родосский. Стремяков 84
 Стихотворения Ивана Степановича Стремякова 88

СТАТЬИ

- С. В. Иванова.* Словесная икона Воскресения:
 к вопросу трансляции культурной традиции
 (на примере особенностей славянского перевода
 «Слова на Пасху» свт. Иоанна Златоуста) 97
С. Н. Искюль. Первая официальная история войны 1812 года 113
А. В. Родосский. Пушкин и Барри Корнуол 130
Ю. К. Руденко. Эпистолярный стиль Н. Г. Чернышевского 149
И. Ю. Шауб. Загадка Владимира Соловьева 169
Ю. К. Руденко. Проблема героя в раннем творчестве
 М. Горького: Рассказ «Макар Чудра» 184
О. Б. Сокурова. Николай Гумилев во времени: против течения . . . 214
И. Ю. Шауб. И. А. Бунин и Россия 230

СООБЩЕНИЯ

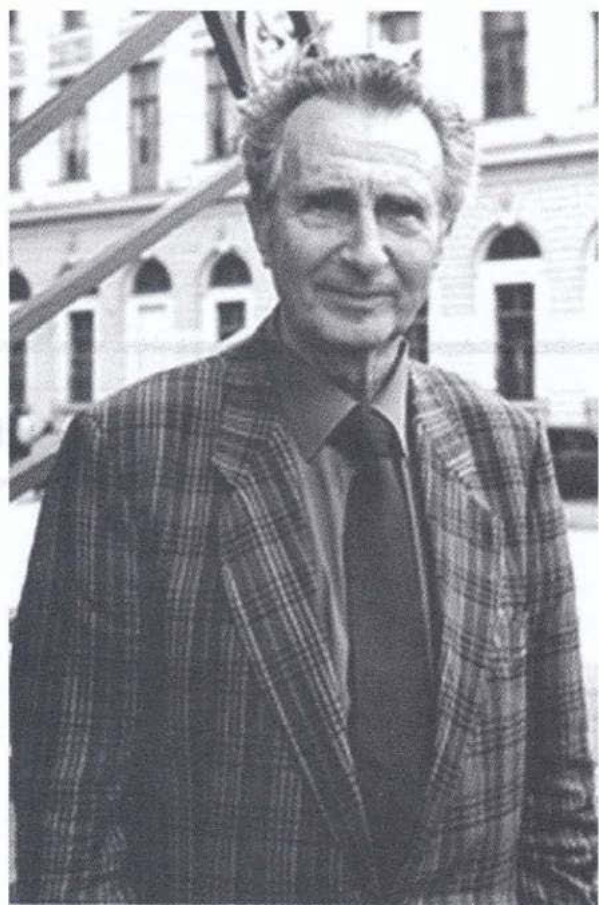
- Е. А. Ляховицкий.* Типы древнерусского письма по А. Л. Шлёцеру . . . 249
- М. А. Скопина.* К проблеме шрифтового анализа
древнерусских памятников искусства письма 253
- Г. А. Мольков.* Орфография дублетных букв в древнерусских
рукописях XI–XII веков 264
- А. В. Петрова.* Проблема перехода на современный курсив
в индивидуальном письме русской элиты первой четверти
XIX века 274
- А. Е. Рукавишникова.* Собрания русских автографов конца
XIX — начала XX века как источник для исторического почерко-
ведения (по материалам РНБ) 280
- Е. С. Симонова.* Влияние западной моды на становление
образа советской женщины в 1930-х гг. на примере
творчества Эльзы Скиапарелли. 289

ПУБЛИКАЦИИ

- В. Е. Ветловская, Ю. К. Руденко.* Ранний Гоголь
в исследованиях А. В. Самышкиной 305
- А. В. Самышкина.* Ранние эстетические опыты Н. В. Гоголя 309
- А. В. Самышкина.* Философско-исторические истоки
творческого метода Н. В. Гоголя 328
- А. В. Самышкина.* К проблеме гоголевского фольклоризма
(Два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах
на хуторе близ Диканьки»). 366
- Аннотации 402
- Summaries 410
- Об авторах 418
- Authors 420
- Требования к авторским материалам 422
- Порядок рецензирования рукописей научных статей,
поступивших в редколлегию альманаха 429

Подписано в печать 15.08.2018. Формат 60x90 $\frac{1}{16}$. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 27. Заказ № 1078.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Контраст»
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 38.



ВАЛЕНТИН МИХАЙЛОВИЧ МУЛЬТАТУЛИ (15 августа 1929 — 3 мая 2017)

Когда друзей, коллег и многочисленных учеников Валентина Михайловича Мультатули настигла горестная весть о его кончине, то перед внутренним взором каждого явственно вставал неповторимый образ этого артистично вдохновенного, всегда доброжелательного и затаенно ироничного человека, укоризненно пеняющего нам из своего уже вечного далека: «Ну, к чему это вы...»

И правда, Валентин Михайлович больше всего не любил и в жизни, и на сцене — ходульности!.. Чтобы понять, как была выкована его удивительная личность, необходимо хотя бы пунктиром обозначить основные вехи жизненного пути этого человека.

Отец Валентина Михайловича, Михаил Харитонович Мультатули (1901–1979), рано осиротев, в 1921 году вступил в ряды Красной Армии и был послан служить на Дальний Восток, где и познакомился с Екатериной Ивановной Харитоновой (1907–1985), дочерью Ивана Михайловича Харитонова, повара царской семьи, убиенного в 1918 году в Екатеринбурге. Екатерина Ивановна с матерью, Евгенией Андреевной, вдовой И. М. Харитонова, бежали из голодного (и опасного для них) Петрограда на Дальний Восток к старшему брату и сыну, Петру Ивановичу Харитонову, служившему в Хабаровске. Здесь и состоялся брак Михаила Харитоновича и Екатерины Ивановны, от которого 15 августа 1929 года родился Валентин Михайлович Мультатули. Почти сразу же Екатерина Ивановна уехала с новорожденным сыном в Ленинград, родной

город своего детства и юности, куда еще раньше вернулась ее мать. Семья не распалась, но вынуждена была разъединиться, потому что ей было чего опасаться. Супруги развелись официально, но поддерживали друг с другом отношения и вновь оформили свой брак уже только в 1966 году. Екатерина Ивановна всю жизнь оставалась домохозяйкой, потому что не могла позволить себе даже попытки устроиться куда-нибудь на работу, поскольку в личных анкетах того времени (как и позже, на протяжении всех советских лет) требовалось сообщать детальные сведения обо всех родственниках, в особенности по прямой линии, о месте и времени полученного образования, о владении языками и т. д.

Мать с сыном проживали в Ленинграде на Таврической улице совместно с ее родной сестрой, Капитолиной Ивановной Харитоновой. Детство Валентина Михайловича протекало в заботливом окружении мамы и тети, которые уже в ранние годы привили мальчику любовь к стихосложению, обучали иностранным языкам. Детям не свойственно замечать мрачные стороны общественной жизни с ее катаклизмами, угрозами и страхами, если только эти последние не вторгаются грубо и непосредственно в судьбу их родных и близких, а то и в их собственную судьбу. Ленинградские репрессии конца 1934 года и ближайших последующих лет не оставили в душе мальчика смятенного следа. Он пошел в 24-ю школу Смольнинского района, где рано проявилась его страсть к театру. В своей автобиографии, написанной в начале 2000-х годов для театра «Родом из блокады», он с благодарностью вспоминает своих школьных учительниц, привлечших его к участию в детском спектакле, где маленький Валя сыграл первую в своей жизни роль — Кота в сапогах. К довоенному времени относится и его участие в спектакле по драме Лермонтова «Испанцы», где он играл роль Фернандо.

Блокадную зиму 1941–1942 года пережил вместе с мамой и тетей в Ленинграде; отец служил на фронте, на Северном флоте. Семью эвакуировали весной 1942 года в Восточно-Казахстанскую область под Усть-Каменогорск. Летом 1944 года Валентин Михайлович

снова вернулся с матерью и тетей в Ленинград и продолжил учебу в средней школе № 187 Дзержинского района, что находилась тогда на углу улиц Чайковского и Потемкинской.

Русскому языку, литературе, истории в последние военные годы и на протяжении почти всего послевоенного десятилетия отводилось в старших классах несравненно больше времени, чем впоследствии (начиная с хрущевской «реформы» 1957 года). Школьное образование пережило тогда свой наивысший взлет. Оно быстро очищалось от «классовой» прагматики 20–30-х годов и максимально приблизилось к тому идеалу русской школы, который был выработан плеядой выдающихся отечественных педагогов XIX — начала XX веков от К. Д. Ушинского до П. Ф. Лесгафта. Вдумчивому постижению учащимися красоты и богатства родной речи, аналитическому восприятию великих произведений русской литературной классики, причем в контексте общеисторического процесса, придавалось первостепенное значение. На уроках вслух читались учителями и оживленно разбирались совместно с учениками произведения литературы, от Древней Руси до актуальной современности, в их проблемно-тематической и эстетической предметности. Идеологические догмы, конечно, никуда не делись, напротив — именно в эти годы они распоясались особенно воинственно, но как раз в средней школе могучим заслоном от их растлевающего влияния на души подрастающих поколений стояла стихия родного языка, действительно «могучего и великого», изучавшегося в таких деталях и нюансах, каких не знала советская школа ни до, ни после; вторым заслоном была еще живая тогда литературная классика XIX века, которая поднимала податливые души школьников на высоту «всеобщего боления за всех». К тому же даже и официально всемерно поощрялось участие в самодеятельных драмкружках, хорах, театрализованных литературно-музыкальных школьных вечерах.

