

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)

С. В. Денисенко

ПУШКИНСКИЕ
ТЕКСТЫ
НА ТЕАТРАЛЬНОЙ
СЦЕНЕ



НЕСТОР-ИСТОРИЯ
Санкт-Петербург
2010

УДК 8Р1
ББК 83.3(2=Рус)5
ДЗЗ

Научный редактор:
доктор филологических наук, профессор *М. В. Строганов*

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор *С. А. Фомичев*;
кандидат филологических наук *Н. В. Калинина*

ДЗЗ **Денисенко С. В.**

Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. — СПб. :
Нестор-История, 2010. — 494 с., ил.

ISBN 9-785-981876-9

Монография доктора филологических наук, старшего научного сотрудника Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской Академии наук Сергея Викторовича Денисенко посвящена истории инсценировок А.С. Пушкина в XIX веке.

В книге рассматривается широкий спектр проблем сценической адаптации литературного произведения. Она адресована как специалистам (историкам литературы и театра), так и самой широкой читательской аудитории.

УДК 8Р1
ББК 83.3(2=Рус)5

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ:
исследовательский грант № 06-04-00127а;
издательский грант № 10-04-16097д*

ISBN 9-785-981876-9



9 785981 876479

© С. В. Денисенко, 2010
© Издательство «Нестор-История», 2010

ПРЕДИСЛОВИЕ

В XIX в. по произведениям Пушкина было создано около 140 драматических и музыкальных инсценировок. Более трети из них вообще не увидели сцену по цензурным причинам. Некоторые инсценировки имели бенефисный характер и традиционно исполнялись только два раза. Количество других постановок невелико и исчисляемо (так опера Фитингофа «Мазепа» за 30 лет давалась около десяти раз). Зато точно назвать число представлений репертуарных шедевров, подобных операм «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Руслан и Людмила» и «Борис Годунов», уже затруднительно. А сколько раз исполнялся бывший всегда в репертуаре «Станционный смотритель» — и не только на столичной, но и на провинциальной сцене? А «пушкинские спектакли» на народной, а также на любительской сцене — можно ли их сосчитать? А народная драма «Лодка», включающая в себя текст «Братьев-разбойников»? А балаганные представления на Масляной неделе — по восемь–пятнадцать спектаклей за день? Перечислять можно было бы и дальше. Думается, в XIX в. «пушкинских» представлений легко наберется до тысячи.

В репертуарной сводке «Истории русского драматического театра» мы видим большое количество спектаклей Островского и Гоголя (самых репертуарных драматургов), даты представлений «Горя от ума» Грибоедова в каждом томе занимают едва ли не страницу. Но «Пушкина на сцене» по этой сводке исчислить тяжело: во-первых, он «разбросан» по различным авторам-инсценировщикам, во-вторых, там не приводятся сведения о музыкальных спектаклях и представлениях на народных театрах. Если же всё это учесть, то получается, что театр обращался к Пушкину чаще, чем к самым репертуарным драматургам. И этот факт как-то прошел мимо внимания и историков театра, и культурологов, и пушкинистов. Ученые

до сих пор не оценили столь значимого влияния Пушкина на зрителя (опосредованно — и на читателя) XIX в. Поэтому мы и предприняли данное исследование¹.

Пользуемся случаем выразить глубокую признательность сотрудникам Санкт-Петербургской Государственной Театральной библиотеки, Национальной Российской библиотеки, Библиотеки ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН — и в особенности заведующей Пушкинским кабинетом ИРЛИ Л. А. Тимофеевой — за их неоценимую помощь в работе.

Особая наша признательность научному редактору М. В. Строганову, без дружеского и профессионального участия которого эта книга не состоялась бы в таком виде и в это время.

Благодарим А. С. Степанову, которая по-дружески взяла на себя не только обязанности издательского редактора этой книги, но и помогла нам весьма ценными советами в составлении книги.

Автор считает своим приятным долгом принести благодарность рецензентам этой книги: С. А. Фомичеву и Н. В. Калининой.

Наша безмерная признательность нашим коллегам: Л. И. Вольперт, М. В. Загидуллиной, Н. И. Ищук-Фадеевой, Н. И. Михайловой, А. Ф. Некрыловой, Б. П. Голдовскому, А. О. Дёмину, В. А. Кошелеву, В. В. Прозорову, а также коллегам из Тверского государственного университета (кафедра Истории русской литературы, кафедра Теории русской литературы) — за ценные советы и замечания, высказанные ими на различных стадиях нашей работы. Каждый исследователь нуждается в поддержке — и такую поддержку (и научную, и дружескую — и, что, самое главное, заинтересованную) мы получили от них.

¹ Фрагменты этой книги были опубликованы в ряде наших статей в различных научных сборниках и в монографии: Денисенко С. В. А. С. Пушкин и театр XIX века. Тверь, 2008.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГАТОБ — Государственный Академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова (Ленинград)
ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
РО ИРЛИ РАН — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук
МАЛЕГОТ — Малый Академический Ленинградский Государственный театр оперы и балета
ОРИРК СПбГТб — Отдел рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской Государственной Театральной библиотеки

Произведения Пушкина цитируются по: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. (М.; Л., 1937–1959), с указанием тома и страницы в тексте.

Даты представлений на сцене императорских театров приводятся нами по репертуарной сводке «Истории русского драматического театра» в 7 т. (М., 1977–1987) без специальных оговорок.

Даты цензурных разрешений и запрещений пьес без специальных оговорок приведены по: А. С. Пушкин в печатных и рукописных фондах Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского / Публ. Л. Жевержеева // Пушкин и искусство. Л.; М., 1937. С. 172–209.

Письма П. И. Чайковского приводятся с указанием даты без ссылки на страницы по изд.: *Домбаев Г.* Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах. М., 1958.

*«...Величайшие умы алкали снискать славу свою
сочинениями театральными и гордились тем,
чтобы взойти ими в храм бессмертия»*

П. А. Плавильщиков

ВСТУПЛЕНИЕ

О творчестве первого поэта России, казалось бы, сейчас почти все известно. Начав работать над данной темой, мы обнаружили, что вышли на одно из редких «белых пятен» не только пушкиноведения, но и вообще истории и теории литературы и театра: на неразработанную в исследованиях проблему драматизации литературного произведения, на связанную с этим читательско-зрительскую рецепцию и на проблему театральной репутации автора.

Под *театральной репутацией* мы будем понимать степень востребованности произведений писателя в совокупности театральных постановок. В нашей работе нам пришлось исследовать *литературную репутацию* (как ни странно, формулировки понятия «литературная репутация» до сих пор не существует — все мы, используя это понятие вслед за его автором И. Н. Розановым (1928), как бы только «понимаем» что это такое) и, в связи с разработкой темы, — театральной репутацию. Исследование театральной репутации неразрывно связано с проблематикой не только зрительской, но и читательской (точнее будет сказать, читательско-зрительской) рецепции. В свое время Б. С. Мейлах отметил, что к числу неизученных проблем «относится характер восприятия выдающихся русских классиков, их судьбы и творчества широкими массами читателей. Эти проблемы относятся к самым неизученным в литературоведении. Если их касаются, то большей частью ограничиваются общими фразами. В этой области не находили до сих пор должного приме-

нения такие широко разработанные нашей филологией методы разысканий, как систематическое обследование газетной и журнальной периодики, переписки и мемуаров современников, различного рода архивных фондов»¹. Всё сказанное относится (хотя бы отчасти) и к тому материалу, который связан с бытованием пушкинского текста в театральном пространстве.

Нам представляется, что анализ зрительского восприятия (в том числе и восприятия театральных, музыкальных критиков) «пушкинских» спектаклей во многом дополнит и расширит наши представления о творчестве Пушкина и о его литературной репутации в XIX в. Для этого мы привлекли достаточно обширный материал критических отзывов и рецензий, появлявшийся в периодической печати²; мемуаристики и эпистолярного наследия читателей/зрителей XIX в.

В исследованиях наших предшественников (за редкими исключениями) внимание по большей части уделялось, скажем так, «высокохудожественным» театральным произведениям на пушкинские сюжеты, которые и до сих пор остаются репертуарными (это несколько опер). Произведения «неудачные» (причем с точки зрения исследователей) обычно только упоминались, даже если они были популярными

¹ *Мейлах Б. С.* Процесс творчества и художественное восприятие: Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. М., 1985. С. 211.

² *Московские газеты*: Театральные афиши и антракт (1864–1865), Антракт (1866–1868), Театральная газета (1876–1877), Театр и жизнь (1885–1893), Дневник театра (1890), Театральные известия (1894–1900), Ежедневное либретто (1898–1900), Афиши и объявления (1883–1884), Справочный листок для сценических деятелей (1894–1895), Новости сезона (1896–1900). *Московские журналы*: Музыкальные вести (1870–1871), Литературные прибавления к Музыкальным вестям (1870–1871), Театральная библиотека (1879–1880, 1891–1898), Сезон (1887), Артист (1889–1895), Дневник артиста (1891–1893, 1895), Театрал (1895–1898). *Петербургские газеты*: Северная пчела (1825–1864), Музыка и театр (1867–1868), Музыкальный сезон (1869–1871), Музыкальный листок (1872–1877), Карта зрелищ столицы (1873), Воскресный листок музыки и объявлений (1878–1880), Суфлер (1878–1885), Антракт (1882), Музыкальный мир (1882–1883), Зритель (1883), Театр (1883), Театральный мирок (1884–1893), Музыкальное обозрение (1885–1888), Музыкальный свет (1876–1878), Театральная газета (1893), Русская музыкальная газета (1894–1900), Театральный указатель (1896–1898), Артистическое иллюстрированное обозрение кафе, концертов, театров, варьете и цирков (1898–1899), Вестник театра и музыки (1898), Дневник театра и искусства (1898–1900). *Петербургские журналы*: Сын отечества: (1812–1844, 1847–1852), Репертуар русского театра: (1839–1841), Пантеон русского и всех европейских театров: (1840–1841), Репертуар и Пантеон: (1842–1856), Музыкальный свет (1852–1878), Музыкальный и театральный вестник (1856–1860), Русская сцена (1864–1865), Русский музыкальный вестник (1880–1882), Дневник русского актера (1886), Музыка и пение (1894–1900), Театр и искусство (1897–1900). Так же: *Вишневский В. Е.* Театральная периодика 1774–1940 гг.: Библиографический указатель. Л., 1941.

в свое время. Эти упоминания носили явную негативную коннотацию. Но, как известно, вкусы формируются не только шедеврами, но (а может быть, и в большей степени) теми произведениями, которые впоследствии станут основательно забыты. А зрители в конце XIX в. не только соперничали безумному Герману и «бедной Лизе» в «Пиковой даме» Чайковского, но и мелодраматическим страданиям героев «Картежника» Лобанова, рукоплескали водевильным героям «Домика в Коломне» или «Барышни-крестьянки», зачарованно следили за похождениями героев сказок Пушкина в балаганах...

Поначалу мы ставили своей целью рассмотреть только трансформацию текстов и сюжетов произведений Пушкина в сценических интерпретациях — и тут же столкнулись с новой проблемой. Приспособленный для сцены текст, как мы увидели, начинал жить своей жизнью, отдельной от первоисточника, и давал рождение произведениям в иных театральных жанрах. Нам открылась возможность проследить превращение литературного текста в *театральный текст* на означенном материале.

Под «театральным текстом» иногда понимают драматургический текст, текст пьесы: «Театральный текст не есть устная речь в буквальном смысле слова <...>, это условная письменная форма, представляющая устную речь», — пишет М. Исахарофф¹. В герменевтике применяется более расширительное толкование. А. Юберсфельд трактует театральный текст как «систему знаков различной природы, относящуюся если не полностью, то, по крайней мере, частично к процессу коммуникации потому, что оно содержит сложную серию отправителей (в тесной связи одних с другими), серию сообщений (в тесной связи одних с другими, по чрезвычайно точным кодам), множественного, но расположенного в одном месте, реципиента» (Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992), или же как «окончательный и определенный набор сложных целостных театральных знаков, что передаются аудитории посредством сценического представления, и дешифруется зрителем под тем предположением, что это послание выражает, описывает некий воображаемый мир»². И. В. Цунский предлагает называть театральным текстом «событийный ряд, воплощенный актерами на сцене как ряд „образов событий“, связанный между собой „образами действий“, и определяющий все компоненты спектакля и направленный на создание единой образной системы»³.

¹ Цит. по: Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 80.

² Rozik E. The language of the theatre. Glasgow, 1992. P. 147.

³ <http://tsunja.agava.ru/germen.htm>

Мы будем считать *театральный текст* интерпретацией постановщиком и театральным коллективом литературного текста театральными средствами во взаимодействии со зрительской аудиторией¹. Составляющими театрального текста являются: текст театрального произведения (пьеса), опера (музыка и либретто), балет (музыка, хореография и сценарий)); воплощение его на сцене² в совокупности со зрительской рецепцией.

Театральный текст и литературный текст имеют изначально разные предназначения и функционируют по-разному. Сейчас же следует указать только, что при изучении проблемы возникла необходимость сформулировать такие рабочие понятия, как *общепринятый театральный текст*³ и *сверхтекст*.

Хотя данная работа широко привлекает музыковедческий и театроведческий материал, она имеет филологическую направленность, и театральный текст в ней подлежит в первую очередь филологическому анализу. Как известно, *театральный текст* в своем историческом бытовании зачастую мог переходить из одного сценического жанра в другой. Так, например, «Бахчисарайский фонтан» и «Кавказский пленник» трансформировались попеременно то в драму, то в оперу, то в балет — и примеры подобного рода можно было бы продолжить. Как отмечал в свое время Б. С. Мейлах, «особый интерес представляет исследование эволюции читателя в различные эпохи, *влияние этой эволюции на литературное развитие вплоть до трансформации существовавших жанров, изменений в сфере изображения*»⁴.

¹ Ср. с мнением П. Петрова: «Драматическое произведение есть <...> знаковая система, но текст на бумаге является только частью ее сложной конструкции. Чтобы оно могло быть окончено, к тексту надо „прибавить“ элементы сценичной условности. До этого драматический знак не может считаться окончательным: он лишь зародыш, и это, конечно, не может быть его устойчивым состоянием» (*Петров П.* Зимняя спячка драмы: Снова о проблеме сценичности пушкинского «Бориса Годунова» // Пушкинский сборник: Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures. Vol. 11–12. Pittsburgh, 1999. P. 85).

² Жест и движение в сочетании с музыкой — в балете; слово, интонация, жест, движение, возможно и музыка — в драме; музыка в сочетании со словом, интонация, жест, движение — в опере.

³ В процессе исследования в наших некоторых публикациях, пока понятие «общепринятого текста» так обозначено нами не было, мы пользовались рабочим понятием «окончательный театральный текст». См.: *Денисенко С. В.* 1) История «театрального текста»: «Бахчисарайский фонтан» // Театр и литература: Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда. СПб., 2003. С. 63–68; 2) «Бахчисарайский фонтан»: жизнь текста (литературный текст — театральный текст — сверхтекст) // Пушкин и современная культура: Сборник статей. СПб., 2004. С. 155–160; 3) А. С. Пушкин и театр XIX века. Тверь, 2008.

⁴ *Мейлах Б. С.* Процесс творчества и художественное восприятие. С. 210. Курсив наш.

Хорошо известно: то, что изучается одной научной дисциплиной с применением определенных методов, наработанных в ней, зачастую не принимается во внимание другими дисциплинами. Например, исследователи театральной драматургии практически не касались вопроса об изначальной постановке пьесы на музыкальной (оперной и балетной) сцене. И, напротив, в большинстве музыковедческих работ не принималась во внимание история драматических инсценировок. Отсутствие подобного рода междисциплинарных исследований заставило нас осмыслить музыкальный материал — по необходимости привлечь музыковедческие статьи, либретто и клавиры опер. И вместе с тем данная работа не претендует на музыковедческий анализ текстов. Впрочем, синтетический подход к исследованию театрального текста, который мы старались реализовать, может послужить в дальнейшем для новых научных разработок междисциплинарного характера.

Нами исследовано около 140 инсценировок пушкинских произведений, в том числе не републикованных и архивных, редко вводимых в научный оборот.

Систематический анализ инсценировок пушкинских произведений позволил выявить основные типы транслирования текста из литературного поля в поле театральное. В процессе трансформации из *литературного* в *театральный*, текст, как правило, сохраняет определенную идентификацию с *пушкинским* текстом.

Театральный текст порождает новые смыслы в разных театральных жанрах (драма, опера, балет) и в благоприятных условиях обретает статус *общепринятого театрального текста*, который, в свою очередь, демонстрирует тенденцию к сращению с исходным литературным текстом, чтобы превратиться в некое сверх-единство (*сверхтекст*). Сразу назовем пушкинские сверхтексты, возникшие в XIX в.: это «Руслан и Людмила», «Борис Годунов», «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Бытование литературного текста и театрального текста в едином пространстве культуры предполагает их параллельное существование и/или взаимодействие, взаимопроникновение. Это неизбежно приводит нас к постановке проблемы читательской и зрительской рецепции и интерпретации. Принципиально новым в этой книге является анализ взаимодействия и взаимопроникновения литературной и театральной репутации Пушкина.

Целью нашего исследования является осмысление взаимоотношений литературы с другими родами искусства, т. е. *характера* связи между литературой, театром и музыкой в классический литературоцентристский период русской культуры на примере рецепции «пушкинских» театральных текстов. Весь анализ проведен на материале творчества Пушкина,

которое лежит в основе ключевых парадигм русской культуры и поэтому может служить эталоном в изучении творчества русских писателей.

Существует небольшое количество фундаментальных работ по данной теме. Начало изучению инсценировок пушкинских произведений на музыкальной сцене было положено в исследовании М. М. Иванова «Пушкин в музыке»¹. Автор, «композиторствующий рецензент», как он был прозван современниками, рассмотрел все или почти все музыкальные произведения (оперы, балеты и кантаты) на пушкинские сюжеты. Вскользь он упоминал и драматические произведения (например, драмы А. А. Шаховского). Суждения М. М. Иванова и сейчас представляются, несмотря на некоторую их архаичность, весьма полезными; особенно ценны сведения о забытых музыкальных произведениях и об их авторах. Вслед за книгой М. М. Иванова появилась работа С. К. Булича² по той же теме, где приводилась первая обширная библиография музыкальных переложений произведений Пушкина.

Следующие по времени исследования посвящены собственно балетным (Н. Н. Шувалов³, А. А. Ильин⁴, Н. И. Эльяш⁵, позднее В. М. Красовская⁶) и оперным переложениям произведений Пушкина (П. В. Грачев⁷). П. В. Грачев предпринял первый обзор больших опер на пушкинские сюжеты. Наиболее полный обзор «пушкинских» опер чуть позже сделал В. Е. Вишнеvский⁸. Несмотря на ряд фактических неточностей, этот обзор до сих пор остается наиболее подробным. К этому же времени относится и большое исследование И. Р. Эйгеса⁹ о музыке в жизни и творчестве Пушкина; на данных этого исследования позднее во многом основывался В. В. Яковлев¹⁰. Тема «Пушкин в музыкальном

¹ *Иванов М. М.* Пушкин в музыке. <Б. м.>. 1899.

² *Булич С. К.* Пушкин и русская музыка. СПб., 1900.

³ *Шувалов Н.* Пушкин и балет // Пушкин и искусство: Сборник. М.; Л. 1936. С. 58–88.

⁴ *Ильин А.* Пушкинские балеты // Пушкин на сцене Большого театра. М., 1949.

⁵ *Эльяш Н.* Пушкин и балетный театр. М., 1970.

⁶ *Красовская В. М.* 1) Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958; 2) Сюжеты Пушкина в русской хореографии // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 5. Л., 1967. С. 255–277.

⁷ *Грачев П.* Пушкин и русская опера // Пушкин и искусство. М.; Л., 1937. С. 28–57.

⁸ *Вишнеvский В.* Пушкин в опере // Ученые записки гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 29. Л., 1940. С. 37–86.

⁹ *Эйгес И.* Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937.

¹⁰ *Яковлев В. В.* Пушкин и музыка М.; Л., 1949.

театре» подробно разрабатывалась А. А. Гозенпудом¹. Но наиболее авторитетной и полной в этой области остается монография немецкого ученого Э. Штёкла (1974)². Из последних по времени работ следует отметить исследование М. Н. Щербаковой³.

Драматическим спектаклям по произведениям Пушкина посвящено гораздо больше работ. Инсценировками пушкинских произведений на драматической сцене впервые заинтересовался П. Н. Столпянский⁴, его статьи впоследствии дали импульс к написанию более фундаментальных трудов (уже в советское время), ставших в пушкиноведении классическими: Н. Н. Арденса⁵, М. Д. Загорского⁶, С. Н. Дурылина⁷. К сожалению, эта тема в дальнейшем практически не развивалась (к некоторым не указанным здесь статьям мы обратимся ниже).

Общего целостного освещения проблема «Пушкин на театре» до сих пор не получила (наиболее разработанным можно считать только один период — постановок, осуществленных при жизни Пушкина (Н. Н. Арденс, И. Б. Березарк⁸, А. А. Гозенпуд, С. Н. Дурылин, Е. А. Пономарева⁹, М. Н. Щербакова, автор этих строк)). В задачу данной работы входит составление такой картины в рамках XIX в.

¹ *Гозенпуд А. А.* 1) Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959; 2) Пушкин и русская оперная классика // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 5. Л., 1967. С. 200–216; 3) Русский оперный театр XIX века (1873–1889). Л., 1973.

² *Stöckl E.* Puškin und die musik (Штёкль Э. Пушкин и музыка). Leipzig, 1974.

³ *Щербакова М. Н.* Пушкин и современники: Страницы театральной истории. СПб., 1999.

⁴ *Столпянский П.* 1) Одна из переделок произведений Пушкина для сцены // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. 3. С. 11–15; 2) Произведения Пушкина и их переделки на петербургской сцене в николаевскую эпоху // Пушкин. Издание журнала «Русский библиофил». СПб., 1911. С. 72–81.

⁵ *Арденс Н. Н.* Драматургия и театр А. С. Пушкина. М., 1939.

⁶ *Загорский М.* Пушкин и театр. М.; Л., 1940.

⁷ *Дурылин С. Н.* Пушкин на сцене. М., 1951.

⁸ *Березарк И.* Пушкин в драматическом театре николаевской эпохи // Рабочий и театр. 1936. № 23. С. 18–21.

⁹ *Пonomарева Е. А.* Пушкин на московской сцене // Пушкин и Москва. М., 1999. С. 74–88.

Глава первая

СЦЕНИЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ ПУШКИНСКИХ ТЕКСТОВ

§ 1. Проблема сценичности драматургии Пушкина

Вопрос о сценичности/несценичности пушкинской драматургии поднимался уже со времени первых постановок и до сих пор остается открытым. Пушкиноведение насчитывает достаточное количество исследований, затрагивающих эту проблему¹.

Высказывания самого Пушкина о драматических сочинениях многочисленны². Все они по большому счету касаются скорее литературной стороны пьесы, экспансии романтической эстетики в современную драматургию и других драматических проблем³ с точки зрения литературного процесса, и редко связаны со зрелищной природой театрального текста. В качестве характерного примера приведем отрывок

¹ Например: *Арденс Н. Н.* Драматургия и театр А. С. Пушкина; *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина. М.; Л., 1950; *Бонди С.* Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941; *Городецкий Б. П.* Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953; *Загорский М. Д.* Пушкин и театр; *Лапкина Г. А.* На афише — Пушкин. Л., 1965; *Литвиненко Н.* Взгляды Пушкина на драму и театр // Пушкин и театр. М., 1953. С. 42–93; *Фельдман О.* Судьба драматургии Пушкина. М., 1975; *Филиппова Н. Ф.* Народная драма А. С. Пушкина «Борис Годунов». М., 1972. С. 90–127 и др. (см. Библиографию в наст. изд.).

² См. подборку в издании: Пушкин и театр: Драматические произведения, статьи, заметки, дневники, письма. М., 1953. О Пушкине — театральном критике см., например, главу «А. С. Пушкин» в кн.: Очерки истории русской театральной критики: Конец XVIII — первая половина XIX века. Л., 1975. С. 170–178.

³ Анализ пушкинских высказываний о драматургии впервые предпринят в исследовании: *Козмин Н. К.* Взгляд Пушкина на драму. СПб., 1900.

из неоконченной пушкинской статьи «О трагедии»: «Изо всех родов сочинений самые <...> неправдоподобные соч<инения> драматические <...>. Занимательность будучи первым законом дра<матического> искусства, единство действия должно быть соблюдаемо. Но место и время слишком своенравны — от сего происходят какие неудобства, стеснения места действия, заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — всё происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий, наперсники... а parte — столь же несообразны с рассудком — принуждены были в двух местах и проч. — И всё это ничего не значит» (XII, 39). Одна исследовательница прокомментировала это так: Пушкин «начинает постигать всю неполноценность, никчемность его <театра. — С. Д.> репертуара, фальшь, неестественность актерского исполнения, видя причину всего этого в отсутствии правдивой драматургии, в подчинении театрального искусства устаревшим законам классицизма»¹.

Известно, что Пушкин послелицейского (петербургского) периода и затем, во времена ссылки (Одесса) оставался завзятым театралом и прекрасно ориентировался в современном репертуаре. К 1819 г. относится и единственная (как считается, незавершенная) театральная статья «Мои замечания об русском театре» (XI, 9–13), в которой Пушкин поднимает вопросы сценического искусства, зрительского восприятия, актерского мастерства.

Театральный фельетон в 1820-е гг. в России только зарождался: в это время театральная критика спектаклей, дававшихся на императорской сцене, была практически запрещена в периодических изданиях. «Суждения об императорском театре и актерах, находящихся на службе его величества, почитаются неуместными во всяком журнале»², — декларировалось еще в 1815 г. Конечно, статьи о представлениях на театре появлялись (например, в «Сыне отечества» и некоторых других журналах), но *постоянной* театральной критики как таковой не было. «Дирекция императорских театров в 20-х годах XIX столетия, широко привлекая корифеев современной литературы к предварительной оценке представляемого на императорскую сцену репертуара, в то же время ревниво оберегала эту сцену от публичной последовательной критики, — свидетельствует В. П. Погожев. — Для прессы того времени на императорские театры было наложено табу, при котором она не могла касаться ни репертуара, ни игры артистов, ни, тем паче, деятельности театральной адми-

¹ Литвиенко Н. Взгляды Пушкина на драму и театр. С. 53.

² Из письма управляющего Министерством полиции Вязмитинова к министру просвещения А. К. Разумовскому (цит. по: Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры. СПб., 1892. С. 118).

нистрации. Так продолжалось до времени управления императорскими театрами А. М. Гедеонова. Все попытки к снятию этого табу оставались бесплодными»¹.

Статья «Мои замечания об русском театре» (1819) остается наиболее развернутым теоретическим выступлением Пушкина, — в те времена увлеченного театрала, завсегда зрительного зала, посетителя петербургских театральных вечеров и салонов, — об общественном значении театра и искусстве актера. Считается, что пушкинская статья не завершена: она «обрывается» на фразе «Но оставим неблагодарное поле трагедии» и приступим к разбору комических талантов» (XI, 13). Однако подобная формулировка могла предполагать «продолжение в следующем номере», где следующая заметка посвящалась бы разбору игры комедийных актеров. Возможно, так и предполагалось Пушкиным. Однако автор бросил свою работу, скорее всего, из-за невозможности журнальной публикации, и потому перед своим отъездом из Петербурга в ссылку на юг подарил рукопись актрисе Екатерине Семеновой. Вскоре Семенова передала статью Н. И. Гнедичу, о чем и свидетельствует весьма импульсивная приписка последнего на автографе: «Пьеса* (*<сноска Гнедича:> вообще сумасбродная), писанная А. Пушкиным, когда он приволакивался, но бесполезно, за Семеновой, которая мне тогда же отдала ее»². Анализ пушкинского почерка позволяет в равной степени говорить и о завершенности, и о незавершенности этой статьи³. В то же время беловой (с небольшими поправками) характер рукописи, безусловно «парадный» почерк, а также тот факт, что Пушкин подарил ее Семеновой, свидетельствует все-таки в пользу завершенности «Моих замечаний об русском театре»⁴.

¹ *Погожев В. П.* Столетие организации императорских московских театров: Опыт исторического обзора // Ежегодник императорских театров: Сезон 1904–1905. Приложение. С. 247.

В 1825 г. Ф. В. Булгарин обратился с просьбой печатать в «Северной пчеле» театральные рецензии. В своей «покорнейшей просьбе» в Комитет Главной дирекции императорских театров от 13 марта 1825 г. издатель среди прочего приводил следующие соображения: «Беспристрастие, благонамеренность и тон веселый, не площадный, не педантский — вот правила, которыми я и сотрудники мои предполагают при сем занятии. Написанные в сем же духе возражения со стороны автора пьесы или артиста будут принимаемы беспрекословно. Всякая оскорбительная личность будет совершенно чужда сим критикам. Придворные актеры не могут оскорбляться суждениями об их трудах, ибо литературные и художественные труды первых в государстве особ подвергаются критике, коль скоро появляются в публику и становятся некоторым образом ее достоянием» (Цит. по: Ежегодник императорских театров: Сезон 1904–1905. Приложение. С. 248). Такое разрешение для «Северной пчелы» Булгарин получил только в январе 1828 г.

² РО ИРЛИ РАН, ф. 244, оп. 1. ед. хр. 1064, л. 6.

³ Благодарим за консультацию хранителя пушкинских рукописей Т. И. Краснобородько.

⁴ Фельетон Ф. В. Булгарина «Путешествие из райка в ложу первого яруса», напечатанный в альманахе «Русская Талия на 1825 год» (СПб., 1824. С. 168–181) имеет мно-

Впоследствии, безусловно (и это отмечено всеми исследователями), Пушкин охладел к театру. Закончились полемичные для юного поэта времена театральных споров «Арзамаса» и «Зеленой лампы». Теперь рассуждения зрелого Пушкина о драме, о драматургических проблемах — это, скорее, рассуждения литератора (но все же никак не театрала) в контексте литературной, но уже не театральной полемики (в театральных полемиках он вообще больше не принимал участия).

Пушкинское знаменитое высказывание: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным»¹ (из письма к А. А. Бестужеву от конца января 1825 г. — XIII, 138) также не проливает света на проблему отношения поэта к сценичности *своих* драматических произведений. Может даже сложиться впечатление, что Пушкин оставался равнодушным к театральному успеху своих драм и, соответственно, к своей театральной репутации (во всяком случае, никаких свидетельств на этот счет до нас не дошло), что свои драматические произведения он не предназначал для сцены и позиционировал себя как драматического писателя, но не как театрального автора. Его произведения чаще всего называют *драматическими произведениями*, иногда — *драмами для чтения* (Lesedrama)², но никак не *пьесами для театра*. Приведем здесь одно из мнений «деятели театра» более позднего времени: «Театр состоит из трех слагаемых: драматического произведения, сценического его воплощения и воспринимающего то и другое зрителя <...>. Если нет сценического вопло-

гочисленные переключки со статьей Пушкина. Подробнее об этом см. нашу заметку: «Мои замечания об русском театре» Пушкина и первый русский театральный фельетон // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 30. СПб., 2005. С. 255–260, а так же наш комментарий в кн.: *Булгарин Ф.* Дурные времена: Очерки русских нравов. СПб., 2007. С. 335–338.

¹ Напомним, что эти строки относились к комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова, которую, впрочем, сам Пушкин оценил по своим «драматическим законам».

² Обратим внимание на мнение А. Б. Рогачевского: «Уникальным явлением в отношении сценичности трагедия Пушкина была только на русской почве; во Франции, например, в 20-е годы XIX в. появился целый ряд подобных „Борису Годунову“ „драматических“ произведений. Мы имеем в виду сформировавшийся в русле борьбы романтической драмы за свое утверждение жанр „драмы для чтения“. Типологическое сходство „Бориса Годунова“ с такими „драмами для чтения“ как „Лига“ (1826–1829) Вите, „Кромвель“ (1827) Гюго, „Вечера в Нейи“ (1827) Каве и Диттмера, отмечалось в современной Пушкину критике. Для произведений этого жанра характерны отказ от „сценичности“ (как ее понимал классицизм), размытость границ „начала“ и „конца“ текста, свободная композиция, смена „точек зрения“, необязательность ориентации на зрительское восприятие. Неизвестно, в какой мере Пушкин был знаком с „драмами для чтения“ к началу работы над „Борисом Годуновым“, но многие общие с ними черты не могли не возникнуть...» (Рогачевский А. Б. К вопросу о сценичности «Бориса Годунова» А. С. Пушкина: (Проблема жанра) // Научные доклады высшей школы. Филологич. науки. 1989. № 1. С. 17).

щения, то это будет книга, литературное произведение, но не театр <...> если будут отсутствовать зрители, то также не будет театра, потому что присутствие зрителя в момент самого творчества и отличает сценическое искусство от всех других искусств (кроме музыкального воспроизведения), где воспринимается произведение не во время его создания, а после его завершения <...>. Произведение сцены умирает, как потухнет рампа и опустится занавес. Помимо этого, присутствие публики в момент самого творчества оказывает сильное влияние на творящих»¹.

Обратим внимание и на то, что во всех заметках и письмах по поводу «Бориса Годунова» (их приводят все исследователи данной темы) Пушкин апеллирует к читателям, слушателям трагедии, критикам — но всё же не к зрителям.

Но мы не имеем права утверждать, что Пушкин, охладевший в своем зрелом возрасте к театру, не думал о сценической судьбе своих драматургических произведений. Известно, например, что в начале 1831 г. поэт читал в семействе Каратыгиных «Годунова» и просил, чтобы артисты исполнили на театре «Сцену у фонтана». То, что Пушкин предназначал для А. М. Колосовой-Каратыгиной роль Марины, подтверждается ответным письмом П. А. Катенина: «...она с охотою возьмется играть в твоей трагедии, но мы оба боимся, что почтенная дама цензура ее не пропустит, и оба желаем ошибиться» (письмо от 6 июня 1826 г. — XIII, 282). Далее, по ответному письму О. М. Сомова Пушкину от 31 августа 1831 г. мы узнаем следующее: «...актриса Валберхова старшая просит у Вас позволения на бенефис ее сыграть одну или две сцены из „Бориса Годунова“. Кажется, она особенно метит на сцену Марины с Лжедмитрием. Позвольте ли Вы ей? В таком случае, сделайте ей одолжение, уведомьте меня поскорее» (XIV, 217). Затем, в 1833 г. предполагалась постановка сцены из «Годунова» в Малом театре².

Еще одно пушкинское замечание в пользу интереса к театрализации своих произведений мы находим в его набросках 1830 г. по поводу «Годунова»: «Но, признаюсь искренно, *неуспех драмы моей огорчил бы меня*, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина³, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» (XI, 141; курсив наш). В этих словах может вызвать недоумение некое противостояние Расину, уже, кажется, неактуальное для русской драма-

¹ Филиппов В. Задачи народного театра и его прошлое в России // Народный театр: Справочник-руководство к постановке общедоступных спектаклей. М., 1918. С. 7.

² См.: Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох (1825–1881). Пг., 1917. С. 143–144.

³ Ср.: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего — Шекспира...» (XI, 66).

тургии этого времени — ведь эпоха классицистической трагедии заканчивалась, и театр как раз обратился к Шекспиру¹. Однако для Пушкина тогда это было еще актуально — хотя бы в его спорах с Катениным по поводу современной драматургии.

Эти немногочисленные свидетельства не проливают света на проблему того, предназначал ли сам поэт свою трагедию для сцены, или нет. Нам трудно согласиться с энергичным высказыванием С. А. Фомичева: «...публикуя ее <трагедию> в 1831 г., Пушкин уже отчетливо понимал, что на сцену она не будет допущена, в то время как в 1825 г., когда пьеса была написана, она предназначалась прежде всего для театра»². Исследователь здесь подчеркнул очень важный момент: отношение Пушкина к своей трагедии к 1830-м гг., действительно, изменилось. Но трагедия никак не могла быть поставлена (и Пушкин это тогда прекрасно понимал) и сразу после 1825 г. — хотя бы в силу тех же цензурных требований к театральной пьесе (о чем речь пойдет ниже).

Пушкин-драматург при создании «Бориса Годунова» берет в качестве образца творчество Шекспира и неоднократно декларирует это. Однако, кажется, он не учитывает искусства «короля драматургов» сделать пьесу сценичной.

«Успех его <Шекспира. — С. Д.> пьес, — писал А. А. Смирнов, — объясняется не только поэтическим их достоинством, но и <...> его искусством сделать их необычайно сценичными (сценичность, конечно, есть общая черта елизаветинской драматургии, но у Шекспира она развита до совершенства). <...> Сцена его времени, при всех своих дефектах, обладала в то же время значительными ресурсами, некоторые из которых недоступны нашей современной сцене». Сценичность пьес Шекспира — «в декламационных эффектах, выпуклости фигур, зрительно-психологических контрастах, параллелизмах и чередованиях и т. п.»³, которые были обусловлены собственно «сценической техникой» английского театра этого периода: тогда представление проходило на пяти плоскостях: на значительно выдвинутом к зрителям просцениуме (что давало возможность пластического восприятия образов), на задней сцене (которая отгораживалась от просцениума занавеской для быстрой перемены бутафории и реквизита), на верхней сцене, в башенке на самом верху и в люках под сценой. Подобное устройство сценического пространства давало множество преимуществ по сравнению с тра-

¹ См. репертуарную сводку: История русского драматического театра: В 7 т. Т. 2. М., 1977. С. 449–542 / Сост. Т. М. Ельницкая.

² Фомичев С. А. «Борис Годунов» как театральный спектакль // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 15. СПб., 1995. С. 98.

³ Смирнов А. А. Английский театр в эпоху Шекспира // Очерки по истории европейского театра: Античность, средние века и Возрождение. Пб., 1923. С. 174.

диционной европейской «коробкой» сцены для чередования или смежности игры, к которой и были приспособлены пьесы Шекспира¹.

«Борис Годунов», построенный «по образцу шекспировых хроник» с трудом укладывался в параметры русской сценической практики первой трети XIX в.², да и в более позднее время. В статье Д. И. Лобанова (1865), посвященной этой проблеме, отмечалось: «Число сцен в «Борисе Годунове» очень значительно, и так как все же сцены постоянно требуют перемены декораций, то, для удобства постановки, необходимо некоторые из них соединить воедино». Конечно же, технические возможности сцены русского театра того времени были весьма высоки: вспомним хотя бы постановки «волшебных балетов» и больших феерий с частыми и быстрыми переменами декораций, «полетами», «провалами» и «превращениями». Поэтому «несценичность» пушкинской пьесы для театра того времени — отнюдь не в сложной (но вполне преодолимой) машинерии. Но учтем и следующее мнение по поводу антрактов, — кажется, также имеющее право на внимание: «Перемена места требовала и перемены декораций, поэтому между небольшими явлениями должны были возникать длинные антракты, а это сильно расхолаживало внимание зрителей и ослабляло у них впечатление от пьесы. Если бы сложить все явления пьесы и сравнить их по времени с тем, что уходило на антракты, то, пожалуй, на долю антрактов пришлось бы больше времени». Это мнение Б. В. Варнеке, считавшего виновным в этом Пушкина, не принявшего во внимание «громкой разницы между условиями постановки во времена Шекспира и в свое время». Историк театра приводит и мнение А. Н. Толстого (1869): «Они, идиоты, не понимают, что перемена декораций в середине акта должна бы быть сделана почти мгновенно»³.

Установка пушкинской трагедии — как раз не на эффектность и «зрелищность» сцен. Предлагая свой вариант приспособления «Бориса Годунова» для сцены, Д. И. Лобанов, в частности, замечал: «Трудно определить, насколько драматургические произведения Пушкина удовлетворяют тем условиям, которые требуются для постановки их на сцене.

¹ Более подробно останавливается на вопросе сценичности английского драматурга А. А. Аникст в своей книге «Шекспир: Ремесло драматурга» (М., 1974).

² Ср., например, у Н. И. Надеждина: «Шекспировы хроники писаны были для театра и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но Годунов совершенно чужд подобных претензий <...>. Это ряд исторических сцен... эпизод истории в лицах!» (Телескоп. 1831. Ч. 1. № 4. С. 557). Здесь этим высказыванием мы и ограничимся. Обычно исследователи, занимавшиеся вопросом сценичности «Бориса Годунова», приводят достаточное количество откликов пушкинских современников по поводу трагедии (см. Библиографию в наст. изд.) — мы не будем повторяться.

³ Варнеке Б. В. История русского театра. Ч. 2: XIX век (Опыт изложения). Казань, 1910. С. 69.

Одно время пришли к тому убеждению, что пьесы Пушкина положительно неудобны для театра: несколько раз ставили его драмы, но эти попытки не имели удовлетворительного результата; между тем известно, что постановка на сцене есть высший критерий всякого драматургического произведения. Нельзя утверждать, что драмы Пушкина положительно лишены сценических качеств; в них уместно, что автор мало заботился о сцене и писал их не для театра; в то время еще не выработалось понятие, что всякое драматическое произведение должно быть непременно театральным». Автор статьи, едва ли не единственный в XIX в., задавшийся *практическими* вопросами *сценической техники* драм Пушкина, рассматривает их именно со стороны зрелищности: «Драмы его не вполне сценичны, и их трудно поставить на сцену без некоторых изменений. В этом случае обязанность режиссера, если бы он вздумал поставить Пушкина на сцену, была бы исполнена больших трудностей, он должен был бы распланировать пьесу по действиям, должен был бы выпустить некоторые сцены, неудобные для театра, и делать это с величайшей осторожностью, чтобы не исказить произведения гениального писателя своей обработкою»¹. Итак, в XIX в., как ни бережно относился театр к пушкинскому драматургическому наследию, реализовать его на сцене он не был способен.

В XX в. В. Э. Мейерхольд, неоднократно обращавшийся в своем творчестве к Пушкину, заявлял, что «пьесы свои Пушкин писал, отчетливо представляя их в свете сценической рампы». Однако режиссер тут же делал важную оговорку: «Пушкин, когда писал свои пьесы, представлял их себе на сцене не иначе, как на сцене преображенной, реконструированной». А такая сцена могла возникнуть, по мнению Мейерхольда, только в XX в., в «режиссерском театре»: «Пушкин образцами своей драматургии подсказывает необходимость изменить всю аппаратуру сценической техники». Постановщики XIX в., по Мейерхольду, «никогда не учитывали того обстоятельства, что ряд драматургов творил такие образцы драматургии, которые создавались не с учетом техники сцены своего времени, а с подсказом эту технику во что бы то ни стало изменить»². Таким образом, и у Мейерхольда получался некоторый парадокс: пушкинская драматургия *сценична вообще, но не сценична* для театра XIX в.³

¹ Лобанов Д. Можно ли ставить на сцену произведения Пушкина?: Письмо к редактору // Русская сцена. 1865. № 9, 4 ноября.

² Мейерхольд В. Э. Пушкин-драматург // Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Т. 2. С. 427–428.

³ Идею В. Э. Мейерхольда о драматургии Пушкина в «режиссерском театре» осмыслял А. А. Гозенпуд: *Гозенпуд А. А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова»* // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 5. Л., 1967. С. 339–356. Видимо, идеи

В советский период исследователи, касаясь проблемы «несценичности» драматургии Пушкина (а эта проблема так и оставалась проблемой, несмотря на развитие «режиссерского театра»!), объясняли ее чаще всего идеологически (что, отметим, проще). Так, например, исследователь «пушкинского театра» М. Д. Загорский писал: «Театр салонной комедии, бытовой драмы и театр натуралистического „правдоподобия“ оказались одинаково неспособными воплотить пушкинские шедевры»¹. О постановке «Моцарта и Сальери» тот же автор замечал: «Проваленная по вине дирекции театров при жизни поэта, трагедия и после его смерти оказалась недоступной для зрителя и для актера. До зрителя не могла дойти ее идейная глубина, до актера — ее драматургические особенности <...>. Все дальнейшие попытки поставить „Моцарта и Сальери“ на императорской сцене также не имели успеха»².

Заметим, сознательно не комментируя последнюю цитату, что в пьесах, написанных для театра, автор (если он, конечно же, не желает провала представления), в определенной степени соотносит композицию драмы, выбор сюжета, размещение сцен и т. п. с имеющейся в наличии *в это время* техникой театра, с *современными ему* сценическими возможностями. Например, А. Н. Островский, кроме того, что писал свои пьесы с учетом исполнительской манеры конкретных актеров, принимал деятельное участие в постановке спектакля.

Невостребованность пушкинской драматургии театром исследователи объясняли и «продолжением традиционной политики „авторитетного“ в вопросах литературы и театра учреждения, каким было печальной памяти III Отделение»: «Легенда о „несценичности“ Пушкина с усердием, достойным лучшего предназначения, на всем протяжении XIX и XX веков систематически внедрялись в сознание зрителя и читателя. Официальный летописец петербургских театров Вольф буквально не пропускает ни одного спектакля, имеющего отношение к Пушкину, без того, чтобы не попытаться „изобличить“ Пушкина в „незнании театральных правил“. <...> Булгарин неоднократно поет ту же песню»³. Защите

Мейерхольда спровоцировали С. А. Фомичева написать следующее: «Новая <т. е. пушкинская> драматургия, подрывая косные, но крепко державшие спектакль каноны, по сути дела предполагала поворот от традиционного актерского театра к театру режиссерскому» (Фомичев С. А. «Борис Годунов» как театральный спектакль. С. 97). Этот «предполагаемый поворот» к режиссерскому театру с 1825 г. русская сцена ждала как минимум еще лет шестьдесят...

¹ Загорский М. Пушкин и театр. С. 279.

² Там же. С. 278.

³ Пушкин в печатных и рукописных фондах Ленинградской театральной библиотеки: Переделки для сцены пушкинских произведений. С. 174. Следует, справедливости ради, отметить, что Вольф в своей хронике старался быть беспристрастным.

сценичности пушкинских пьес почти полностью посвящен один из выпусков журнала «Театр» (1949. № 6, июнь), подготовленный к 150-летней годовщине со дня рождения поэта. Разумеется, авторы статей, вооруженные известной идеологией, не поспешили на разоблачение и дореволюционных критиков, и, заодно... современных академических пушкинистов.