В. М. Мультиатули, вспоминая свою 187-ю школу, которую окончил в 1948 году, писал в автобиографии: «Здесь был драматический кружок, которым руководили учителя истории и литературы,

читавшие нам вслух произведения Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, Тургенева, Льва Толстого и поощрявшие учеников к заучиванию художественных текстов наизусть. Ставили большие спектакли; почти полностью были поставлены “Горе от ума” и “Борис Годунов”. В этих спектаклях <я> сыграл Чацкого и Самозванца. Для лучшего изучения немецкого языка и знакомства с немецкой культурой преподаватели английского и немецкого языков устраивали спектакли на иностранных языках и на русском. По-русски сыграл две сцены из “Дон Карлоса” Шиллера».

С 1948 по 1953 год В. М. Мультатули учился на романо-германском отделении филологического факультета Ленинградского университета. Это было самое тяжелое, после 1920-х — начала 1930-х годов, время для науки, в особенности для наук гуманитарного профиля — философии, истории, литературоведения, лингвистики. Пострадали и его университетские учителя. Валентин Михайлович еще успел услышать лекционный курс В. М. Жирмунского, сохранив навсегда благодарную память о нем. С большой теплотой вспоминал он многих своих наставников, среди которых были выдающиеся ученые-романисты — академик В. Ф. Шишмарёв, профессора А. А. Смирнов, Б. Г. Реизов и другие замечательные ученые и педагоги. Все они были филологами в классическом смысле этого слова — одновременно полноценные лингвисты, литературоведы, историки и, как сказали бы сейчас, культурологи. После постоянно накатывавших идеологических кампаний и чисток кафедры, на всякий случай, отвергла предложенную студентом Мультатули тему дипломной работы: «Переводы Пушкина на французский язык», — и предложила писать выпускное сочинение на «более актуальную» тему: «Прогрессивная французская поэзия в борьбе за мир». Валентин Михайлович и эту работу, как всё, за что брался в жизни, выполнил с искренним воодушевлением: ведь в «прогрессивных поэтах» ходили Луи Арагон и Поль Элюар... Дипломная работа выпускника Мультатули была защищена на отлично, но в аспирантуре ему было отказано. Впрочем, в дальнейшем он преподавал в университете французский язык, работал

также переводчиком. Однако лингвистические проблемы военного перевода не увлекали молодого филолога-романиста.

С 1954 года он стал посещать семинары переводческой секции в ленинградском Доме писателей имени В. В. Маяковского. Здесь он с воодушевлением воспринял призыв поэта Всеволода Рождественского (бывшего также замечательным переводчиком) подходить к переводу творчески — переплавлять иноязычный текст средствами родного языка, а не гнаться за буквалистской точностью в обязательном соблюдении стихотворного размера и ритмики оригинала. Именно такого рода буквализм культивировала тогдашняя «передовая советская переводческая школа», возглавлявшаяся М. Л. Лозинским, который сам был лауреатом Сталинских премий, выдающимся переводчиком Данте, Шекспира и других классических поэтов Запада и умел совмещать в своих переводах принцип эквилинейности и эквиритмичности перевода с великолепным мастерством его вдохновенного преодоления. Однако период тиранического господства его «школы» оставил нам в наследство горы неудобочитаемых русских переводов Ариосто, Тассо, Расина, Мольера, Мильтона, Шиллера, Гете, Гейне, Гюго, Бодлера, Верхарна, Мицкевича и многих других гениальных поэтов-классиков, остающихся до сих пор «мертвыми» для русскоязычного читателя. Именно тогда В. М. Мультатули приходит к убеждению, что «ритмического или интонационного эсперанто не существует», и всю жизнь будет ратовать за этот принцип, а как переводчик — воплощать его на практике.

Но главным увлечением Валентина Михайловича всегда оставался театр. Он принимает активное участие в спектаклях театральной студии Дома офицеров (рук. И. П. Бомбчинский). Здесь им сыграны роли Миловзорова и Баклушина (в комедиях А. Н. Островского «Без вины виноватые» и «Не было ни гроша, да вдруг алтын»), Дон Гуана (в «Каменном госте» А. С. Пушкина) и многообразные роли в пьесах текущего советского репертуара. В 1956–1958 годах он работает в театральном коллективе при Доме просвещения слепых им. Н. В. Шелгунова (рук. Н. В. Назимова-Добужинская),

где, среди прочих ролей, сыграл Президента в трагедии Шиллера «Коварство и любовь» и Герцога в «Скупом рыцаре» Пушкина.

В 1958 году любовь к театру приводит В. М. Мультиатули в стены Ленинградского театрального института им. А. Н. Островского (ЛГИТМиК; ныне Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства) на курс Г. А. Товстоногова, занимается он также у Е. А. Лебедева, А. О. Кацмана, речью у В. И. Рыжухиной, затем переходит на курс А. А. Музиля, у которого и выпускается в 1965 году по специальности «режиссура драмы». Позже, в 1972 году, он поступает сюда же в заочную аспирантуру и в 1984 году защищает кандидатскую диссертацию «Сценическая природа драматического стиха». Всегда открытый навстречу людям, лишенный всякого честолюбия, нравственно шепетильный характер диссертанта проявился между прочим в том, что научным руководителем исследования был обозначен ушедший к тому времени из жизни наставник — Леонид Федорович Макарьев (1892–1975).

К этому времени Валентин Михайлович уже накопил богатейший актерский, режиссерский, театрально-педагогический, сценарный и переводческий опыт. Так, с 1960 года он играл в драматической бригаде Ленинградской областной филармонии, в частности исполнил роль Артура в инсценировке романа Э. Л. Войнич «Овод» (пост. н. а. СССР В. И. Честнокова), играл также в пьесах советских авторов — Алексея Арбузова, Веры Пановой и др. В следующем, 1961 году по его инициативе и под его руководством в Доме учителя на Мойке, 94 (Юсуповский дворец) создается Драматический кружок школьных преподавателей французского языка, где В. М. Мультиатули поставил около двадцати спектаклей, исполнявшихся на языке оригинала. В них он выступал также и как актер, исполнитель главных ролей — Клеанта и Клитандра (в «Тартюфе» и «Ученых женщинах» Мольера), Сида (в одноименной трагедии Пьера Корнея), Пирра (в «Андромахе» Расина). Для этого самодеятельного коллектива написал и поставил двуязычную пьесу «Альпы» (об участии русских во французском Сопротивлении).

В наше время мало тех, кто задумывается, еще меньше тех, кто хоть сколько-нибудь представляет себе, что такое особое декламационное звучание протяженного силлабического стиха великих французских драматургов XVII века, без которого немислима никакая, даже самая «современная», постановка их на франкоязычной сцене. Русский человек может ощутить это, только услышав такую декламацию в маленьком эпизоде из 2-й серии киноленты Сергея Герасимова «Журналист» (1968). Но Валентин Михайлович великолепно сам владел этим искусством и умел заражать им своих подопечных, будь то самодеятельные и профессиональные актеры, знающие французский, или же студенты. Не случайно он категорически восставал против передачи завораживающей французской силлабики русскими шестистопными ямбами, справедливо считая, что один только разностопный ямб (стих крыловских басен, грибоедовского «Горя от ума» и лермонтовского «Маскарада») может воссоздать всё эмоционально-интонационное богатство французских оригиналов. Всё это В. М. Мультиатули постиг еще в 1960-х годах для себя и оттачивал практикой режиссера-постановщика, актера-исполнителя, писателя-сценариста, переводчика-интерпретатора и педагога-театроведа.

Валентин Михайлович никогда не упускал случая поработать с самыми разными актерскими труппами. Так, одно время он работал в народном театре г. Сортавала (на северной Ладоге в Карелии), свой дипломный спектакль ставил в Драматическом театре г. Лысьвы (в Пермском крае), а в 1970–1971 гг. поставил там еще пять спектаклей, параллельно руководил детской и юношеской студией Кировского дворца культуры в Ленинграде.

В своей постановочной деятельности В. М. Мультиатули всегда исходил из убеждения, что стихотворная драма — не музейный экспонат, а живое, полноправное явление современного театра, что не режиссерский произвол и актерская отсебятина определяют спектакль, а звучащее авторское слово и порождаемое им пластическое решение, вплоть до мельчайшего жеста, что в отринутых советской критикой переводах XIX века содержатся бесценные

примеры усвоения русской сценой бессмертной драматургии французского классицизма.

В 1991 году, достигнув полного расцвета творческих сил и опираясь на уникальный собственный режиссерский, актерский и педагогический опыт, Валентин Михайлович инициирует создание труппы «Alliance française de Saint-Pétersbourg», а впоследствии станет почетным членом ее Административного совета. Ее костяк составили актеры Александринского театра, восполнявшие для души репертуарные лакуны родного театра. Но сюда придут и талантливые любители, и актеры старших поколений — редчайшие осколки высоких театральных традиций, безжалостно выметенные с советской сцены шестидесятилетним театральным мейнстримом. Основой репертуара труппы были комедии Мольера в русских переводах. Кроме них В. М. Мультатули поставил здесь ряд пьес драматургов XX века (в том числе Ж. Ануя), старинный фарс «Адвокат Патлен», театрализованную программу «Трагедии Расина», собственную сценарную разработку пушкинского «Арапа Петра Великого». Его постановочная стилистика была демонстративно традиционна, и может быть, именно поэтому благотворительные спектакли «Alliance française» в Домах культуры, в Доме актера, Доме просвещения слепых и других площадках неизменно пользовались зрительским успехом. Только за первые 10 сезонов его руководства труппой было дано более 200 представлений. При этом в то же самое десятилетие Валентин Михайлович выступает как актер в труппу театра «Родом из блокады» и постоянно выступает в ее спектаклях. Именно его усилиями между обеими труппами завязывается тесное сотрудничество.