Позднее, в фундаментальной «Истории русского драматического театра» несценичность драматургии Пушкина объяснялась вообще расплывчато: «Пушкин, как видим, не занял достойного места в репертуаре театров того времени — отчасти по цензурным, а отчасти *по сугубо творческим причинам*: ни артисты, ни зрители не были подготовлены к тому, чтобы по достоинству оценить пушкинские шедевры»¹. Собственно, это официальное театроведческое признание того, что драматургические тексты Пушкина продолжали функционировать только в литературном пространстве и практически не имели театральной рецепции. Впрочем, позднее это не помешало В. С. Непомнящему говорить, что «драмы Пушкина — это чистый театр, то есть он создавал свои пьесы именно для театра, а не для литературы»².

Впрочем, выводы, к которым приходили исследователи, — и защитники, и противники «сценичности» Пушкина, равным счетом ничего не прояснили в проблеме непопулярности пушкинской драмы. Наиболее убедительной, на наш взгляд, является позиция Ю. Д. Левина³, который замечал, что «всякая постановка, тем более хронологически отдаленная от момента появления пьесы, будет обязательно отклоняться от замысла его создателя, поскольку она является результатом коллективного творчества, в котором принимают участие режиссер и актеры». Обозрев все «за» и «против» пушкинской сценичности (отчасти приведенные нами выше), Ю. Д. Левин задается вопросом, «что же такое пресловутая „сценичность“?» И отвечает на него: «Под сценичностью мы понимаем способность драматического произведения, представленного в театре, привлечь интерес зрителей и владеть их вниманием на протяжении всего спектакля <...>. Поэтому многие произведения классиков мировой драматургии — будь то Шекспир, Мольер, Лопе де Вега или даже Еврипид — продолжают сохранять сценическую занимательность, несмотря на историческую дистанцию»⁴.

¹ История русского драматического театра. Т. 4. М., 1979. С. 60. Курсив наш.

² Играем Пушкина. СПб., 2001. С. 131.

³ Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 7. Л., 1974. С. 58–85. Позднее исследователь касался этого вопроса и в монографии «Шекспир и русская литература XIX века» (Л., 1988).

⁴ Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. С. 60, 61. Ср. достаточно расплывчатую театроведческую формулировку: «Понятие сценичности отражает меняющиеся во времени представления о комплексе основополагающих качеств и разнообразных внешних примет, отвечающих требованиям сцены и служащих залогом зри-

Анализируя «Бориса Годунова» в связи с хрониками Шекспира, Ю. Д. Левин приходит к выводу, что Пушкин, нанизывая сцену за сценой — «подобно Шекспиру» — не учел и потому не смог решить противоречия «двойного времени», т. е. сценического времени (времени собственно представления) и драматического (времени событий пьесы)¹. Схема «двойного времени» «позволяла драматургу <Шекспиру. — С. Д.> добиться максимального театрального эффекта. Сцены были тесно сцеплены: следующая разрешала драматические узлы, завязанные в предыдущей. При этом каждая была наполнена действием, способным привлечь и удерживать внимание зрителей». Сцены Пушкина распределены в семилетнем историческом промежутке и «никакой специальной драматической связи, подобной шекспировскому „двойному времени“, в них не обнаруживается. Поэтому они обособлены, слабо сцеплены одна с другою, замкнуты в себе»². Кроме того, по мнению исследователя, только немногие пушкинские сцены (сцена у фонтана, сцена в корчме) наполнены действием. Поэтому не случайно, что именно они отдельно часто исполнялись на сцене. Что же касается «чрезвычайной концентрации мысли и чувств» в пушкинской трагедии (о которой так часто говорилось), исследователь полагает, что она вообще «противопоказана сценическому произведению, ибо зритель, в отличие от читателя, не может ни задержаться, чтобы осмыслить услышанное, ни повторить то, что не сразу понял. Поэтому в произведении, предназначенном для театра, необходим, фигурально говоря, „воздух“, которого нет у Пушкина»³.

Ю. Д. Левин считал, что «двойное время <...> — порок драматургии шекспировской эпохи», что Пушкин «создавал собственную систему» и что «историко-философская концепция Пушкина глубже шекспировской». При этом исследователь писал (и, на наш взгляд, это утверждение весьма убедительно им обосновано), что пушкинская драматургическая система всё же «была лишена достоинства сценичности». Это исследование несценичности «Бориса Годунова» Ю. Д. Левин завершал

театльного успеха» (Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Вып. 1. СПб., 2005. С. 214–215).

¹ Для зрителя «существует два типа времени: а). Сценическое время. Это время, проживаемое зрителем, свидетелем театрального события, связанное с ходом спектакля. Это время протекает в настоящий момент. <...> б). Время внесценическое (или драматическое). Время события, о котором рассказывает спектакль, фабула, связано непосредственно не с излагаемыми событиями, а с иллюзией того, что нечто происходит, произошло или произойдет в мире возможного, в мире фантазии» (Пави П. Словарь театра. С. 43). Существует три вида соотношений двух типов времени: когда драматическое время равно сценическому, и когда одно из них больше, или меньше (подробнее см.: Там же. С. 44).

² Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. С. 65.

³ Там же. С. 68.

следующей мыслью: «Большая часть хроник Шекспира в сценическом отношении менее совершенна, чем его трагедии. Недаром в дальнейшем они ставились очень редко и без особого успеха, как правило <...>. Но в кругах русской дворянской интеллигенции события русской истории вообще <...> были предметом горячих споров <...>. Но когда трагедия <«Борис Годунов». — С. Д.> была впервые поставлена спустя более сорока лет, таких зрителей не осталось»¹. И если мы обратимся к репертуарной сводке², придется признать, что драматургия Пушкина совсем не удовлетворяла театр XIX в.: количество постановок драматургических произведений Пушкина весьма незначительно.

Общий обзор исследований, посвященных проблеме сценичности «Годунова» предпринят Л. М. Лотман в историко-литературном комментарии к трагедии³.

В последние годы проблема сценичности драматургии Пушкина вновь стала вновь осознаваться остро актуальной. Об этом, в частности, свидетельствуют ежегодные Пушкинские театральные фестивали, совмещаемые с научными конференциями, которые устраивает режиссер В. Э. Рецеттер в Пскове. В книге «Играем Пушкина» (СПб., 2001) собраны материалы этих конференций за несколько лет (1994–2001) и весьма любопытные стенограммы «круглых столов» и мастер-классов. В одном из докладов прямо поставлен вопрос: «Произведения Пушкина знают мало, а сценического Пушкина знают во всем мире. Но знают по оперной сцене <...>. В чем дело? Почему в ином виде он завоевал театральные подмостки, а в своем настоящем качестве как драматический писатель он сценой не освоен?»⁴ А сам организатор Пушкинских театральных фестивалей констатирует, что ««Борис Годунов» не адаптирован на сцене, так же, как не адаптирована вся пушкинская драматургия и огромное наследие»⁵.

Болгарский исследователь Петър Петров в своей статье (1999) обобщает мнения исследователей о сценичности «Годунова». По справедливому, на наш взгляд, мнению ученого можно выделить два «лагеря», две позиции или концепции относительно сценичности трагедии. «Первая группа мнений явно относит „Бориса Годунова“ к театральной сцене начала XIX в., на которой еще властвовали законы классицизма. В подобном сопоставлении пьеса Пушкина не может представляться ничем

¹ Там же. С. 70.

² См. с. 000 наст. изд.

³ Лотман Л. М. Комментарии. [Раздел: Особенности поэтики «Бориса Годунова» и проблема ее сценического воплощения] // Пушкин А. С. «Борис Годунов»: Трагедия. СПб., 1996. С. 188–254.

⁴ Из стенограммы доклада С. А. Фомичева (Играем Пушкина. С. 27).

⁵ Там же. С. 25. Курсив наш.

другим, кроме как неоправданной авантюрой, сознательным театральным самоубийством, поскольку она не соблюдает ни одну из классических норм <...>, входит в противоречие с некоторыми основными цензурными запрещениями того времени...» Вторая концепция, дающая трагедии место на некоей абстрактной «сцене будущего», т. е. на сцене «режиссерского театра», по мнению П. Петрова, столь же абсурдна: «она лишает текст существования в его собственном времени, превращает его в безродный, блуждающий текст, текст-кочевик. <...> Драма, больше всех других жанров, связана со своим временем и его культурным контекстом, потому что она больше всех литературных жанров находится вне своего контекста. Так каждая попытка видеть ее в качестве некоторого бальзамированного и предназначенного для будущего эстетического тела встречает непреодолимое сопротивление в самой структуре этого эстетического тела»¹.

В одном из последних по времени исследований по данной теме — работе канадского слависта Дж. Д. Клэйтона «Тень Димитрия» — подводится итог истории изучения сценичности «Бориса Годунова». Вслед за Ю. Д. Левиным автор утверждает, что «Шекспир, будучи человеком театра, актером, знал свое дело и своего зрителя изнутри, а Пушкин, хотя и был завзятым театралом, с этой стороны театра себе не представлял. „Борис Годунов“ — это просто одна из многочисленных попыток романтизма использовать элементы шекспировской драмы в качестве рычага для обновления театра»². И далее исследователь развивает эту мысль: «Несмотря на тот важный факт, что „Борис Годунов“ задумывался и писался Пушкиным с целью реформирования русского театра, не следует также забывать, что в контексте драматургии эта пьеса выглядит аномалией, одиноким набегом поэта на театральные владения (не считая также весьма проблематичных — с точки зрения театральности — „Маленьких трагедий“»³.

Клэйтон приходит к выводу, что «Борис Годунов» — пьеса для чтения, и «гипотетический зритель трансформируется тем самым в простого читателя». В пользу этого ученый приводит всем известные, но и неопровержимые факты: отказ Пушкина от списка действующих лиц и от деления на акты и сцены; авторские ремарки (в том числе финальная «Народ безмолвствует»), обращенные именно к читателю и т. д.⁴

¹ Петров П. Зимняя спячка драмы... С. 85.

² Клэйтон Дж. Д. Тень Димитрия: Опыт прочтения пушкинского «Бориса Годунова». СПб., 2007. С. 63.

³ Там же. С. 68.

⁴ Там же. С. 71–72.

При жизни Пушкина только пьеса «Моцарт и Сальери» два раза увидела сцену, да и то «маленькая трагедия» была поставлена дирекцией как «пьеса для съезда карет» (спектакли в Петербурге 27 января и 1 февраля 1832 г.)¹. «Удивительно, даже непонятно, как г. бенефициант <актер Я. Г. Брянский. — С. Д.>, человек, понимающий достоинство истинной поэзии, отважился дать эти сцены в начале спектакля, — отмечал театральный рецензент «Северной пчелы». — Одни не услышали их оттого, что входили в зал, искали своих мест, усаживались; другие, бывшие уже в театре, не могли слышать от стука дверьми, шарканья ногами входящей публики. Удивительно! Непонятно! Что бы начать спектакль „Бедовым маскарадом“ <комедия Шаховского, она давалась второй пьесой. — С. Д.>? Беды от этого не было бы никому, а образованные слушатели, опоздавшие приездом в театр, остались бы в выигрыше, пропустив некоторые из плоскостей, коими испещрена эта комедия. Правда, что сцены „Моцарт и Сальери“ созданы для немногих, но и эти немногие не могли насладиться ими вполне»². О «Моцарте и Сальери» и о «Цыганах» («драматическом отрывке из пушкинской поэмы») один из критиков позднее писал: «Сии два гениальные произведения А. С. Пушкина, известные всей образованной публике, мелькнули на сцене и скрылись с нее. Причин этому несколько: первая, что помянутые сочинения созданы не для театра, вторая, что... но, кажется, достаточно и одной первой причины»³.

Также весьма редко ставились в XIX в. «Каменный гость»⁴ и «Скупой рыцарь»⁵ (назначенный на 1 февраля 1837 г., он был снят из-за смерти поэта). «Пир во время чумы» представлялся в цензуру, но получил запрещение 3 октября 1886 г. Он был поставлен только в юбилейном 1899 г.⁶

О «Борисе Годунове» на сцене — см. Главу третью.

¹ Позднее «Моцарт и Сальери» давался в Петербурге 10 января 1840 г., 29 января, 11 и 13 февраля, 17 апреля, 15 мая, 6 декабря 1887 г., 22 октября, 1889 г., 9 декабря 1890 г., 4 октября, 1 ноября 1892 г., 26, 27 и 29 апреля, 6 мая, 3 декабря 1899 г., 1 ноября 1900 г.; в Москве 8 и 12 января 1854 г.

² Северная пчела. 1832. № 28, 4 февраля.

³ Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1833. № 18, 2 марта.

⁴ «Каменный гость» давался в Петербурге 18 ноября 1847 г., 3 и 5 октября 1855 г., 21, 23 и 28 апреля, 17 октября 1882 г., 26, 27 и 29 апреля, 6 мая 1899 г.; в Москве — 15, 17, 19, 26 и 30 октября 1862 г., 22, 25 и 28 февраля, 2 марта 1877 г.

⁵ «Скупой рыцарь» давался в Петербурге 23 и 25 сентября 1852 г., 25 и 28 мая 1853 г., 11 ноября 1866 г., 7, 12, 15, 20 и 25 ноября 1880 г., 29 января, 11, 12 февраля, 15 мая 1887 г., 9 апреля 1896 г.; в Москве — 9, 13, 18 и 22 января 1853 г., 11 и 22 сентября 1875 г., 26 и 30 декабря 1880 г., 26, 27 и 28 апреля, 6 мая 1899 г.

⁶ Спектакли в Петербурге: 3, 26, 27 и 29 апреля 1899 г.

Больше повезло пушкинской «Русалке» — она более или менее постоянно появлялась на театральных афишах с 1838 г. (чаще всего не полностью — несколько сцен)¹. И случай с «Русалкой», кажется, весьма симптоматичен для русского театра. Именно *незавершенная* пушкинская драма оказалась самой *востребованной*. И причиной тому, думается, было не только совершенство и драматургическая *завершенность сцен*, но и популярный и проверенный на сцене сюжет: опера «Леста, днепровская русалка» всегда шла с аншлагом и даже претерпела несколько редакций.

Мы полагаем, что В. Э. Рецептер все-таки не прав, когда, утверждая драматургические достоинства «Русалки», пишет: «Миф о „неоконченности“ „Русалки“ сыграл роковую роль в ее судьбе, а вернее, не-судьбе на русской сцене. Это сужало и без того неширокий круг пушкинской драматургии и печально влияло на ее судьбу»². Легко опровергает это утверждение то, что незавершенная «Русалка», в сравнении, например, с завершенным «Моцартом и Сальери», ставилась, как мы видим, значительно чаще.

Впоследствии сюжет пушкинской «Русалки» дал рождение и нескольким переделкам для сцены: например, в «народной опере» в 4-х картинах «Русалка»³ «с принадлежащей к ней волшебной постановкой, полетами, провалами и превращениями» (сезон 1872–1873, Воронеж) сохранялись некоторые пушкинские стихи, но лица были переименованы и развитие сюжета сделано по оперному шаблону. На сцене народных театров в конце века шли постановки приспособленной «Русалки» А. Я. Алексеева-Яковлева⁴,

¹ «Русалка» давалась в Петербурге 25 апреля (преьера в бенефис П. А. Каратыгина с участием Асенковой и Брянского), 1 и 6 мая 1838 г., 17 июля, 17 августа, 28 октября 1864 г., 13 и 18 мая, 10 июня 1870 г., 11, 18, 20 января 1878 г., 27 января 1881 г., 27 апреля 1882 г., 6 мая 1886 г., 28 и 29 января 1887 г., 28 января 1891 г., 30 августа 1893 г., 26, 27 и 28 апреля, 6 мая 1899 г.; в Москве — 20 апреля, 27 и 31 августа, 5 сентября 1838 г., 30 ноября 1849 г., 26 сентября 1866 г., 27 апреля 1867 г., 6 ноября, 2 июля, 19 и 22 августа 1870 г., 26 и 30 сентября, 3 октября, 10 и 28 ноября 1875 г., 7 января, 31 августа, 19 ноября 1876 г., 6, 8, 9 и 12 декабря 1877 г., 27 октября 1878 г., 26, 27 и 28 апреля, 6 мая 1899 г.

² Рецептер В., Шемякин М. Возвращение пушкинской «Русалки». СПб., 1998. С. 90.

³ Цензурное разрешение от 12 декабря 1872 г.

⁴ Драматические сцены «Русалка, или Погибшая дочь мельника» (давались и под названием «Покинутая») была поставлена в 1883 г. «Алексеев-Яковлев лишь сначала следует пушкинской „Русалке“, а со второй сцены вводит в действие танцы и хоры, собственных персонажей, распределяет между героями реплики, им не принадлежащие, объединяет события разных сцен в одной, а главное — подписывает финал, из которого выясняется, что „мельник быстро stalkивает в воду князя“, после чего следует апофеоз: „Из воды поднимается роскошный дворец, блестящий терем днепровской царицы. Наташа с дитятей обнимают князя. Группа русалок вокруг них. Над ними старик Днепр простирает руки, как бы венчая Наташу-русалку и князя“. (Имя дочери мельника заимствовано, из оперы А. С. Даргомыжского)» (Кулиш А. П. Избранные пьесы

С. А. Трефилова¹ и, позднее, в начале XX в., В. Я. Яковлева. Ставили пушкинскую драму и в любительских сельских театрах. Г. А. Хайченко описывает подготовку «Русалки» с музыкальными номерами из оперы Даргомыжского в селе Никольском в 1897 г.: «В один из вечеров, когда крестьянки шили костюмы для „Русалки“, Зинаида Сергеевна <Соколова, актриса и постановщица этого спектакля. — С. Д.> спросила своих помощниц, как бы они хотели поставить последнюю картину спектакля: чтобы князь, бросившись в воду, лежал мертвый у ног русалки, или чтобы он сидел живой рядом с ней — ведь в сказке всё возможно. Крестьянки единодушно высказались за то, чтобы князь остался жив: „Пушай вместе потолкуют и порадуются. И нам-то так лучшее о них вспоминать будет“. Так по их желанию живой князь встретался с Наташей на дне Днепра»².

Итак, на протяжении всего XIX в. пушкинские пьесы не становятся полноценными театральными текстами (игрались либо «сцены», либо пьеса значительно перерабатывалась, либо спектакли шли с большими купюрами). На протяжении всей сценической истории в XIX в. к пушкинской драматургии предъявлялись не только цензурные требования (они понятны), но и именно *сценические претензии*. Поэтому всегда *осознавалась необходимость ее адаптации* для сцены (см., например, приведенное выше высказывание В. Э. Рецептера).

С одной стороны, литературный текст (в данном случае — драматургический) был не способен превратиться в *театральный текст*. Попытки бережного следования за литературным текстом в некоторых режиссерских интерпретациях, как видно из истории русского театра, не привели к удовлетворительным результатам: не сделали спектакли удачными и, следовательно, репертуарными. Читательское восприятие (рецепция режиссеров, актеров, критиков, зрителей) исключало драматургию Пушкина из театрального пространства, оставляя эти литературные тексты существовать лишь в литературном поле.

С другой стороны, театр нуждался в имени первого русского поэта («русского Шекспира») на своих афишах. Лакуна должна была заполниться другим способом — и заполнилась: выпускались инсценировки недраматических произведений, которым присваивалось имя Пушкина.

А. Я. Алексеева // Петербургские балаганы. СПб., 2000. С. 145). Здесь же опубликована и «Русалка» Алексеева-Яковлева (С. 210–228).

¹ Цензурное разрешение от 15 апреля 1892 г. Содержание представления было следующим: «Действие 1. На берегу Днепра. Хороводы, песни и пляски. Утопленница. Действие 2. Страшное видение. Тоска покинутой. Забавы в боярском тереме. Блестящий балет. Действие 3. Вещий ворон. Мечь. В сетях русалки. Апофеоз. Подводное царство. Грандиозная живая картина».

² Хайченко Г. А. Русский народный театр... С. 132–133.

По существу же Пушкин выступал в роли псевдо-автора, или соавтора, а в некоторых случаях — даже подразумеваемого либреттиста. В результате публика постепенно начала воспринимать Пушкина если не как драматурга, то как *автора «пушкинских спектаклей»*. Чтобы не прибегать к традиционному «Пушкин — наше все», процитируем здесь Д. В. Аверкиева: Пушкин «был поэтом в самом обширном значении слова; ему были равно доступны все роды поэзии, во всех он был полным хозяином, самостоятельным творцом идей, нераздельно и органически слитых с формой»¹.

Что же касается несценичной пушкинской драматургии, то и ее постепенно и успешно приспособили к условиям сцены — правда, сцены *музыкальной*. Все пушкинские драматургические тексты в XIX — начале XX в. были использованы музыкальным театром: драматургия Пушкина послужила литературной основой для либретто русских опер, в большей или меньшей степени репертуарных до нынешнего времени (во всяком случае, в России).

«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, — писал в конце XIX в. весьма ироничный музыкальный критик Г. А. Ларош. — На Пушкина, как показал опыт, можно написать „большую“ оперу с рудами и кабалеттами, с нумерами, строго округленными, с ансамблями, хорами и балетным дивертисментом в двух действиях, и сплошной речитатив-ариозо 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. В самое время сейчас обратиться к опере.

¹ *Аверкиев Д. В.* Три письма о Пушкине // Аверкиев Д. В. О драме: Критическое рассуждение. СПб., 1893. С. 25. Исследователь полагал, что «Борис Годунов» построен Пушкиным на основе «искаженной дурным пониманием» теории трагедии Аристотеля, поэтому давал «неудовлетворительную критическую оценку» «Годунова» (Там же. С. 42–44).

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

§ 2. Адаптация драматургии Пушкина для оперной сцены

В инновационных процессах в русской культуре XIX в. произведения Пушкина играли самую активную роль: они становились объектом экспериментов и в то же время исполняли роль своеобразной лакмусовой бумажки, которой эти эксперименты поверялись.

Но прежде, чем говорить об опере, стоит хотя бы только напомнить о музыкальных произведениях малых форм: песнях и романсах, которые органично входили в быт эпохи (концерты, домашнее музицирование). Тексты Пушкина, соединенные с музыкой, — на данном уровне — были постоянно востребованы¹. В соответствии с этим, в культурном пространстве постоянно актуализировался пушкинский миф.

История музыкального осмысления пушкинской драматургии шла по двум направлениям, соответствующим двум главным направлениям развития русской оперы в XIX в.: если в одном из них доминировало слово, то в другом — мелодия. Драматургические произведения Пушкина использовались и в мелодической опере, и в речитативной опере (где музыка подчинялась слову). Полное (или почти полное) сохранение пушкинского текста легло в основу речитативной (или мелодекламационной) оперы: «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, «Пир во время чумы» Ц. А. Кюи. Любопытно, что в этих случаях именно пушкинский текст и имя Пушкина оказались камнем преткновения в разгоравшихся музыковедческих спорах.

В истории русской оперы процесс создания речитативной оперы обычно определяется как новаторский, экспериментальный, приведший в результате, в конце века, к синтезу речитативной и «большой» оперы, хотя этот процесс слияния так и не разрешил тогда споров между «мелодистами» и «мелодраматиками». Принцип «бережного отношения» к пушкинскому слову оказался (к счастью или к несчастью) непродуктивным в рецептивном плане. Нам он интересен как один из самых простых способов трансляции литературного текста в театральное (музыкальное) пространство.

Как отмечали историки русской музыки, речитативные оперы не пользовались популярностью у современных зрителей (подчеркнем еще раз: так же как и немногочисленные сценические интерпретации пушкинской драматургии). И все-таки большинство драматургических текстов Пушкина в XIX в. были положены в основу именно речитативных опер, в настоящее

¹ См.: Мельц М. Я. Поэзия А. С. Пушкина в песенниках 1825–1917 гг. и русском фольклоре: Библиографический указатель (по материалам Пушкинского Дома). СПб., 2000.

время малорепертуарных, но все-таки периодически (время от времени) появляющихся в оперном репертуаре — во всяком случае, на русской сцене.

К 1838 г. относится создание музыки к драме в 1 действии «Русалка» А. А. Алябьева. Первой же завершенной оперой на драматургический текст Пушкина стала «Русалка» А. С. Даргомыжского (1848–1855, либретто композитора¹). Премьера оперы в 4 действиях, 6 картинах состоялась 4 мая 1856 г. в Петербурге (дирижер К. Н. Лядов). Как писал позднее Д. И. Лобанов, текст пушкинской «Русалки» «скорее может быть музыкальною, но не словесною драмой: многие сцены и даже монологи как будто написаны для музыки; этим и воспользовался г. Даргомыжский для своей оперы»². Существует ничем не подтвержденное предположение, что Пушкин писал либретто для оперы А. П. Есаулова³. С другой стороны, считается, что впечатления от популярной оперы «Леста, днепровская русалка» в определенной мере повлияли на написание Пушкиным драмы «Русалка»⁴.

Автор фундаментального труда по истории русской оперы XIX в. В. Е. Чехихин считал пушкинскую «Русалку» прекрасным *либретто* и самого поэта неоднократно называл *либреттистом*: «А ведь Пушкин сумел бы написать образцовое либретто: доказательство — „Русалка“, которую многие критики считают за художественное либретто для какого-то оставшегося неизвестным композитора»⁵. Впрочем, вспомним

¹ В 1866 г. появился фельетон-пародия на либретто «Русалки», в котором пародировались некоторые «ляпы» либретто, например, фраза «иль он зверь, иль сердце у него косматое». В пародии героиня поет: «Этот князь — лютый зверь, / У него даже сердце косматое. / <...> Косматое сердце в груди жениха». Впрочем, пародист, кажется, случайно приписал либреттисту не совсем удачное выражение Пушкина: «Или он зверь? Или сердце у него / Косматое?». В финале пародии русалки, увлекая композитора под воду, поют: «Любо темной ночью лета, / Заплетясь рука с рукой, / Даргомыжского либретто / Петь над сонною рекой». А композитор «негодует»: «Живут все русалки в воде, / Так кто ж оскорбит тем артиста, / Воскликнув в безумной вражде, / Что опера вся водяниста?» (Минаев Д. Д. Русалка, или Косматое сердце // Будильник. 1866. № 6, 21 января). Отметим еще раз, что дефинитивный текст в либретто этой оперы был расширен весьма незначительно — и то только в финале.

² Лобанов Д. Можно ли ставить на сцену произведения Пушкина?

³ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина // Пушкин. Сочинения. / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855. Т. 1. С. 357–358. Об этом пишет и И. И. Лапшин, ссылаясь на С. К. Булича: «Ввиду того, что Есаулов оказался неспособным к серьезно-му творческому труду, Пушкин переделал наброски либретто в драму, не предназначенную для музыкальной интерпретации» (Лапшин И. И. Художественное творчество. Пг., 1923. С. 183).

⁴ О связи фабульной основы пушкинской драмы с оперной, а также о литературных источниках «Русалки» подробнее см.: Борисова Н. А. Лирическая драма А. С. Пушкина о русалке: Источники, творческая история, поэтика. Арзамас, 2007. С. 29–45.

⁵ Чехихин В. История русской оперы. СПб., 1905. С. 139.

энергичное замечание самого Пушкина (достаточно часто приводимое). Молодой Пушкин, еще увлеченный театром, 4 ноября 1823 г. писал из Одессы П. А. Вяземскому: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту. Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошел велился» (XIII, 73). Разумеется, это выражение из шуточного письма к другу не следует рассматривать как концептуальное высказывание.

Итак, пушкинский текст в либретто «Русалки» Даргомыжского был незначительно дополнен композитором. Об этих изменениях пишет В. Э. Рецептер (обратим внимание на то, как современный режиссер драматического театра неприязненно отзывается о традиционных шаблонах театра музыкального): «О том, как обошелся с ней <драмой Пушкина. — С. Д.> композитор, говорит многое: вместо мамки появилась „подруга Ольга“, а с ней и „хор крестьян“, хороводы, танцы — „славянский“ и даже „цыганский“. Бас „Пахомыч“ поет охотникам: „Велите дочь мне возратить“. А тенор „Князь“ объясняет сопрано „Наташе“, которая ждет от него ребенка: „Мы насладимся любовью чистой, неземной“. Наконец, „Пахомыч“ бросается на Князя, а русалки „плывут и влекут труп Князя к стопам своей Царицы»¹.

Как видим, финал существенно изменился: композитор доводит до логического конца незавершенный у Пушкина мотив возмездия. Опера заканчивается так: «Мельник сталкивает его <князя. — С. Д.> в воду. Сновадно Днепра. Русалки влекут князя к ногам своей повелительницы»². Напомним, что у Пушкина драма обрывается сценой на берегу, когда князю является маленькая русалочка и он восклицает: «Откуда ты, прекрасное дитя?»

В 1857 г. Даргомыжский отмечал: «Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признают во мне вдохновенья. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. *Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды*»³. Думается, здесь уместно привести обширное замечание В. Е. Чешихина о «Русалке»: «Либретто „Русалки“ в главной его основе принадлежит Пушкину — обстоятельство чрезвычайно важное с точки зрения единства музыки и текста.

¹ Рецептер В., Шемякин М. Возвращение пушкинской «Русалки». С. 91.

² В. Э. Рецептер приходит к выводу, что драма Пушкина завершена, и приводит текстологические аргументы, которые окончательно сформулированы им в книге: Рецептер В., Шемякин М. Возвращение пушкинской «Русалки». Впрочем, обсуждение текстологического вопроса «завершенности» «Русалки» не входит в круг проблем нашей книги.

³ Из письма к Л. И. Кармалиной от 9 декабря 1857 г. Цит. по: А. С. Даргомыжский: Автобиография — письма — воспоминания современников. Пб., 1921. С. 55. Курсив наш.

Существует предположение, что Пушкин писал именно либретто, создавая свою драматическую пьесу „Русалка“; неизвестно лишь имя композитора, вдохновившего поэта; возможно, что и знакомство с „Лестю, днепровскою русалкою“ послужило побуждением к выбору Пушкиным именно этого сюжета. Несомненно, во всяком случае, что „Русалка“ представляет богатый материал для оперы и с внешней, и с внутренней стороны. Внешняя сторона сюжета весьма благодарна для оперной сцены: тут и деревенская идиллия, и княжеский терем с свадебным пиром, и разрушенная мельница среди безотрадного осеннего пейзажа, и вся роскошь подводного царства русалок; какие богатые контрасты, какое раздолье для костюмеров и декораторов! Внутреннее достоинство сюжета вполне соответствует этой внешней эффектности: главные персонажи обрисованы краткими, но сильными словами; все это люди сильных страстей, составляющих естественное содержание музыки без примеси рассудочности; любовь, ревность, сердечное страдание, безумие, мщение — какое богатое поле для композитора и для певцов! И какое счастье для Даргомыжского в том, что либретто почти готово у Пушкина, так что сделать необходимые для музыки дополнения может сделать он сам, композитор! Говорю — счастье, потому что Даргомыжский — не Глинка, создававший прежде всего музыку и заставлявший своих либреттистов подгонять под нее текст <имеется в виду история создания оперы «Жизнь за царя»; в «Руслане» некоторые номера сочинялись так же. — С. Д.>; для Даргомыжского нужна не музыкальная красота, а драматическая реальность; ему нужна опора слова, а тут как раз можно опереться на пушкинское слово, звонкое как металл, твердое и блестящее как алмаз!»¹

По мнению цитированного выше В. Э. Рецпетера, опера «надолго отняла трагедию Пушкина у драматического театра»². В какой-то мере, это так: на столичной и провинциальной драматической сцене обычно игралась лишь первая сцена пушкинской драмы.

Пушкинская «Русалка» в XIX в. послужила источником еще для одной оперы. Сюжет ставшей популярной оперы «Галья» С. Монюшко (премьеры состоялась 4 февраля 1870 г. в Петербурге), как отмечал Ц. Кюи, «тождественен с содержанием первого действия „Русалки“, но он раздвинут на четыре акта, более развит, полнее уяснен»³. Действительно, в опере многое напоминает пушкинскую «Русалку». Это и загубленная

¹ Чешихин В. История русской оперы. С. 158–159.

² Рецпетер В., Шемякин М. Возвращение пушкинской «Русалки». С. 90. О других попытках «завершить» пушкинскую драму см.: Борисова Н. А. Лирическая драма А. С. Пушкина о русалке. С. 5–12.

³ Кюи Ц. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1870. № 44, 13 февраля.

богатым любовником несчастная девушка, родившая от него ребенка, и свадьба героя, на которой появляется героиня, вспоминающая о былой любви:

Как ветром сломанный цветочек,
Так сломана душа моя!
Сгубил все Янко, сокол ясный!
С тех пор я плачу и страдаю...
Ищу, ищу его напрасно:
Где скрылся милый мой? Не знаю!
Это и мотив мщения:
Как мать, жена,
Я мстить должна!
Сожгу, отмщу я за себя...
Я вырву сердце у тебя!¹

Впрочем, в этой опере героиня, одумавшись, прощает своего возлюбленного и бросается в реку. Думается, мотив прощения в популярной опере *Монюшко* отчасти повлиял и на возникновение псевдопушкинского окончания драмы, напечатанного в «Русском архиве» в 1897 г.:

Увидела, забыла оскорбленья,
Замолкла мечь поруганной любви.
Простила всё! Не наляжусь! Как прежде,
Любовью жаркою и страстной сердце бьется².

Разумеется, как отмечал М. Ю. Миркин, «бесполезно искать хотя бы отдаленного понимания идейного содержания пушкинских произведений. <...> Используются лишь какие-то моменты сюжетной линии, снабженные стандартными аксессуарами оперных либретто»³. Но даже использование пушкинского сюжета, пусть весьма редуцированного, — факт, думается, немаловажный при анализе театральной репутации поэта.

Вторая опера А. С. Даргомыжского на пушкинский драматургический текст — «Каменный гость» (1868–1869, либретто композитора; премьера состоялась 16 февраля 1872 г. в Мариинском театре; дирижер Э. Ф. Направник). «Парадоксальность „Каменного гостя“ Даргомыжского, — замечает Е. А. Ручьевская, — заключается в самом

¹ Цит. по: Гальяк: Опера в 4 действиях. Муз. С. Монюшки. Пер. Н. И. Куликова. Киев, 1874.

² Цит. по: *Борисова Н. А.* Лирическая драма А. С. Пушкина о русалке. С. 7.

³ *Миркин М.* Пушкин на сцене музыкального театра. Статья, написанная в мае 1949 г., рукопись. РО ГЦТМ. Ф. 532. Н. Р., 54.

замысле создания оперы на текст драматического произведения, а не на текст либретто, в котором были бы предусмотрены типовые композиционные элементы оперы»¹. Сам же композитор признавался в своем экспериментаторстве: «Пишу музыку на текст Пушкина, не изменяя и не прибавляя ни одного слова»². Если в «Русалке» композитору пришлось дополнить дефинитивный текст и внести в него некоторые изменения, то музыка «Каменного гостя» была написана на сохранный пушкинский текст (были заменены или переставлены несколько слов, изменены две три фразы). Один из поклонников мелодекламационной оперы Ц. Кюи был вообще убежден, что текст «Каменного гостя» Пушкина близко подходил к идеалу оперного либретто³. Здесь еще раз подчеркнем, что приверженцы «речитатива» считали Пушкина в качестве *либреттиста* едва ли не идеалом. Даже его несценичные (по общему устоявшемуся мнению театральных критиков XIX в.) драматургические произведения переносились «один к одному» на оперную сцену, — и весьма продуктивно для экспериментаторов-речитативистов.

Таким образом, мы сталкиваемся лишь с отдельными фактами восприятия пушкинской драматургии как *театрального текста* — в интерпретации композиторов-речитативистов и в рецепции небольшого (тогда) количества поклонников речитативной оперы. Для общего театрального процесса важно, скорее, то, что речитативисты расширили театральную репутацию Пушкина в оперном аспекте — создали репутацию Пушкина-*либреттиста*, что нашло отражение и в труде В. Е. Чехихина, который в целом недоброжелательно относился к речитативному пути развития русской оперы. Историк русской оперы в конце XIX в. замечал: «Неуспех „Каменного гостя“ нельзя приписывать недостаткам *пушкинского либретто*, одновременно и сценического и литературного; ошибка — в выборе той, а не иной манеры письма...»⁴

С «Каменного гостя» Даргомыжского, как считают музыковеды, берет начало камерно-психологическая речитативная опера. Споры критиков вокруг этого типа оперы носили принципиальный характер и «касались не только и даже, может быть, не столько достоинств и недостатков самого произведения, сколько общих вопросов оперной эстетики,

¹ Ручьевская Е. А. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере: «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова. СПб., 1998. С. 124.

² Из письма к Л. И. Кармалиной от 9 апреля 1868 г.; цит. по: А. С. Даргомыжский: Автобиография — письма — воспоминания современников. С. 124.

³ Кюи Ц. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1868. № 85, 28 марта.

⁴ Чехихин В. История русской оперы. С. 221. Курсив наш.

драматургических принципов и средств музыкальной обрисовки образов и ситуаций»¹. Впрочем, спустя много лет и поклонники речитативной оперы, и сами композиторы изменили свои взгляды. Например, даже Н. А. Римский-Корсаков уже после написания своего, речитативного же, «Моцарта и Сальери», замечал: «Довольно „Каменного гостя“! Надо и музыки!»²

Весьма плодотворным и интересным представляется сопоставительный анализ пушкинского текста с оперным либретто — анализ театрального текста «Каменного гостя», предпринятый в книге «Пушкин в русской опере». Данный театральный текст его исследователь Е. А. Ручьевская понимает как интонацию, мелодику стиха, ритмический и звуко-высотный абрис. При объединении слова и музыки вербальный текст достигает нового знакового уровня. «Текст, попавший в лоно музыки, представляет собой закрытый, оформленный вариант звуко-высотной и ритмической сторон. А ведь именно ритм и интонация в написанном стихе открыты для варьирования. Следовательно, стих как бы „останавливается“, более или менее жестко фиксируется»³. Таким образом, пушкинский текст в какой-то степени теряет свою речевую многозначность. В то же время, по мнению Е. А. Ручьевской, «стих, попадая в мелодию, теряет большую часть своих авторских прав, приобретая взамен нечто новое уже как элемент новой структуры музыка—стих». Исследовательница приходит к выводу, близкому нашему: даже неизменный пушкинский текст, попадая в музыку, преобразуется в иную, новую художественную структуру, т. е. в *музыкально-поэтический текст* (в принятой нами терминологии это уже *театральный текст*). Одно частное и весьма эффектное наблюдение исследовательницы наглядно иллюстрирует разницу между литературным и «музыкально-поэтическим текстом»: «Пушкин существует и вне ассоциаций с музыкой, но, читая, произнося „Я помню чудное мгновенье“, разве не вспоминаем тут же Глинку? (С этим неповторимым по тонкости и красоте штрихом „мимолётное виденье“ — так западает в душу, навсегда)». Впрочем, отметим, что здесь-то как раз, превалирует не речитатив, как у Даргомыжского, а мелодия — у Глинки, первого русского «мелодиста».

По несколько парадоксальному, но, кажется, справедливому мнению исследовательницы, «изменения в вербальном ряде оперы существенны.

¹ История русской музыки. М., 1994. Т. 7. С. 40.

² Цит. по: *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество. М., 1937. Вып. 4. С. 127.

³ *Ручьевская Е. А.* Поэтическое слово Пушкина... С. 14.

Это интонационные различия, материализованные в опере, в первую очередь, в звуко-высотном и синтаксическом плане»¹.

В либретто речитативных опер «Моцарт и Сальери»² Н. А. Римского-Корсакова и «Пир во время чумы»³ Ц. А. Кюи пушкинский текст также сохранен практически без изменений. Эти две оперы, кажется, и до сих пор воспринимаются скорее не как театральные тексты, но как литературный, проиллюстрированный музыкой. «Это — интонации хорошего ученика, верно соблюдающего запятые, читающего во время класса сцены Пушкина с расстановкой, но без чувства, даже без особого толка»⁴, — в свое время иронично замечал В. Е. Чешихин. Думается, иллюстративным характером музыки и была predetermined сценическая непопулярность этих опер — и сейчас обычно они исполняются не в сценическом, а в концертном исполнении.

Исследуя речитативные оперы, либретто которых написаны на драматургические тексты Пушкина, мы не можем полностью согласиться с мнением А. А. Гозенпуда: «Русская опера не создавала иллюстраций к произведениям поэта, она свободно их переосмысляла»⁵. Приведенный выше материал противоречит этому утверждению. Скорее всего, слова исследователя о переосмыслении пушкинского творчества можно отнести к операм, в либретто которых материнский текст был задействован лишь косвенно — так в XIX в. использовался только текст «Бориса Годунова».

Итак, М. П. Мусоргский в своем «Борисе» пошел по второму пути русской оперы — мелодическому. Он адаптировал пушкинский драматургический текст к жанровым особенностям оперы. Разумеется, это непременно привело к значительному «искажению» пушкинского текста (чего старательно избегали «речитативники»). Пушкинский текст (опять же, не будем забывать, что в данном случае это текст *драматургический*) столь же мало соотносился с театральным текстом, как и вообще пушкинский недраматургический текст с интерпретирующим его театральным текстом. Напомним: из пушкинских произведений для опер использовались: поэмы, «роман в стихах», повести. Мы еще будем говорить о том, что для «мелодистов» не имела значения жанровая природа пушкинского произведения, которое было положено в основу оперного

¹ Там же. С. 19, 24.

² Премьера оперы в 1 действии, 2 картинах (1897, либретто композитора) состоялась 25 ноября 1898 г. в театре Солодовникова в Москве (дирижер И. А. Труффи).

³ Премьера «драматических сцен» в 1 действии (1895—1897, либретто композитора) состоялась 11 ноября 1901 г. в Новом театре в Москве (дирижер Ю. И. Авранек).

⁴ Чешихин В. История русской оперы. С. 431.

⁵ Гозенпуд А. А. Пушкин и русская оперная классика. С. 201.

либретто, — поскольку они не ставили своей задачей скрупулезное воспроизведение на сцене пушкинского слова. (Об опере Мусоргского см. Главу третью.)

Итак, бережное отношение композиторов к пушкинской драматургии приводило к равнодушию со стороны слушателей, воспринимавших тексты Пушкина только как литературные тексты. А адаптация литературного текста к музыкальной сцене по законам оперного либретто давала повод зрителям и музыкальным критикам огульно порицать уже театральный текст.

Впрочем, тот же Ц. Кюи позже, в самом конце века, уже в совершенно спокойном тоне отмечал, что «в последнее время отношение публики и прессы к русским композиторам сильно изменилось. Мы уже не стыдимся их талантливости... „Жизнь за царя“, и особенно „Руслан“ считаются нашим музыкальным евангелием, „Русалка“ пользуется всеобщим почетом; Чайковский со времени „Онегина“ стал всеобщим кумиром <...>. Немного времени и терпения, и точно так же будут признаны Мусоргский и „Каменный гость“. Правда, еще известная часть прессы против них будирует, но и та сбавила тону и будирует осторожно, не без некоторой робости»¹.

Рассматривая интерпретации пушкинских сюжетов и текстов на музыкальной сцене, мы непременно сталкиваемся с проблемой требований композитора, а в дальнейшем — критиков и зрителей к оперному либретто. «В основе оперного искусства лежит условность — люди поют; нельзя вводить в игру элемент естественности, ибо условность, тотчас же становясь в дисгармонию с реальным, обнаруживает свою якобы несостоятельность, то есть падает основа искусства. Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят»², — считал В. Э. Мейерхольд.

Как справедливо отметил в свое время А. А. Гозенпуд, «при оценке опер на пушкинские темы должно исходить из соотношения содержания музыкальных произведений с литературным, а не из сопоставления либретто с пушкинским текстом и тех частных или общих изменений, которые внесены композитором в сюжет»³. Необходимо сравнивать тексты театральный и литературный, а не одну из составляющих театрального текста (т. е. либретто) с литературным текстом. Тем более что вообще оперное либретто только в исключительных (даже единичных) случаях

¹ Кюи Ц. Из моих оперных воспоминаний // Ежегодник императорских театров. Сезон 1899/1900. Приложение 2. С. 17.

² Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 144.

³ Гозенпуд А. А. Пушкин и русская оперная классика. С. 202.

можно назвать полноценным («высокохудожественным») литературным произведением.

Либретто — особый специфический жанр драматургии. Само по себе либретто как «художественный текст» обычно не выдерживает литературной критики и может быть профессионально значимо только для композитора, постановщика, дирижера (и в качестве вспомогательного текста для искушенного зрителя, который, слушая музыку, пробегает глазами либретто¹ или клавиру). Например, Н. А. Римский-Корсаков отмечал, что «оперное либретто должно быть рассматриваемо, как в сценическом отношении, так и в отношении стиха, не иначе, как в связи с музыкою. Оторванное от музыки, оно есть только вспомогательное средство для ознакомления с содержанием и подробностями оперы, а отнюдь не самостоятельное литературное произведение»².

Как с горечью писал один из музыковедов еще в 1880 г., «для того чтобы писать оперы, требовались либретто; либретто же, как самостоятельное произведение, писались и по сие время пишутся плохо, поэтому композиторам, задумавшим писать оперы, приходилось и приходится обращаться к поэмам или драмам лучших поэтов и перекраивать поэмы в либретто, по возможности оставляя целиком и сцены и стих в том же виде, в каком они изложены в поэмах»³. Русские композиторы, судя по переписке и воспоминаниям современников, в большинстве случаев действительно с трудом подыскивали сюжеты для оперы. Оперный сюжет должен быть не только содержательным по идее, но четким по своей сценической интриге. Хотя на самом деле, как считал, например, Ф. А. Кони, «для составления слов оперы обыкновенно достаточно какого-либо анекдота или предания, к которому приделают вступительные сцены, потом прибавят вставные сцены»⁴. М. П. Мусоргский полагал, что «с большой сцены надобно, чтобы речи действующих, каждого по присущей ему природе, привычкам и „драматической неизбежности“, рельефно передавались в аудиторию, — надобно так устроить, чтобы для аудитории были легко чувствительны все бесхитростные перипетии человеческого насущного дела и чтобы, вместе с тем, они были художественно интересны»⁵.

¹ Мы имеем в виду именно либретто, а не «краткое содержание оперы» (синопсис), которым снабжается в театре современный зритель.

² Цит. по: *Чешихин В.* История русской оперы. С. 428.

³ *Макаров П. С.* Музыка и театр: Отношение А. С. Пушкина к русской опере // Биржевой вестник. 1880. № 34, 7 июня.

⁴ Репертуар русского и Пантеон всех иностранных театров. 1842. № 24. С. 19.

⁵ *Мусоргский М. П.* Письма к Голенищеву-Кутузову. М., 1939. С. 69.

Заметим, что в большинстве опер «предварительные сюжетные данные» обычно сводились к минимуму; все основные события начинались с поднятием занавеса. «Как показывает опыт русской оперной классики, — пишет исследователь драматургии русской оперы Б. М. Ярустовский, — при переработке литературного оригинала в оперный сценарий авторы прежде всего стремились сократить те сцены и образы, которые не играют решающей роли в развитии нового замысла, в основной линии сквозного действия. Это стремление к большой концентрации драматических средств характеризует и те немногие произведения оперной классики, которые основывались на оригинальных сюжетах»¹. Традиционно оперное либретто дополнялось новыми по отношению к литературному первоисточнику сценами, усиливающими основную драматическую линию (вспомним, например, знаменитую «Сцену на Зимней канавке» в «Пиковой даме» Чайковского). Наряду с этим вводились и промежуточные эпизоды и сцены, которые временно прерывали действие и оттягивали сцену конфликта («задержка события»), создавая яркий драматический контраст (обычно для этого использовались хоровые и танцевальные сцены). Отметим и чисто техническую деталь — солистам нужна была передышка. Основные узлы сквозного и контрсквозного действия группировались вокруг ключевых моментов: экспозиции, завязки, развития конфликта, кульминации, развязки.

Для сравнения приведем обширную цитату из предисловия М. И. Чайковского к либретто оперы «Пиковая Дама»: «Либретто „Пиковой дамы“ (первоначальная идея его принадлежит И. А. Всеволожскому) составлено по Пушкину, с необходимыми, вследствие требований сцены и музыки, изменениями. Как ни страшно посягать на целостность хотя бы и не первостепенного произведения великого поэта, но в данном случае это было необходимым условием всей работы.

Всё новое, сравнительно с Пушкиным, в сюжете “Пиковой дамы” есть результат двух главных изменений: перенесения времени действия в эпоху Екатерины и введения любовно-драматического элемента.

Первое из этих посягательств не имеет большой важности и, можно надеяться, будет прощено без особых оправданий. Второе гораздо существеннее. Здесь автор либретто в защиту себя может только сказать, что делая Германа влюбленным, он старался сохранить основные черты этой центральной фигуры, руководствуясь указаниями самого Пушкина, говорящего о Германе, что „он имел сильные страсти и огненное воображение“. Либреттист стремился удержать за ним тот же характер человека

¹ Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики: Работа русских композиторов-классиков над оперой. М., 1952. С. 115.

энергического, сильного, не признающего преград и преодолевающего их ценою собственной гибели. С другой стороны, чтобы сделать любовь такого лица, как Герман, более естественной, понятной, нужно было дать Лизе иное положение в обществе, нежели то, какое ей отведено в повести Пушкина.

Остается упомянуть об анахронизмах, допущенных в либретто, когда действующие лица конца прошлого столетия поют песни на слова Батюшкова, Жуковского и Рылеева. Автор либретто сделал это только потому, что, относясь с недоверием к собственному уменью владеть поэтическим языком, он искал, где возможно, удобного случая помещать вместо стихов собственного изделия, стихи настоящих поэтов, хотя и позднейших, но писавших некоторые вещи в духе того времени; он предполагал, что анахронизм был бы не меньше, если бы во всех этих случаях современные Экатерины распевали песни на слова либреттиста конца XIX века»¹.

Безусловно, что опере, в отличие от драмы, принадлежит бóльшая условность развития сюжетной интриги, цепь внешних событий в ней всегда значительно скупер и ограниченнее, — поскольку в опере за счет музыки значительно расширяется эмоциональная сфера воздействия. В оценке оперного либретто следует учитывать сравнительную ограниченность лексикона оперной драматургии: далеко не все слова бытовой речи могут быть эффективно использованы в музыкальном театре. Хрестоматийным примером удачного вкрапления пушкинского прозаического текста в текст оперы как раз и служит либретто «Пиковой дамы» опытного либреттиста М. И. Чайковского. По замечанию В. Е. Чехихина, «это единственный пример своего рода в либреттистике: обыкновенно передельватели искажают и сокращают оригинал, а М. Чайковский сумел приукрасить и развить оригинал — да не какой-либо, а пушкинский! — в пьесе в 7 картинах, полную драматического и сценического разнообразия. Либретто „Пиковой дамы“ своего рода — шедевр!»²

Приведем примеры такого удачного «приукрашивания» пушкинского текста. Так, в обмене репликами игроков о Германе в «Пиковой даме» Чайковского, подчиненных музыкальной структуре произведения, вставлены, пусть и фрагментарно, пушкинские лаконичные и емкие фразы (фрагменты пушкинского текста здесь и далее выделены курсивом):

«Ч е к а л и н с к и й. Какой он странный человек!

С у р и н. Как будто *у него* на сердце

Злодейств по крайней мере три!»

¹ «Пиковая дама», опера <либретто>. М., 1890.

² Чехихин В. История русской оперы. С. 396.

А знаменитая баллада Томского вводится также репликами из Пушкина. Разумеется, в самой балладе прозаический текст оказывается неуместным:

«Г р а ф Т о м с к и й. Не даром же ее прозвали „пиковую дамой“!
Не могу постигнуть, отчего она не понтирует!

С у р и н. Старуха-то! да что ты!

Ч е к а л и н с к и й. *Осьмидесятилетняя карга! Ха, ха, ха!*

Г р а ф Т о м с к и й. *Так вы про нее ничего не знаете?*

С у р и н Ч е к а л и н с к и й. *Нет, право, ничего...*

Г р а ф Т о м с к и й. *О! так послушайте:*

Графиня много лет назад, в Париже

Красавицей слыла...».

Напротив, в сцене «в спальне графини» в речитативном монологе Германа пушкинский текст дан сколь возможно полно, а текст либреттиста сведен к минимуму (речитативность партии позволила использовать прозаический текст):

«Г е р м а н. *Не пугайтесь, ради Бога, не пугайтесь... Я не стану вам вредить; я пришел вас умолять о милости одной...* (Графиня в немом ужасе смотрит на него.) *Вы можете составить счастье целой жизни, и оно вам ничего не будет стоить!..* Да, вы знаете три карты... (Графиня привстает.) *Для кого беречь вашу тайну?!* (Он становится на колени.) *Если когда-нибудь знали вы силу чувства любви,—если хоть раз улыбнулись, услыша жалобный крик новорожденного сына и если в вашей груди билось когда-нибудь сердце людское, то умоляю вас чувством супруги, любовницы, матери, всем, что свято вам в жизни! Скажите, откройте мне вашу тайну! на что вам она? Но может быть она сопряжена с грехом ужасным, с пагубой блаженства, с дьявольским условием... Подумайте, вы стары, жить не долго вам и я ваш грех готовь взять на себя...* Откройтесь мне, скажите!.. (Графиня, выпрямившись, смотрит на Германа). *Старая ведьма! так я же заставлю тебя отвечать. (Вынимает пистолет. Графиня кивает головою, поднимает руку, чтобы заслониться от выстрела и падает мертвою).* (Герман подходит к труп, берет руку.) *Полно ребячиться! Хотите ли назначить мне три карты! Да, или нет?* (Пауза.) Она мертва!.. сбилось!.. а тайны не узнал я... (Стоит, ошеломленный, безумно повторяя.) *Мертва... а тайны не узнал я...»*

При рассмотрении либретто следует учитывать, что «в пении слова произносятся значительно медленней, чем в разговоре. Оперный текст, следовательно, должен быть короче текста разговорной драмы. Затем надо иметь в виду, что в опере текст строится иначе, чем в драме. Обычно

он отмечает лишь ведущие моменты действия, оставляя в тени подробности и строго мотивированные переходы, присущие драме. Реализм в опере имеет несколько условный характер»¹. Этот «условный характер» оперы далеко не всегда принимали во внимание даже те музыкальные критики, которые являлись композиторами.

Заметим здесь, что многими исследователями отмечалось различие драматургии русской и западноевропейской оперы в XIX в. Западноевропейская опера, по несколько патристичному (и потому не совсем верному) замечанию Е. С. Берлянд-Черной (1950), «словно замкнулась в однажды найденных ею рамках; круг ее сценических приемов почти не обновлялся <...>. Содержание популярных опер XIX в., если сравнить его с текстом соответствующих драматических пьес, кажется таким убогим: даже пьесы Шекспира, Гёте и Шиллера в „типовой“ обработке для оперной сцены утрачивали силу, богатство и остроту мысли. И ни лирическое обаяние, ни драматизм музыки „Фауста“ и „Ромео и Джульетты“ Гуно, „Вертера“ Маснэ, „Луизы“ Верди не в состоянии были поднять оперное произведение до уровня его литературного прообраза»². В. Е. Вишневский отмечал, что в начале XIX в. в России не было профессиональных либреттистов и приводил высказывание французского композитора Альфреда Брюно о том, что русские заимствуют сюжеты у истинных поэтов, что в России всегда стремятся соединить литературу и музыку³.

Пушкин для сочинителей опер был самым востребованным среди русских писателей: на его произведения в XIX в. написано 16 опер. Для сравнения: в этот период по произведениям Гоголя было написано 7 опер («Ночь перед Рождеством» — П. И. Чайковский, Н. В. Лысенко, Н. Ф. Соловьев, П. А. Щуровский, Н. А. Римский-Корсаков; «Тарас Бульба» — Н. Р. Кочетов, Н. Я. Афанасьев, В. Н. Кашперов, В. В. Кюнер, Н. В. Лысенко, П. П. Сокальский). По произведениям Жуковского — 2 оперы («12 спящих дев» — А. Н. Верстовский, К. А. Кавос). По произведениям Лермонтова — 5 опер (А. Н. Корещенко, Б. А. Фитингоф-Шель, 3 оперы А. Г. Рубинштейна). 5 опер написано по пьесам Островского (П. И. Чайковский, П. И. Бларамберг, А. Н. Серов, Н. А. Римский-Корсаков), по произведениям Тургенева — 2 оперы (М. М. Ипполитов-

¹ Грачев П. Пушкин и русская опера. С. 28.

² Берлянд-Черная Е. Пушкин и Чайковский. М., 1950. С. 7. Отметим здесь, что некоторые произведения мировой литературы ставились и на русской балетной сцене. Так, И. И. Вальберх поставил балеты «Новый Стерн» (1801) по «Сентиментальному путешествию» Стерна, «Ромео и Юлия» (1809) по Шекспиру, «Поль и Виргиния» (1810) по одноименному роману Б. де Сен-Пьера.

³ Вишневский В. Пушкин в опере. С. 40–41.

Иванов, В. Н. Гартевельд). По произведениям Лажечникова, Некрасова, Достоевского, Л. Толстого — по одной опере.

Выбор имени автора литературного текста для либретто являлся à priori залогом, гарантом будущего зрительского внимания к музыкальному произведению. И этим пользовались, в первую очередь, композиторы «второго» или «третьего ряда». «Композиторы, не обладающие значительным драматическим дарованием, но мечтающие об успехах на сцене, весьма соблазнительных, наиболее шумных и часто наиболее выгодных, — отмечал В. Д. Корганов, — прибегают обыкновенно к либретто, составленному по небольшому, но эффектному популярному произведению». И всё же нельзя не согласиться и с мнением того же исследователя: «Как ни поэтично произведение Пушкина, как ни увлекательно оно, тем не менее, обращенное в музыкальную драму, не может сохранить всех своих прелестей, так как ни одно проявление основной идеи поэмы не может быть иллюстрировано звуками; проявления эти связаны с настроениями, так сказать, отрицательными и становятся понятны только путем рассуждений»¹.

Как мы видим, либретто оперы — особый драматургический жанр, который в России никто, за исключением, кажется, Б. М. Ярустовского, не подвергал литературоведческому исследованию. Критики, как мы уже неоднократно отмечали выше, обычно выносили оценку: «плохое» или (реже) «хорошее либретто» — и этим ограничивались. Но рассматривать даже «хорошее» либретто как литературное произведение (драму) далеко не всегда корректно: «плохие» стихи, положенные на музыку производят другое впечатление (тому пример: *brindisi* Германа «Что наша жизнь — игра» братьев Чайковских).

Оперный драматург (либреттист) строит свое произведение (кстати, всегда осознаваемое им как подчиненное по отношению к опере в целом) в соответствии со сценическими условиями этого искусства (о которых говорилось выше) и учитывая жанр (большая опера, комическая опера и проч.).

Разумеется, знакомые всем пушкинские тексты, адаптированные для музыкальной сцены, поначалу вызывают у критиков и публики негодование — мы имеем дело с любимым текстом и *не узнаем* его, тут же сравниваем с первоисточником.

И зачастую на первом этапе бытования театрального текста его неприятие происходит не из-за «неудач» интерпретаторов (либреттиста, композитора, режиссера, театрального коллектива), а из-за инерции читательского сознания, сопротивляющегося аудиовизуальному восприятию знакомых вербальных образов.

¹ Корганов В. А. С. Пушкин в музыке. С. 16, 17.

Но потом эта инерция нивелируется, театральный текст входит в культурный обиход, становится привычным, перестает быть предметом споров и вообще каких-либо обсуждений — и воспринимается как закономерность.

§ 3. Переделки недраматических литературных произведений для сцены

Репертуар русского театра в XIX в. обновлялся очень быстро. И это было вызвано даже не столько тем, что публика жаждала новых зрелищ, сколько спецификой структуры спектакля, значительно отличающегося от современного нам. В первой половине XIX в. спектакль обычно состоял из нескольких пьес. Кроме основной многоактной пьесы, в начале и в конце представления шли одноактные, чаще всего это были водевили, иногда дивертисменты. Первой пьесой — пока публика собиралась — давали водевиль или короткую комедию, она называлась «пьесой для съезда карет». В одном из театральных фельетонов 1843 г. описывается порядок построения спектакля. Первая пьеса игралась «когда публика сходится в театр, когда зрители еще не усядутся, не успокоятся, двери театральных лож не перестанут отворяться, капельдинеры шнырять между рядами кресел, любители театра не протрут глаз, т. е. очков, лорнетов, трубок, не прочистят носов, ушей и пр., чтобы беспрепятственно смотреть, слушать и т. д. Для съезда карет годятся небольшие водевили, составленные из отдельных сцен, мало между собою связанных <...>. Чего зритель не поймет — на себя свалит: оттого-де не понял, что опоздал; если и поймет, да покажется глупо и нелепо, — на себя свалит: начало де не застал; но чаще всего эти водевили понимают потому, что не понимать в них нечего <...>. Вторая часть спектакля должна составлена быть из капитальной пьесы, какого бы рода она не была — трагедия, комедия, драма, пожалуй, и водевиль, но только не в одном акте, если же в одном, то несколько водевилей вдруг. К этим пьесам обыкновенно съезжаются зрители, уже достаточно приготовленные, т. е., отдохнувшие после сытного обеда, пожалуй, и уснувшие <...>. Пьесы для разъезда карет должны отличаться содержанием, характерами, остроумием»¹.

Драматургические произведения делились на «оригинальные» (они так и обозначались на афишах, т. е. пьесы русских авторов) и «переводные».

Большинство популярных зарубежных драматургических произведений было переведено на русский язык и попадало на сцену (за исключением не пропущенных цензурой).

¹ Разъезд из театра // Репертуар и Пантеон. 1843. Кн. 1. С. 263–264.

Среди переводных пьес можно выделить произведения переделанные «на русские нравы»: в них заменялись имена, названия топонимов, добавлялись русские реалии — одним словом, придавался «национальный колорит» (иногда они расценивались как оригинальные). Эта практика на русском театре разрабатывалась еще с 1760-х гг. «драматургами елагинского кружка, куда входили Д. И. Фонвизин и В. И. Лукин, теоретик нового метода. Увлеченные теориями Дидро, молодые писатели стремились обогатить отечественный репертуар и сделать театр школой народа. Не считая себя в силах создать хорошие комедии, они занялись переводами, причем заменяли иностранные реалии русскими, чтобы пьесы были интересны отечественному зрителю. Подобные механические переработки западных произведений стали появляться десятками, но наиболее талантливые литераторы вскоре начали „склонять“ творчески, полностью переосмысляя источник»¹.

В свое время в трактате «Театр» (1782) П. А. Плавильщиков писал о «переделках на русские нравы»: подражание «хотя в некотором отношении и полезно, но не производит однако ж истинного вкуса, который неотменно существовать должен и в собственном русском своем лице: мы не можем подражать слепо ни французам, ни англичанам; мы имеем свои нравы, и, следовательно, свой вкус. Много мы имеем комедий, переделанных на наши нравы по надписи, а в самой вещи многие из них являются на позорище <т. е. на сцене. — С. Д.> во французском уборе, и мы собственных лиц мало видим. Слуга, например, барину говорит остроты и колкости, которых ни один крепостной человек не осмелится сказать ни в каком доме; служанка на театре делает то же»². В дальнейшем (как пишет Л. И. Вольперт об «усвоении» французской комедийной традиции русской сценой начала XIX в.) «для новой русской комедии наибольшее значение имел опыт Крылова, рекомендовавшего брать сюжетно-композиционную схему французского оригинала и наполнять ее русским содержанием»³.

¹ Веселова А. Ю., Гуськов Н. А. Комедии Я. Б. Княжнина // Княжнин Я. Б. Комедии и комические оперы. СПб., 2003. С. XLV–XLVI.

² Плавильщиков П. А. Театр // Плавильщиков П. А. Собрание драматических сочинений. СПб., 2002. С. 536.

³ Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина: Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998. С. 138. О переосмыслении И. А. Крыловым иностранного текста пишет и Л. Н. Киселева: «Принцип крыловской поэтики — использование „претекста“ для смоздания нового текста и отношение к этому готовому тексту как к заготовке, которую нужно обработать по-своему, а иногда подвергнуть кардинальному игровому переосмыслению» (Киселева Л. Н. Загадки драматургии Крылова // Крылов И. А. Полное собрание драматических сочинений. СПб., 2001. С. XXX–XXXI).

В некоторых случаях заимствование касалось только сюжетной схемы, и тогда переделка становилась практически «оригинальной» пьесой. В афишах подобные произведения обозначались как «вольный перевод», «переделанное из ...», «переделка с французского», «сюжет взят из ...», «содержание заимствовано из ...». Составители тома комедий «переимчивого» Княжнина А. Ю. Веселова и Н. А. Гуськов впервые выделяют три «группы» такого рода «переделок» — и, кажется, они применимы вообще к практике переделок. Это «вариации» (близость к источнику, сохранение почти всех персонажей, общего развития сюжета и отдельных эпизодов, т. е. «переделанное из...»), «импровизации» (с опорой на готовую краткую формулировку сюжета или на отдельные ее детали, т. е. «сюжет взят из...») и «компиляции» (за основу берутся два или более первоисточников — более редкий случай)¹.

Название оригинала в «переделках» чаще всего не сохранялось. Например, водевиль Л.-Ф. Клервиля, П. Сиродена и Э. Лемуана-Моро «La société du doigt dans l'oeil» в русской интерпретации (1851) назывался «В чужом глазу сучок мы видим, в своем не видим и бревна». Чаще всего такие пьесы были весьма «плохо скроены». Однако в некоторых случаях приспособление к русским условиям было весьма удачным: например, водевиль «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» (1840), переделанный с французского Д. Т. Ленским остается до сих пор в репертуаре и воспринимается (во многом благодаря известному фильму) как оригинальное произведение². Некоторые водевили П. А. Каратыгина, переделанные с французского, переиздаются и ставятся сейчас.

Б. В. Варнеке (почти забытый сейчас историк театра) пишет о переделках начала века: «...тогда существовал нелепый, унаследованный еще от прошлого века обычай, в силу которого переводчик пьесы не ограничивался ее переводом, а переделывал ее „на наши нравы“. На самом деле, „нравы“ от этого вовсе не становились „нашими“, пьеса оставалась чуждой русской действительности, и переводчик ограничивался тем, что заменял иностранные имена и фамилии русскими, т. е. поступал совершенно так же, как Екатерина с „Виндзорскими кумушками“ Шекспира. <...> ...В александровскую эпоху это варварское переделывание распространялось даже на пьесы Мольера, Селимена которого на русской сцене называлась Прелестиной. При таких условиях нередко почти невозможно теперь определить, какая комедия тогдашнего репертуара является оригинальной, и какая переводной, если ее оригинал не принадлежит

¹ Веселова А. Ю., Гуськов Н. А. Комедии Я. Б. Княжнина. С. XLVII—L.

² Так, например, среди пьес популярного автора П. А. Каратыгина, числом 81—24 переделки с французского и немецкого, 21 оригинальные, 35 переводных и 1 оперное либретто (см. Денисенко С. В. Примечания // Каратыгин П. А. Записки. В печати).

к числу особенно известных. Такие переделки стали обычными у нас и во вторую половину XIX века, но мотивы на этот раз были совершенно иные. Селимену превращали в Прелестину по соображениям эстетическим, надеясь, что после переименования она станет понятнее, произведет больше впечатления на русского зрителя. То же самое проделывал со своими пьесами Виктор Крылов и другие драматурги того же сорта, главным образом, потому, что по действующим правилам за оригинальные пьесы вознаграждение было выше, чем за переводные»¹.

«Переделка на русские нравы» всегда была наиболее легким способом приобретения новой пьесы для репертуара. Даже в конце века А. П. Чехов заставил восклицать одного из персонажей рассказа «Драматург» (1886): «Прежде всего, сударь мой, мне в руки случайно или через приятелей — самому-то мне некогда следить! — попадается какая-нибудь французская или немецкая штука. Если она годится, то я несу ее к сестре или нанимаю целковых за пять студента... Те переводят, а я, понимаете ли, подтасовываю под русские нравы: вместо иностранных фамилий ставлю русские и прочее... Вот и всё... Но трудно! Ох, как трудно!»

Разумеется, переводных, оригинальных пьес и даже «переделок» в постоянно обновляющемся репертуаре попросту не хватало, — и появлялись многочисленные инсценировки недраматических произведений (в том числе и переводных) — практика, традиционная и для европейского театра.

Инсценировка — это «переработка недраматургического литературного произведения для театра»². Автор «Словаря театра» П. Пави процесс инсценирования обозначает еще термином «театральный перевод»³, или «адаптацией», под которой, опять же, подразумевается «переработка произведения или перенос его в другой жанр»: «семиотическая операция заключается в изложении романа в диалогической форме (причем диалоги существенно отличаются от оригинальных), и, главное, в сценической интерпретации с использованием всех выразительных средств, присутствующих театру (жесты, образы, музыка и т. д.)»⁴. В «Словаре» поясняется, что «влияние и конкуренция кино и телевидения, постоянно осуществляющих инсценировки романов, объясняют как количество театральных адаптаций, так и желание не замыкать театр в рамках собственно драматургии, существующей специально для сцены»⁵. Сравним это по-

¹ Варнеке Б. В. История русского театра. С. 4–5.

² Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Вып. 1. С. 102.

³ Пави П. Словарь театра. С. 221–224.

⁴ Там же. С. 3–4.

⁵ Там же. С. 85.

ложение с наблюдением Н. М. Зоркой, которая под «адаптацией» понимает «механизмы приноравливания и приспособления художественного мира русской литературы <...> к массовому вкусу потребителя»¹. Ее мнение об адаптации литературного произведения в кинематографе можно с уверенностью применить и к театру: «Материал классики никак не сопротивлялся адаптации, подвергался самым произвольным переработкам, будучи еще более податливым, чем непосредственный жизненный материал действительности <...>. Особая податливость литературных сюжетов, в том числе и сюжетов классических, объяснялась и тем, что в глазах кинематографистов это была никак не сфера неприкосновенности, а, наоборот, область вымышленного, материал уже ранее опосредованный, сочиненный. Можно сказать, заведомо стилизованный. <...> Кинематографические схемы и трафареты в равной мере легко обнаруживаются в фильмах по высокохудожественным произведениям и по дешевым массовым поделкам»².

Для русской сцены адаптировались известные произведения мировой литературы. Назовем лишь некоторые такие «переделки»: В. Гюго — «Эсмеральда, или Четыре рода любви» (В. А. Каратыгин, 1837); В. Скотт — «Ивангой, или Возвращение Ричарда Львиное Сердце» (А. А. Шаховской, 1821); М. Сервантес — «Дон Кихот Ламанхский, рыцарь печального образа и Санхо-Панса» (П. А. Каратыгин, 1847); А. Дюма — «Монте-Кристо» (Р. М. Зотов, 1847) и др. Из русской литературы в XIX в. переделывались наиболее популярные произведения, например: Н. В. Гоголь — «Вечер на хуторе близ Диканьки» (1833), «Мертвые души» (Н. И. Куликов, 1842), «Похождения Павла Ивановича Чичикова» (П. И. Григорьев, 1855), «Майская ночь, или Утопленница» (В. А. Крылов, 1881), «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» (В. А. Крылов, 1895); М. Н. Загоскин — «Юрий Милославский» (А. А. Шаховской, 1830), «Козьма Рощин, рязанский разбойник» (К. А. Бахтурин, 1836); А. А. Бестужев — «Князь Серебряный, или Отчизна и любовь» (Н. И. Филимонов, 1841, «Наезды»); В. А. Жуковский — «Людмила» (Р. М. Зотов и Н. П. Мундт, 1830); И. А. Крылов — «Демьянова уха, или Нечаянный стговор в Ямской слободе» (П. Н. Арапов); М. Ю. Лермонтов — «Песня про купца Калашникова...» (1858), П. И. Мельников-Печерский — «За Волгой» (Н. Северин и П. М. Свободин, 1886, «В лесах») и т. д.

Практика «переделок» была хорошо отработана. Обычно ими занимались люди, близко знакомые с театральной спецификой, с законами сце-

¹ Зоркая Н. М. На рубеже столетий. С. 142.

² Там же. С. 106.

ны, «театральные авторы»: режиссеры, актеры или драматурги. Заметим, что им обычно заказывали и оперные либретто.

Но репертуарная потребность в «переделках» не являлась единственной причиной их возникновения: читающая публика хотела видеть на сцене любимые произведения, публику привлекало имя хорошо знакомого ей писателя. Этим пользовались постановщики, особенно в бенефисные спектакли. Напомним, что бенефициант сам выбирал пьесу (дирекция не оплачивала постановку), и выручка от спектакля поступала ему¹. Разумеется, делалось всё, чтобы добиться аншлага. Как отмечалось в одной из рецензий на «переделку» произведения Пушкина, «среди любителей театра встречаются такие, которые не могут видеть диалога в беллетристическом произведении без того, чтобы не подумать: а что, если бы его перенести на сцену? К этому наивному чувству пришивается, вероятно, и страсть пофигурить в качестве драматурга, а может быть, еще и жажда дешевого гонорара. <...> При этом если автору удавалось внести в свою переделку знание сцены и ее требований с банальной точки зрения актеров, или поместить несколько картин собственного сочинения, то они уже готовы считать пьесу оригинальным трудом и скрыть источник <...>. Всё дело в более или менее ловком сцеплении вырванных из романа или повести картин. Хорошо еще, если переделыватель обладает хоть каким-нибудь чувством драматурга и выберет для своей жертвы повесть, действительно с элементами драмы. Большею же частью получается повесть в лицах, лишенная к тому же наиболее ярких красок романиста»².

Литературный текст «разбавляли» текстом драматурга (например, репликами персонажей), либо драматург вставлял большие куски текста-источника в свой текст — и это был самый распространенный и проверенный метод для «переделывателей» в последней трети века.

Приведем два примера — опять же из «Пиковой дамы» (фрагменты пушкинского текста выделены курсивом). Посмотрим, как же «вкраплялся» пушкинский текст в драматическую переделку, или же, скорее, как он «разбавлялся» текстом драматурга. Первый из фрагментов — пролог «Хризомании, или Страсти к деньгам» А. А. Шаховского:

«Л ю б с к о й. Я об заклад бьюсь, что капитан не меньше нас любит игру.

Ч у р и н (Томскому). А деньги в десять раз больше.

¹ Второй бенефисный спектакль давался в пользу дирекции императорских театров. Таким образом, бенефисы были выгодны и бенефицианту, и дирекции.

² Рецензия на «Капитанскую дочку» Н. Кондаковой за подписью А. Н. Веселовского и В. И. Немировича-Данченко (РО ГЦТМ. Ф. Театрально-литературный комитет. № 134).

И р м у с. Да, *игра меня очень занимает, но я не намерен жертвовать* уже приобретенным, чтобы *приобрести* еще не верное.

Ч у р и н. Непостижимое воздержание.

Т о м с к о й. Что тут непостижимого, он инженер, математик, человек аккуратной, у него нет, где, как у нас, русских баричей: ни батюшек, ни матушек, ни деревень, ни наследства, так он и бережет денежку на черной день; но если кто непостижимое существо, *так это бабушка моя графиня Елизавета Федотовна.*

В с е. Как?.. Чем?

Т о м с к о й. А тем, что она *не понтирует.*

Н е м и р о в. Да ты с ума сошел: что тут непостижимого, *что старуха* под 80 лет не пускается в азартную игру?

<...>

Т о м с к о й. У нее есть секрет.

И р м у с и другие. Какой?

Т о м с к о й. Преудивительный, слушайте. *Надобно знать, что графиня Елизавета Федотовна лет около шестидесяти тому назад была в Париже в большой моде: ее там называли Venus Moscovite. Сам маршал Ришелье за ней волочился и чуть, как она уверяет, не сошел с ума от ее жестокости; но дело не о том. В это время дамы играли в фараон; и однажды в Версали бабушка проиграла, помнится, принцу де Ламбак, что-то очень много. Приехав домой, она, отлепивая мушку и снимая фижмы, объявила дедушке о своем проигрыше и приказала тотчас заплатить. Покойный дедушка, сколько я помню, был род бабушкина дворецкого, боялся ее, как огня; но огромность проигрыша его так испугала, что он осмелился рассуждать и доказывал, что она в полгода издержала десять лет своего дохода и что в Париже нет у них ни подмосковной, ни саратовской вотчины, словом, начисто отказал от платежа. Бабушка за такой наглой поступок выгнала мужа вон и легла почищать одна, в знак своей немилости. На другой день она послала за изгнанником, и он, распетушась в первой раз в жизни, явился в женину уборную в бархатном колпаке и штофном шлафроке. Пораженная такою дерзостью, бабушка понизила тон, вступила в рассуждение и снисходительно доказывала ему, какая разница между каким-нибудь каретником и принцем, но дедушка, как расхрабренный трус, не хочет ничего знать, нет да и только, и оставил бабушку перед зеркалом в ужасном положении. К счастью, ей пришел в голову граф Сен-Жермен, о котором, верно, вы слышали.*

Н е м и р о в. Как же, он выдавал себя за вечно скитающегося жида.

И р м у с. О нет, об нем это другие рассказывали.

Ч у р и н (улыбаясь). Как и о прочих иных.

И р м у с (показывая досаду). Я не знаю никаких прочих, но слышал, что граф Сен-Жермен выдавал себя за алхимика и отыскателя философического камня, а *Казанова в записках своих* утверждает, что он был просто дипломатическим шпионом.

Т о м с к о й. Чем бы он ни был, только в Париже сыпал деньгами, его везде принимали, и *бабушка до сей поры сердится*, когда об нем *говорят без уважения*. Он был у нее за своего, и потому она решилась прибегнуть в крайности к его неистощимому кошельку, уж разумеется *описала черными красками жестокость своего слишком русского мужа*, просила одолжить ее на самое короткое время».

Как мы видим, лаконичному и сдержанному стилю «Пиковой дамы» придана «разговорность», если даже не «болтливость». И большой монолог Томского по законам сцены «разбавляется» репликами других персонажей. Пушкинский текст переделывается, за исключением нескольких фрагментов фраз. И это несмотря на то, что Шаховской старался бережно сохранить пушкинский текст. Но не будем забывать, что переделка Шаховского — это большой спектакль с прологом, эпилогом, дивертисментом и водевилем. Другое дело — драма в пяти действиях «Картежник» Дм. Лобанова (обратим внимание на то, что она написана раньше оперы Чайковского):

«Действие 1

Квартира Германа. Посреди комнаты накрыт стол, за которым ужинают: Нарумов, Томский, Сурин и проч. Гости. По сторонам стоят карточные столы со свечами и разбросанными на них картами; за одним — сидит Герман и в задумчивости тасует и мечет карты.

Н а р у м о в (со стаканом в руке, поет). *А в ненастные дни собирались они — часто.*

Г о с т и (хором). Часто.

Н а р у м о в (поет). *Гнули — Бог их прости! — от пятидесяти — на сто.*

Г о с т и (хором). На сто.

Н а р у м о в (поет). *И выигрывали, и отписывали мелом.*

Г о с т и (хором). Мелом.

Н а р у м о в (поет). *Так в ненастные дни занимались они — делом.*

Г о с т и (хором). Делом.

Н а р у м о в (к Сурину). Что ж ты, Сурин, не поешь и не пьешь с нами? Верно, опять проиграл, скажи, *что ты сделал?*

С у р и н. *Проиграл, по обыкновению. Надо признаться, что я несчастлив: играю мирандолом, никогда не горячусь, ничем меня с толку не собьешь, а все проигрываю.*

Н а р у м о в. *И ты ни разу не соблазнился? Ни разу не поставил на руте?.. Твердость твоя удивительна.*

С у р и н. Тут нет ничего удивительного: при несчастье нельзя рисковать, иначе все проиграешь, до последней рубашки. Я вот хоть играю и проигрываю, а все-таки опять играю. *А каков наш хозяин, Герман; не играет, не проигрывает, не выигрывает, а целую ночь сидит и смотрит на нашу игру. Вот в ком, господа, необыкновенное призвание к картежной игре. Смотрите, как он и теперь мечет сам с собою: клянусь честью, что он будет завзятым картежником.*

Н а р у м о в (Герману). *Да, Герман, ты от роду не играл, от роду не загнул ни одного пароли, а до пяти часов сидишь с нами и смотришь на нашу игру. Скажи, отчего ты не играешь?*

Г е р м а н. *Игра занимает меня сильно, но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее.* Вот если бы можно было управлять счастьем игры — тогда другое дело — я бы играл всякий день.

С у р и н. Эге! Чего ты, брат, захотел. Напротив, вся прелесть игры именно и заключается в перемене счастья. Я смотрю на игру, как на приятное препровождение времени, хотя иногда и очень грустно бывает проигрывать.

Г е р м а н. Неправда! Игра должна быть источником богатства, а не приносить вред материальный. Зачем мы будем проигрывать деньги, когда и без игры можем употребить их, т.е. истратить на удовольствия в жизни.

Т о м с к и й. *Герман немец: он расчетлив, вот и все! А если кто для меня не понятен, так это моя бабушка, графиня Анна Федоровна.*

Н а р у м о в. *Как?*

С у р и н. *Что?*

Т о м с к и й. *Не могу постигнуть, каким образом бабушка не понтирует!*

Н а р у м о в. *Да что же тут удивительного, что восьмидесятилетняя старуха не понтирует?*

Т о м с к и й. *Так вы ничего про нее не знаете?*

Н а р у м о в. *Нет!*

С у р и н. *Право, ничего!*

Т о м с к и й. *О так послушайте!*

Н а р у м о в. Ну, рассказывай, Томский, это любопытно.

Т о м с к и й. *Надобно знать вам, что бабушка моя, лет шестьдесят тому назад, ездила в Париж и была там в большой моде. Народ бегал за нею, чтобы увидеть «ля венус московит». Ришелье за нею*

волочился, и бабушка уверяет, что он чуть было не застрелился от ее жестокости.

Н а р у м о в. Ха, ха, ха! (все смеются).

Т о м с к и й. В то время дамы играли в «фараон», такая игра была. Однажды при дворе она проиграла на слово герцогу Орлеанскому что-то очень много. Приехав домой, бабушка, отлепивая мушки с лица и отвязывая фишмы, объявила дедушке о своем проигрыше и приказала заплатить. Покойный дедушка, сколько я помню, был род бабушкина дворецкого, он ее боялся как огня, однако услышав о таком ужасном проигрыше, он вышел из себя, принес счета, доказал ей, что в полгода они издержали полмиллиона, что под Парижем у них нет ни подмосковной, ни саратовской деревни, и на чисто отказался от платежа. Бабушка дала ему пощечину и легла спать одна, в знак немилости.

Н а р у м о в. Ого! (все смеются).

Т о м с к и й. На другой день она велела позвать мужа, надеясь, что домашнее наказание над ним подействовало, но нашла его непоколебимым. В первый раз в жизни она дошла с ним до рассуждений и объяснений, думала усовестить его, снисходительно доказывая, что долг долгу розь, и что есть разница между принцем и каретником. Куда! Дедушка бунтовал. Нет, да и только! Бабушка не знала, что делать. С ней был коротко знаком человек очень замечательный. Вы слышали о графе Сен-Жермене, о котором рассказывают так много чудесного?

Н а р у м о в. Да.

С у р и н. Слышали.

Г е р м а н (подходит к ним). Ну, рассказывай дальше.

Т о м с к и й. Вы знаете, что он выдавал себя за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня и проч. Над ним смеялись, как над шарлатаном, а Казанова в своих записках говорит, что он был шпион. Впрочем, Сен-Жермен, несмотря на свою таинственность, имел очень почтенную наружность и был в обществе человеком очень любезным. Бабушка до сих пор любит его без памяти и сердится, если говорят об нем с неуважением. Бабушка знала, что Сен-Жермен мог располагать большими деньгами. Она решила к нему прибегнуть. Написала ему записку и просила немедленно к ней приехать. Старый чудак явился тотчас и застал ее в ужасном горе. Она описала ему самыми черными красками варварство мужа и сказала, наконец, что всю свою надежду полагает на его дружбу и любезность. Сен-Жермен задумался.

Н а р у м о в. Еще бы!

Сури н. Сумма, поди не малая.

Герман. Ну, дальше, дальше!

Томский. *«Я могу вам услужить этою суммою, — сказал он, — но знаю, что вы не будете спокойны, пока со мною не расплатитесь, а я бы не желал вводить вас в новые хлопоты. Есть другое средство: Вы можете отыгаться».* — *«Но, любезный граф, — отвечала бабушка, — я говорю вам, что у нас денег вовсе нет».* — *«Деньги тут не нужны, — возразил Сен-Жермен, — извольте меня послушать».* Тут он открыл ей тайну, за которую всякий из нас дорого бы дал...

Герман. В чем же она заключалась? Ну, говори, в чем?

Томский. *В тот же самый вечер бабушка явилась в Версаль, «о же де ля рен».* Герцог Орлеанский метал; бабушка слегка извинилась, что не привезла своего долга, в оправдание сплела маленькую историю, и стала против него понтировать. Она выбрала три карты, поставила их одну за другою: все три выиграли ей соника, и бабушка отыгралась совершенно! Что вы на это скажете?

Сури н. Случай!

Нарумов. Сказка!

Герман. Может статья, порошковые карты?

Томский. *Не думаю.* Скорее нужно верить, что действительно Сен-Жермен посвятил мою бабушку в свои карты и научил ее управлять счастьем в игре.

Нарумов. Слушай, Томский. *У тебя есть бабушка, которая угадывает три карты сряду, а как же ты до сих пор не перенял у ней ее кабелистики?*

Томский. *Да, чорта с два! У ней было четверо сыновей, в том числе и мой отец; все трое отчаянные игроки, и никому не открыла она своей тайны, хоть это было б не худо для них и даже для меня.*

Герман. Неужели она никогда и решительно никому не открывала этой тайны? Этого быть не может.

Томский. *Вот что мне рассказывал дядя, граф Иван Ильич, и в чем уверял меня чество.*

Герман. Что такое?

Томский. *Покойный Чаплицкий, тот самый, который умер в нищете, промотав миллион, однажды в молодости свой проиграл, помнится, Зоричу — около трехсот тысяч. Он был в отчаянии. Бабушка, которая всегда была строга к шалостям молодых людей, как-то жалилась над Чаплицким. Она дала ему три карты, с тем, чтобы он поставил их одну за другою, и взяла с него честное слово впредь уже никогда не играть. Чаплицкий явился к своему победителю: они сели играть. Чаплицкий поставил на первую карту пятьде-*

сят тысяч, и выиграл соника; загнул пароли, пароли-пе, отыгрался и остался еще в выигрыше».

Драматург, в отличие от Шаховского, брал не фрагменты пушкинских фраз, он вставлял большие куски пушкинского текста в свой текст — и эта был более распространенный и проверенный метод для «передельвателей» в последней трети века.

Увлечение «переделками» достигло пика к середине 1870-х гг. и потом постепенно пошло на спад, так как подобные пьесы перестали удовлетворять публику, уже более искушенную. Разумеется, это не касается многочисленных инсценировок пушкинских произведений во время пушкинских юбилейных торжеств в конце XIX в.

Еще в 1828 г. «Московский телеграф» иронизировал по поводу многочисленных сценических «переделок», вошедших в театральный обиход, и, видимо, не случайно обратился к пушкинским произведениям: «Взять какую-нибудь поэму или роман, исковеркать его в разговоры, расставить, где и как угодно, явления и действия, прибавить восклицаний, точек, вклеить песню или две, хор, два, три — и дело кончено, романтическая трагедия поспела <...>. Но, мм. гг., разве не видите вы подобных творений? Разве трагедии, сделанные из „Руслана и Людмилы“, „Бахчисарайского фонтана“ <...> не то? <...> Давайте драматикам что хотите, из всего можно выкроить что угодно». Далее предлагался даже «рецепт составления романтической трагедии» из «Евгения Онегина»:

«Общие правила.

1. Должно заставить все лица охать, восклицать и бредить громкими словами — чего нет у Пушкина.

2. Сцену допускается переменять до 40 раз.

3. Всё, что Пушкин говорит от себя, можно заставить говорить действующие лица.

4. Перенести можно заднее наперед, вставить от себя, исковеркать всё, как угодно.

5. Включить должно хоры, арии, песни. Буянов может пропеть на сцене XXII станс из 4 главы, гости Лариной пропоют перед мосье Трике XLV станс, он будет отвечать им XLVI стансом, и проч. Когда Ленский будет убит, хор пропоет над ним VII станс из 2 главы и т. д.

6. Непременно должно включить балеты и танцы, это весьма важно! Первое действие может кончиться сном Татьяны. Тут какой богатый сюжет выставить на сцене пляски чудовищ! Второе действие кончится балом у Лариных, тут есть случай выпустить ловкого танцора, чтобы он пропрыгал pas de des, pas de trois.

7. Писать можно в прозе и в стихах — последнее лучше; и стихи должны быть разной меры, чтобы вставить поболее стихов Пушкина. В таком случае пошлые остроты и дурные стихи переделывателя будут не заметны для кресел, а раек, не понимая стихов Пушкина, будет хлопать шуткам и стихам переделывателя»¹.

Замечания, конечно же, ироничные, но справедливые; может даже показаться, что драматурги и либреттисты в самом деле руководствовались ими.

«Переделки», как считал один из исследователей, «только слабая тень пушкинских сюжетов — были вызваны желанием читателей Пушкина видеть на сцене любимые образы. Однако театрализация пушкинских произведений была одновременно и их фальсификацией»².

Некоторые из пушкинских текстов закрепились в современном культурном сознании в измененном, модифицированном виде. Литературный текст в ходе времени претерпевал эволюцию и трансформацию (фольклоризация, театрализация, даже идеологизация и т. д.) и обретал иной статус. Мы, естественно, обратимся к процессу театрализации.

К настоящему моменту в русской культуре имеется определенное количество «пушкинских текстов», отличающихся от текста литературного источника: тексты «Пиковой дамы», «Медного всадника», «Евгения Онегина» и т. д.

§ 4. Движение театрального текста. **Общепринятый театральный текст.** **Сверхтекст**

Типологически устойчивую модель бытования пушкинского текста (и литературного, и театрального) мы рассмотрим на одном частном примере, который, однако, весьма показателен для понимания общих процессов. В качестве такого пушкинского текста, подвергавшегося неоднократной театрализации, мы выбрали поэму «Бахчисарайский фонтан».

Поэма Пушкина, написанная в 1824 г., сразу становится популярной, и тут же появляется драматург, желающий приспособить пушкинское произведение для сцены. Уже 27 июня 1824 г. А. С. Грибоедов общал П. А. Вяземскому из Петербурга: «Шаховской занят перекройкой „Бахчисарайского фонтана“ в 3 действиях с хор<ами> и бал<етом>, он сохранил множество стихов Пушкина, и все вместе представляется в виде какого-то чудесного поэтического салата»³.

¹ Московский телеграф. 1828. Ч. 20. № 6. С. 227–230.

² Загорский М. Пушкин и театр. С. 292.

³ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 3. СПб., 2006. С. 72–73.

Действительно, Шаховской сохранил стихотворный размер Пушкина и включил в текст его подлинные стихи. Он назвал пьесу «Керим-Гирей, крымский хан» и определял ее как «романтическую трилогию в пяти действиях, в стихах». Собственно пушкинской можно было назвать только третью часть трилогии под названием «Бахчисарайский фонтан, драма в трех действиях в стихах». Шаховской подробно и скрупулезно доработал сюжетно-фабульную основу пушкинской поэмы. В первой и второй частях своей трилогии Шаховской развернул кратко изложенную у Пушкина предысторию Марии. В первой части под названием «Татарский стан», после ряда сюжетных перипетий в стане татар близ замка отца Марии, выясняется, что Гирей любит свою невольницу грузинку Зарему. Во второй части («Польский замок») Гирей во время польского праздника совершает набег на замок и пленяется Марией. В третьей части развивается сюжет пушкинской поэмы с небольшими вставками и изменениями. «Сюжетные коллизии в досочиненных им двух частях, в принципе, не противоречили пушкинской логике развития событий и образов, — пишет М. Н. Щербакова. — Не произвели они явно диссонирующего впечатления и на публику, знакомую с поэмой Пушкина. Так или иначе, но *желанная иллюзия знакомства с драматическим вариантом пушкинского „Бахчисарайского фонтана“ была, безусловно, достигнута*¹. Переход из одного рода искусства в другой (поэма — драма) потребовал расширения круга действующих лиц (были введены воины Юсуф и Махмет, мулла Хамид, начальник евнухов Оглу и др.) и подчинения их традиционным театральным амплуа.

Популярный литературный текст при этом продолжает бытование в своем семиотическом поле (читается и перечитывается публикой), параллельно с этим начинается и жизнь театрального текста — премьера спектакля состоялась 28 сентября 1825 г. в Петербурге — на долгие годы он остается репертуарным. Вступая во взаимодействие с «другим» (уже зрительским, а не читательским) сознанием, имманентность литературного текста перестраивается.