Неизменно возникающее у деятельных творческих натур желание передать накопленный опыт и знания возвращают В. М. Мультатули на преподавательскую стезю. В 1972 году он вливается в коллектив кафедры режиссуры в Институте культуры имени Н. К. Крупской (ныне Санкт-Петербургский государственный институт культуры). Здесь он плодотворно трудился почти четыре десятилетия, выпустил несколько собственных курсов, был

художественным руководителем большого числа курсовых спектаклей. Среди них «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера, «С любовью не шутят» П. Кальдерона, «Шантеклер» и «Орленок» Э. Ростана, «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского, «Беда от нежного сердца» В. Соллогуба, «Хлопотун» А. Писарева, «До третьих петухов» В. Шукшина, «В ночь лунного затмения» Мустая Карима, «Старший сын» А. Вампилова, «Аленький цветочек» в собственной инсценировке на русском и коми-зырянском языках и др.

В 2000 году он с готовностью откликается на приглашение вернуться в alma mater: он становится сначала совместителем, а с 2009 года штатным доцентом новой на историческом факультете СПбГУ кафедры истории западноевропейской и русской культуры. На этой единственной в мире историко-культурной, а не спекулятивно-культурологической университетской кафедре В. М. Мультигули с головой погружается в разработку новых для себя и никогда ранее не существовавших в университетских учебных планах лекционных курсов — «История театра (Западная Европа, Россия)» и отдельно «История русской драматургии и театра», поистине новаторских и в проблемном, и в историко-культурном отношении. Кроме того, на протяжении ряда лет он руководит здесь специальным семинаром по истории русской драматургии и театра. Здесь он проработал до студенческого выпуска 2011 года, когда состояние здоровья потребовало окончательного выхода на пенсию. Педагогическая деятельность Валентина Михайловича потребует еще детального изучения и обобщения. В благодарной памяти учеников навсегда запечатлелись широчайшая театроведческая эрудиция, филологически точный анализ русских, латинских, французских и немецких текстов, непревзойденная в своем артистизме подача материала, великолепный декламационный талант педагога.

О глубине и масштабности теоретико-методологической проработки волновавших Валентина Михайловича театроведческих и историко-литературных проблем, многосторонне обдуманных им

в процессе читавшихся лекционных курсов, свидетельствуют его учебные пособия и монографии: «Мольер» (Л., 1970; 2-е изд.: М., 1988; оба в издательстве «Просвещение»), ««Шантеклер»: Режиссерский комментарий к пьесе Э. Ростана» (Л., 1989), «Стихдействие: Действие в стихотворной драматургии» (СПб., 1991), «Пушкин во французских переводах» (СПб., 1998; 2-е изд.: 2001). Режиссерский комментарий к «Шантеклеру» Ростана разработан им на основе собственного перевода пьесы. И это было лишь началом публичной переводческой деятельности В. М. Мультиатули.

Как переводчик, в 1990-х — 2000-х годах он сосредотачивается на драматургии трех гениев XVII века — золотого века французской художественной культуры, закрепившей за собой с тех пор и на протяжении последующих трех столетий место неоспоримого гегемона всего Европейского региона. Валентин Михайлович публикует новые (и полемически-новаторские) стихотворные переводы трагедий Корнеля («Сид», «Цинна», 2002) и Расина («Андромаха»; «Британик», «Вереника»; «Митридат»; «Ифигения в Авлиде»; «Афалья»; 1996, 1999, 2003, 2004, 2005), комедий Мольера («Ученые женщины», «Мизантроп»; 1997, 2009) и Расина («Сутяги», 2003), пьес Эдмона Ростана, последнего блистательного мастера великой французской стихотворной драмы («Шантеклер», «Далекая княжна»). Все эти переводы были напечатаны отдельными книжечками либо *исجدивением переводчика*, либо при содействии благоволившего Валентину Михайловичу руководства Института культуры. Беспрецедентным вкладом в современную русскую культуру явился переведенный В. М. Мультиатули весь корпус расиновской драматургии, опубликованный двухтомным изданием «Жан Расин. “Театр”» (СПб., 2007). Издание было отмечено премией правительства Санкт-Петербурга. В этом, без преувеличения, грандиозном труде по переложению на русский язык наследия великого французского драматурга Мультиатули сосредоточен не только на лингвистических и формально-стилевых проблемах перевода, но одновременно проводит масштабное исследование религиозных воззрений Расина, бытования расиновских текстов

в России, их переводов и сценических постановок. Как историк, чуткий к проблемам взаимодействия культур разных стран и народов, В. М. Мультиатули создает обобщающий труд «Расин в русской культуре» (СПб., 2000; 2-е изд.: 2003), подзаголовок которого раскрывает нравственные искания самого автора в науке — «пути освоения духовных ценностей иностранной культуры: соотношения национальных форм нравственно-эстетических представлений и средств художественной выразительности».

На этом фоне необычайно скромно выглядит мало кем замеченный стихотворный сборник, изданный брошюрой в бумажном переплете, набранный мелким шрифтом, в подбор текстов тесно один под другим, и при этом словно бы анонимный, без указания имени автора стихов. На титуле читаем только: «Тени Таврической улицы. Стихи», — и ниже: «Санкт-Петербург, 2001». И страниц-то в книжечке всего 46. А в оглавлении, которое на 44-й странице, заглавными буквами выделены разделы: ТЕНИ ТАВРИЧЕСКОЙ УЛИЦЫ (с. 1–35); ВИДЫ (они перечислены поименно, их 8, и занимают они в общей сложности 4 страницы — с 35 по 39; в оглавлении ошибка: начало цикла указано на 36-й странице, тогда как цикл открывается уже на 35-й); совсем неожиданно — ИЗ ФРАНЦУЗСКИХ ПОЭТОВ (5 переводов пяти авторов: из Беранже, Теодора де Банвиля, Леконта де Лиля, Артура Рембо и Поля Валери; и все это начинается с конца 39-й страницы и заканчивается на 43-й). Но что же такое эти «Тени Таврической улицы»? Подзаголовок нет ни в оглавлении, ни в тексте. Однако вступительное стихотворение (4 катрена с перекрестной рифмой и чередованием женских и мужских окончаний) набрано *курсивом*, а все следующие строфы (5-стишия с рифмой *аБбаБ*) пронумерованы сплошь по всему тексту от 1-й до 303-й (!) с пробелами после каждой десятой, и лишь последний раздел состоит из трех строф. Это, оказывается, *поэма!* Ах, скромный, *чересчур* скромный автор!.. Стихотворное собрание к тому же — *проиллюстрировано!* 3 карандашных рисунка полномасштабных (с. 2, 3, 45; т. е. они обрамляют текст сборника) и маленькие: заставка и концовка (с. 4, 43) и между

разделами сборника, в виде виньеток (с. 35, 40); на трех монограммах «М». Есть и датировки. «Тени» датированы: 1988–1995; после них, на с. 35, помещено стихотворение «Лампада», скорее всего намеренно не указанное в оглавлении, потому что под ним стоит весьма красноречивая дата: *17 июля* 1998; раздел «Виды» составляют озаглавленные стихотворения, датируемые и расположенные в хронологическом порядке: 1946, 1949, 1962, 1963, 1969, 1972, 1979, 1991; наконец, переводы, вовсе не датированные. Но если читатель догадается взглянуть на издательскую информацию в конце брошюры, то неожиданно найдет ответы на все недоуменные вопросы. Здесь только и читаем:

Издание исправленное и дополненное.

Осуществлено иждивением автора <...>.

Первое издание <...> СПб, 1996.

Объем 4 п. л. Тираж 150 экз.

Рисунки — Михаил Харитонович Мультатули

Текст — Валентин Михайлович Мультатули

Итак, с титула *собственного* поэтического сборника, иллюстрированного графикой родного, давно ушедшего из жизни отца, Валентин Михайлович (конечно, сознательно) убирает свое имя, но делает это как-то странно *полупотаённо!* Сборник прозрачно автобиографичен, а имя автора всего лишь *спрятано!*.. — К чему бы здесь эта мнимая «конспиративность»? Ведь дата даже первого издания сборника уже не требовала сокрытия столь тщательно скрывавшейся на протяжении всех советских десятилетий трагической семейной тайны — прямого родства с убиенным 17 июля 1918 года поваром Царской семьи, оставшимся до конца верным царственным страстотерпцам!.. Мы убеждены, что эта «странность» — не что иное, как *невольное* свидетельство *душевной застенчивости* нашего поэта, быть может, вчуже кажущейся несколько излишней. Но она в высшей степени *показательна*.

Валентин Михайлович в полной мере унаследовал *коренное* качество ментальности «загадочной» — для «других народов и государств» (Тоголь) — души русского человека: смиренное *умаление* личной «самости» в *честном* служении Правде и Красоте, в постоянном памятовании завета Спасителя — *любить ближнего своего как самого себя*, любить всегда, везде, до последнего вздоха... Вот из какого источника в кротком, детски пытливым, чистом, стыдливым и в то же время всепонимающем и ироничном взгляде Валентина Михайловича неизменно светилась мягкая благожелательность ко всем и каждому...

FLEANT OCULI GRANDIS TRISTITIAE LACRIMAS
DE DIGNISSIMO VIRORUM!
MEMORIA AETERNA CONSERVET IMAGINEM CLARAM
IN CORDIBUS NOSTRIS!

(Пусть очи истекают слезами от великой скорби
по достойнейшему из мужей!
Память навечно сохранит его светлый образ в наших сердцах!)

А. В. Березкин,
*доцент кафедры истории западноевропейской
и русской культуры СПбГУ*

Ю. К. Руденко,
*профессор, профессор-консультант
кафедры истории западноевропейской
и русской культуры СПбГУ*

В. М. МУЛЬТАТУЛИ
СТИХОТВОРЕНИЯ И ПЕРЕВОДЫ

ЧЕТВЕРО СЛУГ

Памяти всех, кто остался до конца верен Долгу

«Доктор, служанка, лакей и повар
Могут уйти, они тут ни к чему.
Вы свободны, вы можете скоро
Живыми покинуть эту тюрьму».

От боли тревожной забилось сердце,
Вспомнился дом и семья.
Из подвала на волю открыта дверца,
Но шагнуть за порог нельзя.

А как же любимые, как же дети?
Навеки одни, и навеки без них?
Но разве возможно жить на свете,
Если предашь других?

В темнице светлые души томилась,
Светлые лики Русской земли.
Четверо верных Им не изменили,
Четверо слуг от Них не ушли.

И каждый стал навеки покоен
И боль свою к звездам унес,
И каждый был Царя достоин,
И каждого обнял Христос.

17 июля 2001.

Из поэмы «Тени Таврической улицы»
<ПОСВЯЩЕНИЕ>

Весеннее небо над Таврическим садом.
Белые колонны над зеленым прудом.
Веселый дождь прошел над Ленинградом.
Камни и лужи отливают серебром.

Радостная прохлада прячется в подворотне.
Кошка на крыше вылизывает котят.
На кухне добрый беспорядок субботний,
Пахнет кофеем, в стакане фиалки стоят.

Невыразима нежность раннего утра.
Неизбывно струится новый рассвет.
Вот твои вещи, твоя ненужная пудра...
Всё вижу твоими глазами, а тебя — нет.

И солнце, и кофей, и жизнь в придачу
Тебе, единственная, хочу подать...
Но как выполнить эту задачу,
Если только во сне я могу тебя увидеть?

1988–1995, Петроград

Из цикла «Виды»

СТАРИННЫЙ ПАРК

Старинный парк и дом...
Далекая, чужая мне судьба.
Парк поредел,
А дом давно разрушен.
Какое дело мне до этих давних дел
И почему они без спросу входят в душу?
Изгиб стены бросает тень,
В тени окно.
Но даже летом, ночь и день,
Молчит оно.
Трилистник наподобие венца
И легкий взлет крыльца,
Ведущий в замурованную дверь.
Крыльцу не верь.
И никуда оно давно уж не ведет,
Оно стоит, молчит и никого не ждет:
Оно — из камня.
Между плит трава,
Где солнце, пробивается едва.
Заросшие аллеи... Сад, фонтан...
Но не шумит ушедшая вода.
Лишь Дафнис — Хлои обнимает стан,
Как и тогда,
Когда...

1962, Крым

ОДНОЭТАЖНЫЕ ДОМИКИ

Одноэтажные домики с черепичною крышею
Стоят десятилетия, стоят века.

Гуляют гуси и кошка рыжая.
Привязанная коза чешет копытцем рога.
Дома стоят, я иду,
Ласкаю тенью шершавую дорогу,
Меж тополей вижу бледную звезду
И мысленно обращаюсь к Богу.
Господи, молю, внемли,
Утоли человечьи печали,
Не отнимай у нас ни неба, ни земли,
Ни манящей дорожной дали,
Ни степной травы, ни садовых роз,
Ни ветра, что травы и розы колышет,
Сохрани рыжих кошек и белых коз
И красные черепичные крыши.

1969, Симферополь

Из цикла «Из французских поэтов»

<ПОСВЯЩЕНИЕ>

Два близнеца, две копии? О нет!
Поэт не повторит — неповторим поэт.
Переводить — сводить? Быть профессиональным?
Быть шлюзом пропускным, станком копировальным?
Нет, не профессия, не благородный труд.
Не то! и не тогда, когда дадут,
А страсть надменная, невольное призванье,
Как боль, как сердцебьенье, как дыханье.
Вот ритм стиха, а вот его размер.
Я помню вас, подавших мне пример.
Я *вашим* духом жив, в моей душе *вы* живы.
Мои стихи — колосья *вашей* нивы.

<Не позднее 2001 г.>

БЕСКОНЕЧНО МАЛЫЕ, ИЛИ ГЕРОНТОКРАТИЯ

(Из Беранже)

Я верю в силу чародейства,
И мне великий чародей
На блюбочке в кругу семейства
Явил грядущее людей.

В Париже, где я жил когда-то,
Какая грусть, какой разврат!
Мы в тыща девятьсот тридцатом,
Но старикашки всё царят!..

Как всё во Франции мельчает:
Потомки наши так малы,
Что я с трудом их замечаю,
Забившихся в свои углы.

Страна, пройдя сквозь все мытарства,
Слабей и меньше во сто крат:
Совсем малюсенькое царство,
Но старикашки всё царят!..

А сколько средь людских потоков
Кишит шпионящих дружков
И злобных маленьких пророков,
Несущих добреньких божков.

Под их святым благословеньем
Всё вырождается подряд.
И двор стал мелким заведением.
Но старикашки всё царят!..

Всё так малó: дворцы, заводы,
Плоды искусства, мир идей.

Смертельно мелкие невзгоды
Уносят маленьких людей.

Забыв о доблести геройской,
Под барабанчик на парад
Выходит крошечное войско,
Но старикашки всё царят!..

И в довершение напастей
В волшебном блюде вижу я,
Как великан с огромной пастью
Идет, ругаясь и жуя.

Моих пигмеев он хватает
И, что они там ни пищат,
В карман всё царство опускает,
А старикашки всё царят!

СМЕРТЬ ЛЬВА

(Из Леконта де Лиля)

Он был охотником. Его манил простор.
Он жаждал новых встреч и свежей крови стада
И в одиночестве глядел со склонов гор
На вольную, как он, стремнину водопада.

Вот почему, толпы прельщая праздный взор,
Он в клетке мечется, как будто в пекле ада.
Не отодвинется пред ним тугой запор,
Не рухнет прочная железная ограда.

И, наконец, поняв — судьбы не изменить,
Он отказался есть, он отказался пить,
И смерть ему дала простор бескрайней шири.

О, сердце, где всегда кипит мятежный гнев,
Ты, малодушное, все бьешься в этом мире.
Сумей же сделать так, как сделал этот лев.

СПЯЩИЙ В ДОЛИНЕ

(Из Артура Рембо)

В стене лесов — дыра: река поет и щедро
Бросает на траву осколки серебра,
А солнце яркое палит сквозь ветки кедра,
И пенятся в лучах долина и гора.

Молоденький солдат, с открытым ртом, в веснушках,
Затылок окунул в прохладу синих мхов
И спит. Над ним кружит лазоревая мушка,
Его голубит тень высоких облаков.

С ногами в ландышах он спит, и будто это
Больной ребенок спит. Природа! лаской света
Согрей его: он спит, и холодно ему.

В кипении весны, в траве под солнцем знойным
Он спит, и на груди рука лежит спокойно:
Две красные дыры горят в его боку.

ДВА ПЕРЕВОДА НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК ИЗ ПУШКИНА И БЛОКА

А. С. ПУШКИН

(Из Пиндемонти)

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
Я не ропщу на то, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Всё это, видите ль, слова, слова, слова.*
Иные, лучшие мне дороги права;
Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не всё ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья,
— Вот счастье! вот права...

* Hamlet.

(DE PINDEMONTÉ)

(Poème d'Alexandre Pouchkine, traduit du russe par V. M.)

Je ne suis pas friand de ces célèbres droits
Dont le bruit fait tourner plus d'un esprit étroit.
Je ne suis pas jaloux que les dieux en clémence
Me refusent l'honneur de gérer les finances,
Ou d'empêcher les rois de se battre. Comment?
La presse, est-elle libre à duper les plaisants?
Ou la fine censure est encor si sévère
Qu'elle freine l'ardeur des blagueurs téméraires?
Tout cela, voyez-vous, ce sont des *mots, mots, mots*.^{*}
Ce ne sont pas les droits que j'aime et qu'il me faut.
Une autre liberté, bien meilleure, m'est chère.
Dépendre du pouvoir, dépendre du vulgaire —
Que nous importe, enfin? A nul autre qu'à soi
Obéir et servir, prêter sa bonne foi,
Jamais et pour personne, endosser la livrée
En se donnant du mal, faire des simagrées,
Mais voyager partout et pour son bon plaisir,
Découvrir les beautés divines, les chérir;
Devant les oeuvres d'art se pâmer d'allegresse,
Frémir de saint transport et s'attendrir sans cesse —
Voilà, c'est le bonheur! Voilà, ce sont les droits.

А. А. БЛОК

НЕЗНАКОМКА

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

* Hamlet.

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.