К одному материнскому театральному тексту могло восходить несколько театральных текстов, и они функционировали в одном временном периоде независимо друг от друга. Так, в конце XIX в. появляется несколько сценических «Бахчисарайских фонтанов»: опера в 3 действиях «Бахчисарайский фонтан» А. Ф. Федорова (1894); опера в 4 действиях, 7 картинах «Бахчисарайский фонтан» А. А. Ильинского,

¹ *Щербакова М. Н. Пушкин и современники. С. 51. Курсив наш.*

либретто Е. Буланиной (1894–1899)¹; опера в 5 сценах, 6 картинах «Бахчисарайский фонтан» М. М. Зубова, либретто П. Ю. Зубова (1898)².

Но чаще всего театральные тексты создавались не параллельно, а последовательно (по цепочке). В таком случае на сцене трансформировался уже не собственно пушкинский, а (назовем его так) *первичный театральный текст*. При этом непременно сохранялась формальная отсылка к литературному источнику, где обозначалось имя автора (например, «по произведению А. С. Пушкина»). Сохранение заглавия было не столь обязательным (но желательным). Не обязательным (а зачастую, и совсем не обязательным) было и обозначение имени «передельвателя» на афише.

Обращение драматургов именно к театральному, а не к литературному тексту являлось обычной театральной практикой. Приняв решение поставить пьесу по известному литературному произведению, драматург, как правило, отправлялся в библиотеку Дирекции императорских театров (ныне Отдел рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской Государственной Театральной библиотеки) и, по обнаружении уже адаптированного к условиям сцены произведения (в сущности, готового театрального текста), использовал найденный материал по своему усмотрению. Следует с сожалением отметить, что современные драматурги и постановщики, адаптирующие литературные произведения для сцены, этим не пользуются. А опыт предшественников если не использовать, то изучать всё же стоило бы.

Интересующий нас первичный театральный текст «Бахчисарайского фонтана» Шаховского в этой цепочке претерпел с течением времени неоднократную трансформацию, жанрово перекодируясь от драмы к пантомиме и затем к балету.

Первой в цепочке театральных текстов, основанных на тексте Шаховского, стала «пантомима-балет» для народных театров «Жертва ревности»³ (1883) А. Я. Алексеева-Яковлева. Пьеса ставилась в 1885 г. во время масленичных гуляний на Марсовом поле в Петербурге, в театре «Развлечение и польза» Лейферта. Либретто Алексеева короче и динамичнее по сравнению с большой пьесой Шаховского: оно более «современно», упрощено, приближено к задачам народного театра (в частности, моралистично и т. п.) и приспособлено к жанру феерий⁴.

¹ Цензурное разрешение 18 марта 1894 г.

² Цензурное разрешение 28 января 1898 г.

³ Цензурное разрешение от 4 января 1883 г.

⁴ «Феерия — пьеса, основанная на эффектах магии, чуда, яркой зрелищности, включающая вымышленных персонажей, обладающих сверхъестественной силой», которые создают ансамбль с настоящими героями (Пави П. Словарь театра. С. 406).

Вскоре после Алексеева его сценарием «Бахчисарайский фонтан» воспользовался балетмейстер Ф. Л. Нижинский¹ (1897) для пантомимы в 3 переменах. Нам неизвестно, ставилась ли она на сцене. Возможно, это была одна из пантомим для цирка, которые создавал хореограф. Либретто Нижинского отличалось от алексеевского собственно только тем, что... цензор вымарал «апофеоз» с вознесением Марии, и произвел замену «евнухов» на «слуг».

Уже в XX в. (1934) движение театрального текста «Бахчисарайского фонтана» (Шаховской — Алексеев — Нижинский) завершилось хорошо известным современному зрителю балетом Б. В. Асафьева по либретто Н. Д. Волкова². Либреттист использовал театральный текст Алексеева (или Нижинского), исключив сюжетную коллизию, связанную с желанием хана принять христианство и противоборствующим этому желанию муллой (эта проблематика противоречила идеологическим условиям советской действительности), а также произвел некоторую модернизацию либретто, адаптировав его к задачам современного балетного театра. В балетоведческих работах имеются замечания, что в разработке сценария Волков «воспользовался» пьесой Шаховского³, — это, безусловно, не так. Сопоставление всех текстов может свидетельствовать о том, что в либретто Волкова воссозданы сцены и эпизоды, которых нет у Шаховского (и, тем более, у Пушкина), но есть у Алексеева (или Нижинского).

Театральный текст Шаховского стал первоосновой и для драматического представления в 4-х действиях для народных театров С. А. Трефилова «Бахчисарайский фонтан, или Звезда востока» (1896). Пьеса состояла из стихов (автор заимствовал стихи Шаховского) и прозы, принадлежащей уже Трефилову. Таким образом, именно первичный театральный текст Шаховского, а не его литературный источник, стал основой целого «генеалогического древа», из которого, с одной стороны, «произрастал» текст Трефилова, а с другой — компилятивный текст Алексеева — Нижинского — Волкова.

¹ Цензурное разрешение от 26 января 1897 г.

² Балет-поэма в 4-х действиях с прологом и эпилогом. Премьера состоялась 28 января 1934 г. в ГАТОБе (Ленинград), балетмейстер Р. Захаров. В одной из балетоведческих работ можно прочесть: «В свое время Н. Волков сочинил замечательный сценарий балета „Бахчисарайский фонтан“, — на мой взгляд, просто классический. Ситуации пронизаны пушкинской мыслью о любви. И тот же автор написал сценарий „Золушка“, не видя для этого спектакля другой темы, кроме вознаграждения таких „добродетелей“, как терпение, смирение и покорность» (Гусев П. Читая книгу // Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М., 1977. С. 15).

³ См., например: Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии. С. 266; Ильин А. Пушкинские балеты. С. 85.

Изучение трансформации театрального текста позволяет особо выделить позицию, в которой театральный текст, трансформируясь, достигает завершающей фазы, после которой *движение* текста уже невозможно. Опираясь на имеющийся в нашем распоряжении материал можно констатировать, что это происходит только в случае создания шедевра. И только в этом случае возможно формирование представлений о «пушкинском» тексте как об *общепринятом театральном тексте*.

Термин *общепринятый театральный текст* мы, в рамках интертекстуальной методологии, образуем от *loci communes* (лат. «общие места»).

Ниже мы рассмотрим варианты трансформации пушкинских текстов на конкретном материале, но все они будут укладываться в следующую схему:

литературный текст → *театральный текст 1* → *театральный текст 2, 3... и т. д.* → *общепринятый театральный текст*.

При этом данная цепочка может быть прервана в любом звене, начиная со второго.

Начальные этапы движения театрального текста со временем «забываются», т. к. зритель «не помнит» постановок, которые предшествовали балету Асафьева. Точно так же он «не помнит» инсценировок Шаховского и Лобанова, предшествующих «Пиковой даме» Чайковского, «не помнит» драму Кугушева, которой воспользовался Чайковский для либретто «Евгения Онегина», и т. д.

Театральные тексты (1, 2, 3...), как только они перестают быть актуальными для зрителя (т. е. исчезают из репертуара), при наличии общепринятого театрального текста становятся интересны только для историков театра и литературы. Однако пока общепринятый театральный текст не получил завершеного оформления, эти тексты продолжают оставаться латентно востребованными, дожидаясь своего часа в архивах (например, «Станционный смотритель» Н. И. Куликова, «Капитанская дочка» Д. И. Лобанова и др.).

Соловьев С. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. С. 154.

Итак, в основу общепринятого театрального текста положен пушкинский литературный текст. Однако достаточно быстро зрительское сознание начинает воспринимать общепринятый театральный текст как собственно пушкинский театральный текст. Это фиксируется и в языке (мы и сейчас говорим вслед за зрителями XIX в.: «пушкинский спектакль», «пушкинская опера», «пушкинский балет», «пушкинская сказка», применяя, например, этот последний термин даже к современному цирковому представлению «Руслана и Людмилы»). Культурное сознание не делает различий между постановками драматических произведений самого

Пушкина и инсценировками его недраматургических произведений: все они одинаково атрибутируются Пушкину.

Впрочем, сначала общепринятый театральный текст обязательно проходит предварительный этап: он подвергается резкой критике и со стороны театральных рецензентов, и со стороны публики, которые непременно сопоставляют спектакль с литературным источником. На этом этапе общепринятый театральный текст обязательно сравнивают с литературным текстом, т. к. публика еще дифференцирует эти тексты. Схема данных критических выступлений всегда одинакова и приблизительно такова: «спектакль великолепный, но авторы исказили Пушкина». Заметим, не приводя сейчас примеров, что такой подход ожидают и сами авторы инсценировок: они осознают, что покусились на канон, на сакральное, на Пушкина.

Но через определенный промежуток времени, после того, как стихает критика в адрес постановки, когда сравнение либретто и пушкинского произведения перестает быть актуальным, в массовом сознании происходит слияние литературного текста и общепринятого театрального текста. Так, например, Н. Н. Страхов в 1874 г. отзывается о «Руслане» Глинки, который к тому моменту уже закрепился в общественном мнении как «шедевр»: «В „Руслане“, хоть он и состоит из отдельных сцен, всё идет одно к одному, нет никаких противоречий, и вас обнимает собою целый своеобразный мир, фантастический, но стройный и живой. А „Борис Годунов“ весь так и расползается по клочкам»¹. В результате этого слияния формируется некое сверх-единство, которое мы обозначаем как *сверхтекст*, и которое, видимо, окончательно и закрепляется в памяти реципиентов. Получается следующая модель:

$$\text{литературный текст} + \text{общепринятый театральный текст} = \\ = \text{сверхтекст.}$$

Восприятие читателя-зрителя перестает дифференцировать литературный и общепринятый театральные тексты, которые сращиваются в сознании читателя-зрителя. (Вспомним высказывание персонажа рассказа А. П. Чехова «В Москве» (1891): «Иду слушать „Пиковую даму“ и, только когда уже подняли занавес, вспоминаю, что я, кажется, не читал пушкинской повести или забыл ее».) И дело не только в том, что среднеобразованный человек, читая, например, предсмертные стихи Ленского «Куда, куда вы удалились...», непроизвольно бессознательно воспроизводит (а то и напевает) их музыкальное звучание — из оперы Чайковского (но это будет уже: «Куда, куда, *куда* вы удалились...»), а в том, что он

¹ Страхов Н. «Борис Годунов» на сцене. С. 94.

уже не мыслит пушкинских стихов без музыки (вспомним глинковское «мимолётное виденье»).

Непременным условием жизни сверхтекста является постоянная актуализация: воспроизведение обеих его составляющих: актуализация общепринятого театрального текста (собственно, степень его репертуарности), и актуализация литературного текста (постоянное чтение, возвращение читателей к Пушкину). Разумеется, рамки сверхтекста никогда не могут быть стабильными, и не могут быть описанными — сверхтекст, как и любой текст — явление динамическое.

И вследствие постоянной актуализации этих двух составляющих, сверхтекст уже закрепляется в культурной традиции — и, соответственно, в культурном сознании.

Публика осознает наличие двух составляющих сверхтекста. Иногда мы встречаем подтверждение этого в текстах современников. Так, например, в издании «Пиковой дамы» с иллюстрациями (кадрами) из прозаического фильма (1916) (обратим внимание на то, что после премьеры оперы прошло 26 лет) составители написали: «Как известно, либретто М. И. Чайковского существенно отличается от содержания повести Пушкина. И при этом следует отметить, что вследствие исключительной популярности оперы, в сознании широкой публики пушкинский текст заслонен либретто Чайковского»¹.

Мы проводили опросы среди людей с высшим образованием (медики, учителя средней школы и т. п. — но не филологи). И оказалось, что опрошенные обычно сомневались, а то и путались в своих ответах на вопросы: что случилось с Лизой? что случилось с Германном в «Пиковой даме» Пушкина? Лиза то бросалась в Неву, то выходила замуж, а Германн стрелялся, — редко, когда сидел в сумасшедшем доме.

Даже многие музыковеды, обращаясь к «Пиковой даме» Пушкина, называли Германна «по-чайковски» *Германом*, — да и некоторые историки литературы грешили этим. Пушкинские *сверхтексты* предоставляют место в «пушкинских произведениях» генералу Грмину, князю Елецкому, бедной уtoplенице Лизе, самоубийце Герману/Германну, Зареме, закалывающей Марию, и т. п. Кто теперь без запинки с уверенностью скажет: какой из Борисов (Пушкина или Мусоргского) произносит «И мальчики кровавые в глазах...»?

Проиллюстрируем это положение примером из литературы. В рассказе М. М. Зощенко² (1937), докладчик говорит: «Лично мне нравятся

¹ Пиковая дама: Киноиллюстрация повести А. С. Пушкина / Изд. И. Н. Ермолев. М., 1916. С. 3.

² Благодарим за указание на это С. А. Фомичева. Исследователь цитирует этот рассказ М. М. Зощенко в своей книге: Пушкинская перспектива. М., 2007. С. 309–310.

его лирические стихи из „Евгения Онегина“: «Что ты, Ленский, не танцуй» <...>. Г о л о с с м е с т а : Это не стихи Пушкина. <...> — То есть как это „Евгений Онегин“ — не стихи Пушкина? Г о л о с с м е с т а : Это оперные арии, а у Пушкина этого нету. <...> — Другой актер как завершит тенором: „Куда, куда вы удалились“, и как-то знаете, слабина чувствуется. Пушкин, думаешь, так бы не написал. Г о л о с с м е с т а : А вот это как раз стихи Пушкина. — Разве? <...> А что касается „Пиковой дамы“, то я уж теперь прямо и не знаю, что и думать. Я думал: они из Пушкина поют. Но вот сейчас, знаете, срочно перелистываю одномомник и вижу: „Пиковая дама“ — проза. Вот так номер! <...> И то, что *эти стихи не Пушкин написал, это дело не меняет. И гениальное произведение остается на сценической высоте*¹.

Со временем интерпретации общепринятого театрального текста неизбежно пытались приблизить к литературному тексту-первооснове (материнскому тексту). Например, в текст музыкального произведения вводили канонические пушкинские тексты (скажем, речитатив под клавишин), начинали восстанавливать сюжет оригинала, и т. п. — и это процесс продолжается. В качестве одного из самых ярких примеров подобной актуализации можно привести постановку оперы «Пиковая дама» В. Э. Мейерхольда в МАЛЕГОТе, в финале которой Герман, «как и положено», оказывается в Обуховской больнице, в 17 номере. Режиссер писал: «Мы взялись за работу сближения Пушкина с Чайковским на музыкальном материале, данном последним, но при обязательном условии замены сценария М. Чайковского новым сценарием и прежнего текста — новым текстом <...>. И мы рассуждаем так: поскольку в музыке это не отражено, давайте-ка попробуем приблизиться к тому построению хода событий, как оно выражено Пушкиным <...>. Не нарушая последовательности сцен, мы (с помощью специальных малых занавесок) изолируем так называемые интимные сцены, не занимаясь вводом на сцену и уходом со сцены «массы» <...>. Заново прочтена музыка. Ряд отдельных номеров, арии, дуэты, ансамбли, которые с такой любовью обычно обсасывались, распевались, — ведь это не только островки, важны ведь еще промежуточные звенья между ними. При условии, что мы обратили особое внимание на эти промежуточные звенья (между ариями, между дуэтами, между ансамблями), нам удалось насытить оперу воздухом «Пиковой дамы» Пушкина»².

¹ <Зощенко М. М.> На Малой Перинной, 7. Речь, произнесенная на собрании в жакете на Малой Перинной улице, № 7, в дни Пушкинского юбилея // Крокодил. 1937. № 5. С. 8–9. Курсив наш.

² Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 299–309. Впервые: Мейерхольд В. С. Пушкин и Чайковский // «Пиковая дама»: Сборник статей и материалов к постановке оперы в Государственном Малом оперном театре. Л., 1935.

В свою очередь (в рамках уже сверхтекста) и литературный текст воспринимает от общепринятого театрального текста ряд коннотаций, что фиксируется, например, художниками-иллюстраторами. В иллюстрациях к изданиям «Пиковой дамы» Пушкина случается встретить пейзажи Летнего сада и Зимней канавки — декорации из оперы Чайковского¹. Мы замечаем и целый комплекс встречных влияний, фиксирующих сверхтекст: с одной стороны, литературный текст искажается (ошибка художника-иллюстратора, находящегося под воздействием сверхтекста), с другой — общепринятый театральный текст пытаются приблизить к литературной первооснове (режиссер старается уйти от общепринятого театрального текста к литературному) — таким образом, казалось бы, всё смешивается. В этом как раз и проявляется потребность культуры зафиксировать существование сверхтекста.

Разумеется, далеко не каждый «пушкинский» театральный текст доходил в своих трансформациях до стадии сверхтекста — этот процесс продолжается. Полагаем, что фиксацию некоторых из существующих на сегодняшний день сверхтекстов в общекультурном сознании приходится отнести уже к XX в. — а это уже выходит за принятые в нашем исследовании хронологические рамки. Отметим только, что в некоторых случаях сверхтекст для достижения своего статуса проходит еще одну стадию своего существования — через кинематографический текст², который представляет собой синтез литературы, визуального воплощения и музыки — вспомним хотя бы «Метель» (1964) В. П. Басова с музыкой Г. В. Свиридова.

Среди общемировых сверхтекстов, сформировавшихся в XIX в., следует назвать «Кармен» (литературный текст — новелла П. Мериме, общепринятый театральный текст — опера Ж. Бизе), «Дама с камелиями — Травиата» (литературный текст — роман А. Дюма, общепринятый театральный текст — опера Дж. Верди), «Фауст» (литературный

¹ См., например: подарочное издание (тираж 300 экз.) с гравюрами А. Алексеева: Alexander Pushkin. The Queen of Spades. The Blackamore press Ltd. London, 1928. В книге, выпущенной издательством «Нева» (Берлин, 1921 (на русском языке)), представлены восемь цветных литографий Адольфа Пропа; здесь явно сказалось влияние оперы: действие в иллюстрациях происходит в XVIII в., несколько шаржированном художником.

² Согласно «Пушкинскому кинословарю» (М., 1999), в дореволюционном кинематографе особенно были популярны фильмы на сюжеты «пушкинских» опер: «Пиковая дама» П. И. Чардынина (1907), «Русалка» (1910), «Дубровский» (1911) и «Евгений Онегин» В. М. Гончарова (1911). Вообще, по свидетельству составителей «Пушкинского кинословаря», с 1907 по 1919 г. было экранизировано 50 произведений Пушкина, 43 — Чехова, 10 — Достоевского (С. 246). В 1907–1914 гг. «подавляющее большинство названий картин повторяют названия произведений русской классики и современной литературы или же представляют собой вариации классических и современных литературных сюжетов, т. е. экранизации» (Зоркая Н. М. На рубеже столетий. С. 99).

текст — Гете, общепринятый театральный текст — опера Гуно) и некоторые другие.

§ 5. Театральная рецепция и театральная репутация

При анализе процессов инсценизации хорошо знакомых литературных произведений мы непременно сталкиваемся со специфическими особенностями рецепции: читатель литературного произведения волею неволей начинает выступать в роли реципиента уже театрального текста. Как отмечал еще В. Г. Белинский, «публика читающая и публика театральная — это две совершенно различные публики»¹. Однако уточним: и ту, и другую *публику* составляют одни и те же люди.

Читатель литературного текста, попавший в зрительный зал, разумеется, становится зрителем, и его восприятие (пусть помимо его воли) претерпевает изменения, вернее даже — качественно меняется². «Наше наслаждение театром, — пишет Б. Дор, — зависит именно от того, что мы видим, что текст написан, по существу, будучи чуждым времени и пространству, в мимолетный и ограниченный период спектакля. Таким образом, театральное представление не есть, видимо, место обретенного единства, но место навеки неутолимого напряжения между вечным и преходящим, между универсальным и частным, между абстрактным и

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. М., 1955. С. 83. О читательском и зрительском восприятии см.: Выготский Л. С. Психология творчества. М., 1965; Художественное восприятие: Сб. 1 / Под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1971; Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М., 1980; Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие. Этим же проблемам посвящены издания Калининского (Тверского) гос. ун-та: Художественное творчество и проблемы восприятия. Калинин, 1978; Художественное произведение и его читатель. Калинин, 1980; Литературное произведение и читательское восприятие. Калинин, 1982; Проблемы комплексного изучения восприятия художественной литературы. Калинин, 1984; Художественное восприятие: проблемы теории и истории: Межвузовский тематический сборник научных трудов. Калинин, 1988; Художественное творчество и проблемы восприятия: Сборник научных трудов. Тверь, 1990; История литературы и художественное восприятие. Тверь, 1991; Эстетические отношения искусства и действительности в литературе, критике, литературоведении и эстетике: Аннотированный указатель литературы. Тверь, 1992; 2-е изд. 1993; Эстетические отношения искусства и действительности: Словарь-справочник. Тверь, 1998; 2-е изд. 2002; Художественное восприятие: основные термины и понятия: (Словарь-справочник). Тверь, 1991; О литературе, писателях и читателях: Сборник статей памяти Г. Н. Ищука. Тверь, 1994. Разумеется, эта выборочная подборка ни в коем случае не претендует на полноту.

² Ср.: «Работа над представлением вынуждает зрителя занять определенную позицию, заставляет выйти за рамки простого восприятия внутренней структуры произведения» (Пави П. Словарь театра. С. 299).

конкретным, между текстом и сценой. Спектакль не реализует так или иначе текст, но критикует его, форсирует, вопрошает. Сопоставляет себя и его с собой»¹.

Личная активность зрителя заканчивается на его желании прийти в театр, далее (во время спектакля) он становится соучастником зрелища — именно в этой как бы лично пассивной роли, но уже активной в составе коллектива зрителей, он вовлекается в театральное действие. Любопытно, что в столь же относительно пассивной роли оказывается и автор произведения, даваемого на театре — он оказывается вовлеченным в процесс, который уже *от него не зависит*. Тогда становится понятно, почему, например, П. И. Чайковский в большинстве случаев так мучительно переживал дирижирование своими произведениями — его творческая потенция заканчивалась при их написании. Автор—зритель, который больше заинтересован реакцией зрительного зала, нежели собственно представлением, находится в тревожном ожидании вызова или освидетельствования. В этом состоянии он может даже создать драматический экзерсис типа «Театрального разезда после представления новой комедии». Гоголь так описал состояние автора пьесы после представления: «...нет, не рукоплесканий я бы теперь желал: я бы желал теперь вдруг переселиться в ложи, в кресла, в раек, проникнуть всюду, услышать всех мненья и впечатленья, пока они еще девственны и свежи, пока еще не покорились толкам и суждениям знатоков и журналистов, пока каждый под влиянием своего собственного суда <...>. Пусть даже посмеется надо мной, пусть недоброжелательство правит устами его, пристрастье, негодование, ненависть — всё что угодно, но пусть произнесутся эти толки <...>. Человек под влиянием первого впечатления всегда жив и спешит им поделиться с другим».

На зрителя, который по Аристотелю, претерпевает катарсис через сострадание и страх, во время спектакля воздействует театральный текст, а не литературный (пусть литературным текстом будет даже драма).

Литературный текст проходит разные стадии трансформации в театральный текст, и этот процесс более сложен, нежели переход написанного авторского произведения в книгу, где можно выделить только этапы прохождения через руки редактора, издателя и цензора. При превращении литературного текста в театральное авторское произведение сначала превращается в пьесу (или в сценарий музыкального произведения, переложенный затем в либретто), затем проходит цензуру, и только после этого попадает к режиссеру-постановщику (который по-своему

¹ Цит. по: Пави П. Словарь театра. С. 371–372.

интерпретирует текст этой пьесы). Завершается этот процесс уже коллективной сценической интерпретацией: работой над текстом актерской труппы, декораторов, костюмеров, машинистов сцены и т. д.¹

Процесс перехода литературного текста в театральный текст не заканчивается к премьере спектакля (когда зрелище «готово» для зрителей). Театральный текст продолжает твориться на глазах зрителя в постоянном контакте текста и зрителя, в прямом общении со зрительным залом — понятно, что собственно акт творчества происходит на глазах у зрителей. В этом акте творчества зритель принимает активное участие: «Подлинное художественное общение зала и сцены наступает тогда, когда у зрителя возникает активный процесс воображения, активный интерес к творческой индивидуальности художника, к тому, как актер на сцене поймет, истолкует, прочтает образ *именно* на сегодняшнем спектакле, пригласив к соучастию в процессе творчества зрителя. Тогда общение зала и публики достигает вершины художественности — *сотворчества*. И именно в этом своем качестве театр уникален. Зритель или слушатель тоже переживают минуты всепоглощающего душевного подъема, очень близкого вдохновению. Творчество и восприятие творчества — явления одного порядка»². И здесь можно говорить, с одной стороны, о субъективном восприятии театрального текста отдельным реципиентом, а с другой — о некоем общем эстетико-эмоциональном «заражении» (совместном переживании), и уже не о зрителях по отдельности, но о зрительном зале (о публике). Происходит взаимобратимый процесс суггестивного влияния театрального зрелища на зрителя и эмоций зрительного зала на исполнение спектакля, на сам спектакль. В коробке театра вершится сложное взаимодействие замысла создателей и зрительского восприятия, авторских и зрительских эстетических, идейных, психологических, эмоциональных установок.

В зрительном зале изменяется, по мнению Ю. М. Лотмана, механизм взаимоотношения текста и адресата. С одной стороны, мы имеем дело уже с театральной структурой, с другой — с качественно иной структурой аудитории — теперь зрительской. Читатели, попадая в театральную обстановку, рассаживаясь «согласно купленным билетам», оказываются вовлеченными в конвенциональность воспроизводимого театрально-

¹ «Театрализовать событие или текст — значит интерпретировать его сценически с использованием сцены и актеров для того, чтобы поставить ситуацию. <...> Драматизация, напротив, направлена исключительно на текстовую структуру: постановку диалогов, создание драматического напряжения и конфликтов между персонажами, динамику действия» (Пави П. Словарь театра. С. 364–365).

² Дмитриевский В. Н. Некоторые вопросы методики изучения интересов и реакций театрального зрителя // Художественное восприятие: Сб. 1. С. 383.

го текста, — собственно, даже при кажущейся внешне пассивной роли¹ зрители выполняют свою функцию, так как ее отсутствие делает невозможным бытование театрального текста. Отметим, что даже «генеральная репетиция», последний «прогон» спектакля требует наличие публики (пусть это будет «своя», приглашенная публика) — это было актуально и для XIX в.

Исследуемый материал позволяет различать два варианта процесса театрального воздействия/восприятия. Первый — когда представление зрителю незнакомо (например, это премьера новой пьесы, оперы, балета). В этом случае одним из важных факторов успеха у публики будут «неожиданности» и «случайности» нового текста (и, разумеется, их умелое нагнетание автором и постановщиками). Мы не будем на этом останавливаться, нас сейчас больше интересует второй вариант: когда зритель знаком с текстом и подходит к восприятию произведения искусства с определенными ожиданиями. Зритель знает, *что* происходит в известной драме (или в известном литературном произведении). Но он хочет узнать, *как сейчас и здесь* это будет воспроизводиться. И в успешности сценической интерпретации заключается главное оправдание ожиданий зрителя.

Ярким примером такого «ожидания» увидеть на сцене хорошо знакомое произведение может служить «Горе от ума» Грибоедова (комедия была закончена в 1824 г., и только в 1831 г. увидела сцену). Комедию знала вся образованная часть русского общества наизусть, текст буквально «растаскали» на поговорки, уже сложились стереотипы восприятия персонажей. Однако читатели, став зрителями, испытали чувство неудовлетворенности представлениями, в которых, кстати, играли тогдашние кумиры публики. Вот, например, несколько отзывов: «Надобно признать, что пьеса была обставлена очень дурно. Почти ни один актер не был в своей роле. Г. Мочалов, казалось, рожденный для роли Чацкого, выполнил ее очень неудовлетворительно <...>. Гг. актеры знали славу комедии Грибоедова и с робостью вступали на сцену, может быть, даже, излишняя старательность их вредила им более, нежели они думают»²; «Третье и четвертое действия, данные в первый раз на Масленице, были выставлены в таком безобразном виде (во всех отношениях), что грустно было

¹ «Полная пассивность зрителя, — отмечает Ю. М. Лотман, — конечно, невозможна ни в какой форме сценического искусства» (Лотман Ю. М. Искусство на пересечении открытых и закрытых структур // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 178). Впрочем, заметим, что в случае «полной пассивности», т. е. в случае неприятия театральной условности, зритель вообще перестает быть зрителем. Он либо спит, либо уходит из зала.

² Московский телеграф. 1831. Март. № 5.

смотреть!»¹ Перечень удач и неудач сценического воплощения комедии зафиксировал Н. К. Пиксанов в академическом издании собрания сочинений Грибоедова².

В еще большей степени эффект ожидания связан с инсценировками популярных произведений, в особенности пушкинских. В процессе воспроизведения пушкинского театрального текста, с одной стороны, происходит активизация всего предшествующего пространства литературного источника, с другой, — на этом фоне устанавливается вариация или новое добавление к тексту.

Текст, который читатель (а теперь зритель) раньше читал про себя, теперь (пусть в перекодированном виде) будет восприниматься в непрерывном сопереживании происходящему на сцене, в соучастии со зрительным залом. Аудиовизуальное воспроизведение, с одной стороны, расширяет возможности эмоционального влияния текста на адресата. С другой стороны, представленная интерпретация текста, безусловно, в определенной степени навязывается, — и либо в большей или меньшей степени принимается зрителем, либо идет вразрез с его личной читательской интерпретацией (с тем самым с чтением текста про себя, почти сакральным актом). А. Н. Островский, например, отмечал, что драматический текст попадает в публику и «посредством печати, и посредством исполнения», что «действительную ценность драматическая пьеса имеет только при исполнении на сцене»³.

Здесь важен еще один момент, кажется, не отмеченный ранее исследователями. Мы имеем в виду графические иллюстрации к литературному тексту — предшествующий спектаклю (*аудиовизуальному* воплощению) опыт его *визуального* восприятия. Подобно тому, как многие современники поэта долго воспринимали образ Пушкина по романтическому портрету Е. Гейтмана в издании «Кавказского пленника», так и читательское представление о героях пушкинских произведений в той или иной степени формировалось книжными иллюстрациями. Иногда и сам автор пытался спровоцировать у читателя необходимое ему восприятие своего произведения. Пушкин, например, был весьма заинтересован иллюстрациями к «Евгению Онегину» и впоследствии, неудовлетворенный

¹ Ушаков В. О представлении комедии «Горе от ума» // Северная пчела. 1831. № 80, 10 апреля.

² См.: Грибоедов А. С. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 2. С. 353–360. См. также сборник: «Горе от ума» на русской и советской сцене: Свидетельства современников. М., 1987 и информативную вступительную статью к нему: Фельдман О. М. Судьба «Горя от ума» на сцене (С. 6–77).

³ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 12. М., 1952. С. 44.

картинками в «Невском альманахе», откликнулся на них двумя едкими эпиграммами.

Визуальное восприятие посетителей балаганов и райка было подготовлено лубком. Со «Сказкой о рыбаке и рыбке», со «Сказкой о купце Остолопе и его работнике Балде», даже с «Кавказским пленником» этот зритель был хорошо знаком по лубочным картинкам. В них, по мнению Ю. М. Лотмана, «словесный текст, развертываясь во времени, делает это, однако, по законам театра, а не прозаического повествования <...>. Аудитория должна здесь по тексту восстановить и вообразить пропущенные звенья, как делается в детских играх или народном театре»¹.

Думается, что замечание Ю. М. Лотмана о фольклорных текстах можно применить и к текстам театральным: «Память о том, как этот сюжет (или образ, деталь, эпизод) уже вносился в сознание аудитории, заставляет особенно остро воспринимать изменения в заранее ощущаемых деталях и микроновации, то есть активизируется исполнительское мастерство»².

Разумеется, и театральные тексты, со своей стороны, стимулируют активизацию восприятия литературного текста: зритель, придя домой, испытывает желание перечитать произведение, — таким образом, мы имеем дело с взаимобратимыми процессами.

Посмотрев спектакль, реципиент сравнивает литературный текст (первоисточник) и театральные тексты. И это сравнение почти всегда не в пользу театрального текста. Негативное отношение к театральному тексту оказывается сильнее в случаях, когда это текст музыкальный («пушкинская» опера, балет): в силу большей условности музыкальной сцены (а, следовательно, и большей удаленности от первоисточника). «Придуманная жест, только для театра годный, условное движение, только в театре мыслимое, нарочитость театральной читки — всё это подвергается осуждению и со стороны публики, и со стороны критики»³, — писал В. Э. Мейерхольд. Может быть, не совсем уместно здесь обращаться к собственному опыту, но автор этой книги в детстве сначала *прослушал* оперу Чайковского «Евгений Онегин», и только после этого *прочел* текст Пушкина. Опера, таким образом, послужила стимулом обращения к Пушкину. Следует признать, что тогда приоритет оказался на стороне оперы: пушкинский текст ребенка разочаровал...

Как справедливо отметил Я. В. Ратнер, «в различных видах зрелищных искусств проблема зримого движения слова к зрителю решается в

¹ Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Народные гравюры и фольклор в России 17–19 веков. М., 1976. С. 252.

² Лотман Ю. М. Искусство на пересечении открытых и закрытых структур. С. 180.

³ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 217.

соответствии со зрелищной конкретикой, в соответствии с тем, как в данном зрелищном искусстве выстраивается зависимость изобразительного и выразительного, вербального ряда и зрелищной условности¹. Условность музыкальной сцены нивелируется воздействием музыки. А суггестивное воздействие музыки на зрителя весьма велико: слушатель оперы забывает и о традиционной статичности оперной сценографии, и о несоответствии внешнего облика исполнителей их персонажам.

В драматическом искусстве эмоции зрителя и актера в большей степени переключены на жест и интонацию. В театральной среде до сих пор бытуют байки об актере, который *так* произносил по порядку числа от 1 до 100, что у растроганного до слез зрителя создавалось впечатление: будто бы он слышит монолог раскаявшегося убийцы; или о певце, который доводил публику до экстаза, исполняя телефонный справочник.

Во многих случаях в центре системы театрального воздействия—восприятия стоит личность автора, его театральная репутация (зритель специально ходит на Шекспира, на Расина, на Пушкина, даже на водевили П. Каратыгина и проч.).

Исходя из специфики театральной рецепции, мы полагаем необходимым ввести в научный оборот понятие *театральная репутация* — наряду с широко применяемым понятием литературная репутация. Речь пойдет, разумеется, не о театральной репутации вообще: ею обладает любой театральный критик, постановщик, актер, директор театра (как, например, И. А. Всеволожский, который заказал П. И. Чайковскому «Пиковую даму» и даже внес определенный вклад в разработку сценария и либретто), в конце концов, просто «театрал», завсегдачай театра. Театральной репутацией обладали и сильные мира сего, например, император Нерон, или Людовик XIV, принимавшие участие в сценических действиях. Театральной репутацией обладал даже Николай I, любитель балетов и русской драмы, приобщавший к русской сцене сановную публику. Александру III, например, В. Е. Чешихин посвятил несколько страниц в своем исследовании русской оперы под заголовком: «Значение царствования Александра III для русской оперы»², и т. д. Театральной репутацией мог обладать печатный орган (например, «Северная пчела» долгое время помещала театральные рецензии, и проводила свою «театральную политику» и проч.), специальные театральные журналы и газеты (например, «Репертуар русского театра», «Антракт», «Театрал» и проч.). Перечень можно было бы продолжить, и он окажется весьма пространным.

¹ Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. С. 51.

² Чешихин В. История русской оперы. С. 410–411.

Мы рассмотрим *театральную репутацию, под которой понимается востребованность произведений литератора в совокупности театральных постановок.*

Востребованность произведений литератора театром мы можем описать как некий заказ (официальный или социальный), исходящий от театральной аудитории данного временного периода. Это может быть действительно официальный заказ (как в случае с оперой «Пиковая дама», заказные постановки к Пушкинским торжествам конца века и проч.), или потребность аудитории, осознаваемая постановщиком в воспроизведении данного текста (или сюжета, или даже определенного фрагмента текста) на сцене. Степень востребованности (актуальности) данного текста эквивалентна его репертуарности: в первую очередь частоте постановок, а также наличию вариантов инсценирования в различных театральных жанрах. При необязательности последнего условия, отметим, что востребованность литературного текста именно в различных театральных жанрах (оперные, балетные, драматические инсценировки) предполагает степень наибольшей активизации театральной репутации литератора в конкретный период.

Как показывает материал, существует *четыре типа* театральной репутации в зависимости от характера писательской деятельности литератора.

Во-первых, это писатель (чаще всего начинающий), пробующий себя в ипостаси театрального автора. Вообще наименование *автор пьесы* в XIX в. было более употребительно, чем «титул» *драматурга*. (Например, в «Театральном разъезде» Гоголя персонаж так и обозначен — «автор пьесы».)

Сделать имя тогда проще всего было на театре: пьес всегда не хватало, и тому отчасти виной была бенефисная практика. Для этого совсем не обязательно было иметь *литературную* репутацию: чтобы пьесу взяли для постановки, достаточно было иметь знакомства в театральной среде (хотя эти знакомства также надо было завести). Б. В. Варнеке в своей «Истории русского театра» в 1910 г. писал о «просвещенных театраллах», светских людях, которых «только любовь к театру и его служителям заставляла братья за перо», которые «сами переводили соответствующую пьесу, чаще всего для постановки ее в бенефис симпатичного им актера. <...> Такая работа никого затруднить не могла, а между тем, давала право называться литератором и сблизжала с театром»¹. И далее историк театра справедливо замечает: «На почве изготовления пьески для бенефиса удобнее всего завязывались модные в ту пору <речь

¹ Варнеке Б. В. История русского театра. Ч. 2. С. 4.

идет о первой четверти XIX в. — С. Д.> связи с деятелями театра, и авторство давало хоть некоторые права на занятие известного положения в театральных кружках. <...> Здесь они <«светские дилетанты» — С. Д.> по самой дешевой цене могли приобрести славу драматурга и все сопряженные с нею удобства»¹.

Успех пьесы обеспечивал и популярность (причем быструю: спектакль завершился, и — «автора на сцену!»), и рецензии, и славу. Вспомним самоироничное замечание Гоголя: «Вот, наконец, и крики, и рукоплесканья! Весь театр гремит!.. Вот и слава!» («Театральный разъезд»). Разумеется, автор пьесы должен был знать условия сцены. Например, С. П. Жихарев приехал в Петербург «с трагедией в кармане» с намерением завоевать литературный мир столицы: «Сочиняю „Артабана“ в том только намерении, чтобы проложить себе дорогу в общество петербургских литераторов»². Позднее, побывав на триумфальной премьере «Пожарского» М. В. Крюковского, Жихарев с милой откровенностью запишет: «И отчего же не пришло в голову мне вместо „Артабана“ написать какую-нибудь трагедию из общественной истории?.. Вот что называется торжество, и такое, от которого если не умереть, так с ума сойти можно <...>. Я сам знаю, что пьеса Крюковского посредственна, да и самые стихи в роли Пожарского, которые приводили в такой восторг публику, пахнут сумарковщиной. Да какое до того дело? <...> Я начинаю понимать, что для полного успеха трагедий на русской сцене только и нужно, чтобы они были „кстати“ и чтоб играл в них Яковлев»³.

Театральная репутация была первым и самым простым и успешным шагом для завоевания репутации литературной. Начинающий литератор уже считался, назывался автором (независимо от того, сочинил ли он оригинальную пьесу, перевел ли, переделал ли «на русские нравы» французский водевиль и т. д.), а звание автора (в общем-то, достаточно абстрактное, но значительное!) само по себе приобщало его к литературному миру.

Конечно же, в течение XIX в. акценты перемещались (с театра на литературу, и наоборот), но, в общем, поведенческая модель автора в преодолении препятствий на пути к известности и славе была обусловлена и предопределена литературной и театральной эмпирикой того времени. Для того чтобы сделать имя в литературе, необходимо было опубликовать свое произведение (хотя бы в журнале) — и здесь автор сталкивался

¹ Там же. С. 81–82.

² Жихарев С. П. Записки современника: В 2 т. Л., 1989. Т. 2. С. 18. Курсив наш.

³ Там же. С. 315–316.

с трудностями: для этого надо было войти в определенный литературный круг, — опять же, создавать репутацию. Книгу за свой счет¹, разумеется, всегда можно было издать (но далеко не все могли себе это позволить), при условии, что она пройдет цензуру, но и в этом случае не всегда была решаема проблема с читательским спросом, с успешной критикой и т. п.

И здесь на помощь приходил театр, с его быстро меняющимся репертуаром и вечной нехваткой пьес. Быстрый успех (непосредственная реакция зрительного зала, рецензии, публикация пьесы отдельным изданием или в театральном журнале) — и театральная репутация обеспечивалась, обещая в перспективе возможность обретения репутации литературной. Публикация пьесы (начиная со второй трети XIX в. это были литографированные издания) в первую очередь была связана с практической потребностью: для постановки в разных театрах (в том числе и провинциальных) — напомним, что императорскими театрами управляла одна дирекция. По всей видимости, именно так создал свою *литературную* репутацию Н. В. Кукольник, написав пьесу, ставшую популярной («Рука Всевышнего отечество спасла»).

Любопытна история театральной репутации Н. А. Полевого². Обладая громкой и скандальной репутацией прогрессивного журналиста, издатель «Московского телеграфа» после закрытия своего популярного журнала (парадоксально — из-за театральной рецензии) в последний период своей жизни обратился к театру. Одной из первых театральных работ знаменитого издателя «Московского телеграфа» стал его перевод «Гамлета» — перевод, сразу же принесший опытному литератору (но начинающему драматургу) успех на театре. Впоследствии автора сравнивали даже с Шаховским — и по количеству пьес, и по их репертуарности. Брат автора К. А. Полевой в своих «Записках» писал: «Сценические успехи оболстительны, трудно защититься от увлечения ими и самому несамолюбивому автору, а в Николае Алексеевиче было много самолюбия именно такого рода, которое любит блеск и гром. Иногда он жертвовал ему всеми другими соображениями, как случилось, к сожалению, и с его деятельностью для театра <...>. Как первую, так и следующие пьесы свои, он дарил на бенефисы актерам и актрисам; а между тем, почти каждая пьеса

¹ За счет автора выпускались и пьесы, отвергнутые театральной дирекцией. Подробнее см.: *Королев Д. Г. Порядок и особенности публикации пьес в конце XVIII–начале XIX века // Пушкин и сцена. М., 2000. С. 190–212.*

² См. подробнее об этом в нашей статье: *Комедии и водевили Николая Полевого // Полевой Н. А. Комедии и водевили / Сост., вступ. ст., коммент. С. В. Денисенко. СПб., 2004. С. III–XIX.*

его выдерживала бесчисленные представления, и это составило бы значительный доход для автора»¹.

Кроме того, что пьесы Полевого были «ладно скроены» с учетом театральной специфики, успеху немало способствовало и уже известное имя автора, обозначенное на афише (впрочем, иногда Полевой скрывался под инициалами — особенно когда это касалось переделок иностранных пьес). Литературная репутация — в данном случае — стала залогом приобретения репутации театральной.

К театру обращались на разных этапах своей литературной деятельности И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Н. А. Некрасов, И. И. Лажечников, Ф. М. Достоевский и др. Их театральная репутация утрачивалась, оставаясь на периферии творческой биографии, как только автор оставлял труд на этой ниве, когда театральная репутация переставала подтверждаться и самим автором, и зрителями его пьес.

Вторую группу составляют так называемые театральные авторы. Помимо драматургов (собственно писателей), для сцены писали актеры, режиссеры, околотеатральная элита — и таких театральных авторов было достаточно много. Это именно те люди, которые «изнутри» очень хорошо понимали технику сцены. Вероятно, о таких авторах иронично писал А. П. Чехов: «Я в себе талант давно уже чувствую! — заговорил он, кашляя и махая руками. — Почти с самого детства... Излагаю я литературно, остроумие есть... сцену знаю, потому — в любителях лет десять терся... Что же еще нужно?» («Водевиль», 1884).

Примеров здесь множество: П. А. Плавильщиков, П. А. Каратыгин, Д. Т. Ленский, Ф. А. Кони, Н. И. Куликов, П. И. Григорьев, Н. И. Ильин и многие другие.

...Как драму новую в театре
Давал знакомый драматург
(А ими полон Петербург)²... —

так замечено в одной из пародий на «Евгения Онегина» 1860-х гг.

Надо отметить, что их театральная репутация являлась неизменной составляющей собственно их образа жизни. Многих из них литератора (в узком смысле этого слова) и назвать бы никто не решился. Они могли быть и не приобщены к литературному миру, вращаясь в театральных кругах — в лучшем случае, выступая на страницах театральных пе-

¹ Полевой К. Записки о жизни и сочинениях Николая Алексеевича Полевого // Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934. С. 339–340.

² Евгений Онегин, роман в стихах, сокращенный и исправленный по статьям новейших лже-реалистов Темным человеком. С приложением 5 рисунков художника А. И. Лебедева. СПб., 1866. С. 12. Курсив наш.

риодических изданий. За ними могла закрепиться узкая театральная репутация: водевиллиста, мелодраматика, переделывателя пьес на русские нравы или даже переделывателя Пушкина (как, например, за цитированным нами Д. И. Лобановым). К этому типу литераторов можно отнести и записных либреттистов-драматургов — например, М. И. Чайковского или В. А. Крылова, выступавшего под псевдонимом Виктор Александров.

В одном из номеров журнала «Нива» за 1883 г. на первой полосе под традиционной рубрикой «Русские писатели» появляется заметка о В. А. Крылове, с его гравированным портретом (под этой рубрикой в том же году была помещена статья и об И. А. Гончарове...): «Автор, хорошо знакомый с потребностями сцены, конечно, применяется к тому составу труппы, который он видит на двух столичных русских сценах. Сообразуясь с дарованиями актеров, с их способностью передать ту или другую роль, автор усиливает или ослабляет значение задуманных им характеров или выкидывает эффектные слова, эффектные сцены <...>. Для успеха пьесы на сцене необходима замечательная способность применяться к уровню труппы и большое умение пользоваться ее средствами. Этой именно способностью, этим умением в высокой степени обладает один из плодовитейших наших писателей <...>. Прекрасно соразмеряя сюжеты своих сценических произведений с силами сценического персонала, ловко умея распределять роли, отлично зная сцену и ее условия, В. А. Крылов неутомимо работает над постоянным пополнением нашего русского репертуара. Не затрудняясь в выборе канвы для своих пьес, не задаваясь слишком серьезными общественными вопросами, Виктор Александрович, умеет, однако же, очень тонко провести в своих произведениях некоторые типы современного нам общества и осветить их с надлежащей стороны». И далее: «В. А. Крылов обладает серьезным знанием иностранных литератур и, благодаря этому, пересаживает <Так! — С. Д.> на русскую сцену всё, что там появляется лучшего»¹.

Здесь, как нам кажется, будет уместно привести несколько тенденциозное замечание В. И. Немировича-Данченко, выступавшего в качестве театрального автора: «Конечно, пьеса должна быть сценична, конечно, в ней должен быть материал для актерского мастерства, но понятия о сценичности и о том, что такое хорошая роль, были художественно несвободны, становились трафаретными <...>. В литературе это создало такое положение: „драматург“ и „писатель“ были совсем не одно и то же; какие-то дальние родственники. Драматург мог быть желаннейшим в Малом театре, а среди настоящих писателей чувствовал себя несколько конфузно. И пьесы его, делавшие полные сборы, нисколько не интересо-

¹ Нива. 1883. № 37, 10 сентября.

вали редакции журналов. И наоборот, автор повестей, которые читались нарасхват, был в театре только гость. Мало знакомый вам Крылов был в театре в высшей степени свой человек, а Тургенев — только почетный гость. Потому что Крылов „знал сцену“, а Тургенев сцены не знал. Это „знание сцены“ было пугалом для писателей»¹.

Третью группу составляют драматурги, получившие всеобщее признание, чья литературная репутация неотделима от репутации театральной: Д. И. Фонвизин, А. С. Грибоедов, А. Н. Островский. По остроумному замечанию автора понятия «литературная репутация» И. Н. Розанова, каждый писатель, признанный бессмертным, попадает в привилегированное положение... Уместно будет говорить только о первичности либо литературной, либо театральной репутации. Следует учитывать, что Софокл, Эсхил, Еврипид, Мольер, Расин, Шекспир и многие другие писали в первую очередь для театра и специально для театра, но их произведения со временем приобрели статус литературных текстов и продолжали бытование не только в театральном, но и в литературном поле. Сложнее дело обстоит с А. П. Сумароковым, Н. В. Гоголем и А. П. Чеховым, которые писали не только для театра, и литературная репутация которых определяется не только как театральная.

В этом контексте особенно интересен Грибоедов, сначала выступавший как автор популярных салонных комедий («Молодые супруги» и проч.) и вскоре приобретший известность театрального автора. Но, написав «Горе от ума», сам автор говорил о существенном отличии литературы от театра: «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставило меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи, — так мне ли роптать?»² Тем не менее, комедия не была допущена к постановке (полностью, хотя и со значительными цензурными поправками, пьесу поставили лишь в 1831 г. в петербургском Большом театре), и в результате ее распространения в многочисленных списках, неоднократных чтений в различных кругах самим автором, Грибоедов приобрел литературную репутацию, которая вытеснила его репутацию театральной (а именно автора салонных комедий). Впоследствии, впрочем, «Горе от ума» стала одной из самых репертуарных пьес на русской сцене, и соперничать с ней могли только произведения Гоголя и Островского. Популярные в свое время комедии Грибоедова забылись; в истории русской литературы он остался «автором одной пьесы», репертуарной до сегодняшнего времени. Но случай с Грибоедовым,

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М., 1938. С. 90–91.

² Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1999. С. 281.

пожалуй, единственный в XIX в. К титулованию *великий русский драматург* он прошел через прозвания *театрального автора* и *литератора*.

Драматурги этой условно выделенной нами группы — классики русской драматургии. И их театральная репутация сейчас ни у кого не вызывает сомнения.

Другое дело — *четвертая*, условно нами выделяемая, группа литераторов, произведения которых адаптировались для сцены. На протяжении всего XIX в. самые популярные произведения подвергались инсценизации на драматической и музыкальной сцене.

Не думаем, однако, что можно говорить о театральной репутации, например, И. И. Дмитриева, по произведению которого была поставлена только одна пьеса, которая затем была прочно забыта. Но даже театральная репутация писателей-драматургов (например, Гоголя, Островского или Лермонтова), на сюжеты которых были написаны оперы, репертуарные до сегодняшнего дня, только подтверждалась.

Однако самым ярким примером писателя, за которым утвердилась театральная репутация именно путем инсценировок его произведений, остается Пушкин. По словам И. Ф. Бэлзы, «по количеству сюжетов, использованных в мировом оперном творчестве, Пушкин уступает только Шекспиру»¹. В истории культуры России Пушкин — фигура самая неоднозначная и, пожалуй, не поддающаяся какой-либо систематизации. Но в рассматриваемом нами аспекте творчество Пушкина может служить тем самым материалом, на котором можно выстраивать типологии русского искусства. Театральная репутация Пушкина напрямую соотносится с его литературной репутацией: они существуют, с одной стороны, параллельно, с другой — составляют единое целое. Параллельное существование театральной и литературной репутации Пушкина обусловлено тем, что в определенные периоды русской культуры Пушкина больше читали, чем смотрели (слушали), и наоборот. Существование театральной и литературной репутации Пушкина в качестве единого целого связано с тем, что они являются составляющими пушкинского мифа. Первый поэт России, к которому, как известно, читающая публика испытывала то восторг, то охлаждение, всегда так и оставался первым поэтом.

В театральном пространстве Пушкин сначала воспринимался как условный театральный автор, как некий соавтор музыкальных и драматических инсценировок, но вовсе не как драматург. Потом всё более активно поэт воспринимался как музыкальный драматург: в первую очередь это «Русалка», речитативные оперы и «Борис Годунов».

¹ Бэлза И. Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры. М., 1988. С. 212.

Но постепенно возрастало и количество опер на пушкинские сюжеты (уже не по его драматургии) композиторов «второго круга».

Наконец, создавались такие шедевры, как, например, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского. В конце XIX в. создаются и оформляются несколько общепринятых театральных текстов. В результате тонкие грани между театральным автором и либреттистом стираются, начинают даже говорить о Пушкине-драматурге. Массовое сознание начинает воспринимать А. С. Пушкина как *нашего поэта Пушкина*, уже без уточнения театральной специализации. Бытование театральных текстов и сформированных общепринятых театральных текстов продолжается столь активно, что на основе некоторых из них к концу XIX в. формируются сверткесты.

На фасаде здания сегодняшнего АБДТ им. Г. А. Товстоногова в Петербурге (построенного специально для императорского Малого театра архитектором Л. Ф. Фонтана в 1876–1878 гг.) в круглых нишах аттикового этажа и сейчас можно увидеть два бюста. Это — А. С. Пушкин и М. И. Глинка (бюсты выполнены в 1877 г. в скульптурной мастерской Д. И. Иенсена). Пушкин занимает более сильную позицию (слева, если смотреть на фасад). Как это интерпретировать, учитывая, что здание театральное? Великий русский драматург и великий русский оперный композитор...

Глава вторая

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПУШКИНСКИХ ТЕКСТОВ

Многие произведения Пушкина в XIX в. были адаптированы для сцены. В этой главе в жанрово-хронологическом порядке мы рассмотрим трансформацию и движение всех театральных «пушкинских» текстов.

Выявление критерия, по которому отбирались для музыкальной и драматической сцены те, а не иные сюжеты и тексты, а также анализ материала, говорящего о популярности (или непопулярности) «пушкинских» спектаклей в разные периоды, как нам представляется, вносит не только важные штрихи в оценку востребованности первого поэта России русской публикой, но и проясняет многое в театральной и, соответственно, в литературной репутации Пушкина в XIX в.

§ 1. Малые стихотворные формы

«Торжество Вакха»

Имеется «глухое» свидетельство, что на литературном вечере у поэта И. И. Козлова в присутствии В. А. Жуковского, Н. В. Гоголя, П. А. Плетнева и других, Пушкин якобы сказал, что «он желал бы видеть оперу лирическую, в которой соединялись бы все чудеса хореографического, балетного и декоративного искусства», и «предложил для оперы текст своего стихотворения „Торжество Вакха“»¹.

¹ Розанов А. С. Комментарии // Глинка М. И. Записки. С. 171.

Одноименное произведение А. С. Даргомыжского было написано в 1848 г. — его опера-балет возникла из ранней кантаты, исполнявшейся с успехом 22 марта 1846 г. в Большом театре в Петербурге. «Публика с большим одобрением принимала каждый нумер кантаты, и по окончании осыпала ее громкими рукоплесканиями. Оркестровка кантаты превосходная; вокальные партии очень удачно выражают слова поэта», — отмечал Р. М. Зотов в «Северной пчеле»¹.

В цензурный комитет рукопись либретто оперы-балета «Торжество Вакха» была представлена только в 1852 г. и поначалу была запрещена. В цензурском рапорте отмечено: «Эффект танцев зависит от исполнения, за которое отвечает не цензура, но сия последняя не считала бы себя вне ответственности, разрешив к пению вышеприведенные стихи и дозволив к представлению сюжет, извинительный в поэме как игра воображения, но соблазнительный и близкий к безнравственности при представлении на сцене»².

Впоследствии цензура все-таки разрешила постановку. Ее осуществлял балетмейстер С. П. Соколов при помощи И. П. Савицкого. Во время работы возникли разногласия из-за требований постановщика к певцам-солистам и хору выполнять общие с балетом мизансцены для создания единого художественного впечатления. Так как С. П. Соколов не смог добиться этого, опера-балет превратилась в некий костюмированный концерт с танцевальными номерами между выступлениями певцов-солистов и хора (как видим, до «режиссерского театра» русской сцене было еще далеко). Спектакль, состоявшийся 11 января 1867 г. в Москве в Большом театре, не имел успеха у публики. Как отметил Н. Д. Кашкин, «несмотря на талантливость некоторых деталей, <оперу-балет> в общем следует признать неудавшимся произведением, по самому сюжету, дававшему скорее материал для композиции в концертном, а не сценическом жанре»³.

А. Н. Серов в 1867 г. в обзоре концертов в «Музыке и театре» благожелательно писал об арии для сопрано из «Торжества Вакха», исполненной 17 апреля на концерте в зале Дворянского собрания в Петербурге: «Не зная оперы в ее целом, нельзя сказать, насколько то, что мы слышали, подходит к сцене, — но прелестные стихи Пушкина „Вино струится, брызжет пена, и розы сыплются кругом“, выражены тут в милых, грациозных, привлекательных звуках какого-то совсем особого характера, только отчасти напоминающих французский стиль. Тут, в самом деле,

¹ Северная пчела. 1846. № 69, 27 марта.

² Цит. по: Пушкин в драматической цензуре. С. 240.

³ Кашкин Н. Значение поэзии А. С. Пушкина в русской музыке // Жизнь. М., 1899. Т. 5. С. 137.

особенно от нежной, прозрачной оркестровки, веет чем-то „анакреонтическим“. <...> Вероятно, что в опере-балете „Торжество Вакха“ есть много кое-чего хорошего»¹. Обозреватель газеты «Голос» под псевдонимом С. П. в статье «Московская жизнь» отметил, что «произведение это не вышло ни балетом, ни оперою, и с первого представления кануло в Лету. Ни один мотив не удерживается в памяти из этой легкой музыки, а из самого представления очень забавна сцена, когда восемь муз играют на кларнетах и девятая муза ими дирижирует»².

В. Каменев в заметке «Искусство составлять афиши» в 1867 г. (газета «Антракт») упрекал постановщиков в первую очередь за то, что в анонсе было написано «текст А. С. Пушкина»: «Взять отдельное стихотворение, произвольно раздробить его, произвольно внести в него действующие лица, положить это на плохую музыку, — всё это, разумеется, неотъемлемо во власти всякого, но при такой произвольной и беззастенчивой переделке стихотворения, хотя и не из важных, но принадлежащих такой знаменитости в нашей литературе, как Пушкин, <...> — это такая выходка»³.

Параллельно с изложением либретто мы приводим мнение рецензента «Антракта» о спектакле в Москве в 1867 г.

Либретто: В первой картине «театр представляет великолепный сад на пути к храму Вакха. Множество народа, невольников и невольниц в ожидании торжества группированы по всей сцене».

«Антракт»: «Если офенбаховские мелодии слишком жидки и тривиальны, то мелодии г. Даргомыжского слишком сухи и учены. <...> Несколько страниц сряду музыка прядется, как на веретене, которую можно наматывать до бесконечности, но также легко можно всякую минуту и отрезать»⁴.

Либретто: «Хор разделен по двум сторонам сцены. На дальнем плане видно торжественное шествие Вакха <...>, менады и вакханки с тирсами в руках; жрецы с тимпанами. Колесница Вакха, ведомая двумя тиграми, на голове у него виноградный венец, в руках жезл, обвитый виноградом».

«Антракт»: «Но каким образом эта русская по музыке песня с текстом „Его молодые тигры с покорной яростью влекут“ (тигры — тут только аллегория; Вакха влекли невольники; а жаль: тигры были бы эффектнее) очутилась в устах грека?!»

Либретто: «За колесницей толпятся сатиры и фавны с кружками и цевницами». Действие перемежается то пением на стихи Пушкина,

¹ Музыка и театр. 1867. № 3. С. 45.

² Голос. 1867. № 24, 24 января.

³ Антракт. 1867. № 3, 18 января.

⁴ Антракт. 1867. № 3, 18 января.

то танцами. «Сатиры и фавны танцуют с чашами, кружками и цевницами. Некоторые падают в комические группы, другие преследуют нимф. Весь танец имеет характер дикости и комизма».

«Антракт»: «Затем следует марш (как написано в либретто), который, однако, нисколько не марш, а там опять танцы, которые, как опять сказано в либретто, „имеют характер грациозности и игривости“, но которые, по моему мнению, имели только характер скуки. Тем кончается первый акт. Многие из публики уходили».

Либретто: Действие на сцене, по сути, воспроизводит текст стихотворения, на что имеются указания в либретто, например: «хор нимф составлен по смыслу предыдущих стихов». Вторая картина представляла появление муз.

«Антракт»: «Явились девять девушек в фантастических костюмах; они стали в полукруг и восемь из них начали играть на кларнетах, а девятая, стоявшая в середине, изображала капельмейстера: палочкой в правой руке и движениями левой руки она била такт в 4/4. Трудно представить себе что-нибудь комичнее этого».

Либретто: Потом следовали танцы вакханок: «Вначале они носят отпечаток притворной вялости и томления, потом принимают характер картинного представления, изображающего стыдливость, смятение и робость, наконец, переходят к движениям самым быстрым и сладострастным».

«Антракт»: «...Бесконечная скука и рутина, несмотря на то, что одна из вакханок преусердно отплясывала *мазурку*. После общего галопанканкана, я думал, что занавес опустится, но нет...».

Либретто: в финале «всё сливается в одной общей живой картине».

«Антракт»: «Хор поет в сотый раз: „Дайте чаши“, хотя чаши давно уже в руках хористов».

По замечанию М. М. Иванова, по содержанию текст оперы-балета «скорее удобен для балетной программы, чем для оперы; действия в нем нет ни малейшего. <...> В сущности, отсутствие действия нисколько не вредит, по-моему, этому произведению; напротив, форме его, в которой балет занимает место, равное с пением, должна нравиться, мне кажется, оригинальностью. <...> Мне кажется, что эта опера Даргомыжского имела бы полное право на возобновление, тем более что в ее музыке есть порыв и увлечение»¹.

Современные исследователи характеризуют «Торжество Вакха» так: «Произведение не вполне удовлетворяло жанровым требованиям оперы-балета, поскольку было лишено сюжета, и поэтому средства оперного и

¹ Иванов М. М. Пушкин в музыке. С. 69–70.

балетного искусства здесь лишь иллюстративно дополняли друг друга, а их противопоставление не должно играть значительной драматургической роли. <...> И всё же решающее значение имел здесь двадцатилетний перерыв между замыслом и его полным практическим осуществлением. В 40-е годы, когда создавалось “Торжество Вакха”, в памяти всех еще жила традиция анакреонтических балетов Ш. Дидло и всеобщее внимание по-прежнему привлекали античные образы поэзии Пушкина и его современников. Но во второй половине 60-х годов подобная образная сфера в хореографии выглядела шагом назад, в позапрошлую эпоху, резко противоречила новым веяниям¹. Потому, собственно, этот театраль- ный текст, никогда не восстановленный, и канул в Лету. В дальнейшем ни драматические, ни музыкальные режиссеры к «Торжеству Вакха» уже не обращались.

«Черная шаль»

История театрального текста «Черной шали» отличается от истории создания других пушкинских прижизненных театральных текстов. Балет создавался поэтапно, почти на глазах у зрителей: сначала публике было представлено исполнение романса А. Н. Верстовского в декорациях, затем — его же кантата, а уж потом был создан балетный спектакль.

Романс «Черная шаль»² был написан Верстовским в 1823 г., он сразу стал столь же популярным, как и пушкинские стихи. Приведем несколько отзывов: «Музыка Верстовского на „Черную шаль“ пробралась и в великолепные, и в укромные залы, и в города, и в деревни — ее поет и знать, и простой народ»³; «Песни Пушкина сделались народными: в деревнях поют его „Черную шаль“. А. Н. Верстовский сделал на сию песню музыку, и донныне жители Москвы не наслушаются очаровательных звуков, вполне выражающих силу стихов Пушкина»⁴.

Идея театральной инсценировки «Черной шали» была подсказана Верстовскому А. С. Грибоедовым⁵. Е. П. Соковнина вспоминала, что «часто оживлял общество весельчак А. Н. Верстовский, который тогда написал знаменитый свой романс „Черная шаль“ и певал его с осо-

¹ История русской музыки: В 10 т. Т. 6. М., 1989. С. 295.

² Кроме того, музыка на текст «Черной шали» была написана И. И. Геништой (для голоса с фортепьяно, изд. в Особом прилож. к Дамскому журналу. 1823. Кн. 1) и М. Ю. Вильгорским (для голоса с фортепьяно, изд.: Лирический альбом на 1829 г. СПб.). Эти клавиры воспроизведены в современном издании: *Строганов М. В.* Судьба «Черной шали». Тверь, 2003. С. 77–91.

³ Литературные листки. 1824. № 23–24. С. 163. Заметка К. А. Полевого.

⁴ *Полевой Н. А.* Обзорение русской литературы в 1824 году // Московский телеграф. 1825. Ч. 1. № 1.

⁵ См.: *Гуревич А.* Пушкин и Сибирь. Красноярск, 1952. С. 136.

бенным выражением, своим небольшим баритоном, аккомпанируемый Грибоедовым»¹. Сам же композитор пишет, что именно Грибоедов посоветовал ему «назвать музыку „Черной шали“ кантатою», «отдать ее на сцену и поставить в картинном положении»².

Кантата впервые была исполнена на московской сцене певцом и актером П. А. Булаховым 10 января 1824 г.³ Первое исполнение кантаты описал А. Я. Булгаков в письме к К. Я. Булгакову: «Занавес поднимается, представляется комната, убранная по-молдавански; Булахов, одетый по-молдавански, сидит на диване и смотрит на лежащую перед ним черную шаль, ригурнель печальную играют, он поет. <...> Музыка прелестна, тем же словом оканчивается, он опять садится и смотрит на шаль и поет. <...> Занавес опускается, весь театр кричал фора...»⁴

29 октября на сцене Малого театра кантату исполнил в свой бенефис П. С. Мочалов. Положительный отзыв об этом выступлении написал В. Ф. Одоевский: «Благосклонный прием публики, как равно и одобрение истинных знатоков, подтверждают мое мнение о кантате. <...> Я могу только вспомнить, как трепетное ожидание волновало мою душу при стихе „Вхожу в отдаленный покой я один“, — *ожидание, которое не возбуждается при чтении сего стиха*»⁵. М. А. Дмитриев, напротив, язвительно называл произведение Верстовского «шалльной кантатой»⁶.

Отзывы на кантату были противоречивы; в одной из заметок того времени рецензент выказал даже предпочтение музыке перед стихами Пушкина: «Я слышал многие отзывы о сем отличном произведении музыки, и все они были в пользу любителя и опытного знатока в оной, г. Верстовского. Удивительным образом выразивши остаток сильной любви, тоску по красавице погибшей, раскаяние в нанесении ей смертельного удара, непреодолимую злобу на соблазнителя, он показал нам, что все средства музыки находятся в полной его власти. <...> В песне г-на Пушкина представляется нам *какой-то* молдаванин, убивший *какую-то* любимую им красавицу, которую соблазнил *какой-то* армянин. Достойно ли это того, чтобы искусный композитор изыскивал средства потрясать сердца слушателей, чтобы для песни тратил сокровища музыки?»⁷

¹ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 95.

² Там же. С. 365–366.

³ Московские ведомости. 1824. № 3.

⁴ Русский архив. 1901. Кн. 2. № 6. С. 30–31.

⁵ Несколько слов о кантатах Верстовского // Вестник Европы. 1824. № 1. С. 64–69. Курсив наш.

⁶ Вестник Европы. 1825. № 3. С. 227–229.

⁷ Н. Д. Московские записки // Вестник Европы. 1824. Ч. 133. № 1.

А вот мнение современных исследователей о кантате: «Характер музыки суровый, мрачно-трагический. Уже вступление с грозными трелями басов <...> настораживает внимание слушателя, заставляя ожидать каких-то ужасных трагических происшествий. <...> Музыкально обрисованы и веселая пирушка, и гнев и ярость героя, узнающего об измене своей возлюбленной, и неистовая скачка. Драматической кульминацией служит самый момент убийства неверной девы. Фиксируя внимание на этом центральном моменте, композитор создает здесь инструментальную интермедию протяженностью в 16 тактов»¹.

Успех кантаты predeterminedил скорое создание балета, который был поставлен А. П. Глушковским в Москве в бенефис балерины Т. И. Глушковской 11 декабря 1831 г. Музыка, как указывалось в афишке, была «избрана из разных композиторов» и аранжирована К. Нейтвихом.

Сюжет балета развивался следующим образом. Муруз, молдавский князь, принимает в своем саду гостей. «Гости занимаются разными играми, пьют, едят и танцуют»². К хозяину приходит жид и сообщает ему об измене его невольницы. Князь призывает раба и уходит.

Ср. у Пушкина:

Однажды я созвал веселых гостей;
Ко мне постучался презренный еврей.
«С тобою пируют (шепнул он) друзья;
Тебе ж изменила гречанка твоя».
Я дал ему злата и проклял его
И верного позвал раба моего. (II, 150)

Вторая картина представляет «богатую залу» гарема. Гречанка-невольница Олимпия печалится: она любит молодого армянина Вахана и ожидает его прибытия, чтобы бежать с ним из гарема ревнивого Муруза. Служанка утешает ее. Олимпия просит других невольниц сохранить ее тайну. Наконец появляется Вахан. Он одаривает Олимпию подарками, они танцуют и играют на арфе. «Вахан, очарованный красотой гречанки, хочет на розовых устах запечатлеть поцелуй нежной страсти... но в сие время... появляется молдавский князь!»

Ср. у Пушкина:

В покой отдаленный вхожу я один...
Неверную деву лобзал армянин.
Не взвидел я света; булат загремел...
Прервать поцелуя злодей не успел. (II, 151)

¹ История русской музыки: В 10-ти т. Т. 5. М., 1988. С. 104–105.

² «Черная шаль, или Наказанная неверность»: Либретто. М., в типогр. Н. Степанова при императорских театрах, 1831.

Весь гарем в ужасе бежит от разъяренного повелителя. «Муруз обнажает меч свой и с яростью бросается на оболстителя». Гречанка молит его о пощаде. Князь сражается с Ваханом и заодно со всеми, кто ему подворачивается под руку. Вахан падает от смертельной раны. «Олимпия, видя своего любезного плавающим в крови, с ужасом бросается на его тело, срывает с себя шарф и старается остановить текущую из раны кровь». Князь продолжает всё крушить, убивает всех, преследуя неверную гречанку. Затем убивает и ее. «Держа в руках черную шаль (которую он сорвал с головы гречанки), обтирает ею кровавое железо».

Ср. у Пушкина:

С главы ее мертвой сняв черную шаль,
Отер я безмолвно кровавую сталь. (II, 151)
Тела Вахана и Олимпии бросают в Дунай.

Ср. у Пушкина:

Мой раб, как настала вечерняя мгла,
В дунайские волны их бросил тела. (II, 151)

«Сие зрелище устрашает и самого князя <...> Волнуемый терзаниями совести и страшным отчаянием, он с ужасом взирает на место, где совершилось убийство — и спешит удалиться... Но вдруг взор его встречает черную шаль... он содрогается, невольный трепет объемлет все его члены... и он в изнеможении падает на руки верных своих служителей».

Как мы видим, внешне либреттист почти не отступил от сюжета пушкинского стихотворения, за исключением, пожалуй, езды «на быстром коне» и «безглавого тела» армянина, опущенных, конечно, из-за очевидной неприемлемости этих действий для сцены. Однако при буквальном следовании сюжетной канве, либреттист, на наш взгляд, переакцентировал концепцию сюжета, введя иную мотивацию событий. Действительно, если у Пушкина герой — лицо страдательное («легковерен и молод»), а гречанка — коварная обманщица, то в балете ревнивый герой (хозяин гарема) преследует «истинную любовь». Впрочем, и в первоисточнике, и в сценической переделке нам представлена целая буря необузданных страстей, что, пожалуй, и сближает два эти произведения, вопреки смещению акцентов.

Журнал «Молва» язвительно отзывался о спектакле: «На нем лежит печать творчества г. Глушковского. Ни содержания, ни связи, ни соответствия между частями. Танцы, нечего сказать, были прекрасны: особенно последняя группа, с шарфами, очень живописна и занимательна. Но паннафидная процессия, которую, для вящего эффекта, г. Глушковский заключил свое создание, произвела самое неприятное впечатление. Эти два гроба, покрытые черными покрывалами, брошенные при свете факелов в намалеванный Дунай, были зловещими предсказаниями участи,

приготавливаемой сердитою будущностью новому балету. И между тем театр был полнехонек! Мы помирились отчасти с г-жою Глушковскою за то, что спектакль, вопреки ожиданиям, кончился ровно в десять часов»¹.

Естественно, публика воспринимала балет как «пушкинский», тем более что театральный текст, значительно дополняя и расширяя литературный, не отступал от пушкинского сюжета. Современные исследователи отмечают, что «театрализация стихотворения Пушкина примечательна. Читателю мало было заучить эти стихи наизусть, переписывать их в альбомы, мало было превратить „Черную шаль“ в одну из популярных песен, вошедшую в самые распространенные песенники и широко известную по лубочным картинкам»². «Черная шаль» Глушковского — жестокая драма «с убийством и похоронами, с турецкими, сербскими, молдаванскими, арабскими и цыганскими плясками» (так было указано в афише). А. А. Гозенпуд писал: «Персонажи в социальном отношении повысились в ранге: Глушковский превратил героя в молдаванского князя Муруза, его любовницу — в жену гречанку Олимпию, а всё действие свел к набору дивертисментных танцев. <...> Однако дивертисмент существовал вне действия, а сюжет раскрывался в пантомиме»³.

А. А. Ильин в свою очередь отмечал, что «балет „Черная шаль“ интересен лишь как попытка создать драматическое действие, исходя из содержания пушкинского стихотворения, и раскрыть это стихотворение средствами хореографического балета»⁴. Ю. И. Слонимский относился к балету Глушковского не менее скептически: «Есть в „Черной шали“ порок, который не дает Глушковскому стать мастером романтической хореографии: у Глушковского танцы являются неприкрытым дивертисментом. В этом основное отличие его от авторов романтического балета, у которых танец решает драматические, действенные узлы. <...> В этом неверном понимании роли танца и кроется одна из основных причин неуспеха „Черной шали“ <...>. Другая сказывается не менее сильно. Глушковский — посредственный драматург»⁵.

Конечно, все упреки критиков XIX и исследователей XX в. справедливы. Однако не будем забывать, что «Черная шаль» (и литера-

¹ Молва. 1831. № 49. С. 379–380.

² Дурьлин С. Н. Пушкин на сцене. С. 19. О повсеместном исполнении «Черной шали» в 1832 г. см.: Мартыянов П. К. Выдержки из записной книжки // Исторический вестник. 1884. № 9. С. 588. О «Черной шали» в песенниках см. подборку: Мельц М. Я. Поэзия А. С. Пушкина в песенниках... С. 68–74.

³ Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. С. 549.

⁴ Ильин А. Пушкинские балеты. С. 86.

⁵ Слонимский Ю. И. Адам Глушковский // Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. М.; Л., 1940. С. 47.

турный, и затем театральный текст) была явлением массовой культуры — и с этой позиции ее почти никто не оценивал. Степень же популярности этого текста — и в среде образованной публики, и среди народа была очень велика, и держалась достаточно долго. «Кровавую» «Черную шаль» как романс продолжали исполнять до начала XX в., неоднократно издавалась она и в лубочных картинках. По наблюдению М. В. Строганова, «собственно лирический момент оказался совершенно изъят из нее <из лубочной картинки. — С. Д.>: картинки, изображающей, как герой глядит, как безумный, на черную шаль, в этом лубке нет. Всё действие здесь разворачивается в ряде следующих картинок: 1) герой сидит с гречанкой, 2) пирует, 3) приходит еврей и указывает на измену, 4) герой дает ему деньги и указывает на дверь, 5) герой скачет, 6) входит в покой, 7) убивает гречанку, 8) убивает армянина, 9) вытирает белой шалью кинжал (черную шаль не было бы видно на фоне черной одежды)»¹. В лубке поясняющий текст отсутствовал, что исследователь объясняет «повышенной сюжетностью» текста Пушкина.

Таким образом, театральный текст «Черной шали» не только отразился в лубке, но и через его посредство продолжал свое бытование: любутому домашнему исполнителю достаточно было принимать подходящие позы... Собственно, театральный текст возвратился к своему истоку — исполнению романса Булаховым.

«Жених»

Вообще сказочный сюжет о девице и разбойниках, к которому обратился Пушкин, был широко распространен в различных вариантах — русский народный театр всегда привлекала разбойничья тема. Но в данном случае маленькую балладу Пушкина «Жених» (1825) вывели на сцену императорских театров — случай, надо сказать, редкий.

Пьесе («драматическое представление в 5 картинах») по балладе Пушкина «Жених» под названием «Наташа, купеческая дочь, или Жених-разбойник» поставил Е. И. Воронов для бенефиса своей жены актрисы Вороновой в Александринском театре 4 сентября 1868 г. В Москве пьеса впервые была играна 7 октября 1876 г. в бенефис М. В. Лентовского в Малом театре². В цензурском рапорте отмечалось: «Содержание этой весьма плохой пьесы не противно правилам цензуры, которая, однако ж, признала нужным исключить большую часть второй картины, изобража-

¹ Строганов М. В. Судьба «Черной шали». С. 62.

² Пьеса была написана еще в 1853 г. Спектакли в Петербурге: 4, 6, 10, 12, 19, 26 сентября, 10 октября, 8 декабря 1868 г., 16 ноября 1869 г. В Москве: 7, 11, 13, 21, 24 октября 1876 г. В 1890 г. пьеса была подана в цензуру под названием «Наташа».

ющей разбойничий притон и наполненный отвратительными речами и буйством злодеев»¹.

Содержание пьесы весьма незатейливо. Действие происходит «под Саратовым в 70-х гг. прошедшего столетия». В первой картине мы узнаем, что дочь купца Гущина Наташа ушла в лес и пропала. Родители Наташи переживают, тем более что, как оказывается, на жену-красавицу соседа-купца в лесу недавно напали разбойники. Тем временем Наташа собирает ягоды. Тут начинается гроза, и героиня скрывается в некоей избушке. Там ее встречает старуха Сергеевна (это мать разбойников). Когда возвращаются ее сыновья, старуха прячет Наташу в подполе. Доброе дело злодейка совершает не просто так: когда-то отец Наташи приходил к ее сыну-разбойнику в остроге и утешал его... Братья приводят с собой купчиху Марию Григорьевну — и тут-то начинается веселье! Впрочем, зрители этого не увидели — большинство сцен «буйства разбойников» было вымарано цензором. Наташа спасается бегством. Народная сцена в селе — деревенский праздник, на который приезжает удалой купец на тройке. Наташа узнает в нем Непромаха и падает без чувств...

К купцу Гущину приходит сваха — на сцене разворачивается фольклорная сцена сватовства. Тем временем Наташа просит своего брата к смотринам пригласить губернских судей. В картине смотрин как раз и вставлены стихи Пушкина. Наташа показывает кольцо Марии Григорьевны. Атаман хочет зарезать Наташу, но его тут же связывают.

О характере постановок Е. И. Воронова можно судить по воспоминаниям актера А. А. Нильского: «Воронов мастерски, эффектно и великолепно ставил народные сцены. Под его управлением толпа жила, это были живые лица, принимавшие близкое участие в ходе событий. Все эти картины обыкновенно вызывали общий восторг зрителей и имели огромный успех»².

Рецензент «Театральной газеты» в 1876 г. писал (после московского бенефиса Лентовского), что пьеса «не понравилась, да и не могла понравиться. Разработка в драматическую фабулу грациозной пушкинской фабулы сделана неряшливо, неумело, хотя работал над ней г. Воронов, бывший режиссер петербургской драматической труппы. Сделал он ее лет двенадцать назад, а шла она только после его смерти, в бенефис жены его, года через четыре или пять после написания. Шла она только два раза, а затем ее сняли с репертуара. Почему г. Лентовский счел нужным отрыть ее в театральных архивах — это Аллах один ведает. Вероятно, польстился заголовком действий? Прошла она так себе»³.

¹ Цит по: Пушкин в драматической цензуре. С. 241.

² Нильский А. А. Закулисная хроника. СПб., 1897. С. 167.

³ Театральная газета. 1876. № 89, 8 октября.

Однако, несмотря на столь уничижительный отзыв, пьеса какое-то время оставалась репертуарной — и это понятно. Сюжет «народной баллады» не мог не пользоваться популярностью у гостинодворской публики и вполне соответствовал стилистике народного театра. На сцене же императорских театров, возможно, подобная постановка выглядела не совсем уместной. Впоследствии, в 1890-х гг., пьесу ставили на сцене народных театров, а текст баллады печатался в песенниках для народа¹.

Следует отметить, что в справочной литературе упоминается некая опера 1899 г. в 2 действиях «Жених» И. Блюма. Мы не располагаем о ней никакими сведениями.

§ 2. Романтические поэмы²

«Кавказский пленник»

«Кавказского пленника» Пушкина ждал восторженный прием у читателей и счастливая сценическая судьба. Поэма принесла молодому Пушкину славу первого поэта, сопутствующую ему до конца 1820-х гг. Пушкин же писал: «„Кавказский пленник“ — первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил; он был принят лучше всего, что я ни написал, благодаря некоторым элегическим и описательным стихам» (XI, 145). Критика, однако, нашла повод для замечаний. В первую очередь не понравилась «холодность Пленника к благодеяниям Черкешенки». К тому же «происшествие можно бы сделать и разнообразнее, и даже полнее <...>. Ход страсти, которая бывает изобретательна и неутомима, здесь короток. Еще более остается неполным рассказ о Пленнике»³.

Эти недостатки поэмы были с лихвой исправлены в спектакле, поставленном Ш. Дидло в «большом пантомимном балете» «Кавказский пленник, или Тень невесты» (1823)⁴. В балете было исправлено всё то,

¹ «Песни матушки Волги». 1899 (С. 24–28); 1900 (С. 27–32), 1901 (С. 27–32).

² О движении театрального текста «Бахчисарайского фонтана» см. Главу 1. Кроме приведенных там произведений укажем еще музыку А. С. Аренского к «Бахчисарайскому фонтану», написанную на случай — к 100-летию со дня рождения Пушкина (пять номеров, впервые исполнялась на торжествах в Таврическом дворце 27 мая 1899 г.). В. Е. Чешихин называет музыку «изящным и интересным произведением» (*Чешихин В.* История русской оперы. С. 452).

³ *Плетнев П. А.* Кавказский пленник, повесть, соч. А. Пушкина // Пушкин в прижизненной критике: 1820–1827. С. 117 (критику на поэму см.: там же. С. 113–142). Впервые: Соревнователь просвещения. 1822. Ч. 19. № 7.

⁴ Премьера состоялась в Большом театре в Петербурге 15 января 1823 г., партию Черкешенки исполняла А. И. Истомина; 2 октября 1827 г. в Москве в постановке А. П. Глушковского, с дополнительными номерами на музыку Н. Е. Кубишты. «При московской постановке ряд номеров был досочинен Кубиштой, введена новая увер-

что не устраивало публику в поэме: недосказанность в повествовании, холодность в характере Пленника, трагическая развязка была сглажена и, в общем-то, превратилась в счастливый финал.

В спектакле были расставлены все точки над «и»: действие для пущей торжественности было перенесено в условные «славянские времена», страсти доведены до предела, офицер-пленник превратился в молодого князя Ростислава, историческая достоверность подчинена театральной условности. Введение нового персонажа (Невесты пленника) было принято публикой с восторгом. «“Кавказский пленник“ <...> замечателен был по эпизоду невесты, коей тень была новым прекрасным явлением в области вымыслов, а характерные танцы 3-го и последнего акта принадлежали к нашим лучшим национальным представлениям», — писал Р. М. Зотов в своих театральных воспоминаниях¹. «Дамский журнал» восхищался: «Балет „Кавказский пленник“ — блестящее торжество нашей балетной сцены! Богатство и прелесть костюмов, ловкость и живость действия, беспрестанное изменение картин, характер танцев... наконец, эта черкешенка, эта героиня сцены — словом, Воронина-Иванова; ее танцы, ее пантомимы — всё приводило зрителя в восхищение и верно каждый из них, взирая на нее, читал в мыслях:

Ты их познала, дева гор,
Восторги сердца...“»²

В предисловии к либретто Дидло, отметив, что, поскольку не читает по-русски, «должен был довольствоваться переводным извлечением», писал о вынужденных сюжетных изменениях: «Неприятно бы было видеть в балете такое окончание, как в поэме, потому что зритель невольно бы сожалел о участи нежной, пламенной Черкешенки, — тогда как, с другой стороны, русский Пленник не мог ответить любви ее, не изменяя клятвам, спрягающим его с своею невестою в отечестве. (Я предположил, что она еще его невеста, иначе я бы не мог ясно и скоро выразить пантомимую причины, по коим Ростислав отказывается от любви прелестной своей избавительницы. Искусство наше с трудностью может выразить действие прошедшее или будущее; здесь же это было невозможно.) <...> Конечно, я бы мог оставить Черкешенку погибшею в волнах и вывести после ее тень, — но нравственный смысл был бы нарушен, потому что черкесы были еще тогда идолопоклонниками. Напротив

тура, заново написаны новые танцевальные и пантомимные номера, впрочем, не обогатившие музыкального развития произведения» (*Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. С. 523*). Спектакль с успехом шел 13 сезонов.

¹ Зотов Р. И мои воспоминания о театре // Репертуар русского театра. 1840. Т. 2. С. 36.

² Дамский журнал. 1827. № 20. С. 61–62.

того, тень Гориславы не производит никакого неприятного впечатления. С появления на сцену существование ее уже клонится к разрушению от всех претерпенных бедствий и тиранства врагов. Зритель уже привык к мысли, что ей нельзя пережить всех страданий»¹.

Балет начинался пиришеством в лагере татар и черкесов. Орел, с которым развлекаются воины, разрывает путы и, схватив из колыбели младенца, поднимает его в воздух и несет к себе в гнездо. Все в ужасе. Мать младенца бежит «по безднам и утесам», орла поражает меткая стрела; мать хватается ребенка и, счастливая, сбегает вниз. Веселье продолжается. Ср. у Пушкина:

Сберутся юноши толпою;
Игра сменяется игрою.
То, полный разобрав колчан,
Они крылатыми стрелами
Пронзают в облаках орлов... (IV, 102)

Воины волокут окровавленного славянского князя Ростислава. Орда издевается над несчастным, но юная черкешенка Кзелкайя, пораженная его красотой, останавливает соплеменников. Она умоляет хана помиловать пленника и получает согласие. Гордый славянский князь просит вернуть ему оружие, чтобы сразиться и доказать, что он достоин уважения. Мужество русского нравится хану. Ср. у Пушкина:

Беспечной смелости его
Черкесы грозные дивились,
Щадили век его молодой
И шепотом между собой
Своей добычею гордились. (IV, 103)

Ростислав побеждает всех, хан его останавливает и приглашает к трапезе. В сердце черкешенки вспыхивает любовь, она хочет понравиться Ростиславу. «Она следовала за всеми движениями его, — написано в либретто, — нежное, пылкое сердце ее принимало рождающуюся страсть любви за сожаление; но пагубный огонь уже разлился в крови ее, — все терзания ревности, все восторги радости попеременно стесняют дух ее»². В это время объявляют, что русские отряды неподалеку. Хан предлагает затаиться в ущельях и внезапно напасть на русских. Пленника из предосторожности заковывают, черкешенка остается с ним. Ростислав догадывается о чувствах девушки... Он с грустью глядит на свое обручальное кольцо и вздыхает, вспоминая свои обеты. Ср. у Пушкина:

¹ Кавказский пленник, или Тень невесты: [Либретто]. СПб., 1823. Предисловие (без пагин.).

² Там же. С. 3.

Но он с безмолвным сожаленьем
На деву страстную взирал
И, полный тяжким размышленьем,
Словам любви ее внимал. (IV, 105)

Он просит Кзелкаю оставить его одного, поскольку считает себя недостойным ни ее нежных ласк, ни ее любви. Ср. у Пушкина:

Но русский жизни молодой
Давно утратил сладострастье.
Не мог он сердцем отвечать
Любви младенческой, открытой —
Быть может, сон любви забытой
Боялся он вспоминать. (IV, 112)

Но черкешенка хочет жить и умереть с ним. Пленник настаивает, чтобы она удалилась, а когда черкешенка медленно уходит, чувство побеждает: он зовет ее обратно. Он говорит, что его сердце не принадлежит ему, и показывает обручальное кольцо. «Кзелкайя, пораженная внезапным ужасом, упала без чувств в объятия его»¹.

В это время появляются воины орды. Они ведут с собой новых пленных, среди которых и невеста князя Горислава: «изъязвленные ноги, изорванная одежда и растрепанные волосы доказывают, сколько она претерпела от варваров». Ревность и бешенство терзают грудь черкешенки, она хватается за кинжал, но великодушие побеждает страсть. Она ухаживает за обоими пленниками.

Во втором действии ночью Кзелкайя приносит инструменты, с помощью которых пленники смогут освободиться от цепей. Пленники благодарят черкешенку и умоляют ее бежать с ними, но та со слезами вырывается. Ростислав, привязав к себе поясом ослабевшую невесту, бросается в реку и плывет. Черкешенка поначалу падает в обморок, затем прижимает к груди оставленную князем одежду и бросается в волны. Ср. у Пушкина:

Но нет черкешенки младой
Ни у берегов, ни под горой...
Всё мертво... на берегах уснувших
Лишь ветра слышен легкий звук,
И при луне в водах плеснувших
Струистый исчезает круг. (IV, 112)

«Буря свирепствует теперь во всей силе, молнии раздирают черные тучи, гром потрясает землю». На этом заканчивается пушкинский, хотя и видоизмененный, сюжет в балете. Посреди разыгравшейся бури, грома и молний, Ростислав вновь кидается в волны, чтобы спасти свою избавительницу.

¹ Там же. С. 5.

Между тем отец Ростислава (его зовут Бранислав) пробирается в татарский стан и обнаруживает одежду сына. Отец в отчаянии; завязывается битва, в результате которой русские побеждают. Бранислав «проливает слезы о потере любезного своего сына»¹.

В третьем действии на другой стороне реки Горислава ждет Ростислав. Мрачные предчувствия лишают ее последних сил. Она умирает с именем возлюбленного на устах. Между тем волны выносят на берег пленника и черкешенку. Кзелкайя упрекает русского, зачем он спас ее, а Ростислав обнаруживает бездыханное тело своей невесты. Герои не верят своим глазам и преклоняют колени перед телом. «В горести своей не слышат они даже небесной гармонии, внезапно раздавшейся; тихо подымается тень Гориславы с земли, останавливается перед любовниками, с ужасом и благоговением на нее взирающими». Она снимает со своей руки обручальное кольцо, отдает его Ростиславу и указывает, чтобы он отдал его черкешенке. Ростислав пытается обнять тень, но руки его обнимают воздух. В это время подходит русское войско. Тень невесты возвращается. Ростислав показывает отцу тень, которая велит ему соединить молодого князя с черкешенкой. Старый князь обещает выполнить ее волю. «И тогда тень продолжает свой путь к небесам, прощаясь с земными друзьями своими»².

Балет заканчивается четвертым действием — пиrom в русском стане. Черкесские и татарские пленники также веселятся на пиру своих победителей. «Всё дышит радостью». Пленный хан добровольно вступает в подданство к русским. Бранислав сообщает о своем намерении соединить брачными узами Ростислава и Кзелкайю. «Общее празднество оканчивается счастливым сей день»³.

В Москве балет был поставлен позднее А. П. Глушковским, который отзывался о постановке Дидло так: «Никогда еще поэт не перелагал поэта в новые формы так полно, близко, так красноречиво, как это сделал Дидло, переложив чудные стихи народного поэта в поэтическую, немую прозу пантомимы. Местность, нравы, дикость и воинственность народа, — всё схвачено в этом балете. Есть много групп истинно поэтических. <...> Игры, борьба, стрельба, — всё верно и естественно списано им с природы, все прикрыто колоритом грации и поэзии. Балет сделался в руках Дидло великолепной иллюстрацией поэмы»⁴.

¹ Там же. С. 8.

² Там же. С. 10.

³ Там же. С. 11.

⁴ *Глушковский А. П.* Воспоминания о великом хореографе К. Дидло и некоторые рассуждения о танцевальном искусстве // Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. С. 170. О постановке Дидло см.: *Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России. С.

Много позднее М. М. Иванов справедливо заметил, что постановка «Кавказского пленника» Дидло «указывает прежде всего на огромный успех поэмы Пушкина. Уж коли французский балетмейстер, вероятно, плохо владевший русским языком, взялся за поэму, то это значило, что о ней много толковали в городе. Говорили, без сомнения, и в балетном кругу, где Пушкин должен был иметь друзей и где поэт мог быть знакомым лично даже с самим хореографом»¹. А. А. Ильин писал: «Принадлежащая Кавосу музыка балета непритязательна, но отличается большой эмоциональностью и относится к числу лучших созданий этого плодовитого композитора. Достоинством этой музыки является ее тесная связь со сценарием балета»².