И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной
Как я, смирен и оглушен.

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» кричат.

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

LA FILLE DES NEIGES

(Poème d'Alexandre Blok, traduit du russe par V. M.)

Fille étrangère, inattendue,
Elle vint, seule, de très loin.
Nulle âme soeur n'y fut venue,
Le ciel ne lui souriait point.
La neige lui servait de gîte,
Son corps couvert d'étoiles par

Le rêve d'or de son Egypte,
Revu dans le pâle brouillard.
Elle admirait des grands silhouettes
Dormir dans le calme trompeur,
Et les doux feux dans les fenêtres
S'unirent au feu de son coeur.
Elle m'offre son alliance
Pour l'étoile sur mon bouclier,
Ma cuirasse d'intelligence,
Ma simple croix de dur acier.
Mais le coeur de la fille des neiges
Garde le silence éternel.
Jamais la colère sacrilège
Ne le saura rendre mortel.
Moi, chef des troupes adversaires,
Toujours nargué, toujours armé,
Le rêve d'une étreinte amère
Dans mon coeur est toujours enfermé.

Le 21 juin 2001, Saint-Petersbourg.

Жан-Бернар Каур д'Аспри

А. С. ПУШКИН И МУЗЫКА

В 1999 году Александру Сергеевичу Пушкину исполнилось бы двести лет. Не будучи музыкантом, он занимает важное место в истории музыки благодаря многочисленным операм, вокальным пьесам и балетам, навеянным его творчеством, благодаря его трудам на благо родной песни.

Ему не пришлось по времени самому принять действенное участие в создании соответствующих либретто, но известные композиторы, не колеблясь, использовали его тексты, либо неукоснительно следуя за ним, либо адаптируя и изменяя их в зависимости от собственного вдохновения или необходимости. Читая эти либретто, как отмечает Ростислав Гофман, удивляешься искусности переработки, заставляющей думать, что ты действительно читаешь подлинный текст Пушкина, и это является лучшим доказательством ценности подобных либретто.

По смерти Пушкина многие музыканты черпали материал для своего творчества в литературном гении русского поэта. Не касаясь вокальных пьес, без учета того, что забыто, я насчитал 80 опер в законченном или незавершенном виде. Я не учитывал еще более многочисленные вокальные пьесы и романсы.

Почти все эти композиторы были русскими. Наиболее часто они избирали следующие произведения поэта: *Цыганы* (19 раз), *Сказка о мертвой царевне* (8 раз), *Барышня-крестьянка* (7 раз),

Пир во время чумы (7 раз), *Бахчисарайский фонтан* (7 раз), *Русалка* (4 раза), *Полтава* (4 раза), *Граф Нулин* (4 раза), *Кавказский пленник* (3 раза) и т. д...

Начиная с XIX столетия интерес к творчеству Пушкина не ослабевал. Из 108 таких опер 37 приходится на коммунистический период. Так, с 1934 по 1942 год *Пир во время чумы* был использован 6 раз, *Сказка о рыбаке и рыбке* 5 раз, *Сказка о мертвой царевне* 6 раз на 8 существующих редакций, *Барышня-крестьянка* 3 раза, *Цыганы* 3 раза. К этому же периоду относятся две единственные оперы, написанные по поэме *Медный всадник*.

Первым композитором, написавшим оперу на пушкинский сюжет, был Михаил Иванович Глинка (1804–1857), но первым, кто положил на музыку его стихи *Черная шаль*, был Алексей Николаевич Верстовский.

Пушкин и Глинка

Встреча Пушкина и Глинки на почве одного лирического произведения стала важной датой в истории русской культуры. Действительно, для русских Пушкин — создатель русской литературы, а Глинка — отец национальной русской музыки. Глинку, бывшего на 5 лет моложе Пушкина, они считают «младшим братом и, можно утверждать, последователем Пушкина», как пишет Игорь Белза в предисловии к книге, которую он посвятил Глинке. С точки зрения этого музыковеда, «два эти имени означают начало русской художественной культуры классического времени, имена двух гениев, чьи творчество, произведения, сама жизнь определили направления ее развития: Александр Пушкин и Михаил Глинка». Иного взгляда придерживается Ростислав Гофман, автор многих трудов о музыке в России. Он в самом деле резко восставал против тех, кто кричал о чуде по отношению к Пушкину, называемому «самым великим из русских гениев». «Если верить им, — пишет Гофман, — до Пушкина никогда ничего не было, пока в один прекрасный день вдруг по мановению волшебной палочки (но какой

же, значит, музыкант?) неожиданно появилась целая плеяда художников и совершенно новое искусство. Не проще ли и не логичнее ли будет предположить, что Пушкин и Глинка не являются первыми (у них были предшественники и современники, шедшие тем же путем, но оставшиеся безвестными, ибо не обладали такими гениальными способностями), а представляют собой завершения, следствия русификации и медленной трансформации западных форм».

Мнение Гофмана разделяют многие, для кого энтузиазм русских представляется загадочным даже для них самих. «При всей любви к Пушкину, граничащей с поклонением, нам как-то затруднительно выразить, в чем его гениальность и почему именно ему, Пушкину, принадлежит пальма первенства в русской литературе», — говорил Андрей Синявский.

Национализм в политике повлек за собой национализм в культуре, который более или менее был уже присущ романтикам. Он сочетался у них с любовью к красочности и к народным традициям. Весьма показательны, что эта склонность проявилась сначала у литераторов. Сборники народной поэзии появляются раньше нотных музыкальных сборников. Начиная с XVII века во Франции выходят не полифонические сборники народных песен, а аннотированные сборники были весьма редки. К последним относится появившийся в Кане *Нормандский песенник (Chansonnier normand)*, который издал Жак Манжан, собравший водевильные, народные песенки (шаловливые, разгульные, плясовые, для многофигурных танцев, балетов). Этот песенник и другие, следовавшие за ним, продолжали линию «кансьонерос», идущую от Средневековья. Достаточно назвать в качестве примера самый знаменитый песенник Альфонса X Мудрого. С XVIII века интерес к народной песне быстро растет и становится повсеместным. Это особенно относится к Англии и к Германии, где Й.-Г. Гердер дает теоретическое обоснование идеям этого направления, которые до того возникали спонтанно. Он утверждает: чем примитивнее народ, тем больше жизни и огня в его напевах. Во Франции Шатобриан, Бальзак, Мериме и Нерваль, хотя они были литераторами, ратовали за

необходимость народной музыки. Композиторы откликнулись на этот вызов и в свою очередь почли долгом собирать народные мелодии, сопровождая эти монодии той или иной гармонизацией.

В России это движение началось в царствование Екатерины II (1762–1796). В то время как на Западе к народному пению относились еще с пренебрежением, в России с поощрения императрицы музыкальные общества способствуют распространению народного пения и вкус к фольклору переходит на танец вопреки склонностям аристократии, для которой культура могла приходить только из Франции, Италии или Германии. Драматические и музыкальные сюжеты, отражающие народные увлечения, появились в профессиональной музыке, примером чему служит опера *Анюта* (1772) композитора Евстигнея Фомина (1761–1800) на либретто Попова. Екатерина II сама тоже создавала либретто, по которым писали музыку для своих опер Мартин, Е. Фомин, Канобио, Пашкевич. В этих небольших операх в сатирическом духе на сцене противопоставлялись деревенские жители жителям больших городов. Эти народные сюжеты, предвосхищавшие сюжеты Пушкина и Мусоргского, не лишены сходства с испанским жанром сарсуэла, развивавшимся в то же время на другом краю света. Но в этом не будет ничего удивительного, когда мы узнаем, что между русской и испанской музыкой существует глубокая внутренняя связь.

Тяга к фольклору в России существовала исстари (такого названия, правда, еще не было), когда Пушкин и Глинка приступили к его изучению. Народная культура была им близка с колыбели и глубоко вошла в их творчество.

Почти заброшенный своими родителями, которые им не занимались, Пушкин вырос, окруженный любовью бабушки, Марии Алексеевны Пушкиной, и своей няни, кормилицы, Арины Родионовны. Эти женщины оказали на него большое влияние: первая тем, что рассказывала ему старинные предания и более или менее достоверные исторические события, не всегда различая одно от другого; вторая тем, что пела ему старинные русские песнопения.

Когда летом Пушкины жили в сельце Захаровка в сорока верстах от Москвы, Александр Сергеевич, обманув бдительность своих родичей, убегал послушать, как поют крестьяне, возвращаясь вечером с поля, и посмотреть, как по праздникам они водят хоры, пляшут и голосят допоздна.

В Михайловском, под Псковом, похаживал на рынки, записывал песни крестьян и проникался их напевами. Он настолько преуспел в этом, что фольклорист Иван Киреевский, собравший более 12 000 песен, приходил к нему за советами. Пушкин поделился с ним своими исследованиями и предложил отличить собранные им песни от песен его собственного сочинения... По сей день этого не удалось сделать ни одному фольклористу.

Глинка воспитывался в музыкальной среде и под знаком музыки, ибо его рождение, по семейному преданию, приветствовала песнь соловья. В своем имении Новоспасское Глинки держали оркестр из одаренных крепостных. Однако, подобно Пушкину, судьбу будущего родоначальника национальной школы определила крестьянка.

Ему в няни приставили молодую одаренную крестьянку, и всякий раз, как дитя начинало хандрить, она пела ему какую-нибудь старинную народную песню, приводившую ребенка в восторг. В дальнейшем во время своих поездок на Кавказ он откроет для себя мир восточной музыки кавказских народов и использует эти напевы в своей опере *Руслан и Людмила*, что по наследству перейдет «Могучей кучке».