Еще при жизни Пушкина увидела сцену драма «в трех картинах, в стихах, с сражениями, пожаром и великолепным спектаклем» К. А. Бахтурина (в будущем одного из авторов либретто «Руслана» Глинки) «Пятнадцать лет разлуки»³ (1835), в которой сюжет пушкинского «Кавказского пленника» был использован лишь косвенно. Пьеса Бахтурина напоминает французский водевиль «Un matelot»⁴, в которой бедный матрос возвращается на родину, к изменившей ему жене, получившей известие о его гибели.

В исследовательской литературе эта пьеса до сих пор почему-то не была причислена к «пушкинским» инсценировкам, хотя уже в рецензии на спектакль «Северной пчелой» два произведения были соотнесены: «Г-н Бахтурин был вызван. Дамы находят драму его прекрасною, чувствительною и возбуждающею слезы. Мы рады, что нам напомнили „Кавказского пленника“, которого мы никогда не забудем»⁵.

Первая картина «Отъезд» рассказывает о том, что офицер Славин отправляется на Кавказ и оставляет жену с малолетней дочерью. Жена клянется именем дочери сохранить супружескую верность.

Действие второй картины «Плен у черкесов» происходит через пятнадцать лет. «Славин в плену у черкесов, оброс бородою и усами,

518–523; *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.; Л., 1958. С. 151–154.

¹ *Иванов М. М.* Пушкин в музыке. С. 19.

² *Ильин А.* Пушкинские балеты. С. 84–85.

³ Премьера состоялась 7 ноября 1835 г. в Александринском театре в Петербурге. Спектакли в Петербурге: 7, 10, 13, 21, 27 ноября, 8 и 17 декабря 1835 г., 9 января, 8 февраля, 26 апреля, 15 и 19 июня, 13 июля, 22 декабря 1836 г.; 27 февр., 3 сент. 1837 г., 18 янв. 1838 г., 1 и 4 дек. 1841 г.; 28 и 30 нояб., 3 дек. 1850 г.; 28 нояб., 1, 5, 11 и 28 дек. 1858 г.; в Москве: 11 и 16 декабря 1836 г.

⁴ Пьеса Т.-М.-Ф. Соважа и Ж.-Ж.-Г. Делюрье; она ставилась в России в переводе Д. А. Шепелева под названием «Матрос» (премьера в Москве 8 февраля 1835 г.; в Петербурге — 29 апреля 1838 г.).

⁵ Северная пчела. 1835. № 256, 12 ноября. Рецензия В. В. В. (С. М. Строева).

и лежит под деревом с цепями на руках». Таира (это Черкешенка) просит Славина сгореть в ее объятиях «хотя б из жалости одной». Но Славин, как честный офицер, не имеет жалости к подобным женщинам, и гонит ее прочь. Таира, в отличие от Черкешенки Пушкина и Кзелкаи Дидло — «раба страстей, раба желаний», «змия», «исчадь ада». «Черкешенка Пушкина привлекает, Таира г-на Бахтурина отталкивает; одна — невинная, простодушная девушка, любящая душою, другая — прихотливая, чувственная женщина, любящая телом», — писал С. М. Строев¹. Ее монологи весьма страстны:

Тебе я сердце отдала б,
И ты забыл бы и о воле,
О песнях родины своей!
Моя любовь была б звездой
В туманах участи твоей! <...>
Я гибну в страсти одинокой,
Я жертва адского огня. <...>
Ты разбудил мои мечтанья!
Ты рай и ад навел на них!
Испей же ты мои лобзанья!
Сгори в объятиях моих. <...>
Не из любви, из состраданья
Хоть на минуту будь моим.
Дай съединить огонь лобзанья
С твоим лобзаньем ледяным!

Славин, однако, непреклонен: «Я честь как родину люблю», — отвечает он. И тут в театральный текст «Кавказского пленника» вводится мотив женского коварства и измены. Черкешенка признается Славину, что она оклеветала его перед своим мужем, и тот уже собирается убить пленника:

Измена путь везде нашла;
Ее алтарь и в мраке леса;
В гостиных пышного дворца,
И в сакле дикого черкеса —
Везде коварные сердца!

Благородный муж коварной Таиры, подслушивающий диалог, убивает ее и сбрасывает тело в пропасть. Затем появляются русские и освобождают пленника.

¹ Там же.

В третьей картине «Яд» по возвращении Славина домой выясняется, что его жена вышла замуж за другого (прошло все-таки 15 лет!). Но и это было заранее предсказано страстной черкешенкой:

Пусть та, которой присудила
Твоей женою быть судьба,
Тебя б изменой поразила
В объятых низкого раба.

Славин выпивает яд на глазах своей семьи и умирает...

В конце XIX в. эта незатейливая драма Бахтурина вдруг вновь возникнет на сцене под другим названием и с указанием другого автора — в виде «Кавказского пленника», «драматического представления из кавказской жизни в 3-х действиях с сражением русских войск и черкесов, разрушением и пожаром аула Джей-Амалат, военными эволюциями, сценами из жизни черкесов, пением и пляскою „лезгинки“» (1897). Это представление, как указывалось в программе, было «переделано из известного стихотворения А. С. Пушкина артистом И. Е. Шуваловым». Разумеется, о давно забытом Бахтурине никто не упоминал, хотя Шувалов только переделал имена персонажей, а стихи заменил прозой.

Сцена первая называлась «Любовь и верность». Некто Зорин в отсутствии Отвагина (главного героя) объясняется в любви жене последнего. Она ему отвечает: «Я вам верю, что вы благородны, но вспомните, я теперь супруга, я мать, тем более вы должны беречь мою честь!» Отвагин, узнав об этом, ревнует, потом всё же клянётся своей жене в любви «до могилы».

Сцена вторая — «Дочь Кавказа». Отвагин в плену вот уже пятнадцать лет. Тамара, жена Джей-Амалата, пытается совратить его, но он остаётся неприступным. «Измена же везде, и тут нашла себе дорогу, — сокрушается герой бахтуринскими словами, — в мраке леса, в пышном дворце, в сакле дикого черкеса — везде коварное сердце властвует!» Наш герой неприступен: «Напрасно ты стараешься увлечь меня блеском и обещаниями, я предпочту кинжал, чем полюбить тебя!» Джей-Амалат всё это слышит и тут же казнит неверную жену... а пленнику дарует свободу. Далее действие развивается как в пьесе Бахтурина: Отвагин принимает яд на глазах своей семьи.

Сюжет «Кавказского пленника» с его трагической неразделенной любовью, кавказской экзотикой, темой верности и измены остается в середине века одним из популярных не только в театре, но и в русском лубке.

В 1850-е гг. А. А. Алябьев также написал музыкальные номера к «Кавказскому пленнику»¹. По мнению В. Е. Чешихина, «оперная музыка

¹ Музыка к «Кавказскому пленнику» изд.: М., Грессер, 1859.

Алябьева отличается наивно искренностью выражения и элементарною ясностью мелодий; но печать эфемерного дилетантизма все-таки принижает музыкальное творчество Алябьева»¹. Поскольку эти музыкальные номера лишены драматургического целого, рассматривать их здесь будет неуместно, однако имеет смысл упомянуть о них, так как эта музыка предшествовала опере Кюи.

В опере в 3 действиях «Кавказский пленник»² Ц. А. Кюи на либретто В. А. Крылова (1883) сохранены лишь некоторые пушкинские стихи; в афише было указано: «сюжет заимствован из поэмы Пушкина». Сюжет был значительно изменен; одним из лейтмотивов оперы стала вражда мусульман с православными, как и в многочисленных «Бахчисарайских фонтанах» конца века.

В опере действуют Казенбек и его дочь Фатима (пушкинская Черкешенка); Марьям, ее подруга; князь Абубекер, жених Фатимы; русский пленник; мулла, черкесы и черкешенки. Действие происходит в начале XIX в.

Казенбек объявляет своей дочери о том, что «назначил ей супруга» Абубекера:

Он сильный князь, в боях жестоких
Аулов многих предводитель.
И слава громкая идет
О нем в горах.
Фатима расстроена:
Но где ж священное стремленье
Души восторженной моей?
Погибли радость, наслажденье,
Погибло счастье юных дней.
В это время черкесы приводят русского пленника:
Сильной рукою мы пленника взяли
И на аркане сюда привлекли.
Вечно мы были гяуров врагами,
Тщетно пощады себе ты не жди.
Оковы и рабство
Тебя ожидают,
А думу о бегстве
Оставь навсегда.

¹ Чешихин В. История русской оперы. С. 108–109.

² Премьера состоялась в Большом театре в Петербурге 4 февраля 1883 г. (дирижер Э. Ф. Направник); в Москве поставлена в 1900 г. на частной оперной сцене. Музыка писалась в 1857–1858, 1881–1882 гг.

Оказывается, пленник взят Абубекером и «прислан в дар отцу невесты». Фатима тут же влюбляется в него:

Как он молод! как прекрасен!
Пленник, пленник, для чего
Я тебя здесь увидала?
Сердце ты смутил мое,
Я теперь любовь узнала.
Вот священный выбор мой,
С ним лишь радость и покой.
Пленник остается один и предается унынию:
Одному лишь мне, мне покоя нет,
Нет свободы мне, нет и счастья мне.
Меж утесов, скал, меж кавказских гор,
Я умру вдали от родных друзей.
Ночью к нему пробирается Фатима и признается в любви:
Непостижимой, чудной силой
Я вся к тебе привлечена;
Тобою жизнь моя полна.
Мой друг! Люби, люби меня.
Зачем же, пленник, погибать?
Зачем печальными словами
Больную душу возмущать?

Во втором действии Фатима открывается своей подруге Марьям. Та в ужасе:

Аллах великий! Христианин!
Ведь это грех, ужасный грех!

Однако подруга обещает помочь. В это время мулла рассказывает Казенбеку об измене его дочери:

Закон нарушен Магомета:
Она гяура любит.

Фатима и Марьям подслушивают этот разговор; они опасаются за жизнь пленника.

В аул приезжает Абубекер и ухаживает за невестой:

Много есть у меня
Драгоценных вещей;
Табуны и стада бесконечны;
Но что мне без тебя
Всё богатство мое?
Ты одна всего в мире дороже.

Фатима притворяется ласковой и соглашается стать его женой. В действии третьем — праздник в ауле, горцы веселятся:

Сыны свободные Кавказа,
Черкесы шумно веселятся,
Они смеются над врагами,
Они врагов не устроятся.
Черкесы смелою толпою
На села дружно нападают,
И всё, что есть там, всё с собою
В свои аулы забирают.

Марьям исполняет песню на пушкинские стихи: «Чеченец ходит за рекой». Фатима признается жениху:

...сердце у меня
Каким-то холодом объято
И замерло в груди, —

и она не может его любить. Однако, боясь гнева, вновь притворяется ласковой. Ночью же прокрадывается к пленнику и распиливает его цепи; тот уговаривает ее бежать, но она отказывается:

Нет, русский, нет,
Она исчезла, жизни сладость.
Я знала всё, я знала радость,
Но всё прошло, пропал и след.

Пленник убегает, тут же собираются все горцы: «Смерть пленному гяуру, смерть!» и собираются убить Фатиму. Но она закаляется со словами:

Карайте тех, кто вам принадлежит,
А я принадлежу Пророку и Аллаху!

В. Е. Чешихин, обозревая оперы Кюи, писал, что «Кавказский пленник» — «симпатичное произведение, заслуживающее полного внимания. Оперу скрашивают сольные вокальные ансамбли. <...> Муза Кюи на этот раз привлекательна, как пушкинская „Барышня-крестьянка“, оригинальным соединением природной наивности и культурной сознательности!»¹

Драматические сцены «Кавказский пленник» А. Я. Алексеева-Яковлева (1890) — переделка для народных театров либретто оперы Кюи с небольшими изменениями, с учетом специфики сцены народного театра. Имя Казенбек (как у Кюи) цензор заменил на *Гарун*, поскольку оно «слишком сходно с фамилией» сенатора А. А. Казембека². Для либретто оперы Кюи такого замечания не было: для народных театров предъявлялись более строгие цензорские требования. Как вспоминал сам постановщик, «Кавказского пленника» «запретили накануне премьеры, в порядке

¹ Чешихин В. История русской оперы. С. 238—239.

² Пушкин в драматической цензуре. С. 264.

пересмотра предварительного разрешения, как было сказано в бумаге; и разрешение было дано только после показа готовой постановки, — и то с изменениями, сделанными именно под углом зрения сглаживания моментов социального неравенства»¹. Абубекер волей постановщика превратился в брата Фатимы, а жениха Фатимы здесь зовут князь Измаил. Большинство слов и выражений, придающих речи персонажей «восточный колорит», вычеркнуто цензором (например: «Дуз чурек кой гюзляры тутсун» или «Валлахиль азим, билляхиль керим» и проч.). Фатима не желает выходить замуж за Измаила, который есть «указательный перст учености, изумруд красоты, пример храбрости, богат так, что индюшек кормит жемчугом». В это время приводят «пленного гюра», присланного «в подарок» Гаруну (Казенбеку) Измаилом. Первая сцена — в прозе, вторая (диалог пленника и Фатимы) — переделана из пушкинских стихов.

Третья сцена — феерическая, как и положено в балаганных представлениях — сон пленника. «Сцена превращается в роскошный, фантастичный храм счастья, украшенный тропическими растениями, множеством цветов и проч. Средину храма занимает большой павлин, распущенный хвост которого веером закрывает всю глубину декорации. <...> Павлин складывает хвост, в глубине сцены стоят красивой группой народы, обитающие на всем земном шаре». Они обращаются к Фортуне:

К тебе мы, счастье,
С мольбой прибегаем,
От тебя, счастье,
Даров ожидаем.

Фортуна бросает в толпу дары, затем обращается к пленнику: «Тебе я дам свободу и любовь той, к которой стремятся твои мечты. Не всё ли это, чего ты желаешь для своего счастья?» Пленник отвечает: «Нет, не всё. Как воин русский, я просил бы для России счастливого исхода борьбы ее с Кавказом». По знаку Фортуны показывается живая картина «Покорение Кавказа». Пленник восклицает: «Покорен Кавказ!.. Святое провидение, благодарю тебя за родину мою!»

Фатима освобождает пленника (здесь сохранены пушкинские стихи); ее обвиняют в измене и собираются убить: «Ты честь родной страны сменяла на любовь гюра!» Но Фатима бросается в поток со словами: «Не вам жизнь взять у меня! Она принадлежит тому, кому я отдала любовь свою... Будь счастлив, милый! Прощай навеки!» (ср. с прощальной репликой героини в опере Кюи).

¹ Кузнецов Е. М. Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. С. 86.

Представление прошло успешно. «Для „Кавказского пленника“ были исполнители милостивые, стройные, умеющие держаться с достоинством на сцене. <...> Помню Николаева-Соколовского, весьма удачно исполнявшего роль армянина в „Кавказском пленнике“ с надлежащим акцентом», — вспоминал А. Лейферт¹. «На этот раз у него <Лейферта. — С. Д.> идет «Кавказский пленник» — произведение Пушкина, в переложке очень добросовестной и не оскорбляющей памяти поэта, — писал один из журналистов. — Весьма толковое выполнение ролей, прекрасное чтение звучных стихов, эффектные группы вызывают вполне заслуженное одобрение публики. Хор баян <так! — С. Д.> и постановка картины „Москва во время коронации“ довершают и разнообразят „развлечение публики“, принося в то же время для нее и пользу»². Ему вторил другой рецензент: «Мы можем только заявить, что как выбор сюжета, так и скомпановка сцен сделаны весьма удачно, давая зрителю весьма красивое зрелище и завладевая всем его вниманием»; декоративная обстановка «красива, эффектна и не уступает декорациям любого другого серьезного театра. <...> Срепетовка, видимо, была очень старательная и усердная, да еще заявим, что актер, игравший русского пленного офицера, прекрасно читал свою роль. Остальные вторили, и представление сошло так, как мы еще не видели ни в одном балагане»³.

Многие программы различных «Кавказских пленников» для народного театра конца XIX в. не дошли до нас; в прессе мы также находим мало откликов на эти представления. Однако материалы, которыми мы располагаем, свидетельствуют о том, что этот пушкинский сюжет был одним из самых популярных. И виною тому — извечный кавказский конфликт, тема актуальная и на сегодняшний день. Эти пьесы были призваны воспитывать и поддерживать у народа патриотические чувства.

Как сказано в предисловии к изданному тексту сценария пьесы в 3 действиях, 4 картинах «Кавказский пленник» для детского театра (1898), «сюжет для этой пьесы взят из жизни диких и воинственных жителей Кавказа — черкесов, теперь уже покоренных русскими, а в то время, к которому относится это событие, враждовавших с русскими и делавших им немало вреда. <...> Каждое произведение знаменитого писателя имеет еще то достоинство, что оно, представляя интерес изображенного события, развивает в ребенке воображение своим нравственным складом, благотворно влияет на душу ребенка и, будучи написана самым правиль-

¹ Петербургские балаганы. С. 47.

² Минута. 1884. № 41.

³ Новости. 1884. № 44.

ным, изящным языком, развивает у ребенка вкус, сообразительность и дар слова»¹.

В действии первом этой пьесы представлена русская деревня, «старик отец благословляет сына на службу царю и отечеству». «Эта сцена отца с сыном должна быть поставлена на первом плане, левее, закрывши лицо рукою, плачет молодая жена рекрута с тремя малолетками, которые в недоумении смотрят на эту сцену». Во втором действии представлена битва в горах. «В глубине сцены русский солдат закалывает штыком скачущего черкеса на коне, тут же двое русских солдат со штыками наперевес набрасываются на двух скачущих черкесов, появившихся с левой стороны в глубине сцены». В третьем действии показано, как черкешенка перепиливает пленнику цепи. Все это напоминает лубочные картинки. «Пушкин далее ничего не говорит о судьбе своего героя „Кавказского пленника“, — неожиданно для нас заявлено в программе, — но тут само по себе ясно подразумевается благополучное его возвращение и награда за службу царю и отечеству».

Среди прочих «Пленников» любопытно сочинение В. С. Шалковского, сюжет которого «взят из „Кавказского пленника“ Пушкина и Лермонтова». Первая картина имеет отдаленные переключки с «Героем нашего времени» Лермонтова. Молодой офицер Урусов сватается к дочери командира русского укрепления на Кавказе. В это время горцы нападают на часового, и Урусов пускается за ними в погоню. Далее действие разворачивается в ауле черкесов. Красавица Фатима не желает идти замуж за Гирея (!), который пленил Урусова и подарил того отцу Фатимы. Ночью Фатима признается Урусову в любви и предлагает ему бежать. Тот отвечает: «Купить свою свободу твоею любовью и измене той, которую любил и клялся в вечной любви, я не могу» (вспомним балет Дидло и драму Бахтурина). Фатима перепиливает ему оковы, он убегает, а она бросается в Терек. Финал пьесы вновь возвращает нас в крепость. Урусов рассказывает о черкесах: «И хотя они и наши враги, но это чудесный, хороший народ, и как только мы их завоюем и они не будут нас чуждаться, то мы, русские, должны будем гордиться такими соседями». Представление заканчивалось апофеозом «Слава России»: «Задняя завеса поднимается и на возвышении Россия, окруженная своими народностями. Бравурный марш».

Множество театральных текстов «Кавказского пленника», существовавших параллельно, так и не дали рождения общепринятому театральному тексту. И если в первой половине XIX в., начиная с балета Дидло, авторов и зрителей привлекала, в первую очередь, любовная интрига

¹ Кавказский пленник. М., изд. бр. И. и В. Морозовых, 1898.

поэмы, усугубляемая мелодраматическими мотивами ревности, измены, мщения, то в конце века акцент постановок смещался в идеологическую сторону. Считалось важным показать патриотизм русских в разрешении кавказского конфликта (впрочем, как мы помним, уже у Дидло этот мотив тоже значим), превосходство православной веры, верность царю и отечеству. Театральные тексты «Кавказского пленника» не произрастают один из другого (за исключением текста Бахтурина—Шувалова), как в случае с «Бахчисарайским фонтаном», а как бы пучком расходятся от литературного текста. Только опера Кюи повлияла на разработку сценария нескольких постановок на народных театрах.

«Братья-разбойники»

Фрагмент задуманной Пушкиным романтической поэмы о разбойниках был впервые опубликован в отдельном издании 1827 г. Повествование в нем ведется от лица старшего брата, который рассказывает о том, как они с братом избрали жребий разбойников, как их арестовали, как в темнице брат заболел, а во время побега погиб. Похоронив его, старший возвращается к разбойничьей жизни, но она уже не приносит ему радости. Критики, с одной стороны, осуждали сюжет: «...что вы найдете поэтического в земледельце, который, соскучившись добывать насущный хлеб трудами, пустился с братом на промысел, более легкий и выгодный, на разбой»¹. С другой стороны, восхищались «национальным направлением»: «В этой чудной картине дикая русская удаль схвачена меткими чертами. Это беззаботное молодечество вырвано из жизни. <...> В двух-трех словах определен характер этих людей, обозначена их дикая физиономия»².

Законченный и весьма драматичный по накалу страстей рассказ вполне мог использоваться в качестве монолога персонажа в спектакле.

Монолог «Нас было двое: брат и я» (вариант: «Нас было трое: брат да я, да сабля вострая моя»³) вошел как центральная часть в некоторые варианты популярной пьесы народного театра «Лодка», разыгрывание которой обычно приурочивалось к святкам; представлялась эта драма и в балаганах. Любопытно, что словами «Нас было двое: брат и я» начинался рассказ Головы о своих злоключениях в опере Глинки «Руслан и Людмила» (см. С. 000).

¹ Галатее. 1839. Ч. 3. № 24.

² Библиотека для чтения. 1840. Т. 39.

³ Михневич В. О. Исторические этюды о русской жизни. СПб., 1882. Т. 2. С. 417. В одной из записанных версий драмы пушкинский монолог вложен в уста есаула-атамана (Там же. С. 426–427).

Включение этого монолога в народные представления конца века М. Я. Мельц объясняет «повышением грамотности широких масс и, как следствие, расширения их знакомства с творчеством Пушкина. Кроме того, следует учитывать специфику жанра народного представления — поздней фольклорной формации, отличающейся органическим сочетанием устно-поэтической и литературной традиций, что позволяет включать в пьесы разнообразные книжные реминисценции»¹. Так в народную драму «Царь Максимилиан» в конце XIX в. иногда включали пушкинские стихотворения — «Черную шаль», «Гусар»; в «Лодку» — «Талисман» и «Казак»².

«Лодка» представляет собой развернутое изображение разбойничьей жизни. Последовательность мотивов, как отмечалось³, в большинстве вариантов такова: разбойники пируют у костра на берегу Волги, поют песни, далее следуют монологи Атамана, Есаула, разбойника-шута о своей жизни. Вот здесь-то в стане разбойников может появиться «незнакомец» (случайно забредший путник, беглец, преследуемый властями, просто бродяга⁴). Атаман спрашивает его: «Расскажи нам, чьего ты роду-племени?» Это и является «поводом» для воспроизведения пушкинского рассказа. Герой произносит «выходной монолог», вводя его несколькими фразами. Например:

Роду-племени своего я не знаю,
А по воле недавно гуляю...
Нас было двое — брат и я...

Обычно пушкинские стихи передельвались и сокращались, но фабула этого популярного рассказа оставалась неизменной. «Сравнивая пушкинский текст с его фрагментами <в драме «Лодка». — С. Д.>, — пишет Н. И. Савушкина, — мы находим во многих вариантах обязательный эпизод — рассказ разбойника о пирушке в харчевне и начало поэмы — сбор шайки у костра». Исследовательница приводит вариант из «Лодки»:

Вдруг завидели в харчевне горящие свечи.
Туда катим, туда летим,
Смело поспеваем,
Стучим, гремим, хозяйку вызываем,
Пьем, гуляем, к себе красных девушек ласкаем.
И всё даром, не за копейку⁵.

¹ Мельц М. Я. Поэзия А. С. Пушкина в песенниках... С. 39.

² Там же. С. 174–183 (Библиографический указатель).

³ См., например: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная народная драма. М., 1959. С. 275.

⁴ Мельц М. Я. Поэзия А. С. Пушкина в песенниках... С. 39.

⁵ Савушкина Н. И. Русская народная драма. М., 1988. С. 67.

Ср. у Пушкина:

Завидели в харчевне свечи —
Туда! К воротам, и стучим,
Хозяйку громко вызываем,
Вошли — всё даром: пьем, едим
И красных девушек ласкаем! (IV, 177)

Официальных попыток поставить «Братьев-разбойников» на императорской сцене или на народных театрах было несколько — но все они поначалу категорично отвергались цензурой. Весьма любопытен эмоциональный цензорский рапорт М. А. Гедеонова на пьесу «Братья-разбойники» Г. Н. Р...¹. Отмечая, что «маленькая поэма» Пушкина «описана прекрасными стихами», цензор писал: «...но выставлять это на сцену в лицах, из разбойника, которого без сомнения будет играть г. Каратыгин, делать героя и молодца, конечно, совершенно противно всем правилам драматической цензуры, и пьеса по справедливости была запрещена. <...> К стихам Пушкина приделал свои стихи Г. Н. Р...! Из уважения к первому русскому поэту должно бы запретить такие приделки. Еще бы если эта приделка была нравственная! А то, когда разбойник говорит, что он не режет более стариков, Г. Н. Р... от себя прибавляет:

Ты плачешь; полно, брось печали,
К чему о прошлом вспоминать...
К добыче новой поспешим,
В шуму оружия вернее
Мы нашу грусть развеселим...

И тут все разбойники встают и отправляются на разбой. Занавес опускается. <...> Сперва г-жа <К. И.> Сосницкая, теперь г-жа <Е. Я.> Яковлева, представляют тайно от своего начальства и незаконным порядком запрещенную пьесу в надежде, что цензура позабудет о прежнем своем решении. Таковые поступки мне кажутся оскорбительными для цензуры. Г-жа Яковлева, вероятно, предполагает, что цензура решает сегодня так, а завтра иначе»². Пьеса была разрешена только 16 ноября 1853 г.³

В пьесе «Братья-разбойники», бытовая драматическая сцена из жизни волжских разбойников, в коей рассказ разбойника Асташки взят из поэмы (того же названия) А. С. Пушкина. Соч. Г. Займищева» (1887) почти полностью воспроизводился пушкинский текст. Монологу разбойника Асташки предпослана небольшая вводная часть — приход разбойников на ночлег. «Меланхолическая луна бросает волшебнo-таинственный

¹ Цензурное запрещение от 15 июля 1842 г.

² Цит. по: Пушкин в драматической цензуре. С. 237–238.

³ Там же. С. 260.

свет на реку, озаряя бледно-дрожащим светом поляну». К берегу подплывают разбойники во главе с атаманом Степаном Зазнобой с добычей, в числе которой девушка Катя. Атаман объявляет «почетный пир»:

Ой, вы, гой-еси, братцы-товарищи!
Как за вашу ли службу верную,
Да за удаль молодецкую.

По ремарке драматурга, эта сцена «должна представлять то разнообразие, о котором сказано в поэме А. С. Пушкина: „Какая смесь одежд и лиц“». Все гуляют, один Асташка не пьет вина. Атаман просит его:

Ну так поведай, молодец,
Причину твоего злосчастья, —
Авось, с души спадет свинец,
При виде нашего участия.
Асташка отвечает:
Готов исполнить приказанье.
Прошу, товарищи, внимать!..
Нас было двое: брат и я...

Монолог получился изрядно длинный для сцены — недаром Федюха, который в его начале только чистит рыбу для ухи, в конце объявляет:

Добро! Тем временем уха
Готова...

Как следует из ремарки автора пьесы, «артист, принявший на себя роль Асташки, по убедительной просьбе автора должен избегать при исполнении излишней крикливости и приемов старой школы». На этом, собственно, представление и заканчивается. Асташка «умолк и, рыдая, грустно поник головою. <...> Раздаются звуки свирели, наигрывающей заунывный мотив. Атаман задумался» и гедонистически призвал:

Ты плачешь? Полно, брось пустое!
Зачем о мертвых вспоминать?
Мы живы: станем пировать
Недаром есть вино хмельное!

Как мы видим, немногочисленные написанные пьесы по «Братьям-разбойникам»¹, поданные в цензуру, повторяли нехитрую драматургию народной драмы «Лодка» (в тех вариантах, когда в ней использовался пушкинский монолог) — с тем только, что в этих пьесах усиливались сценичные моменты ввода этого монолога и развязки. Драматического действия в этих спектаклях не было — о нем лишь рассказывалось в монологе.

¹ Существует еще одноактная пьеса 1900 г. («комико-трагический случай») «Братья-разбойники» А. З. Серполетти (ОриРК СПбГТб, 23737), к пушкинскому сюжету несколько не относящаяся: это комический разговор между двумя неудачливыми актерами-братьями, 1-м и 2-м трагиками.

«Цыганы»

В том же 1827 г. Пушкин издает поэму «Цыганы». Критики признают за поэтом «более зрелости, более силы, свободы, развязности», видят «еще залог новых сил, сочной зрелости и полнейшего развития свободы»¹. Слава первого поэта еще раз подтверждена и даже не подлежит обсуждению — ее теперь воспринимают как факт.

Инсценировка пушкинских «Цыган» в 1832 г. по сути являлась не переделкой, а сценами из поэмы и опять же представляла жестокую мелодраму на популярную тему «наказание неверности». Разрыв между литературным текстом и театральным текстом был минимален: несколько вставок и музыкальное сопровождение. В прологе пел цыганский хор, взятый из популярной оперы А. Н. Верстовского на либретто М. Н. Загоскина «Пан Твардовский» (1828):

У цыганей круглый год
Праздник новоселью,
Им покров — небесный свод
А земля — постелью... и т. д.

Собственно, из поэмы были взяты драматургические фрагменты. Пьеса шла тридцать минут и целиком воспроизводила пушкинский текст, включая довольно обширные для сцены монологи. Она начиналась с вопроса Земфиры: «Скажи, мой друг, ты не жалеешь / О том, что бросил навсегда?» и заканчивалась словами героини «Умру любя». Реплика концовки такова: «Алеко в исступлении смотрит на Земфиру, наконец, в отчаянии падает подле ее труп. Занавес опускается». Некоторые спектакли, однако, заканчивались монологом старика «Оставь нас, гордый человек»². Перед нами редкий пример скрупулезного следования театрального текста за литературным, своего рода сценическая иллюстрация хорошо известного литературного произведения.

Как вспоминал режиссер С. П. Соловьев, «Львова-Синецкая, желая, чтобы в одном из ее бенефисов участвовала Репина, просила Пушкина, чтобы он позволил поставить на сцене отрывок из „Цыган“. Поэт не замедлил дать свое согласие, и отрывок вошел в состав спектакля. Казалось, какого сценического успеха ожидать от отрывка, созданного хотя бы великим поэтом, но написанного не для сцены!»³ Отметим, что это почти единственное (à propos: и ничем не подтвержденное) упоми-

¹ *Вяземский П. А.* «Цыганы». Поэма Пушкина // Московский телеграф. 1827. Ч. 15. № 10. Отд. 1. С. 111.

² См., например экземпляр: «Цыганы, сцены из поэмы А. С. Пушкина с песнями и плясками» (ОРиРК СПбГТб, 1.5.5.52).

³ *Соловьев С.* Отрывки из памятной книжки отставного режиссера // Ежегодник императорских театров. Сезон 1895/1896 гг. Приложения 1. С. 154.

вание о просьбе к Пушкину дать согласие на инсценировку его произведения.

Спектакль поставил В. А. Каратыгин на музыку А. Н. Верстовского. Премьера состоялась в Большом театре в Москве 29 января 1832 г. Роль Алеко исполнял П. С. Мочалов. Особенно сильное впечатление на публику произвела песня «Режь меня, жги меня»¹, спетая Н. В. Репиной. Прием зрителей был восторженный. «Знакомые картины, знакомые стихи возбудили участие зрителей. Оно было оправдано вполне прелестною игрою г-жи Над. Репиной. Песня, пропетая ею, произвела всеобщий восторг»², — отмечал один из рецензентов. А режиссер С. П. Соловьев так отзывался об исполнении Репиной: «А успех оказался громадным. Оттого, что Репина в роли Земфиры была необыкновенно выразительна. Одушевленное черное лицо, блестящие глаза, избыток чувств — всё это при ее таланте позволили в совершенстве олицетворить дочь пламенного юга. <...> Голос артистки то замирал, то гаснул, то вдруг разливался бурным потоком страсти, то опять утихал и звучал холодным металлическим звуком насмешки. Здесь публика слышала не песню, нет, здесь очаровательная цыганка в несколько минут представила ей целую драму, рассказала всю жизнь своего страстного кипучего сердца. <...> Она была так художественно прекрасна и так выразительно верна истине, что П. С. Мочалов, игравший роль мужа, до того поддался очарованию ее игры, что при стихах песни „Как ласкала его я в ночной тишине“ — он совершенно забылся и вскричал: „Это черт, а не женщина!“ Разумеется, публика была приведена в неописанный восторг, и театр дрожал от криков и грома рукоплескания»³. В. Г. Белинский, обозревая московские спектакли, отметив, что в песне Земфиры «г-жа Репина была вся огонь», иронично добавлял: «Публика заставила ее повторить... Но играла она так же дурно, как и г. Мочалов, т. е. очень дурно. Г-н Орлов читал монологи старого

¹ Подлинный народный напев песни «Старый муж» («Цыганская песня») был опубликован в 1825 г. М. Ю. Виельгорским (Приложение к «Московскому телеграфу», 1825). Для спектакля Каратыгина Верстовский написал оригинальную музыку на слова этой песни (изд. в приложении к журналу «Молва». 1832. № 10). «Мелодическая скупость, строгая прелесть народного примитива, обогащавшаяся в Бессарабии колоритом местного исполнения, показались композитору маловыразительными для драматического спектакля в Москве, привыкшей к иным цыганским напевам хора Ильи Соколова» (Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. С. 84). Песня Земфиры под названием «Цыганская песня» была в эти годы опубликована в песенниках: Новейшее собрание отборнейших песен и романсов. 1829. С. 70–71; Песенник для дамского ридюкля и туалета. 1831. С. 118; позднее оставалась весьма популярной и неоднократно печаталась в песенниках (см.: Мельц М. Я. Поэзия А. С. Пушкина в песенниках... С. 97–100).

² Молва. 1832. № 11. С. 40.

³ Соловьев С. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. С. 154.

цыгана, этого дивного, великого характера, созданного колоссальным гением Пушкина: при теплом и глубоком чувстве Щепкина и его превосходном таланте это чтение произвело бы сильный эффект, и публика поняла бы старого цыгана, отца Земфиры, как абсолютного человека в естественной непосредственности... Сцена убийства была просто смешна»¹.

В Петербурге «Цыганы» прошли 9 июня 1832 г. в бенефис М. С. Щепкина. Критики отмечали слабость драматического элемента и в поэме Пушкина, и в инсценировке. «Странно было бы требовать от сцены, вырванной из поэмы, полноты драматической: к тому, что написано поэтом, кто вправе прибавлять что-нибудь? Но и две картины, которые мы видели, были прекрасны, полны чувства, жизни, понятны всякому», — так писал театральный обозреватель «Молвы» Н. Р-з-ъ². «Северная пчела», напротив, иронизировала: «Прекрасная поэма Пушкина „Цыганы“, перенесенная на сцену, вновь доказала, что *не всё прекрасное в поэзии может быть хорошо на театре*. Пьеса не имела никакого успеха, а цыганская песня из оперы „Пан Твардовский“, пришитая, так сказать, на живую нитку к произведению Пушкина, заслужила аплодисменты! Г-жа Шелехова, играя Земфиру, делала в пользу этого характера всё, что могла; не ее вина, если она не могла представить пламенной египтянки, которой вся жизнь — чувственное наслаждение»³. Позднее, в 1838 г., мнение обозревателя «Северной пчелы» не изменилось: «„Русалка“ и „Цыганы“ писались поэтом не для сцены, и потому весьма естественно, что постановка их на театре всегда остается неудачною попыткою. Картина Рафаэля требует дневного света; сцена, в свою очередь, требует декорации, освещаемой лампами. Поставьте на сцену картину Рафаэля и она потеряет всё свое достоинство. То же самое бывает и с литературными произведениями, не предназначенными для сцены — и этим объясняется неуспех их на театре»⁴. И в 1845 г. рецензент отмечал: «Они писались не для сцены и даже в прежние времена не имели успеха на Александринском театре»⁵.

«Репертуар русского театра» в обозрении московских театров сезона 1839 г., замечал: «Завязка и ход почти те же, что в поэме покойного Александра Сергеевича; изменения только такие, каких требовала сцена <...>. Страстные стихи Пушкина в устах Мочалова имеют еще больше цены, и чудные сцены поэта переданы с большим искусством артистом.

¹ *Белинский В. Г.* Полное собрание соч.: В 13 т. Т. 3. М., 1953. С. 285—286. Впервые: Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1839. Т. 2. № 18.

² Молва. 1832. № 94. С. 373.

³ Северная пчела. 1832. № 143, 24 июня. Курсив наш.

⁴ Северная пчела. 1838. № 158. Курсив наш.

⁵ Северная пчела. 1845. № 290.

Г-жа Репина пела известную песню „Старый муж“; мы прослушали ее с большим удовольствием, и с грустью вспомнили то время, когда она была почти народной, когда Пушкин был жив... Бантышев, игравший молодого Цыгана, пел песню из оперы А. Н. Верстовского „Пан Твардовский“ „Мы живем среди полей“ с хором, сопровождавшимся танцами»¹.

А. И. Вольф отмечал, что «„Цыгане“ Пушкина, писанные все не для театра, были, однако же, поставлены на сцену и разыграны Каратыгиным I (Алеко), Шелеховою I (Земфира), Брянским (старый цыган). Отсутствие драматического элемента было причиной претерпленного Пушкиным фиаско на сцене»². Мнение явно предвзятое: Пушкин и не выступал в качестве драматурга.

Между тем, однако, некоторые исследователи считают, что «Цыганы» Пушкина изобилуют драматическими сценами, обладают твердым сценарием и непрерывным развитием действия: «Драматическая природа „Цыган“ так несомненна, а трагическая сила так велика, что поэму оказалось возможным играть на сцене как драму, ничего не прибавляя к пушкинскому тексту»³. Да и сам поэт, кажется, обмолвился: «Только с „Цыган“ почувствовал я в себе призвание к драме»⁴. А «Галатея» в 1839 г. называла «Цыган» «маленькой драматической поэмой, исполненной дикою степной прелести»⁵.

Пьеса изредка шла и позднее, в 1840-е и 1870-е гг. в различных вариантах. В ряде случаев изменялся и музыкально-сценический облик спектакля. В 1880-х гг. она не сходила с репертуара провинциальных театров и перешла в репертуар народного театра разных типов. В. Е. Вишневский отмечал, что вообще цыганская тематика в музыкальном театре была весьма распространена в первой половине XIX в. «Возбудили интерес и пушкинские „Цыганы“. Сначала появились романсы Верстовского, Виельгорского и Гурилева на текст песни Земфиры... В 1829 г. Лермонтов пытался переделать в оперу пушкинский текст. В дальнейшем были написаны 15 опер, 2 балета, 2 кантаты и массу песен. Под влиянием пушкинских „Цыган“ Мериме написал свою Кармен»⁶. «В 1845 году „Цыгане“ были возобновлены специально для Самойловой 2-ой, которая должна была блеснуть исполнением песенки Заиры <Так!> „Старый муж, грозный муж“», — пишет П. Н. Столпянский. Пьеса не имела успеха. Автор статьи объясняет это тем, что ее решили не давать из-за того, что «мотивы бегства Алеко

¹ Репертуар русского театра. 1839. Кн. 2.

² Вольф А. Хроника... Ч. 1. С. 31.

³ Дурьлин С. Н. Пушкин на сцене. С. 32.

⁴ Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. С. 242.

⁵ Галатея. 1839. Ч. 3. № 24.

⁶ Вишневский В. Пушкин в опере. С. 67–68.

к цыганам, сцена убийства, речи цыган, нераскаяние Алеко, всё это возбуждало и сомнение и подозрение»¹. Редкое исполнение «Цыган» на сцене² впоследствии объясняли тем, например, что «романтические восторги от „Цыган“ были в глазах <...> властей лучшим доказательством нежелательности их представления на сцене»³. Не думаем, что это справедливо: скорее, причиной была все-таки бенефисная форма этого спектакля, рассчитанная на определенных исполнителей.

Отметим, что в 1829 г. М. Ю. Лермонтов задумывал переделать пушкинских «Цыган» в либретто для оперы (это был первый драматический опыт молодого поэта). Судя по сохранившимся наброскам⁴, Лермонтов предполагал использовать текст Пушкина. Любопытно, что Лермонтов уже в набросках ввел и популярную песню цыган «Мы живем среди полей» Верстовского и Загоскина, которую затем использовал в своем спектакле Каратыгин.

Театральный текст «Цыган» на драматической сцене так и оставался бытовать в виде компилированных в различных вариантах отрывках из литературного текста. Более вольно с ним обходились авторы музыкальных постановок.

В исследовательской литературе упоминается, что в 1838 г. Вальтер Гете работал над операми на сюжеты пушкинских «Цыган» и «Кавказского пленника». В 1839 г. в «Сыне отечества» появилась заметка о создании Гете оперы «Цыгане». Данная заметка послужила поводом В. Е. Вишневному включить оперу Гете в список опер на пушкинские сюжеты. Э. Штёкль в своей статье «Решение загадки о музыкальном воплощении пушкинской темы Вальтером фон Гете»⁵ убедительно доказал необоснованность этой версии: у Гете не было такой оперы. Действительно, как свидетельствуют исторические документы, внук поэта интересовался поэмами Пушкина и даже импровизировал музыку к сценам из «Цыган» и «Кавказского пленника». Сведения об этом через посредство Я. Неверова, жившего в Берлине, и В. Ф. Одоевского, которому писал

¹ Столянский П. Произведения Пушкина и их переделки на петербургской сцене в николаевскую эпоху. С. 76.

² Спектакли в Петербурге: 9 и 12 июня 1832 г. (с участием М. С. Щепкина), 4 июля 1838 г. в бенефис Н. О. Дюра с участием В. Н. Асенковой, 13, 17 и 19 декабря 1845 г. с участием Н. В. Самойловой; в Москве: 29 января, 18 ноября 1832 г., 13 и 22 октября 1839 г., 29 мая, 1 июня 1845 г., 3 и 8 сентября 1847 г.

³ Дурьлин С. Н. Пушкин на сцене. С. 31.

⁴ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 6. М.; Л., 1956. С. 7–8.

⁵ Stöckl E. Die Lösung des Rätsels um W. v. Goethes Puškinvertonungen // Wiss. Zs. der Friedrich-Schiller-Universität. Jena. Jg. 8, 1958/59. H. 1. S. 145. Русскую рецензию на эту статью см.: Штейнпресс Б. О Вальтере Гете, Полине Виардо и их русских связях // Советская музыка. 1960. № 10. С. 198–199.

Неверов в Петербург, попали в русскую печать («Современник», 1839), тогда же и появилась заметка в «Сыне отечества», где незаписанная сцена из «Цыган» «превратилась» в оперу.

В 1850-е гг. в Петербурге исполнялись отрывки неоконченной оперы В. Н. Кашперова «Цыгане» на либретто Н. П. Огарева. «Самая первая опера Кашперова ничего интересного и ценного дать не могла. Сумма общих мест — вот ее содержание»¹.

К 1867–1869 гг. относятся наброски плана французской оперетты в двух картинах «Цыгане»² И. С. Тургенева. С пушкинской поэмой этот текст роднит только сходство некоторых имен действующих лиц (Алеко, Мариула), место действия (табор), ревность главного героя, но никак не сюжет. У Тургенева Алеко ревнует Мариулу к неизвестному сопернику, та же собирается выйти замуж только за того, кого увидит в зеркале на предновогоднем гаданье. Разумеется, узнавший об этом Алеко подкрадывается к ней и отражается в зеркале... Все заканчивается свадьбой и плясками. Обращение Тургенева к «Цыганам» свидетельствует скорее о популярности цыганской темы на французской сцене этого времени, а не об интересе (и французов, и Тургенева) к пушкинской поэме.

Известны отрывки незаконченной оперы «Цыгане» (1876) Г. А. Лишина, исполнявшиеся на сцене. «Композитор взялся приводить ее в порядок, но смерть уже настигала его, и летом того же года он скончался. К „Цыганам“ относится популярнейшая баллада „Она хохотала“, впервые исполнявшаяся Б. Б. Корсовым, давшим ей общерусскую известность. Не было такого концерта в течение десяти, по крайней мере, лет, от второй половины семидесятых годов, где бы баритоны не распевали этого излюбленного для них номера, популярность которого я, говоря искренне, никогда не мог понять, но видел сам лично во всей России. Существует также в печати еще монолог Алеко „Я к вам пришел искать успокоенья“, дуэт Земфиры с Арпадом и известный романс „У ног твоих не забывал“»³.

В 1892 г. В. И. Немирович-Данченко сочинил либретто оперы — это «либретто сделано сценично и сжато, в нем сохранено много из стихов поэта, резко выделяющихся от добавочных и вставных»⁴. В Московской консерватории на это либретто написаны три экзаменационных сочинения: Л. Э. Конюсом, Н. С. Морозовым и С. В. Рахманиновым; все три

¹ Вишневецкий В. Пушкин в опере. С. 69.

² Литературное наследство. Т. 73. Кн. 1. Из парижского архива И. С. Тургенева. М., 1964. С. 82–83.

³ Иванов М. М. Пушкин в музыке. С. 94—95.

⁴ Кашкин Н. Значение поэзии А. С. Пушкина в русской музыке // Жизнь. Т. 5. М., 1899. С. 145.

оперы в 1 действии, 2 картинах исполнялись на экзаменах в московской Консерватории 31 мая 1892 г. Однако только опера Рахманинова увидела большую сцену¹. По замечанию В. Е. Чешихина, музыка «принадлежит скорее к мелодекламационному, чем к мелодическому типу оперы и, не отличаясь оригинальностью, симпатична и привлекательна»².