Во время одного из таких путешествий по Западной Европе ему пришла в голову мысль сочетать итальянскую фугу брачными узами с русской музыкой. В Италии он осознал, что совершил ошибку, пребывая эпигоном итальянских композиторов и понял, что надо сменить дорогу. «Тоска по родине привела меня постепенно к русскому письму», — признавался он композитору Феофилу Толстому. Идея зрела и, возвращаясь из Берлина в 1834 году, он решил написать русскую оперу. Вначале он думал о *Марьиной роже* Василия Андреевича Жуковского (1783–1852). Он сыграл

поэту то, что он предполагал написать на его стихи, но тот отговорил его от этого намерения и предложил ему создать более патриотическое произведение на тему Ивана Сусанина. Сам сюжет и название были уже использованы Катерино Кавосом (1779–1840), поэтому Глинка сам дал опере название *Жизнь за царя*, что противоречит легенде, утверждающей, что это название исходило якобы от Николая I.

Пушкин был в зале Большого театра в Петербурге при исполнении оперы и был свидетелем триумфа. Как и многие другие зрители, он понял, что присутствует на историческом представлении. Пользуясь тем, что некоторые критики называли «кучерской музыкой», Глинка создал, по крайней мере так чувствовалось, первую русскую оперу, первую по своей патриотической теме, по языку, по музыке, навеянной народными мелодиями. Национальное самосознание ярко проявилось в том, что в антрактах зрители подходили и поздравляли Пушкина, как выразителя торжества русской культуры. Однако он был в данном случае ни при чем. Непосредственное участие он примет в создании второй оперы Глинки.

Пушкин на сцене

Уступая настояниям своих друзей, Глинка согласился приступить немедленно к созданию новой оперы и, по совету князя Александра Шаховского, остановился на сказочной поэме Пушкина *Руслан и Людмила*, написанной в период между 1817 и 1820 годами. В этой небольшой романтической поэме Глинка нашел подлинные фантастические элементы русских народных сказок, но из них выбрал только то, что носит легендарный и эпический характер, полностью отбросив свойственные ей лукавство и насмешливость.

Пушкин обещал написать сам либретто по своей поэме, но его кончина 29 января 1837 года оборвала это намерение. Глинка, конечно, был растерян, но очень быстро собрался с силами, ибо, как и в предыдущем его творении, музыка предвосхищала слова.

Лишь осенью он встретился с Валерьяном Ширковым, с которым принялся за написание либретто. Ничего не меняя в словах, он соединил воедино несколько различных текстов Пушкина, добавив несколько связующих строк.

Как и в *Жизни за царя*, Глинка использовал фольклорные, главным образом крестьянские сюжеты и несколько так называемых восточных: «персидских», «татарских», «арабских», а также мелодий кавказского происхождения, например лезгинку, адаптированных к европейской музыкальной системе.

Хореография представляла собой веселое попурри тоже восточных и западноевропейских танцев: польки, вальсы, галоп и т. д.

Поставленное через шесть лет день в день 27 ноября 1842 года в том же Большом театре, имевшее триумфальный успех у публики, но в пух и прах разгромленное критикой, это второе творение Глинки открывало новую страницу в истории русской музыки.

Пушкин вошел в летопись театра как вдохновитель либреттистов. Обратного пути ему уже не было. Граф Михаил Юрьевич Виельгорский, современник Глинки, друг Шумана, собирался написать оперу из жизни цыган. Для осуществления своего замысла он трудился над ним вместе с самим Пушкиным, а также с Соллогубом, Вяземским, Розеном и Контским, но Виельгорскому так и не удалось полностью закончить оркестровку, и это сделали за него Людвиг Маурер и Александр Николаевич Серов.

Произведение, насколько возможно судить, никогда не исполнялось полностью, однако Лист и Серов высоко оценили услышанное и особенно то, как Виельгорский обращался с городским русским фольклором. Тут можно указать на некоторые ярмарочные сцены, где ему удалось бесподобно передать национальный колорит.

Глинка проложил путь. Следом за ним русская музыка продолжила путь своего национального развития в творчестве Александра Сергеевича Даргомыжского (1813–1869). Как и Глинка, он придавал самое большое значение использованию народных сюжетов, исповедуя своего рода культ словесного текста, в чем проявлялась

личность композитора. Вот почему Даргомыжский является «одной из выдающихся фигур русского искусства», как утверждает Альбер Суби [6]. Его влияние на русскую школу было настолько велико, что о нем часто говорят как о втором отце русской национальной музыки. В апреле 1835 года он встретился с Глинкой, который поддержал его, похвалив его первые лирические романсы. Тогда Даргомыжский принимается за создание своей *Лукреции Борджиа* по драме Виктора Гюго. Этот выбор отражал увлечение романтизмом, царившем тогда в петербургских салонах. Ему хотелось самому быть драматургом собственного произведения, но вскоре он отказался от этого намерения. В 1838 году он вновь возвращается к Виктору Гюго и пишет *Эсмеральду*; как и в предыдущем случае, он это делает по собственному либретто по-французски, а затем переводит его на русский язык в сотрудничестве с Башутским, предназначая это произведение для Императорских театров. Однако он не был доволен своей работой, написанную музыку сам называл «во многом вульгарной», так как ее стиль был чересчур «итальянско-французско-немецким». Либретто его третьей оперы, *Торжество Вакха*, дал ему Пушкин. Вначале, в 1846 году, он написал только одну кантату, партитура которой потеряна, но в 1852 году он переделал ее в оперу-балет, всего лишь дополнив вокальные партии балетными сценами. Эта форма была ему, конечно, навеяна одновременно и кантатами Верстовского, и оперой *Немая из Портучи* Д.-Ф. Эспри Обера, и балетами, получившими в то время распространение в России.

В 1843 году он сочинил дуэт для сопрано, контральто и фортепьяно на сюжет *Русалки*, небольшой незаконченной пьесы Пушкина. В 1845 году он решил сделать из этого дуэта оперу, хотя до него к этому сюжету уже обращались не раз. Желая избежать классической ритмики поэта, которая казалась ему недостаточно романтической, он заказал либретто Степанову, но и этим либретто он не был удовлетворен. Тогда он вернулся к оригинальному тексту, но усилил драматическую экспрессивность некоторых сцен и дописал конец пьесы.

Русалка Даргомыжского означала не только новый этап в творчестве композитора, это был новый этап в истории русской музыки, ибо здесь Даргомыжский осуществляет попытку внести новшество в речитативы, при котором музыка должна следовать за словом и за движением фразы, за речевой декламационной интонацией, каждому слогу должен соответствовать звук, что было прямой противоположностью «итальянских» речитативов. При этом аккомпанемент был обусловлен не закономерностями гармонии, а драматическим действием. По мнению М. Максимовича, в этом произведении либретто не является больше предлогом для независимого полета музыкальной фантазии, а становится центром притяжения, вокруг которого строится партитура. Другими словами, музыка становится составной частью драматического представления. Творчество Глинки не выходило еще за рамки, установленные Россини. Даргомыжский шел дальше. У него крестьяне пахли «борщом и водкой», как пренебрежительно отозвался Всеволожский, директор Императорских театров. Реализм *Русалки* предвосхищал *Бориса Годунова*.

В *Полтаве*, своей новой опере, начатой в 1860 году, Даргомыжский вновь упивается пушкинским лиризмом. Правда, за год до этого Б. Фитингоф-Шель написал оперу *Мазена* по поэме Пушкина «Полтава». Опера Даргомыжского осталась незавершенной. До нас дошла одна сцена, диалог Кочубея и Орлика, написанная для голоса и фортепьяно, и шестнадцать тактов партии обезумевшей Марии. В 1959 году оба эти фрагмента были оркестрованы Виссарионом Шебалиным (1902–1963). В *Полтаве* Даргомыжский намеревался перемежать тексты пушкинских диалогов с описательными вставками, чередуя ариозо речитативного характера и оркестровые сцены. Этот прием, выработанный им в *Русалке*, он применит в своей следующей опере *Каменный гость*, в основу которой положена пушкинская вариация темы Дон-Жуана. Это новое творение Даргомыжского не будет собранием разрозненных сцен: оно воспроизводит полностью весь текст пушкинской драмы без единого дополнения или сокращения, где музыка лишь

подчеркивает звучание слова. За исключением двух романсов Лауры в первом действии, *Каменный гость* в основном представляет собою декламационный речитатив соло, без какого-либо хора. Это произведение должно было стать его шедевром, его музыкальным кредо, но композитору не было дано времени завершить его. Стихов двенадцать из первого действия не были «положены на музыку», и в целом опера не была оркестрована. Чувствуя близкий конец, Даргомыжский просил Цезаря Кюи дописать недостающую музыку к десяти стихам, а Римского-Корсакова оркестровать всю оперу, что они и сделали из дружбы и благодарности.

Два вышеназванных музыканта были верными приверженцами музыкального сообщества, которое в России называют «Могучей кучкой», а во Франции «Группой пяти». Количество участников «Могучей кучки», которые все были пламенными отчизнолюбцами, менялось в разные времена. До 1862 года ее главными представителями были Милий Алексеевич Балакирев (1837–1910), который считался как бы главой «Могучей кучки», Цезарь Антонович Кюи (1835–1918), Модест Петрович Мусоргский (1839–1881), Александр Порфирьевич Бородин (1833–1887) и Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908).

Цезарь Кюи, редко писавший на русские сюжеты, три раза обращался к лирике Пушкина. Так, в 1857 году он сочинил двухактную оперу на сюжет «Кавказского пленника», к которому до него уже обращался Александр Александрович Алябьев (1787–1851). В дальнейшем, в 1881–1882 годах он переделал свое произведение, переписав речитативы, изменив партитуру, добавив центральный акт и несколько сцен. Он попытался применить систему Даргомыжского, другом и последователем которого он был. Можно сожалеть, что несмотря на восточный колорит сюжета (действие происходит на Кавказе), ему не захотелось, за исключением танцев в третьем действии, воспользоваться восточными темами для своей музыки.

Создав «Пир во время чумы» (1900–1901), Кюи приблизился к вокальному стилю *Каменного гостя*, где доминирующие

речитативы окаймлены ариями и песнями, а вокальное начало преобладает над оркестром. *Катитанская дочка*, написанная в 1911 году, завершает трилогию Кюи, заимствованную у Пушкина.

В 1868 году Мусоргский в течение двух лет уже трудился над «Женитьбой» Гоголя, когда историк Владимир Васильевич Никольский дал ему прочитать «Бориса Годунова», «небольшую романтическую трагедию», написанную Пушкиным в 1825 году по «Истории Государства Российского» Карамзина. В полном смысле слова захваченный пьесой, Мусоргский немедленно оставил «Женитьбу» и приступил к своему главному творению. Он сам написал либретто, обработав оригинальный текст и сократив количество сцен: из 22 он составил 7. Через несколько месяцев опера была готова и представлена в 1869 году в дирекцию Императорских театров, которая ее отвергла на том основании, что в опере нет большой женской роли. По совету своих друзей он тотчас же принялся снова за работу. В 1872 году новая редакция была завершена, снова представлена в дирекцию и снова отвергнута. Появление нескольких сцен в концертном исполнении имело огромный успех, и дирекция Мариинского театра решила представить оперу почти целиком в течение нескольких дней. Критика разглагольствовала, а публика была в полном восторге. С 1882 года опера сошла с репертуара. Римский-Корсаков отредактировал сочинение своего покойного друга, чтобы вновь вернуть его на сцену. Для этого он сделал новую оркестровку, сократил, добавил и переставил некоторые сцены.

В таком виде творение Мусоргского вновь увидело свет рампы и было взято к постановке частной оперой Мамонтова с Шаляпиным в главной роли, а затем в 1904 году эту оперу приняли Императорские театры. Через два года Римский-Корсаков вернулся к опере и начал исправлять уже сделанное им: он восстанавливал изъятые куски, удалял собственные добавления. В этой редакции *Борису* суждено было покорить Запад благодаря Сергею Павловичу Дягилеву, который вместе с Шаляпиным открыл эту оперу парижанам.

С тех пор шестью композиторами было предпринято в общем счете восемь других редакций оперы. Шостакович хотел воссоздать редакцию, политически более близкую к драматической структуре редакции 1872 года, в которой русский народ был главным героем, одновременно свидетелем и действующим лицом.

Борис Годунов был единственной законченной из больших опер Мусоргского. Смерть прервала его замысел написать *Пугачевский бунт* по повести Пушкина «Капитанская дочка». Эта опера должна была быть завершающей в исторической трилогии, посвященной простому русскому народу наряду с *Борисом Годуновым* и *Хованщиной*. Остался лишь отрывок о кочевниках киргизах, записанный Мусоргским.

Пушкин и Римский-Корсаков

Римский-Корсаков совсем иначе подошел к Пушкину. Чуждый всякого натурализма, он любил старинные предания, которыми изобилуют словесность и народное воображение. Страстный почитатель Глинки, бывшего для него настоящим духовным учителем, он разделял его любовь к отечеству и, подобно своим товарищам по «Могучей кучке», полагал, что опера призвана сыграть свою роль в развитии русского народа, используя национальные сюжеты и фольклорное пение. Только две из его пятнадцати опер не строятся на этих принципах.

Первая полностью заимствована у Пушкина. Это *Моцарт и Сальери*, написанная в 1897 году в манере Даргомыжского: оркестровое сопровождение следует за пением, которое почти переходит в речитатив, написанный в первую очередь с учетом речевой просодии текста. Дань уважения усопшему композитору, эта опера образует своего рода диптих с *Каменным гостем* Даргомыжского. В полном соответствии с пушкинским текстом Римский-Корсаков вывел на сцену последние дни Моцарта и легенду о якобы отравившем его Сальери.

Римский-Корсаков разделял склонность Пушкина к старинным легендам и преданиям крестьянской Руси. У Пушкина он заимствовал еще два сюжета. *Царь Салтан* был предложен ему Владимиром Л. Бельским, который и написал либретто к столетию Пушкина, приспособив к театральной сцене его «Сказку о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди». Это была блестящая, искрометная опера-буфф, в которой Римскому-Корсакову удалось языком музыки передать пушкинский бурлеск, говорящий о его склонности к феерии.

Золотой петушок был последней оперой композитора, которая тоже была поставлена на пушкинский сюжет и либретто к ней написал тоже В. Л. Бельский, и она тоже стала жемчужиной русской музыки. Написанная после событий 1905 года, которые вследствие провокации приняли трагический оборот, опера *Золотой петушок* была запрещена цензурой, увидевшей в ней беспощадную сатиру на тупость бюрократов и политической власти. Когда же вернулось гражданское спокойствие, опера была разрешена в 1909 году, через год после смерти Римского-Корсакова. В 1914 году «Русские балеты» Дягилева показали *Золотого петушка* на сцене Парижской оперы в новой редакции Александра Бенуа с хореографией Михаила Фокина и в костюмах и декорациях Наталии Гончаровой.

Пушкин и Чайковский

Петр Ильич Чайковский (1840–1893) не принадлежит к «Могучей кучке». Тем не менее, он является одной из самых крупных фигур в русской музыке. В силу одного этого он не мог в своих операх не обратить внимания на лирику Пушкина. Мало кто знает, что Чайковский начал писать оперу *Борис Годунов* в 1863 году, то есть за шесть лет до Мусоргского. От нее сохранился только дуэт Марины и Самозванца.

Кроме этого, между Мусоргским и Чайковским ничего общего, даже их отечестволюбие различно. Тот и другой, оба свидетельствуют о двойном лике России, который так хорошо выражает ее герб, двуглавый орел. Мусоргский — выразитель тысячелетней России, Московской Руси. У Чайковского — Россия Петра Великого, открытая Европе, но при этом совершенно своеобразная, как и ее столица Санкт-Петербург, город, не имеющий себе подобных. Россия Мусоргского уходит корнями в прошлое, чтобы сохранить свою самобытность, Россия Чайковского отражает болезнь своего времени, времени заката романтизма с его обостренными страстями, тягой к наслаждениям, культом скучающего одиночки и неврастении. Как ни парадоксально, и то, и другое сливается воедино у Пушкина.

В противоположность Мусоргскому, Чайковский избегал всякого реалистического описания, не останавливался ни на «живописных» подробностях, ни на интриге, но старался верно передать правду переживаний и душевных состояний, для которых он нашел новую форму речитатива.

Создав *Мазепу*, он, благодаря Пушкину, обновил этот сюжет. Выбор сюжета не принадлежал Чайковскому, он взял либретто, которое директор Петербургской консерватории Карл Юльевич Давыдов предложил написать писателю Виктору Петровичу Буренину по поэме Пушкина «Полтава». Сочинение этой музыки длилось с лета 1881 года по май 1883, что свидетельствует о трудностях, с которыми встретился Чайковский, работая над либретто, в создании которого он не принимал участия. Поэтому он не мог не внести некоторых изменений в предложенное ему либретто, чтобы приблизить его к тексту Пушкина.

Начав трудиться без особого увлечения, он вскоре был одержим страстью, преследовавшей его, как наваждение, причиной которого была, конечно, Мария, разрывавшаяся между дочерней любовью к отцу и чувственной любовью к предателю Мазепе. Не оцененная по достоинству на Западе, эта опера с ее изумительной по

красоте музыкой пользуется заслуженным признанием в славянских странах.

В 1859 году «Полтавой» заинтересовался на какое-то время Серов, но до нас дошли всего лишь несколько тактов финального хора.

Мысль переложить на музыку пушкинский «роман в стихах» была внушена Чайковскому одной женщиной-другом. Эта мысль показалась сначала невероятной, но прочитав сам роман, Чайковский был покорен и выстроил сценарий, по которому Константин Шиловский должен был написать либретто. Интрига «Евгения Онегина» чрезвычайно проста, вернее ее просто нет: чистая девушка Татьяна влюбляется в пресыщенного и равнодушного скептика. Когда же тот в свою очередь влюбляется в нее, то оказывается слишком поздно. Герой — по сути антигерой — является воплощением «лишнего человека», русского, которого западная культура оторвала по духу от родного народа и от реальной жизни.

Чайковский, которого упрекали в отсутствии сценических эффектов и слабом действии в этой опере, отвечал, что поэзия целого, человечность и простота сюжета, переданные гениальным текстом, «вполне возмещают эти недостатки».

Многие считают *Евгения Онегина* лирическим шедевром Чайковского. Во всяком случае, это чаще всего играемая опера русского репертуара, превосходящая в этом отношении даже *Бориса Годунова*, и обе по происхождению восходят к творческому воображению Пушкина.