Вот как начинается опера: «Общая, но спокойная суэта за ужином или за приготовлением к нему. За рекой всходит кровавая луна. В каватине она выплывает высоко и становится меньше и бледнее. Во время интермеццо она скрывается, и ночь постепенно заменяется чуть брезжущим утром». Табор (Алеко среди них) просит старика: «Поведай, старик перед сном, / Нам повесть о славном былом»; тот рассказывает о Мариуле. Его прерывает хор цыган:

Довольно, старик!
Скучны эти сказки.
Забудем мы их
В весельи и пляске.

Во время пляски Земфира и молодой цыган скрываются.

В дальнейшем происходит диалог между Алеко и Земфирой, которая исполняет песню «Старый муж». За ней следует каватина Алеко («Земфира неверна! Моя Земфира охладела!», а молодой цыган за сценой исполняет романс. Далее всё происходит по Пушкину...

В финале цыгане в ужасе обступают трупы:

Ужасное дело
Луч солнца встречает.
За что Всемогуший
Наш табор карает.

Земфира со словами: «Отец!.. Его ревность сгубила...», умирает. Алеко произносит свои последние слова:

За миг твоей радостной жизни
Свою я отдам, не жалея!
Но поздно... Старик и цыгане оставляют Алеко:
Ты зол и смел, оставь же нас.
Прости! Да будет мир с тобой!

М. М. Иванов писал о либретто: оно «составлено Вл. Немировичем-Данченко, довольно точно придерживавшимся поэмы Пушкина и поэтому сохранившим ее простой характер. Нельзя не отрицать, что неболь-

¹ Премьера состоялась в московском Большом театре 27 апреля 1893 г. (дирижер И. К. Альтани); позднее опера исполнялась в Петербурге (1897), в том числе и на пушкинском юбилейном празднике в Таврическом дворце 27 мая 1899 г. (партию Старого цыгана исполнял Ф. И. Шаляпин).

² Чешихин В. История русской оперы. С. 502.

шая поэма Пушкина и в настоящее время еще производит сильное впечатление: свобода жизни и ширь бессарабских степей в ней переданы поразительно. <...> Поэма, точно античная статуя, мрамор, холодный на первый взгляд и от которого, однако, нельзя оторвать глаз, не хочешь расстаться с ним мыслью. Но есть в либретто и банальности. Либретто г. Немировича начинается с развязки поэмы: Земфира уже охладела к Алеко; последний это не только чувствует, но и сознает. Волнение, охватывающее его при этом сознании, высказывается — как и у Пушкина — после рассказа старого цыгана о Мариуле. Рассказ ведется перед лицом табора, просящего старика рассказать им „перед сном сказку о славном былом“! Г. Немирович счел нужным, сообразно оперной рутине, ввести не только обязательные хоры и танцы, но и пользоваться ими из-за ничтожных поводов. Танцы, например, начинаются вследствие неудовлетворенности табора выслушанным рассказом! Остальное действие идет сообразно с ходом поэмы, кроме серенады молодого цыгана, тоже уступкою рутине, для которой либреттист, впрочем, воспользовался словами Пушкина (из беседы старого цыгана с Алеко: „Взгляни, под отдаленным сводом гуляет вольная луна“). Этот литературный материал дал возможность г. Рахманинову написать оперу из 13 номеров, включая сюда и небольшую интродукцию. Музыка в целом удачно передает настроение поэмы. <...> Для начинающего автора в особенности это очень удачный опыт. „Алеко“ имел значительный успех, но, тем не менее, в репертуаре не удержался. Его сняли после двух представлений по причинам, мне не известным»¹. Позднее В. Е. Вишневский также положительно отзовется о музыке Рахманинова: «Из всех 15 опер, написанных на сюжет „Цыган“, „Алеко“ Рахманинова является лучшей. В ней есть и обаяние лирики, и сила драматизма»².

На то же либретто Немировича-Данченко в 1896 г. написал оперу под одноименным названием П. Ф. Юон. Эта опера³ была поставлена на сценах Кисловодского и Тифлисского театров (премьера в Кисловодске в августе 1896 г., в Тифлиском казенном театре в бенефис В. Л. Форкатти в сезон 1896/97 гг.).

В 1890-е гг. было написано еще несколько опер на этот остающийся популярным сюжет.

Эта опера в 3 действиях «Цыганы» М. М. Зубова (1894). Как было указано на титульном листе, «текст поэмы А. С. Пушкина с незначительными изменениями и дополнениями». На этот раз действие начинается с прихо-

¹ *Иванов М. М.* Пушкин в музыке. С. 109–111.

² *Вишневский В.* Пушкин в опере. С. 76–77.

³ Издано либретто: Тифлис, Форкатти, 1897. В изданном либретто не был указан его автор. На самом деле либретто в точности повторяет текст Немировича-Данченко.

дом Алеко в табор. На берег реки, где расположились цыгане, Земфира приводит Алеко, которого Старый цыган оставляет в таборе.

Утром табор с плясками снимается с места:

Одна теперь забота нам —
Найти приют своим шатрам.

Только через два года (это второе действие оперы) происходят трагические события: Алеко убивает любовников.

Цыгане поют: «Мы дики, нет у нас законов». Алеко признается:

Мне не сродниться с их душою!
Я испытал тоску любви,
Но с этой дикой простотою
Не гаснет пыл в моей крови.

Когда все удаляются, Алеко садится на гробовой камень. «Курган разверзается, и в нем видны картины из цыганской жизни Алеко и трупы Земфиры и молодого цыгана при кровавом освещении. С небес в это время раздается хор духов:

Ты жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой.
Тебя сгубили твои страсти,
Не смог смириться ты душой.

В 1899 г. в Ташкенте была поставлена опера «Цыганы» Н. Н. Миронова¹.

Оперные сцены в 3 действиях 4 картинах «Цыганы» А. Н. Шефера ставились позднее, уже в начале следующего века (премьера состоялась 17 декабря 1901 г. в Народном доме). В тексте были использованы и «другие стихотворения Пушкина». Как писал В. Е. Чешихин, «опера имела несомненный успех и, будучи написана с солидной и вместе популярною фактурой, имеет шансы войти в репертуар небольших и провинциальных оперных сцен. Оригинально введение в оперу малороссийского элемента, в виде местного колорита, противоположного элементу „цыганскому“; много выразительных моментов в партиях Земфиры и Алеко, а в оркестровом аккомпанементе есть тематическая разработка»².

В начале цыгане исполняют «Птичка божия не знает» и расходятся по шатрам. Старый цыган «сидя перед углями, грустно глядит в дальнее поле», а Земфира приводит Алеко, — его оставляют в таборе. Следуют «оперные» признания в любви: «Ты будешь мой, ты будешь мой! — Моя навек, моя навек!» Наутро табор снимается:

Мы вольные птицы, пора нам, пора
Туда где за тучей белеет гора!

¹ См.: *Дурылин С.* Пушкин на сцене. С. 32. Нам не удалось отыскать либретто.

² *Чешихин В.* История русской оперы. С. 510.

Во втором действии происходит народное гуляние на берегу Днестра, хор малороссов исполняет народную песню и пляшет гопак. Торговцы продают свой товар, появляются цыгане, вместе с ними Алеко с медведем. Начинаются цыганские пляски, во время которых Земфира отводит в сторону молодого цыгана (дуэт). Алеко грустит и ревнует: «Моя Земфира охладела!» Далее действие разворачивается на опушке леса согласно пушкинской поэме.

Премьера оперы в 1 действии «Цыганы» Винченцо Сакки по либретто Янте (Santhe?) состоялась в Милане (театр Даль Верме) 12 сентября 1899 г.

Либретто этой оперы в целом следует за содержанием поэмы, но введен новый персонаж (типичный для фабулы европейской оперы) — влюбленная в Алеко дама. Она, не добившись взаимности главного героя, замышляет отомстить Земфире. Та в один из вечеров дает Алеко «усыпительный порошок» и идет на свидание с молодым цыганом. Влюбленная дама будит Алеко и указывает на целующихся влюбленных. Далее следует пушкинская развязка.

В справочной литературе приводились сведения об опере «Цыганы» А. Торротто (1899)¹. Э. Штёкль уточняет: «Итальянского композитора А. Торротто, якобы написавшего пушкинскую оперу «Цыганы», не существовало. Фамилия Торротто представляет собой искаженную в русском источнике форму итальянской фамилии Ферретто. Опера «Цыганы» (по Пушкину) композитора А. Ферретто была разыскана»². Опера в 2 актах «Цыганы» А. Ферретто по либретто композитора была исполнена 22 марта 1900 г. в Модене.

Итак, этот пушкинский текст оказался весьма популярным и для русских, и для европейских композиторов, которые, придерживаясь сюжета пушкинской поэмы, сохраняли даже имена персонажей (что редкость: далее мы увидим, что случилось с героями «Пиковой дамы» на европейской оперной сцене). Судя по всему, упоминаемые оперы в свое время имели успех. Но жизнь этих театральных текстов была недолговечной. Почему? Можно было бы предположить, что это произошло потому, что они были созданы композиторами «второго ряда». Но это верно только отчасти, поскольку, например, «Дубровский» композитора «второго ряда» Э. Направника до сих пор остается в русском репертуаре.

Скорее всего, причина в том, что «цыганская ниша» была уже заполнена свертхтекстом — «Кармен» Ж. Бизе — П. Мериме (новелла П. Мериме

¹ См.: Пушкин в музыке: Справочник. С. 158.

² *Stöckl E.* Puškin und die musik. С. 477.

написана в 1845 г.¹; опера Ж. Бизе в 4 действиях — в 1875 г.²), восходящим к пушкинскому сюжету. То, что новелла Мериме была написана под заметным влиянием пушкинских «Цыган», ни у кого из пушкинистов не вызывало сомнений³.

При наличии *сверхтекста* создание какого-либо параллельного *общепринятого театрального текста* попросту невозможно. Поэтому все рассмотренные выше театральные тексты «Цыган», созданные после 1875 г., как это не покажется на первый взгляд парадоксальным, формировались и бытовали в пространстве сверхтекста «Кармен».

Здесь мы сталкиваемся с уникальным случаем: литературный пушкинский текст опосредованно через литературный текст Мериме трансформировался в сверхтекст. Только его можно обозначить как сверхтекст «Кармен», но не сверхтекст «Цыган». И если *формально* его можно считать пушкинским, публикой он не осознается таковым.

§ 3. Поэмы с бытовым сюжетом

«Граф Нулин»

Пресса благосклонно встретила поэму «Граф Нулин» (она была опубликована в 1827 г. в альманахе «Северные цветы на 1828 год»). Впрочем, при достаточно доброжелательном приеме, в прессе затрагивался вопрос о нравственном аспекте, а некоторые критики открыто называли поэму «похабной». Впрочем, сам Пушкин отметил: «В одном журнале сильно напали на благопристойность поэмы, где сказано, что молодой человек осмелился войти ночью к спящей красавице. И между тем как стыдливый рецензент разбирал ее как самую вольную сказку Бокаччио иль Касты — все петербургские дамы читали ее и знали целые отрывки наизусть» (XI, 98).

Фабула поэмы близка к «комедии положений»: хозяйка деревенского поместья в отсутствие мужа принимает случайного гостя, который ночью прокрадывается к ней в спальню; возмущенная героиня отвечает на

¹ Отметим, что позднее, в 1852 г., Мериме перевел пушкинских «Цыган».

² Либретто А. Мельяка и Л. Галеви. Премьера состоялась в парижской Опера-комик 3 марта 1875 г; чуть позже Э. Гиро досочинил речитативы — и в этом виде опера увидела свет 23 октября 1875 г. в Вене. В России впервые «Кармен» была исполнена итальянской труппой в 1878 г. в Петербурге. Русское исполнение — 30 сентября 1885 г. в Марининском театре в Петербурге (дирижер Э. Ф. Направник); 27 ноября 1898 г. в Большом театре в Москве.

³ См., например: *Алексеев М. П.* Пушкин на Западе // Пушкин: Временник. Т. 3. М.; Л. 1937. С. 142; *Шрейдер Н. С.* Новеллы Мериме: Новеллы с экзотической тематикой // Учен. зап. Первого Ленингр. гос. пед. ин-та иностр. яз. 1940. Т. 1. С. 271—275.

вторжение пощечиной. Вот и всё. Однако неожиданный поворот этот сюжет получает в самом конце, когда читатель узнает, кто

...более всего

С Натальей Павловной смеялся?

<.....>

Смеялся Лидин, их сосед,

Помещик двадцати трех лет. (V, 13)

Персонажей даже для одноактного водевиля здесь явно недостаточно — у Пушкина их всего четверо. Это ветреный любовник — граф Нулин, светский щеголь и повеса, возвратившийся из Парижа. Короткая пушкинская характеристика Нулина позволяла драматургу подтянуть ее к устойчивому амплу комического незадачливого любовника:

Граф Нулин, из чужих краев,

Где промотал он в вихре моды

Свои грядущие доходы.

Себя казать, как чудный зверь,

В Петрополь едет он теперь... (V, 6)

Это неверная (или же подозреваемая в неверности) жена, скучающая в деревне, сердито смотрящая на мужа, но кокетливая с посторонними («Наталья Павловна спешит / Взбить пышный локон...»). Это самоуверенный комический муж («Его довольное лицо / Приятной важностью сияет...»). И наконец, служанка Параша — комедийная субретка:

Друзья мои, Параша эта

Наперсница ее затей;

Шьет, моет, вести переносит,

Изношенных капотов просит,

Порою с барином шалит,

Порой на барина кричит,

И лжет пред барыней отважно. (V, 8)

Таким образом, расстановка персонажей дана уже Пушкиным. Но, повторяем, даже для небольшого водевиля требовались еще герои. И они появляются из пушкинской же поэмы: это француз-слуга Пикар (о его характере из поэмы Пушкина мы не знаем ничего) и помещик Лидин (о нем мы знаем только, что он удачливый любовник Натальи Павловны, «двадцати трех лет»). Пикар, как мы увидим ниже, в инсценировках составлял любовную пару с Парашей (типичная для французских комедий низкая любовная интрига слуг, дублирующая интригу главных героев), а Лидин становился одним из центральных персонажей.

Небольшая пушкинская поэма очень удобно разбивалась на сцены (почти лубочные): сборы на охоту, ожидание и приезд неожиданного

гостя, прием гостя, гривуазная ночная сцена, финал — приезд мужа и разоблачение неудачливого любовника.

Впервые «Граф Нулин» появился на сцене в 1857 г. — это одноименная комедия А. Реймерса¹ в одном действии. Картина первая называлась «Неожиданный гость», картина вторая — «Сюрприз». Действующие лица были те же, что и в поэме Пушкина, мужу Натальи Павловны, охотнику, дана говорящая фамилия Зверобоев.

Комедия начинается с перепалки горничной Параша и камердинера Василия, который выпрашивает у нее поцелуй. Помещик в это время собирается на охоту и укоряет жену:

Пора, пора, рога трубят...
<далее следует пушкинский текст.>
А я замешкался с тобой,
И час охоты дорогой
Пропал в напрасных разговорах.

Наталья Павловна возмущена своим положением:

Но я для ключницы простой
Не рождена, — прошу прощенья!

В конце концов, муж уезжает, а жена остается скучать (к тому же и ее друг, соседний помещик Лидин уехал в город):

С какой судьбой моя сравнится?
Я здесь со скуки пропаду!
Всегда одна с моей тоскою,
Среди ничтожных поселян
Должна увянуть я душою...

Появляется граф Нулин. Параша довольна:

...Наконец!
Теперь нам будет чем заняться!
Приезжий барин — молодец,
Слуга с ним тоже аванажный,
А мой Василий — сущий пень!

Следуют довольно длинные для сцены монологи героев. Граф сначала волочится за Парашей, поскольку, по его словам,

Жизнь наша слишком коротка,
Чтоб долго медлить наслаждением!

Затем он флиртует с хозяйкой. Пикар, изъясняющийся на ломаном русском языке, ухаживает за Парашей. Таким образом, весьма сжа-

¹ Цензурное разрешение от 1 ноября 1857 г. Премьера комедии в 1 действии, 2 картинах в стихах «Граф Нулин» состоялась в бенефис актера Л. Л. Леонидова 11 и 13 декабря 1857 г. в Александринском театре и в бенефис режиссера А. И. Пономарева 25 апреля 1858 г. в Малом театре.

тый пушкинский сюжет по возможности разбавляется комическими театральными штампами. В «ночной сцене» у Реймерса задействованы все (напомним: у Пушкина там только Нулин, «хозяйка и Параша»): и Пикар, и влюбленный в служанку камердинер Василий скрипят половицами в доме. Кроме того, для усиления комического эффекта, драматург возвращает ночью и мужа («для сюрприза жене»):

Я думаю, моя Наташа
Теперь давно спокойно спит,
Не зная, что разлуке нашей
Конец сегодня предстоит!

В потемках все герои натываются друг на друга, начинается комический переполох. Граф Нулин рассуждает:

Плохое примет окончанье
Мой эротический роман.

И вскоре спешно уезжает. Наталья Павловна рассказывает о ночных приключениях мужу. Комедия заканчивается словами Параша:

Ну, барин наш не дальновиден.
А что-то завтра скажет Лидин!

«Пиеса эта <...> не заключает в себе ничего предосудительного, кроме довольно щекотливого обстоятельства — путешествия Нулина через темную сцену в спальню Натальи Павловны, без которого, однако ж, обойтись нельзя»¹, — отмечалось в цензорском рапорте от 1 ноября 1857 г.

Рецензент «Северной пчелы» под псевдонимом «К. П.» писал об этом спектакле: «Давно не случалось нам видеть чего-нибудь более нескладного. Гораздо лучше поступил бы автор, если бы просто переложил в разговоры милую шутку Пушкина, представил даже, как граф Нулин получает пощечину от Натальи Павловны. Напротив, только в первой половине своей комедии следовал он Пушкину, прибавив и тут ненужную роль глупого слуги, но когда начинается ночная сцена, он придумал почти всё от себя. Граф Нулин впотьмах уходит на половину Натальи Павловны; камердинер его Пикар входит в гостиную на поиск Параша; тут же является слуга, подозревающий Пикара, между тем *ночью, впотьмах* возвратился муж Натальи Павловны, и когда граф Нулин, вышедший от нея с зажатою щекою, блуждает по гостиной, ища выхода, он попадает в руки мужу. Пикар попадает в объятия слуги; крик, шум, бегут с разных сторон со свечами — как будто прежде некому было и посветить барину, возвратившемуся с охоты! Вся эта неестественная, нелепая суматоха оканчивается появлением Натальи Павловны, которая объявляет мужу,

¹ Цит по: Пушкин в драматической цензуре. С. 243.

что перед ним граф Нулин. Начинаются взаимные извинения. Граф Нулин спешит удалиться вместе с Пикаром, а Наталья Павловна делает замечание мужу, что не должно оставлять жен одних. Таким образом, из веселой остроумной шутки вышла нескладница, имеющая характер пошлого фарса. У Пушкина всё остается в наружных формах приличия; в комедии всё выходит грубо, нелепо. Не меньше повредил автор своему произведению и тем, что наряду со своими стихами вставил целые тирады стихов Пушкина, которые так же убивают стихи автора комедии, как светлое золото чистую медь. Раек хохотал, видя, что слуга Иван собирается бить Пикара, и этот радостный смех был окончательным приговором пьесы. Несмотря на всё искусство таких актеров, как г. Мартынов (слуга), г. Максимов (граф Нулин), *из пьесы вышел нуль!* Плохая пьеса только затрудняет хороших актеров, как, напротив, хорошая, умная, оживляет и увлекает их самих»¹.

Действие комической оперы в 3-х действиях, 4-х картинах Г. А. Лишина (на стихи композитора)² отнесено к 1825 г.; пушкинский сюжет в целом сохранен. Как указано на титульном листе либретто, «изменения размера стихов и конструкция прозы вызваны музыкальными требованиями». В опере действуют все герои поэмы, только помещику почему-то дана фамилия Барабин. Добавлены партии стремянного, ловчего, хоры охотников и дворни.

Для того чтобы создать оперу в трех актах композитору пришлось придумать новые сцены. Поэтому дана предыстория происшествия: в первом действии в доме одного из помещиков уезда появляется граф Нулин, известный уездный ловелас. Он узнает, что Лидин влюблен в Наталью Павловну, и сам решает «пленить ее». «Не более недели понадобится мне!» — самоуверенно заявляет он и тут же придумывает проделку со сломанной коляской.

И только во втором действии охотники собираются на охоту:

Не зевать и догнать!
Не щадить, затравить!
Только надо в путь скорее,
А добычу принесем!

По Наталье Павловне страдает Лидин (у него партия лирического тенора):

Я должен прочь бежать,
Всю жизнь влачить, томяся и тоскуя,
В разлуке с ней, отрады не найду я...

¹ Северная пчела. 1857. № 280, 20 декабря.

² Опера была исполнена в Киеве в марте 1888 г. (более точных сведений о времени исполнения у нас нет).

Героиня исполнена ответными чувствами: «Душа к нему стремится». Лидин и Наталья Павловна признаются друг другу в любви, исполняют дуэт:

Неги страсти
Всё полно,
Просит счастья,
Ждет оно.

Наталья Павловна вскоре остается одна. И только тут начинается разворачиваться пушкинский сюжет: появляется Нулин и его принимает хозяйка. Пикар заводит интрижку с Парашей, Нулин, очарованный хозяйкой, поет по ее просьбе романс «Я здесь, Инезилья»¹. Все укладываются спать. В это время влюбленный Лидин томится в саду и исполняет баркаролу «Над сонной рекой»; его ожидает Наталья Павловна:

Он придет ли? Я жду...
Горячо и безумно к нему я прильну!

Склонный к любовным авантюрам граф отправляется в спальню к хозяйке... у которой находится Лидин. Нулин получает пощечину:

Терплю я первое крушение
В любовной практике моей.

Лидин желает отомстить графу, но их примиряет Наталья Павловна. Соперники становятся сообщниками: граф объявляет, что с этих пор он — «союзник их любви». Следует общее примиренье. Однако в финале появляется муж:

Узнав о подвиге моем,
Меня украсите цветами:
Мы лося привели живьем!

Все: Живьем?

Барабин (в восторженном исступлении): С такими вот рогами!

Все: С большущими рогами!

Итак, если в комедии Реймерса любовная интрига Натальи Павловны с Лидиным сохранена (по-пушкински) в качестве пуанта, то в опере Лишина неожиданность пушкинского финала отсутствует: мотив любви возникает с самого начала оперы, и вообще партия графа здесь — второго плана.

П. И. Чайковский в письме к М. И. Чайковскому от 29 апреля 1876 г. со свойственной ему экспрессивностью отмечал: «Здесь в Москве проживает Лишин. Недавно он мне играл свою оперу „Граф Нулин“. Боже! Какая это мерзость»². В. Е. Вишневецкий вообще называл композитора

¹ Серенада к опере «Граф Нулин» изд.: СПб., Бернард, 1876.

² Здесь и далее письма Чайковского цит. по: *Домбаев Г.* Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах. М., 1958.

«самой яркой фигурой оскуделого дилетантизма»¹. Об этой опере и об ее композиторе положительно отзывался только М. М. Иванов: «Так, в конце 70-х г., в Москве, кажется, собирались поставить его <Лишина. — С. Д.> „Графа Нулина“, музыка которого в клавире всем нравилась; ее находили игривою, вполне отвечающей сюжету, который она иллюстрировала. В жанре комической оперы он, в самом деле, обнаружил несомненный талант». По сведениям исследователя, не была готова оркестровка. «Впоследствии, в 1886 г., композитор за два года до смерти исполнил в Павловске под своим управлением сюиту из этой оперы, вызвавшую положительный успех. <...> Музыкально-драматический кружок в Петербурге хотел было тогда поставить „Нулина“, но это желание осталось неисполненным. <...> В печати остался только клавир оперы. Из нее назову несколько номеров, имевших всегда особенный успех, — песню Параша, каватину графа „Есть чудный край“, каватину Лидина „Везде и всегда за тобою“, баркаролу „Над сонной рекою“, арию графа „Я к вам пришел“, очень часто являвшиеся в концертах того времени»².

Следующая инсценировка «Графа Нулина» (1894) была тоже музыкальной: это комическая опера в 3 действиях М. М. Зубова на либретто П. Ю. Зубова. Как сказано в заголовке, «либретто составлено из поэмы А. С. Пушкина того же названия»³. Эта комическая опера сначала была запрещена⁴, но вскоре, однако, ее разрешили к постановке⁵.

Зубов вслед за Лишиным сразу же вводит Лидина, что усложняет сценическую интригу: Наталье Павловне приходится обманывать сразу троих и с троими же кокетничать. В оперу введены новые персонажи: девять соседей-помещиков, прислуга, ключница, повар. Пушкинская авторская речь зачастую звучит в партиях героев.

В первом действии охотники собираются на охоту. Поет хор:

Пора, пора! Готов наш полк!
Охота — жизнь нам, не потеха.
Ну, берегись, лиса и волк —
Нам дождь и холод не помеха!

Муж уезжает на охоту, а к Наталье Павловне приезжает Лидин, небогатый отставной корнет, ветреник, влюбленный в нее.

¹ Вишневский В. Пушкин в опере. С. 73.

² Иванов М. М. Пушкин в музыке. С. 93–94.

³ ОРиРК СПбГТБ: 24468.

⁴ Цензурное запрещение от 6 марта 1894 г.

⁵ Цензурное разрешение от 18 мая 1894 г. Сведениями о постановке мы не располагаем, известен только газетный анонс 1896 г.: «В репертуар кононовского театра войдут две совершенно неизвестные у нас оперы „Цыганы“ и „Граф Нулин“ г. Зубова, недавно приехавшего в Петербург из-за границы» (Театрал. 1896. Т. 9–10. С. 140).

Да это Лидин! Боже правый!
Спешит, как будто на пожар!
Бежим менять капот дырявый
На модный белый пеньюар.

Следующая за этим любовная сцена вскоре заканчивается: к усадьбе подъезжает коляска, и любовники думают, что вернулся муж. Лидин сбегает. Однако оказывается, что коляска принадлежит некоему графу Нулину. Наталья Павловна спрашивает: «Ну что, он молод?» Параша: «Молодой». — «Красив? С усами?» — «С бородой». Барыня убегает в очередной раз переодеваться, слуги суетятся, готовят обед.

Во втором действии Наталья Павловна кокетничает за обедом с графом, а Параша заводит интрижку с Пикаром. Под конец хозяйка жмет графу руку. Звучит комический квартет.

Наталья Павловна

Эта шутка невозможна —
Не случилось бы чего?
Ах, как я неосторожна —
От мужчины жди всего.

Параша

Эта шутка невозможна —
Не случилось бы чего?
Ах, как вы неосторожны —
От мужчины жди всего.

Нулин

Вальтер Скотта я в постели
Пробегаю каждый день.
Но сегодня, неужели
Мне читать-то даже лень.

Пикар

Вальтер Скотта вы в постели
Пробегайте каждый день.
Но сегодня, неужели
Вам читать-то даже лень.

В этих куплетах странным (и смешным) образом трансформируются пушкинские строки:

В постеле лежа, Вальтер-Скотта
Глазами пробегает он.
Но граф душевно развлечен... (V, 9)

Далее следует ночная сцена с пощечиной. Как писал в цензорском рапорте цензор И. Лебединский, «для сцены пощечины гг. М. М. и П. Ю. <Зубовы> придумали (действие 2-е) разделить сцену пополам; с одной стороны спальня Натальи Павловны, с другой — отведенная Нулину комната. Герои совершают ночной свой туалет при помощи шаловливой горничной Натальи и элегантного камердинера француза Picaqa, потом ложатся, тушат свечи, и тогда граф Нулин в речитативе из стихов Пушкина и П. Ю. Зубова передает о своих чувствах публике, встает с постели, одевает халат и отправляется к Наталье Павловне за... пощечиной. Сцена выходит реально-грубая, даже неприличная...»¹

В третьем действии возвращается муж с охотниками, с ними и Лидин. Граф поспешно откланивается и покидает шумное общество; гости играют в карты и в шахматы. Наталья Павловна рассказывает о том, что случилась с Нулиным — всем присутствующим! Возмущенные гости убегают, чтобы догнать графа и отомстить, а Наталья Павловна остается одна с Лидиным: они исполняют любовный дуэт.

В комедии в 2 действиях, 3 картинах с одноименным названием К. Д. Остола-Диткевича (1898)² пушкинские стихи заменены прозой, а действие происходит в 1820-е гг. Персонажи те же, что и у Пушкина, только Лидин почему-то заменен Лёлиным. Собственно, автор инсценировки в драматической интриге следует за предшествующими театральными текстами.

Муж уезжает на охоту, а Наталья Павловна скушает: «Ни в чем отрады нет... все лучшие стремления сердца и души надо заглушить». Появляется Лёлин, который за ней ухаживает, он ждет положительного ответа на свои чувства, затем и он уходит. Далее следует уже пушкинский сюжет: судьба заносит в поместье графа Нулина. Так же как в опере Лишина, он поет романс «Я здесь, Инезилья!» Так же как в предыдущих театральные текстах, развивается любовная интрига Пикара и Параши. Ночью, когда Наталья Павловна ожидает Лёлина, появляется Нулин и получает положенную ему пощечину. А наутро Наталья Павловна рассказывает о вторжении Нулина мужу... тот вне себя, хочет отомстить графу, но поздно. Наталья Павловна и Лёлин хохочут.

Театральный текст «Графа Нулина» от одной инсценировки к другой всё более и более обогащается и количеством персонажей, и количеством сцен, становится тяжеловесным и оттого всё менее «пушкинским». Наиболее удачными, пожалуй, были только музыкальные формы (оперы

¹ Пушкин в драматической цензуре. С. 252.

² Цензурное разрешение от 13 мая 1899 г. На сцене императорских театров пьеса не ставилась.

Зубова и Лишина), да и то только за счет эффектных оперных номеров. Легкость пушкинской поэмы не удалось перенести на сцену: не нашлось мастера этого жанра (в духе Доницетти с его «Колокольчиком») — и, видимо, в этом и состоит причина непопулярности и недолговременности сценического «Графа Нулина», так и не ставшего в XIX в. общепринятым театральным текстом.

«Домик в Коломне»

Основу сюжета поэмы «Домик в Коломне» (она была опубликована в альманахе «Новоселье» в 1833 г.) составляет анекдотический случай: история о том, как в доме двух обитательниц Коломны поселился мужчина, переодевшийся кухаркой.

Инсценировщики использовали пушкинскую интригу с переодеванием и придавали персонажам типичную для петербургского водевиля социальную характеристику: вдову делали купчихой, Парашу — «водевильной невестой», молодого человека, переодетого кухаркой — незадачливым женихом. При этом инсценировщики добавляли старого или некрасивого богатого соперника и завершали счастливой развязкой, — в то время как у Пушкина в поэме было только разоблачение. Мораль, вполне подходящая для водевиля с переодеванием или для комической оперы была сформулирована Пушкиным:

Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе... (V, 93)

Впрочем, если ожидание читателя поэмы оказалось обманутым (автор обрывает историю сценой бегства кухарки, не дописав любовное приключение), то зрителям комедии представлялся традиционный сценический финал.

При жизни Пушкина поэму воспринимали как литературную безделку, и только позднее она нашла своего читателя и зрителя. Водевиль в 1 действии «Два с половиной и больше ничего!» Н. Я. Яковлевского и А. (Попова) Трепова (1855)¹ — типичный водевиль в прозе со стихотворными куплетами и свадебным концом. Сюжет построен на обмане с переодеванием и наказании жадной старухи.

¹ Цензурное разрешение от 2 сент. 1855 г. Премьера состоялась в бенефис А. А. Алексеева 23 и 26 сент. 1855 г. в Александринском театре; спектакли в Петербурге: 9, 23 и 27 окт., 16 нояб., 26 дек. 1867 г.; в Москве: 7 и 21 окт. 1855 г.

Богатую и прижимистую вдову зовут Мавра Степановна Уткина. За ее племянницей Катинькой ухаживает некто Тимофей Васильевич Ушков, молодой человек с меркантильными интересами. Катинька отвечает на его чувства взаимностью. Тетушка ему не доверяет (что справедливо) и выгоняет из дома. Она желает нанять «кухарку за два с половиной без всяких кофеев, чаев и сахаров». Ср. у Пушкина:

Где взять кухарку? Сведай у соседки,
Не знает ли. Дешевые так редки. (V, 90)

Жилец Садков, дальний родственник, приводит кухарку Василису, но у той оказывается слишком много претензий: «Да я без кофею и дня прожить не могу, виданное ли дело в Питере кухарке кофею не пить...» Соседка, помогая любовникам, рекомендует вдове кухарку Акулину — Ушкова, переодетого в женское платье, — которая, к радости хозяйки, кофе вообще не пьет. Прижимистую старушку подкупают столь выгодные условия. Вскоре у новой «кухарки» возникает проблема — сбрить бороду. Герои ищут бритву, Катинька помогает Ушкову. Он бреется, напевая:

Борода ль моя, бородушка,
Борода ль моя намылена...
Ты не выдай меня, молодца,
В когти лютой нашей тетушки.

Его застают за этим неженским занятием. Тетушка понимает, что от судьбы не уйдешь... и водевиль заканчивается счастливо — сватовством.

Особого успеха у публики водевиль, по-видимому, не имел, поскольку ставился всего несколько раз в бенефисы. «Водевиль под незамысловатым названием „Два с половиной и больше ничего“ доказывает, что даже из хорошенькой пьесы А. С. Пушкина („Домик в Коломне“) можно сделать чрезвычайно плохую шутку, и что такая шутка, как бы хорошо ее не разыграли, останется все-таки плохой. Чтоб доказать такую истину, стоило ли писать пьесу и ставить ее на сцене? Но автор, конечно, глядит на вещи иначе и убежден, что мой отзыв о его произведении — чистейший вздор»¹, — писал театральный обозреватель «Библиотеки для чтения».

Большой успех в конце века ждал водевиль в 1 действии «с пением, для народных театров» «Бреющаяся кухарка, или Ворона с места, сокол на место»², который «составил» А. Я. Алексеев-Яковлев (1886). Музыка для куплетов, как водится, была «набрана» из известных опереток. По жанру эта пьеса — водевиль характеров.

¹ Библиотека для чтения. 1855. Т. 133. Отд. VII: Смесь. С. 149–150.

² Цензурное разрешение от 4 сентября 1886 г. Дозволение к игре «на народных театрах» от 8 апреля 1888 г.

Персонажи: вдова Мария Ивановна Иванова и Любочка, за которой ухаживает Хорошев, молодой человек. Мать собирается отдать дочь по совету свахи за Феофана Дорофеича Образину, богатого старика. Завязка любовной интриги состоит в том, что молодая кухарка Груша и Хорошев сговариваются: она уедет на недельку навестить якобы заболевших родственников, а на ее место по рекомендации придет переодетый Хорошев, кстати, не чуждый кулинарного искусства:

Я кухарка буду славная,
Аккуратная, исправная:
Встану каждый день ранехонько,
В лавку сбегаю скорехонько
Кофейку сварю в минуточку,
(Говорю тебе не в шуточку).

С хозяйством он не боится не справиться: «Я у моей матушки не раз просматривал поваренную книгу и много кушаний знаю как готовить». Дотошная хозяйка его экзаменует: «Ну, например, суп с кореньями как сварить?» — «Суп? А вот как: вымой говядину, положи в кастрюлю, налей воды, поставь на огонь, кипяти и снимай пену ложечкой с дырочками. Накроши морковь, репы, редьки... т. е., нет, редьки не надо... ну, там всякой зелени и, вскипятив, всё хорошенько налей в миску и подавай». Барышня сначала не знает про переодевание, а, узнав, приходит в восторг от этой затеи. Жених Образина является на званый обед, и становится объектом различных издевательств. Зрителю предлагается едва ли не полный набор комических трюков: то кухарка жениху салфетку на шею затянет, то воду из сифона в лицо направит, то вывалит крем на голову. В довершение несчастий жених обнаруживает чулок и сальную свечку в тарелке супа. Барыня, отчитав кухарку, идет провожать незадачливого жениха до извозчика.

Хорошев в это время признается Любе, они целуются, но обнаруживается, что его борода колется. Хорошев бреется, — и бреется только потому, что борода целоваться мешает! За этим занятием его видит в окне селечница, потом чиновница, потом собирается толпа, кто-то кричит: «зарезался бритвой».

Все герои собираются на сцене: начинается апофеоз. Вызывают городского, поскольку думают, что Хорошев зарезал кухарку. Тот признается, что хотел только выжить жениха Образину. Тут в толпе кричат, что Образина известен тем, что «уже двух жен уморил». Его с позором прогоняют, а городской и дворник рекомендуют Хорошева с самой хорошей стороны. Водевиль заканчивается всеобщим примирением и сватовством.

В комическом водевиле в стихах в 1 действии «Домик в Коломне» А. Реймерса (1886)¹ действовали вдова Варвара Федоровна Мизерина, ее дочь Параша и Алексей Иванович Фертиков. Молодые люди полюбили друг друга, но маменька не позволяет им видеться, а Параша не может оставлять маменьку одну, поскольку у них нет прислуги. Фертиков просит руки Парашы, влезая в окошко, и пропевает куплеты:

Если надобно украдкой
Поцелуй любви сорвать,
То на этот подвиг сладкий
Время нечего терять!

Мамаша слышать ничего не хочет и выгоняет жениха (опять же, в окно). Через некоторое время он появляется в женской одежде и соглашается служить «и за один рубль». Мамаша, между прочим, просит новую кухарку Маврушу присмотреть за молоденькой дочкой: «Будешь вместе с нею спать в этой комнате, стлать ей постель, раздевать и укладывать» (Ср. в поэме Пушкина: «Гоняй мужчин».) Фертикову, естественно, только того и надо:

...А потом, когда узнает,
Что Маврушка — Алексей,
Уж наверно, пожелает
Обвенчать нас поскорей.

В результате мамаша застаёт кухарку за бритьем, и та в испуге убегает. Находчивая Параша рассказывает, что странная Маврушка ее очень напугала, но спас Алексей, внезапно объявившийся и прячущийся теперь на кухне. «При мужчине нам не будет так страшно», — соглашается наивная мамаша и благословляет молодых.

Единственные (немного переделанные) пушкинские слова в этом водевиле — следующие:

Ах, она разбойник!
Она здесь брилась!.. точно мой покойник! (V, 92)

Комическая опера в 2 актах «Домик в Коломне» Н. Ф. Соловьева на либретто П. И. Калашникова (в стихах) не была закончена — музыка была написана только к первому акту (1899)². М. М. Иванов отмечал, что опера была задумана композитором в первой половине 1880-х гг. и высказывал предположение, что «судя по дарованию, обнаруженному г. Соловьевым в другой его комической опере, более раннего периода —

¹ Цензурное разрешение от 12 мая 1886 г.

² Издана песня «Раз вечернею порою я сидела у окна»: Муз. приложение к газете «Россия» за 1899 г.

в „Кузнице Вакуле“, что и в новой его опере не будет недостатка в веселости и в определенности типов»¹. Однако В. Е. Вишневецкий охарактеризовал опыт Соловьева весьма отрицательно: «Сюжетный мотив Пушкина подвергся сильному изменению, что вместе с бездарными стихами (ни одной пушкинской строчки) создало весьма неудобочитаемое произведение. <...> Музыка эта удивительно слаба и не оригинальна»².

Действие отнесено почему-то к 1780-м гг. Завязка, как водится, в том, что хозяйке трудно подыскать путную кухарку на место покойной старухи Домны. Хотя, по мнению Параши,

...был порок у ней один:
Она ворчала беспрестанно
И ненавидела мужчин.

Возлюбленным Параши оказывается Сысой Павлович Крошка, «приказный с косичкой», хотя мать и сваха Аграфена Николаевна прочат ее за купца Никиту Саввича Гвоздикова. Сысой приходит и умоляет Парашу разделить его чувства, но как раз в это время возвращается мать. Что делать? — думают влюбленные. Переодеться! «У нас комедия пойдет: как будто вас я нанимаю!» А что делать с бородой?

Что же делать с вами!
Скажите, что больны зубами,
Подвяжем бороду платком.

Мать и дочь уходят к обедне, где назначена встреча с женихом (т. е. смотрины). Сысою (Акулине) велят приготовить закуску. Он не торопится: выпивает водку и решает побриться. В это время все возвращаются. Герой убегает, его принимают за вора и ловят. Параша признается, что «он не вор — он мой жених». Гвоздиков уходит (он, кстати, оказывается, пьяницей), а сваха выкручивается из сложной ситуации: она узнает Сысою, поручается за него и получает свои комиссионные. Мамаша соединяет молодых; толпа зевак их поздравляет.

Текст второй шутливой поэмы Пушкина был, как мы видим, менее соблазнительным для театральных авторов, нежели чем «Граф Нулин». Дело здесь, скорее всего, в «несветскости» сюжета. Комедия из мещанского быта могла устроить разве что зрителей народного театра (для которого, как мы полагаем, создавалась и опера Калашникова). Традиция европейской комедии и водевиля требовала не только и не столько любовной интриги слуг, но и — в первую очередь — любовной интриги господ. Инсценировщики «Домика в Коломне», разумеется, не могли ввести ни светскость пушкинского тона, ни даже пунктиром намеченную

¹ Иванов М. М. Пушкин в музыке. С. 117, 118.

² Вишневецкий В. Пушкин в опере. С. 79.

в поэме параллель к основной любовной истории: образы автора и графини, — всё это оставалось за пределами фавулы.

§ 4. Исторические сюжеты

«Полтава»

Первые попытки инсценировать пушкинскую «Полтаву» (опубликована в 1829 г.) приходятся уже на 1840-е гг. Однако шекотливая история предателя Мазепы и его любви, переносимая на сцену, не проходила цензуру. Мотивировки цензурных запретов: от 5 сентября 1842 г. драмы в трех действиях «Кочубей» Н. Кулжинского («Смерть Кочубея составляет главный ее интерес»¹) и от 11 января 1844 г. драматического представления в пяти действиях «Мазепа» Г. С. Солодовникова («История Мазепы и связь его с Марией составляли сюжет нескольких пьес, которые запрещены»²) были весьма безапелляционны. Даже в 1859 г., разрешая оперу «Мазепа» весьма благонамеренного автора Б. А. Фитингофа-Шелля, цензор отмечал (цензурное разрешение от 22 января 1859 г.): «Хотя представление на сцене Мазепы как изменника России было бы шекотливо, но в настоящей пьесе измена Мазепы осталась совершенно в стороне: об ней говорится весьма глухо, а о намерении Мазепы сделать из Малороссии независимое государство вовсе не упоминается. Вообще либретто этой оперы не имеет политического направления, и завязка действия представлена в виде семейной ссоры»³.

Опера в 4 действиях, 5 картинах⁴ известного композитора-дилетанта барона Б. А. Фитингофа-Шелля на либретто Г. В. Кугушева (автора переделки «Евгения Онегина») стала второй по времени, после «Руслана и Людмилы» Глинки, русской оперой на пушкинский сюжет (этот факт, кстати, всегда вызывал неудовольствие музыкальных критиков и музыковедов).

Действующие лица в опере те же, что и в поэме Пушкина, только влюбленный казак именован Остапом Поливодой, добавлены шут Панфилка и шутиха Еремеевна. Действие начинается во дворце Кочубея, где хор славит красоту Марию:

Красотой твоей Марии
Ты гордишься, Кочубей;

¹ Пушкин в драматической цензуре. С. 238.

² Там же. С. 239.

³ Там же. С. 246.

⁴ Премьера оперы состоялась 5 мая 1859 г. в Петербурге в Маринском театре (дирижер К. Н. Лядов), в Москве — 24 января 1866 г. в Большом театре (дирижер И. О. Шрамек). С 1855 по 1881 гг. в Петербурге было дано всего семь спектаклей.

Ни в Украине, ни в России
Нет красы, подобной ей.
Мария печалится:
Мою любовь он не узнает,
Но лишь его могу любить,
Любить всем сердцем и душою,
И для него весь свет забыть.

Появляются Мазепа и Орлик, их угощают вином. Мазепа признается в любви к Марии:

Ах, для меня в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной... (и далее по Пушкину).

Кочубей возмущен (ему приписаны слова матери Марии: «Бесстыдный, старец нечестивый...»). Мазепа в свою очередь произносит проклятия Кочубею:

Вы не забудете тот час,
Когда Мазепе отказали
Когда проклятия на нас
За нашу дружбу посылали.

Мазепа дожидается Марии, собираясь сбежать с ней. Наконец появляется Мария, она в сомнениях:

Пред Богом я твоя жена;
Но поневоле откажусь
От счастья быть твоей должна.
<.....>
Но воля матери священна!
Мазепа уговаривает ее бежать:
Решись, мой друг, я умоляю,
Покинь скорей отцовский кров,
И я отныне заменяю
Тебе отцовскую любовь!
Моя любовь тебе порукой:
Ты будешь счастлива со мной!

Мария всё же решается. В следующей картине Поливода, влюбленный в Марию, готовится отомстить:

Я жажду крови, жажду мести!
Спешу царя я известить,
Как гетман, в видах гнусной лести,
Петру задумал изменить!

Кочубей отправляет Поливоду с доносом к царю:

Лети, скачи, казак молодой,
Рази, губи, и мы с тобой!

Далее следует сцена в темнице. Орлик допытывает Кочубея, где тот прячет клад, (ответы по Пушкину: три клада). Появляется Мазепа. Участь заключенного решена:

На казнь его, на казнь скорей,
Пощады нет тебе, злодей;
Твой уж написан приговор,
Ступай, палач решит твой спор.

Мазепа остается один, приходит Мария. Она признается, что «всем жертвовать готова» из любви к нему. Мазепа, услышав это, выходит и отдает приказание казнить Кочубея. Шут Панфилка в шутовской песне рассказывает историю Мазепы и Марии, Мазепа приказывает ему замолчать. Звонят в колокола: казнь окончена. Врывается мать Марии. Мария вместе с матерью просят помиловать Кочубея, но поздно.

Далее следует сцена Полтавского боя. «Сцена представляет вдали поле Полтавской битвы, отдаляющееся от авансцены пригорком, который мешает зрителям видеть самый бой». Общее смятение:

Мазепа продал нас, изменник!
Где нам спастись, куда бежать!

Поливода ранен. Появляется Мазепа, проигравший битву, и безумная Мария. Поливода, Мария, Мазепа и Орлик исполняют квартет. «По окончании квартета Поливода умирает. Мария бежит на пригорок, откуда и кидается в пропасть. Мазепа хочет ее удержать, но Орлик с оруженосцами насильно увлекают его. Вслед за уходом Мазепы входят торжественно русские войска».