И в том, и в другом случаях выбор сюжета был удачен. «Евгений Онегин» иногда называют первым русским романом. Его можно было бы сравнить с «Большим Мольном» Алена Фурнье (Равель намеревался «переложить его на музыку»). «Евгений Онегин» всегда трогает русских, видящих в нем свой «внутренний музей», как сказал Мишель Офман. При советском режиме те, кто не отмечал свой День Ангела, праздновали «Татьянин день», так как эта литературная героиня стала воплощением русской девушки.

Показанный 29 сентября 1879 года в Малом театре в Москве в исполнении студентов консерватории, как этого желал сам

композитор, спектакль провалился. Чайковского упрекали в том, что он совершил кощунство, переложив на музыку самое известное творение Пушкина. Самое же ужасное для Чайковского, который терпеть не мог Вагнера, было то, что его упрекали в вагнеризме. Чайковский выжидал шесть лет, прежде чем снова, почти случайно, принялся за Пушкина. Действительно, в 1887 году Иван Всеволожский, директор Императорских театров, заказал композитору и дирижеру Николаю Семеновичу Кленовскому (1853–1915) написать оперу по повести Пушкина «Пиковая дама», опубликованной в 1834 году. Кленовский начал писать, но отказался от этого намерения в марте 1888 года. Либретто же было поручено Модесту Ильичу Чайковскому, который и предложил этот сюжет своему брату, не проявившему к нему интереса. Успех повести уже давно перешагнул границы России, и она была не раз переведена. Жак Галеви (1799–1862) переложил ее на музыку по либретто Эжена Скриба с полным пренебрежением к действию и даже с переименованием имен действующих лиц. В 1862 году Франц фон Зуппе (1819–1895) сделал из повести оперетту «Die Kartenschagerin» («Та, кто вытягивает карты»), которая отнюдь не была ближе к Пушкину. Через полтора года Всеволожский, который не расставался со своим замыслом, вернулся к нему и на этот раз сумел уговорить Чайковского сделать большую оперу на французский лад, в духе «Кармен». Приняв это предложение, композитор уехал работать во Флоренцию, подальше от развлечений и друзей, увлекся и через несколько месяцев закончил оперу, которая была поставлена 7 декабря следующего года на сцене Марининского театра. Как и в работе над *Евгением Онегиным*, оба брата допустили вольности при составлении либретто и отдалили действие примерно на целое столетие, переместив его в царствование Великой Екатерины. Однако атмосфера при этом осталась в высшей степени пушкинской, и опера при этом, благодаря дополнительным сценам, выиграла как драматическое произведение. Страниц сорок текста дали братьям Чайковским возможность создать почти трехчасовой спектакль. Несмотря на изменения в партиях основных

героев, Германа и Лизы, сюжет остался без изменений: история молодого человека, отмеченного роком, «фатумом», который преследовал Чайковского и в его жизни и в его творчестве. Разумеется, как всегда, невежественная критика упрекала произведение за то, что хорошая музыка «растрочена на совершенно неинтересных персонажей». Тем не менее, это самое интересное из всех произведений Чайковского и даже вообще самая интересная из всех существующих опер.

В 1894 году Эдуард Францевич Направник (1839–1916), главный дирижер Мариинского театра, тоже обратился к творчеству Пушкина и поставил оперу на либретто Модеста Чайковского по повести Пушкина «Дубровский». Либреттист, как обычно, довольно свободно обошелся с пушкинским текстом, но сумел передать мелодраматический дух повествования, рассказывающего историю юноши, лишившегося своего родового имени, отнятого более могущественным помещиком, в дочь которого юноша был влюблен.

В 1893 году Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943) должен был написать для конкурса по композиции в консерватории одноактную оперу *Алеко* на либретто Владимира Ивановича Немировича-Данченко по пушкинским «Цыганам». От пьесы Пушкина он оставил только драматический сюжет. В сюите чередующихся номеров, инструментальных кусков, хоров, танцев и ариозо источником вдохновения для композитора служил цыганский фольклор, придававший всей опере «местный колорит». Влияние Чайковского проявляется здесь в великолепной «психологической обрисовке» персонажей, что компенсирует отсутствие драматического напряжения.

Между 1903 и 1905 годами Направник сочинил на этот раз трехактную новую оперу по «Скупому рыцарю». Он создал психологическую драму, рассказанную оркестром, откуда такое встречающееся ее определение, как «симфоническая опера». Вторая сцена, длинный монолог скупого, была задумана для исполнения Шаляпиным, к тому времени уже воплотившем на сцене первое лирическое творение Рахманинова.

Рахманинов трудился также над *Мазепой*, в основу которого была положена пушкинская «Полтава», но написал к нему только один квартет, мелодия которого была заимствована из секстета первого действия одноименной оперы Чайковского, под сильным влиянием которого Рахманинов находился первые годы. Он замыслил также написать *Бориса Годунова*, который был бы ближе к пушкинскому первоисточнику, чем опера Мусоргского, но не завершил задуманного. Сохранились два фрагмента, отмеченные печатью сильного влияния Чайковского и Мусоргского.

Тысяча девятьсот третий год: Сергей Прокофьев (1891–1953) создает единственный акт по трагедии Пушкина «Пир во время чумы». Партитуре двенадцатилетнего композитора предшествует «Увертюра» в виде сонаты, составляющей добрую половину произведения. Через шесть лет Прокофьев переделает свою оперу и создаст вариант ее, весьма отличающийся от первого.

В 1934 году Прокофьев создал музыку для драматического спектакля *Египетские ночи*, поставленного на сцене театра Таирова. Название взято у Пушкина, а интрига дополнена заимствованиями из Шекспира («Антоний и Клеопатра») и Бернарда Шоу. Затем автор переработал ее в *Оркестровую сюиту*, которая увидела свет через два года в зале «Концерты Падлу». Через год после этого Прокофьев, пришедший к сотрудничеству с коммунистическим государством, был призван в Советский Союз для того, чтобы с блеском отметить столетие со дня смерти Пушкина. Это событие вызвало к жизни три симфонические произведения: *Пиковая дама*, *Борис Годунов* и *Евгений Онегин*, который был предназначен и для сценического сопровождения. Последней данью великому национальному поэту был написанный и посвященный его памяти в 1949 году *Вальс* для симфонического оркестра.

В 1922 году Дягилев и Игорь Федорович Стравинский (1882–1971), которых объединяла общая любовь к Пушкину, решили в рамках «Русского сезона» поставить небольшую одноактную оперу по «Домику в Коломне», сюжет которой на свой лад для этого случая переделал Борис Кошно, сохранив только его

анекдотическую часть. Гусар, переодевшись кухаркой, устраивается на работу к матери своей возлюбленной. Застигнутый враг-сплох матушкой своей возлюбленной, когда он брился, гусар убегает. В своей музыке Стравинский шел от Глинки и Чайковского, памяти которых он и посвятил свое произведение, в оркестровке которого чувствуется влияние джаза.

В 1918 году Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906–1975) написал оперу по «Цыганам» Пушкина, но, будучи не удовлетворен ею, сжег партитуру, от которой осталось всего три фрагмента. В 1934 году он возвращается к Пушкину в музыке для мультипликационного фильма «Сказка о попе и работнике его Балде», который должен был снимать М. Цехановский, но фильм никогда не был снят. Эта музыка пропала бы, если бы музыковеду Ирине Хентовой не удалось собрать разрозненные черновики, которые она дополнила по кускам, вошедшим в балет «Светлый ручей» (1934–1935).

Много было и других композиторов, упивавшихся пушкинским лиризмом при создании своих опер и мелодий. Назвать их всех мы не в состоянии.

Перевод с французского В. М.

Источник: Michel Maximovitch. L'opéra russe. Edit. L'Age d'homme. Louisiane, 1987, p. 12

Примечание публикатора

В оригинале статьи Жана-Бернара Каура д'Аспри существует система отсылок к изданиям работ ряда авторов (в том числе русских во французских переводах). Но в оригинале перевода работы Каура д'Аспри у В. М. Мультатули эти отсылки обозначены лишь два раза, зато в конце перевода пять из семи таких библиографических отсылок приведены полностью, одна — лишь с указанием автора, а последняя вовсе отсутствует. Поэтому ниже только перечисляются эти ссылки в авторском порядке, с первой неполной.

1. *Офман Ростислав* [Rostilav Hofmann].
2. *Белза Игорь*, доктор искусствоведения. Михаил Глинка и русская музыка: Записки, письма и воспоминания современников. М.: Радуга, 1986. С. 7.
3. *Hofmann Rostilav*. Un siècle d'opéra russe. Paris: Edit. Corr ea, 1946. P. 33.
4. *Siniavsky Andr e*, alias *Abram Tertz*. Promenades avec Pouchkine. Seuil, 1976.
5. *Cahours d'Aspry J.-B.* [1] Entre l'Espagne et la Russie, D eodat de S ev rac et le Chant Populaire. Ecouter-Voir. № 38. Novembre 1998; [2] Aux sources des musiques espagnoles, Ecouter-Voir. № 39. Décembre 1998.
6. *Soubies Albert*. Histoire de la musique en Russie. Paris, 1898. P. 134.

Об авторе

Жан-Бернар Каур д'Аспри (Jean-Bernard Cahours d'Aspry) — художественный руководитель ассоциации «Мир искусства и литературы» (Париж) [Le Monde del'Art et des Lettres, Paris].