Рецензент «Антракта» дал опере уничижительную характеристику: «К числу других русских опер почему-то причисляют и оперу г. Фитингофа, но она столько же русская, сколько и японская, и испанская. <...> Казалось бы, Малороссия, где происходит действие, так богатая свежими прекрасными мелодиями, должна была сказаться в этой опере, но ничего подобного в произведении г. Фитингофа не имеется. Начинается опера довольно длинной увертюрой, бедно и не особенно умно инструментованной. <...> Громы Полтавской битвы забыл композитор, а тема-то богатая». Только несколько номеров оперы были удостоены положительной оценки рецензента: «Мы укажем на дуэт между Марией и Мазепой. Дуэт обработан довольно удачно, хотя и не особенно сильно; на большую арию Орлика, и, наконец, на предсмертную песню козака, отвозившего донос Кочубея к Петру». Критик резюмировал: «Таким сюжетом, как Мазепа, более г. Фитингофа даровитый композитор мог бы воспользоваться как следует. <...> Что же сделал г. Фитингоф из этого? Ничего. Полтавская битва означает только пушечными выстрелами за сценою, в оркестре в это время происходит бог знает что,

слышится какой-то сброд звуков. <...> Вообще нужно сказать, что эта опера недалеко стоит от „Запорожца за Дунаем“. Нельзя не пожалеть, что у нас ставятся такие ничтожные музыкальные творения и оставляются без внимания оперы Монюшко и „Руслан и Людмила“ Глинки»¹. А. Н. Серов в своем разборе, отметив, что «трудно представить себе канву музыкальной драмы из области исторической и из эпохи не отдаленной, более счастливую обилием и разнообразием задач для даровитого художника», подверг либретто оперы столь же резкой критике. «Либреттист наложил свою руку на бессмертную поэму Пушкина, чтобы превратить это богатейшее создание в мелодраматическую канву, от которой отказался бы самый неприхотливый из итальянских оперных мастеров». Рецензент, однако, отметил успех у публики: «Опера привлекла многочисленную публику. Театр был полон. Автора по окончании спектакля вызывали, кажется, четыре раза. Следовательно, успех блистательный». В той же статье А. Н. Серов замечал: «Музыка „Мазепы“ написана почти сплошь во вкусе итальянском, à la Верди et consortes <с сотоварищами — *лат.*> (с меньшим талантом, конечно!). <...> Что сказать можно об авторе, который 20 лет после „Жизни за царя“ старику Мазепе, известному историческому лицу, дал партию высокого тенора — для эффектного выкрикивания верхних ноток в конце приторно-сладеньких селадонских кантилен? Что сказать о партии контральта для роли казака, влюбленного в Марию, когда это мог и должен был быть тенор?»²

Ц. А. Кюи в одном из музыкальных обозрений вскользь заметил, что опера Б. А. Фитингофа — «безобразная смесь Верди с Даргомыжским, инструментованная по балетному, вроде г. Пуни»³. А В. Ф. Одоевский в своем дневнике оставил неожиданную запись: «Отзывы публики вообще к опере были неблагоприятны, и я удивил, сказавши, qu'elle etait a la hauteur du „Faust“ de Gounod <что она на высоте «Фауста» Гуно (*фр.*)>»⁴. Певца И. И. Онноре в воспоминаниях писала об исполнении роли Мазепы актером И. Я. Сетовым: «Его грим в роли Мазепы представлял великолепнейшую картину. При выходе на сцену в роли Мазепы он вызывал взрыв аплодисментов»⁵.

М. М. Иванов отмечал: «Опера эта <...> понравилась публике, но встретила несочувственный прием критики. Самые авторитетные ее

¹ Дмитриев А. «Мазепа», опера барона Фитингофа // Антракт. 1866. № 3, 18 февраля.

² Серов А. Мазепа, опера барона Б. А. Фитингофа // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 18.

³ Музыкальная летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1865. № 22, 26 января.

⁴ Текущая хроника и особые происшествия: Дневник В. Ф. Одоевского 1859–1869 гг. // Литературное наследство. Т. 22–24. М., 1935. С. 205.

⁵ Онноре И. И. Одиннадцать лет в театре // Русская старина. 1912. Январь. С. 163.

представители — Серов и Арнольд — отнеслись к ней строго. Мне лично мало что известно из этой партитуры и приходится полагаться на отзыв печати. <...> Кугушев мало церемонился с текстом Пушкина. Яркость характеров, суровость обстановки этого знаменательного эпизода Малороссии и России, поэзия Украины, разлитая в поэме Пушкина, кажется, исчезли бесследно в либретто автора „Корнета Отлетаева“, способного писать порядочно и остроумного человека, но широких сценических идеалов не имевшего. Все лица поэмы более или менее Кугушевым обезличены, сочинен шут Памфилка, который перед лицом Марии и Кочубея „в прибаутках“ рассказывает им их же собственную историю. <...> Серов, впрочем, и недостатки постановки — в самом деле очень плохой, — ставил в вину авторам оперы. Но действительно, либреттист мало стеснялся не только с сюжетом, но и с бытовыми условиями¹. Что касается музыки, то М. М. Иванов вполне доброжелателен: «Как передавали мне современники, имевшие слышать это юношеское произведение барона Фитингофа, оно носило совершенно итальянский характер, но обладало известными достоинствами — прежде всего, вокальностью, и, затем, было мелодично»².

Впоследствии В. Е. Вишневский характеризовал оперу как дилетантскую: «Опера <...> оказалась жалким подражанием итальянским образцам и канула в вечность», поскольку «либреттист был достоин композитора». Исследователь приводил и два высказывания о композиторе. А. Н. Серов говорил: «У всякого барона есть своя фантазия, но у этого барона нет никакой фантазии». А П. И. Чайковский заметил: «Дилетантизм Фитингофа ужасен. Это маленький ребенок, а не зрелый художник»³.

В 1859 г. была окончена опера в 4-х действиях «Мария» П. П. Сокальского «В сюжете Сокальский, как это нередко бывает с русскими композиторами, столкнулся с бароном Б. А. Фитингофом-Шелем, „Мазепа“ которого как раз в 1859 году ставился на Мариинской сцене, — пишет М. М. Иванов. — Сокальскому пришлось переменить заглавие и изменить некоторые подробности своей оперы. В новом виде она явилась (в 1860 году) под именем „Марии“, но света рампы, — если я не ошибаюсь, — все-таки не увидела. <...> Существует ли еще партитура этой оперы, или она исчезла с лица земли — мне не известно»⁴. В. Е. Вишневский вообще не считал эту оперу достойной обсуждения⁵. Как отмечали исследователи, в опере «всё внимание заострено не на

¹ *Иванов М. М.* Пушкин в музыке. С. 75–77.

² Там же. С. 83.

³ *Вишневский В.* Пушкин в опере. С. 70.

⁴ *Иванов М. М.* Пушкин в музыке. С. 122–123.

⁵ *Вишневский В.* Пушкин в опере. С. 70.

любовно-лирических коллизиях, а на конфликтах гражданского, общественного порядка»¹. Мария в опере выступала как персонаж, сознательно противопоставляющий свои личные интересы интересам своего народа, родины, семьи, за что и несла наказание.

Известно также, что на сюжет «Полтавы» А. С. Даргомыжский предполагал писать оперу «Мазепа» (1872), но этот замысел не был воплощен. А. Н. Серов так же задумывал оперу «Полтава» — известен только набросок финала.

В прологе исторической драмы в стихах в 5 действиях «Мазепа»² А. А. Соколова действие происходит во времена правления Софьи, когда Мазепу выбирают на гетманство. В первом действии казаки рассказывают о любви Марии и Мазепы:

Она в него влюбилась до безумья:
Заслал он сватов, панна Кочубей
Вспылила так, что упаси нас Боже,
Ты еретик! кричит она Мазепе,
Закона христианского не знаешь...
Ну, словом, отказали наотрез,
И с той поры пошла меж ними ссора.
Мазепа приходит на свидание к Марии:
Как молодость, пришпоренная страстью,
Примчится раньше на свиданье, так и я,
Пришпоренный горячей жаждой мести,
Явился ранее условленного срока.

Он спрашивает, любит ли его Мария и «за что». Та отвечает:

Всё дорого в тебе, мой милый, всё: седины,
И этот гордый взгляд, и голос властелина...
За что? За то, что ты открыл мне новый мир,
Свободный и живой, где человек не раб,
Не прихоть, не игрушка грубой власти,
Ты новой жизнью повеял на меня,
Мне так легко, отрадно так живется...

Мазепа склоняет ее к бегству, потом говорит а parte:

Всегда я говорил, не трудно ладить с бабой:
Немного нежности, побольше пышных фраз,
Какой-нибудь рассказец поужасней,
И вся она твоя — душой и телом.

¹ См.: *Карышева Т.* Из истории украинской музыкальной культуры: П. П. Сокальский // Советская музыка. 1950. № 4. С. 86.

² Музыкальный свет. 1878. № 4–11. Спектакли в Петербурге: 18, 23 ноября, 4, 9, 13, 27 декабря 1966 г., 3 января, 20 февраля 1867 г.

Во втором действии Мария ревнует Мазепу к княгине Дульской (как и у Пушкина), тот объясняется и спрашивает: «Кто более меня тебе на свете дорог, / Отец иль мать?» Входит Кочубей, которого прогоняют. Любовь Кочубей, узнав, что Мария — наложница Мазепы, призывает к отмщению. Кочубей зашивает в шапку донос и отдает Искре.

Третье действие — Кочубей в темнице. Он произносит монолог:

О господи! Как долго длится ночь.

Скорей бы день — день казни, день позора.

Любовник дочери отца ведет на плаху!..

Входят Орлик и Мазепа: «Так укажи-ка нам сокровища твои!» Кочубей отвечает им:

Да, да, сокровища действительно имел я:

Два отняли, но в третьем вы не властны,

В нем волен Бог, его святая воля.

Кочубея казнят, а Любовь прокликает Марию. Неожиданно Мария видит отца в гробу и отгоняет Мазепу:

Прочь, прочь! Не оскверняй меня прикосновеньем.

Твои объятия, как страшный, адский пламень

Мне прожигают тело. Прочь,пусти,

Еще обряд не кончен погребальный,

Еще успею я сказать ему прости

И поцелуй напечатлеть прощальный!

Большинство из рассмотренных театральные тексты можно рассматривать как первые попытки, пусть и неудачные, создания большой оперы на данный сюжет. Действительно, у Пушкина, как писал один из музыкальных критиков, «чего тут нет? И заговор, и любовь, и казни, и битва, и свиданья <...>. Полтавская битва в разгаре, сумасшедшая Мария, раненый козак, беглый Мазепа — да ведь всё это чрезвычайно эффектные моменты для композитора»¹.

И вот, в 1875–1876 гг. К. Ю. Давыдов начал работу над оперой по либретто В. П. Буренина. Были готовы четыре картины, но композитор не захотел завершить работу². В начале 1880 г. Чайковский задумывает писать оперу на тот же сюжет и 6 мая 1881 г. в письме просит Давыдова прислать ему либретто: «Нужно ли тебе либретто твоей оперы, сколько помнится, сделанное кем-то из талантливых литераторов? <...> Я начинаю чувствовать смутное поползновение приняться за оперу, и сюжет „Полтавы“ очень соблазняет меня». 10 мая Давыдов посылает ему либретто со словами: «Рад, что сюжет, которым я когда-то увлекался, на-

¹ Дмитриев А. «Мазепа», опера барона Фитингофа // Антракт. 1866. № 3, 18 февраля.

² См. об этом: Гинзбург Л. К. Ю. Давыдов. М.; Л., 1950. С. 31–35.

ходится теперь в руках такого гениального художника, как ты». 4 июня 1881 г. Чайковский сообщает Юргенсону: «У меня на руках есть очень порядочное либретто, полученное мною от К. Ю. Давыдова, который сам начал писать на него оперу, но потом бросил за недосугом. Либретто основано на „Полтаве“ Пушкина и составлено Бурениным». Но он откладывает работу над оперой. И только 1 декабря 1881 г. в письме к фон-Мекк замечает: «Не знаю, что из этого выйдет, но начал я с музыки к сцене Марии и Мазепы из пушкинской „Полтавы“. Если увлекусь, то, может быть, и всю оперу на этот сюжет напишу».

Интенсивная работа начинается с июня 1882 г., а уже в апреле 1883 г. композитор заканчивает инструментовку. Г. А. Ларош вспоминал: «Работавший туго и осторожно, Давыдов охотно уступил либретто уважаемому товарищу по профессии, более его плодовитому и горячему... Не знаю, почему первоначальное заглавие „Полтавы“ было заменено „Мазепой“. „Мазепа“ — название давно известной оперы барона Фитингофа, дававшейся в пятидесятых годах. Если в драме требуется развитие характеров, то в либретто „Полтавы“ нет драмы. Характеры являются с самого начала такими, какими мы их видим в конце. Не говоря о стариках, но и юная Мария уже пережила свою драму до первого действия. Меняются не характеры, а судьба лиц; многие умирают; одно перед смертью сходит с ума. Всё это у Пушкина — великолепная повесть в стихах; драмы он не написал. Но, кроме повести, у него картина Полтавской битвы. Раздирающая семейная история, одна из бесчисленных трагедий кровавого, беспощадного времени, совершенно подавляется грозным величием исторического происшествия. <...> В этой опере интересно то, что не фабула; к фабуле же принадлежит то, что лишено интереса. <...> На сцене „Мазепа“ производит величественное впечатление там, где не замешаны частные интересы, где мы забываем Андрея и Марию, где перед нами высится исполин русской истории»¹. Из безымянной фигуры жениха Марии, только упомянутого у Пушкина, в опере выведен один из главных героев — Андрей (это трансформированный Остап Поливода из оперы Фитингофа).

В действии первом в садах Кочубея гадают девушки, пуская на воду венки. Мария влюблена в Мазепу:

Какой-то властью непонятной
Я к Гетману привлечена,
Судьбой нежданной, безотвратной
Ему я в жертву отдана.

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

Молодой казак Андрей признается ей в любви. Гости Кочубея, в числе которых и Мазепа, выходят во двор. Мазепа заводит разговор о сватовстве. Кочубей возмущен:

Нет, я смущать ребенка не дозволю,
Не попущу. Родительскою властью
Над дочерью я волен: не отдам
Ее тебе — запомни это слово!

Мазепа ссорится с Кочубеем и предлагает Марии, чтобы она сама решила этот спор. Мария соглашается уйти вместе с Мазепой. «Мазепа, сопровождаемый сердюками, быстро выходит, влача за собой обезумевшую Марию».

Любовь, мать Марии, призывает мужа к мщению. У Кочубея готов донос на Мазепу. Андрей вызывается отвезти донос. Кочубей:

Благодарю, Андрей, тебя.
Благодарю и вас, друзья мои,
За преданность и за участие;
Я вновь воскрес измученной душою,
Отныне слезы и стенанья прочь!
Я буду жить лишь ради мести ярой,
И ты, старик, заплатишь мне за дочь!

Действие второе представляет темницу Кочубея в одной из башен Белоцерковского замка. «Прямо узкая лестница, ведущая к входной двери; направо высоко в стене решетчатое окно; вдоль стены орудия пытки; налево, на каменной скамье Кочубей, прикованный к столбу длиною цепью; сцена освещена фонарем, висящим у входной двери». Сцена с Орликом дословно воспроизведена по Пушкину. В конце ее «в дверях показываются палачи».

Следующая картина — во дворце Мазепы. Мазепа исполняет арию (пушкинская «Тиха украинская ночь»). Входит Орлик. Мазепа велит ему наутро казнить Кочубея. Орлик удаляется, входит Мария. Следует любовная сцена ее с Мазепой — почти дословно по Пушкину. Мария остается одна, она смутно предчувствует грядущие беды. Входит ее мать и умоляет вступить за отца — Мария только тут узнает о случившемся (в этой сцене либреттист следует за пушкинским текстом):

Сегодня казнь... отца убьют.
И я, и я всему виною...
Нет сил терпеть! О горе мне:
Сразила я отца родного!..
О мать, прости меня!

Мать и дочь убегают спасать Кочубея.

Лобное место: «Поле. Направо часть вала, обросшего травой. На заднем плане сцены, за валом, эшафот и на нем две плахи». Народ в ожидании казни. Поет и пляшет пьяный казак:

Панам, вишь, будут головы рубить,
А мне-то что? Пусть бес возьмет их души!

Проходят палачи с топорами, которые «мимоходом заигрывают с женщинами, которые в страхе отступают». Шествие Гетмана. Кочубей и Искра поют предсмертную молитву. «Толпы народа взбегают на вал, бросаются к эшафоту и заслоняют его так, что осужденных не видно. Барабанный бой и трубы. Из-за голов толпы видно, как поднимаются топоры палачей». В это время вбегают Мария с Любовью. Мария падает без чувств.

Действие третье начинается симфонической картиной «Полтавского боя». Сады Кочубея в запустении. Ночь. Пробегают шведские солдаты, преследуемые русскими. Входит Андрей. Он искал Мазепу во время боя, чтобы убить его. Въезжают на конях Мазепа и Орлик, бегущие от преследования русских войск. Мазепа:

О Боже! Где я? Ах, судьба, судьба,
Как ты караешь старого Мазепу,
Как издеваешься над ним жестоко!

Андрей вызывает Мазепу на бой, и тот смертельно ранит Андрея. Появляется безумная Мария, «она одета в рубище и кажется донельзя изнеможенной» (далее следует сцена по Пушкину). Мария отказывается следовать за гетманом, и он покидает ее. Андрей умирает на руках у Марии. Мария, вспоминая гадание на венках, с безумным хохотом бросается в реку. Хор выносит ее труп, кладет рядом с Андреем и оплакивает их:

Вот лежит она,
Жертва рока несчастная,
Мертва, бледна и холодна,
И в самой смерти прекрасная.
Пред волей неба преклонитесь,
Лейте слезы скорби и молитесь!

Доносятся звуки победного марша русских войск...

Оперу приняли холодно; более же всего осуждали сцену казни. Вот что писал Ц. А. Кюи, отметив, что «либретто превосходно»: «Сцена казни эффектна. Жаль только, что в этой сцене Чайковский перешел за пределы художественного творчества и в сценической постановке и в музыке молитвы вступил в сферу грубого реализма. А избежать этого было легко: стоило палачей с топорами расположить за сценой, а самому сочинить музыку молитвы, не так фотографически воспроизводящую

действительность»¹. Критики осуждали и сцену в темнице: в декорации «можно было бы с удобством опустить изображения различных орудий пытки, колес, дыб и т. п.; не представляло ни малейшей надобности заставлять зрителя целую четверть часа созерцать орудия пытки, точно так же нет ни малейшей надобности в том, чтобы палачи, на глазах зрителя, бросались на Кочубея, срывали с него одежду и тащили к какому-то обратительному колесу; занавес должен был бы падать в самое мгновение появления палачей в дверях тюрьмы. Это реализм ради реализма, не имеющий ничего общего с реализмом художественным»².

М. М. Иванов, однако, считал, что опера прошла успешно: «„Мазепа“ имел сперва успех колоссальный, очень скоро сошедший, однако, на succès d'estime. Особенный успех „Мазепа“ имел в Москве. <...> Публика утомилась мрачным характером оперы: пытки, казнь, обмороки, сумасшествие, убийства, всё это, — по справедливому замечанию одного из авторов, писавших о Чайковском, Баскина, — „в конце концов, подавляет зрителя; каждый акт кончается чем-либо, оставляющим слушателя в угнетенном состоянии“³. Характеризуя музыку, М. М. Иванов отмечал, что «Мазепа» — «партитура не уравновешенная, и в этом смысле, ее нельзя признать безусловно удачной иллюстрацией Пушкина, „Полтава“ которого и гармонична и уравновешена во всех своих подробностях, вызывая скорее примеряющее отношение ко всем рассказанным в поэме событиям, а не впечатление непомерной тяжести, даваемое оперною переделкою поэмы»⁴. Позднее В. Е. Вишневский справедливо отметил, что у Чайковского «центр тяжести пришелся на любовную интригу»⁵. Современные исследователи не подвергали либретто оперы строгой критике: «Содержание поэмы не легко укладывалось в оперные рамки. Правда, внешняя схема ее вполне подходила для обычных приемов так называемой большой исторической оперы, и Буренин сделал довольно удобное либретто, где основные сюжетные линии более или менее удачно объединялись в трех актах»⁶.

В конце XIX в. к пушкинской поэме обращалось еще несколько драматургов. В драме в 5 действиях «Полтава»⁷ В. В. Долина-Сосновского использованы отдельные стихи и целые отрывки из поэмы, иногда с

¹ Неделя. 1884. № 7. С. 237.

² Московские ведомости. 1884. № 38.

³ Иванов М. М. Пушкин в музыке. С. 104–105. Succès d'estime (фр.), умеренный успех — устойчивое выражение, часто употребляемое музыкальными критиками этого времени; успех не столько из-за достоинств произведения, сколько из уважения к автору.

⁴ Там же. С. 106.

⁵ Вишневский В. Пушкин в опере. С. 56

⁶ Берлянд-Черная Е. Пушкин и Чайковский. С. 85.

⁷ Цензурное разрешение от 16 декабря 1888.

небольшими изменениями. В «исторических картинах» в 6 действиях «Полтава»¹ Тугая (в прозе, на украинском языке) отчасти заимствован текст Пушкина из описания Полтавского боя. Историческая драма в 6 действиях с эпилогом «Мазепа» А. Десятнико-Васильева (Василенко) была запрещена к постановке². За границей в XIX в. были написана опера «Мазепа» Е. Гранвиль. Про последнюю писали газеты: «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»³.

Театральные тексты, созданные на сюжет пушкинской «Полтавы» — преимущественно тексты музыкальные. И это понятно: фабула и мотивы поэмы как нельзя больше подходили к жанру большой оперы. Здесь и трагическая в силу своей необычности любовь Марии к старцу Мазепе, измена, предательство, кровавая расправа. И всё это происходит на фоне грандиозных свершений Петра Великого, знаменитой Полтавской битвы. Собственно, то, что привлекало композиторов, привлекло и самого создателя литературного текста. Пожалуй, именно на примере движения театрального текста «Полтавы» видно, как в культурном пространстве буквально в разных проявлениях он выплескивался, должен был выплеснуться, пока не оформился в общепринятый театральный текст (оперу Чайковского).

«Арап Петра Великого»

В неоконченном семейно-бытовом историческом романе Пушкина (1827, в отрывках публиковался в 1829–1830 гг.; полностью — в 1837 г.) сюжетная линия Наташа — Валериан почти не разработана. Нам известно только, что героиня в «беспамятстве бредила Валерианом», стрелецким сыном, который воспитывался в доме Гаврилы Афанасьевича: «Она твердила в бреду о царском арапе, о свадьбе — и вдруг закричала жалобным и пронзительным голосом: „Валериан, милый Валериан, жизнь моя! спаси меня: вот они, вот они!..“» Два года назад, когда его определили в военную службу, «Наташа, прощаясь с ним, расплакалась, а он стоял, как окаменелый» (VIII, 26). Более нам ничего не известно. Этой любовной интриги у Пушкина нет, — вернее, она не разработана. Разумеется, чтобы воплощать «Арапа» на сцене авторам инсценировок приходилось многое додумывать.

¹ Цензурное разрешение от 12 марта 1898.

² Цензурное запрещение от 3 августа 1898 г.

³ Дневник артиста. 1892. № 3. С. 66.

Опытный драматург П. С. Соколов переделал «Арапа Петра Великого» в драматическое представление в 3 действиях, 6 картинах (1871) — это единственная сценическая переделка пушкинской повести в XIX в. Премьера состоялась 25 февраля 1872 г. в Петербурге¹, впоследствии она исполнялась под названием «Князь Ибрагим». Автор инсценировки в основу своей пьесы положил неразработанную Пушкиным фабулу любовной истории Наташи и Валериана. При таком раскладе Ибрагим становится второстепенным персонажем, невольной помехой любовному союзу главных героев.

В пьесе действуют Гаврила Афанасьевич Сытов, «богатый и знатный боярин», его дочь Наталья Гавриловна, его сестра Татьяна Афанасьевна, арап Ибрагим, шутиха Екимовна, молодой дворянин Краснов, только что вернувшийся из Парижа. Введен и персонаж Валериан Петров, сирота, воспитанный в доме Сытова.

Действие первое начинается сценой тайного свидания Натальи и Валериана: «Эки мы горемычные, и поцеловаться-то нам нельзя с тобою хорошенько» — «Ах ты, мое солнышко красное! Глазки твои да речи ласковые согревают меня пуще лучей солнца весеннего!» На страже влюбленных стоит шутиха Екимовна. Появляется хозяин с гостями. Их обмен репликами составлен на основе пушкинского повествования от автора. Нравы того времени и нововведения Петра характеризуются «в национальном духе». Например: «У меня сад не велик, зато русский, не стриженный по-заморски. <...> Да и трава еще не кошенная, а я люблю на ней полежать после трапезы»; «Да, надо сказать, на диво сложен, настоящий русский царь! А выпьем-ка мы за его здоровье!» Когда заговаривают об арапе, Гаврила Афанасьевич замечает: «А что ж? Недаром государь его любит, человек он степенный. У иного лицо-то и белое, а совесть трубы черней».

Молодые дворяне Краснов и Шеин приходят к Ибрагиму. Краснов рассказывает ему о Париже, передает письмо, намекая, что «печаль не в природе человеческой, особенно женской, она не может быть продолжительна». Ибрагим, оставшись один, читает письмо, в котором узнает об измене любимой: «Я готов был на всякую жертву, а она уже успела поменять меня на другого».

В действии втором представлена петровская ассамблея. Краснов, вернувшийся из Парижа, смеется: «Какое-то столпотворение вавилонское! Какой-то маскарад! Просто уморушки! Вот тебе и русский Версаль!»

¹ Спектакли в Петербурге: 25 февраля, 24 и 26 апреля 1872 г. В дальнейшем, судя по цензурным разрешениям, пьеса ставилась в 1874 г. (ценз. разр. от 22 апр. 1874 г.) и в 1901 г. (ценз. разр. от 22 окт. 1901 г.).

Далее (согласно пушкинскому повествованию) герой совершает оплошность в танце и в наказание пьет «кубок большого орла». Между тем из разговора Гаврилы Афанасьевича выясняется, что царь сватал арапа за его дочь, и отец смиряется с этим. Наталья и Ибрагим танцуют менуэт.

Существует мнение, что поэма написана под прямым влиянием балетов Дидло (*Гроссман Л.* Пушкин в театральных креслах. Л., 1926. С. 130–131). Это мнение опровергали: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1 (1813–1824). М.; Л., 1956. С. 365; *Гозенпуд А. А.* Пушкин и русский театр десятих годов XIX в. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 53–56.

Тем временем Валериан, понимая, что ему невозможно состязаться с царским фаворитом, решает утопиться в Фонтанке. Отметим, что это первые по времени декорации Петербурга в «пушкинских» спектаклях. В это время из дома напротив выходят Ибрагим и Шеин. Ибрагим удерживает юношу от самоубийства, но тот вынимает нож и пытается напасть на арапа. Валериана уводят ночные сторожа.

В действии третьем Валериана приводят в дом Ибрагима, который и узнает о его любви к Наталье. «Если царь и желает этого брака, — говорит Ибрагим, — то я, с своей стороны, не иначе позволил бы себе вступить в него, как уверившись, что сердце будущей моей жены свободно, а так как она уже любит...» Молодые люди всячески изъявляют друг другу благородные чувства.

В это время Наталья узнает от Екимовны о том, что она просватана за арапа, и падает в обморок. Появляется Ибрагим: он хочет уговорить старика-отца расторгнуть помолвку. Тут, к счастью, оказывается, что и государь вступился за Валериана. Боярин Сытов при таком раскладе соглашается на брак дочери с Валерианом. В финальной сцене появляются все действующие лица и пьют здоровье императора. Валериан же прежде пьет «за здоровье виновника моего счастья, здоровье князя Ибрагима!»

В пьесе соблюдена расстановка персонажей, типичных для драмы этого времени: удачливый страдающий герой-любовник, неудачливый, но благородный любовник, несчастная героиня. Автор эффектно использовал некоторые пушкинские эпизоды (например, разговоры в доме боярина). И всё же, думается, материал пушкинской повести (опять же, подчеркнем, незавершенной) оказался недостаточным для разработки полноценной сценической любовной интриги.

Пьеса Соколова не могла соперничать на сцене с подобными ей многочисленными драмами про петровское время, и потому, вероятно, не сделалась репертуарной. Автор театрального текста, стараясь бережно отнестись к первоисточнику, тем самым связывал себе руки. В результате,

действительно, получился добротный пушкинский театральный текст — однако, обреченный на скорое забвение.

«Капитанская дочка»

Сценическая судьба «Капитанской дочки» (опубликована в 1836 г.) была, пожалуй, столь же драматичной, как и пушкинского «Бориса Годунова». И в том, и в другом случае для сцены был выведен самозванец — а это противоречило театральным цензурным нормам. Здесь же самозванцем был разбойник Пугачев.

Н. И. Куликов вспоминал: «Одна светская дама читала нам превосходно сочиненную ею драму из „Капитанской дочки“, но, как там выведен был Пугачев, то цензура не дозволила представления драмы»¹. Речь идет о драме А. П. Криницыной (Львовой). В цензурском запрещении от 5 января 1859 г. указывалось: «Сюжет пьесы <...> заимствован из повести Пушкина того же названия, с сохранением всех мыслей и даже некоторых выражений подлинника. Пьеса эта, не заключая в себе ничего безнравственного или неприличного, не представляла бы никаких затруднений к одобрению ее, если бы в ней не выведен был на сцену Пугачев, как самозванец. Хотя автор, как видно из приданного им Пугачеву характера не имел намерения представить его в выгодном свете и тем возбудить к нему сочувствие зрителей, но, тем не менее, не было примера, чтобы на русской сцене когда-нибудь являлся самозванец»². Пьеса запрещалась и позднее: в 1865 и в 1883 г.³ Криницына заменила имя *Пугачева* на *атамана*, но и это не прошло: «...публика повсеместно так давно знакома с содержанием повести Пушкина, что она без малейшего сомнения узнает в „атамане“ легендарного „Пугачева“, о котором в народе почти везде, — и особенно в Приволжском и Приуральском краях, — до сих пор ходит предание о „воинственных и иных похождениях“ самозванца. Воскрешать подобные эпизоды из времени „пугачевщины“, и к тому же в драматической и популярной форме, было бы крайне неосторожно, несвоевременно и неприлично во всех отношениях; поэтому, несмотря на литературные достоинства и безупречность чисто романтической стороны драмы, последняя так тесно связана с политическим и военным значением Пугачевского бунта, что пьеса — *volens-poleps* — подлежит запрещению для нашей сцены»⁴. Действительно, основные сюжетные линии повести в этой драме сохранены, за исключением начала (встречи

¹ Куликов Н. И. Воспоминания о Пушкине и Нащокине // Русская старина. 1881. Т. 31. С. 602.

² Цит. по: Пушкин в драматической цензуре. С. 245. Курсив наш.

³ Цензурные запрещения от 23 ноября 1865 г. и от 21 мая 1883 г.

⁴ Цит. по: Пушкин в драматической цензуре. С. 245.

с Пугачевым, скрывающимся в трактире) и конца (помолвки Гринева с Машей). Пушкинский текст отчасти остался без изменений, заголовки отдельных сцен тоже даны по Пушкину.

Анфиса Петровна Львова (Криницына) отправила слезное письмо к министру внутренних дел Д. А. Толстому:

«Милостивый государь граф Дмитрий Андреевич! <...> В моей драме я строго придерживалась пушкинского текста, трезвый взгляд автора на Пугачева, патриотическое направление повести вполне сохранены и в драме. Обращаюсь к вашему просвещенному содействию. Граф, вы одни можете разрешить представление „Капитанской дочки“. То, что читается во всех школах и признано классическим произведением, не может быть вредным на сцене, — напротив, при хорошем исполнении зрелище самоотвержения, верности долгу и патриотизма благотворно подействует на зрителей. Познакомьтесь с моей драмой, граф <...> и решите ее участь. Всё, что признается неудобным для сцены, мною изменено, имя Пугачева даже не упоминается». Гр. Толстой написал: «Оставить без последствий»¹.

Зато благополучно прошла цензуру драма Д. И. Лобанова «Капитанская дочка»², но она вызвала крайне неободительную оценку театрального обозревателя «Санкт-петербургского листка» А. А. Соколова: «Вообразите, почтенные читатели, что некий г. Дмитрий Лобанов нашел возможным переделать повесть А. С. Пушкина „Капитанская дочка“, „отживив от нея“ императрицу Екатерину II и Емельку Пугачева. Можете вы себе теперь вообразить, что за драма вышла из всего остального материала? Действующие лица рассказывают содержание повести А. С. Пушкина и иногда действуют. <...> Всё остальное состоит из скучнейших разговоров. Словом, „автор“ старался *десятью* картинами доказать, что бездарный человек может исказить даже такую вещь, как „Капитанская дочка“ великого поэта. Если он, собственно, имел это в виду, то он достиг своей цели вполне. <...> Нам могут возразить, что такие лица, как императрица Екатерина II, с одной стороны, и мрачный Емелька Пугачев, с другой, еще не могут являться на сцену по условиям цензуры, то у нас есть на это более веские возражения. Зачем же тогда тревожить повесть Пушкина, которая <...> в сценическом отношении только интересна по эпохе, к которой она принадлежит, и по тем *действующим лицам* этой эпохи, еще невозможными на сцене по условиям цензуры. <...> В самом деле, дикое явление! Г. Дмитрию Лобанову

¹ Там же. С. 249.

² Цензурное разрешение от 9 сентября 1875 г. Спектакли в Петербурге: 29 сентября, 6, 10 и 23 октября, 7 декабря 1875 г.

будут платить деньги за то, что он опошляет один из лучших сокровищ <Так! — С. Д.> русской литературы. <...> Остов „Капитанской дочки“, не имея в себе никаких задатков сценического представления, представит собою непроходимую скуку, лишенную движения, и <...> пьеса может быть забракована просто „по нерасположению сцен“. Я уже не говорю о „невыдержанности характеров“, которые в повести Пушкина очерчены ярко в их действиях и дополнены гениальными штрихами в „описаниях“ поэта»¹.

Действительно, от сюжета пушкинской повести осталась только любовная канва; среди действующих лиц нет Пугачева и его сподвижников (по цензурным причинам, — Лобанов был более опытным автором, нежели Криницына) — впрочем, текст, насколько это было возможно для жанра мелодрамы, максимально приближен к пушкинской повести.

Пьеса начинается с того, что Гринев-отец (они живут в Симбирской губернии) читает «Придворный календарь» и решает отдать сына послужить в Оренбург. Отец наставляет сына: «Служи верно, кому присягнешь; слушайся начальников, за их лаской не гоняйся; на службу не напрашивайся, от службы не отговаривайся, и помни пословицу: „береги платье снову, а честь смолоду“».

Следующая картина происходит уже в симбирском трактире. Петруша встречается с Зуриным, который его подпавивает и обыгрывает в карты на сто рублей. Затем Гринев попадает в Белогорскую крепость, где служит и Швабрин. В крепости домашние нравы — как у Пушкина. «Башкирцы народ напуганный, да и киргизы проучены. Небось, на нас не сунутся, а насунутся, так я задам такую острастку, что лет на десять угомоню», — говорит комендант Миронов. Гринев сразу же влюбляется в Машу («Какая милашка!»), которая, как оказывается, прежде уже отказала Швабрину. Через некоторое время Гринев ссорится со Швабриным из-за Маши, и они назначают дуэль без секундантов. Швабрин ранит Гринева, когда тот оглядывается. Миронов сажает Швабрину под арест. Тот заявляет: «...вы кровью своею будете отвечать мне за всё!» За раненым ухаживает Маша. Он зовет ее замуж, но получает письмо от родителей с отказом в благословении. Гринев предлагает: «Мы обвенчаемся... а там со временем, я уверен, мы умолим отца моего; матушка будет за нас; он меня простит...» Но девушка не соглашается.

Тем временем из Оренбурга поступает бумага о пугачевском мятеже. Машу отправляют в Оренбург, но все дороги заняты «злодеями». За сценой идет бой: «Раздаются пушечные выстрелы и ружейные выстрелы». Всех защитников крепости повязали, а Миронова и его жену убивают. Входит

¹ *Театральный нигилист* [Соколов А. А.]. Незаконная дочь Дмитрия Лобанова // Санкт-петербургский листок. 1875. № 172, 1 октября.

вооруженный Швабрин в казацком мундире: «Я сделал всё, что мог, и, наконец, она в моих руках; теперь я должен овладеть ею, как овладел собою, идя на преступление». Гринев закалывает его. Оказывается, Савельич подал «их атаману» челобитную, а «атаманом» оказался тот самый человек с постоянного двора (кстати, этой сцены в пьесе нет), которому отдали зачий тулупчик. Герои выезжают от мятежников и попадают к правительственным войскам, которыми командует Зурин. Всё вроде бы улаживается, но приходит бумага арестовать Гринева. Зурин повинуется приказу.

Маша и Савельич приезжают к родителям Гринева. Родители с радостью принимают Машу. Тем временем приходит бумага о ссылке Гринева как изменника. Савельич и Маша поручаются за его невиновность, Маша собирается ехать к государыне.

Последняя картина происходит в царскосельском саду. Маша рассказывает Савельичу, что она передала прошение какой-то даме. Приходит генерал и объявляет о помиловании. Государыня в это время машет платочком с балкона. Маша и Савельич преклоняют колена: «Наша великая, мудрая Екатерина! Честь и слава тебе!»

Н. Н. Арденс назвал переделку «убогой мелодрамой на тему Гринев — Марья Ивановна». В сюжете «осталась история о сентиментальной любви, лишенная сочного социально-психологического рассмотрения в том реальном плане, как это было сделано в повести Пушкина»¹.

«Капитанская дочка» (1875) П. С. Соколова² была разрешена цензурой, но сведениями о ее тексте³ и постановках мы не располагаем. Известно только, что в финале пьесы представлено шествие, ведущее Пугачева на казнь.

Перечислим несколько драматических текстов, которые так и не увидели сцену. Это драматические сцены в 5 действиях с прологом и эпилогом «Капитанская дочка» (1891) Н. А. Кропачева и Д. И. Мухина⁴. Как сказано в цензурском рапорте, запрещающем пьесу, «довольно немело переделанная из известной повести Пушкина и написанная грубоватым языком, пьеса эта все-таки не имела бы ничего особенно предосудительного в цензурном отношении, если бы в ней, под именем полномочного генерала, не явился бы сам Пугачев, разыгрывающий какую-то благородную и великодушную роль в отношении Гринева и его невесты,

¹ Арденс Н. Н. Драматургия и театр А. С. Пушкина. С. 234.

² Цензурное разрешение от 16 марта 1900 г.; по тому же рапорту к представлению на народных театрах признано неудобным.

³ К сожалению, некоторые тексты в ОРиРК СПбГТБ, на которые ссылались предыдущие исследователи, на сегодняшний день либо утеряны, либо по каким-то причинам оказались недоступны.

⁴ Цензурное запрещение от 21 декабря 1891 г.

и если бы на сцене не изображалось восстание крестьян против своих помещиков, которых они собираются изжарить в амбаре»¹.

В рецензии А. Веселовского и Немировича-Данченко на драму в 5 действиях и 2 картинах «Капитанская дочка» (1894) Н. Кондаковой² мы читаем: «Г-жа Кондакова не долго задумывалась над выбором сюжета для своей переделки. <...> О том, что в знаменитой повести нет еще материала для настоящей драмы, что переделка ее легко может показаться более чем неуважением к гениальному поэту, что всякие вставки и собственные г-жи Кондаковой — измышления <...> — всем этим г-жа Кондакова пренебрегла <...> Все письма и казенные бумаги читаются на сцене целиком. А что касается до диалога, то, разумеется, ни одна реплика не пропущена, хотя бы для этого приходилось перетасовывать всю речь. <...> Перл же знания сцены г-жа Кондакова прибегла к концу: между картинами пятого действия проходит несколько месяцев»³.

История театральных текстов «Капитанской дочки» в XIX в., пожалуй, самая печальная. Большинство из них не прошли цензуру, но и те из них, которым удалось прорваться на сцену, оставляют тоскливое впечатление и ощущение случайности. Видимо, для успеха инсценировок «Капитанской дочки» должно было пройти время — а, может быть, оно еще и не наступило.

§ 5. Сюжеты «Повестей Белкина»

Из «Повестей Белкина» «Выстрел» и «Гробовщик» в XIX в. вообще не попали в театральное пространство. Н. И. Куликов в своих воспоминаниях упоминал, что комедия в стихах А. М. Жемчужникова «Странная ночь» «прямо указывает на сюжет повести „Выстрел“»⁴. На самом деле, как мы убедились, комедию связывает с пушкинской повестью только ситуация, когда один из героев вызывает другого на дуэль в день женитьбы — и не более:

Да, за соблазн чужой жены,
Пускай вы будете навеки лишены
В кругу своей семьи невинных наслаждений⁵.

¹ Пушкин в драматической цензуре. С. 251.

² Цензурное запрещение от 25 января 1894 г.

³ РО ГЦТМ. Ф. Театрально-литературный комитет. №. 134.

⁴ Куликов Н. И. Воспоминания о Пушкине и Нащокине // Русская старина. Т. 31. 1881. С. 602.

⁵ ОРиРК СПбГТБ: 1.38.1.34.

«Метель»

Через некоторое время после выхода «Повестей Белкина» (опубликованы в 1831 г.) «Северная пчела» отмечала: «„Метель“ уж чересчур неправдоподобна. Прапорщик (кажется, прапорщик) подговаривает провинциалку бежать и обвенчаться. Она бежит из дома родителей в назначенный час одна; между тем прапорщик сбивается с дороги и не попадает в церковь, где должен быть обряд венчания. Другой офицер едет мимо церкви; его останавливают, венчают: только по окончании обряда невеста узнает, что этот офицер — не ее прапорщик, и падает в обморок. В этой повести каждый шаг — неправдоподобие. Кто согласится жениться мимоходом, не зная на ком? Как невеста могла не разглядеть своего жениха под венцом? Как свидетели его не узнали? Как священник ошибся? Но таких „как“ можно поставить тысячи при чтении „Метели“»¹.

Казалось бы, материал повести представляет весьма благодатный материал для комедии положений в духе Мариво — правда, с элементами мелодрамы. И всё же — материал повести сам по себе уже недостаточно сценичный: требовалась слишком частая смена картин (перемен декораций), могли возникнуть технические сложности с воспроизведением метели и проч. Поэтому только в конце XIX в. единственный инсценировщик, плодовитый переделыватель Пушкина Д. И. Лобанов, обратился к этой повести.

Действие комедии в 4 действиях «Метель» (1893)² происходит в 1812–1815 гг. Помещик, генерал в отставке Гаврило Гаврилович Яковлев, не желает, чтобы его дочь Маша встречалась с мелкопоместным прапорщиком Владимиром Николаевичем Воиновым. Отец подозревает, что Воинов ищет богатую невесту. Тайно встретившись с Машей, Воинов уговаривает ее обвенчаться. В доме Яковлева собираются гости, ведутся патриотические разговоры про войну с Наполеоном. Яковлев, например, говорит: «По моему мнению, наша молодежь вряд ли любит свое отечество; для нее хорошо и любо только то, что чужое».

Любопытна авторская ремарка, относящаяся к «главному действующему лицу» — метели — во втором действии: «В продолжение действия, по временам, слышны порывы сильного ветра. Все действующие лица входят, занесенные снегом. (Снег изображается бутафором посредством мелко крошеной бумаги, которую он усыпает действующих лиц перед выходом на сцену)». В дом к жадринскому старосте случайно приезжает

¹ Р. М. [Зотов Р. М.] Новые книги // Северная пчела. 1834. № 192.

² Пьеса, судя по всему, на сцене императорских театров не ставилась. О провинциальных постановках нам ничего не известно.

Бурмин и укладывается спать. В это время прибывают заговорщики: отставной корнет Дравин, улан Зеленко и немец землемер Шмит — комический персонаж; он говорит на смеси русского с немецким, например: «Геензи цум тейфель ви, господин Воинов, мит ире хохцейт... Мой не любит такой свадьба». Они пьют пунш, ожидая жениха и невесту. Невеста вскоре приезжает со своей горничной Соней. Староста, видя, что господа дожидаются жениха, указывает на спящего Бурмина.

В следующем явлении из реплик персонажей публика узнает, что Бурмин сбежал. Дравин говорит: «Как я мог различить, когда здесь, в избе, было совсем темно, а там горели только три маленькие свечки. Да, наконец, мог ли я предвидеть такой невероятный случай, такое странное стечение обстоятельств... Ведь это почти анекдот». Автор пьесы, как мы видим, старался обосновать правдоподобие данного анекдотичного случая.

В действии третьем к поместью Яковлева подходят отступающие русские войска. Яковлев возглашает: «Вот она, война-то, начинается; со всеми ее ужасами, человеческими страданиями и стонами, которые придется видеть и слышать! <...> Скажи приказчику, чтобы отвел под лазарет флигель на реке, позади сада». Вскоре Яковлев и его жена получают письмо от Владимира, который сообщает, что «уезжает в армию и будет искать случая умереть, по возможности, скорее». Маша во всем сознается родителям, — именно от этого признания ее матушка умирает...

Проходит три года. Из действия четвертого зритель узнает, что горничная Софья стала... любовницей своего хозяина Яковлева, но за ней продолжает ухаживать немец Шмит. Приехавший Бурмин объясняется с Машей (по Пушкину). Шмит в это время объясняется Соне в любви (это комический диалог). В финале Соня резонирует: «Да и в жизни такая же метель между людьми крутится... Одного к другому толкает, всё перемешивает... От судьбы своей не уйдешь». Затем она поет «Вдоль по улице метелица метет» и приплясывает.

Для комедии в четырех действиях, разумеется, пушкинского сюжета было недостаточно. Автор попытался продлить действие комедии положений традиционными фарсовыми трюками — но и они ему не очень удались. Комедия получилась очень незатейливой, пустой, как сказали бы в XIX в., и потому, несмотря на ее публикацию, осталась, кажется, невостребованной театром.

«Станционный смотритель»

«Повесть „Станционный смотритель“ удачно изобретена и живо рассказана. Она не растянута, как другие „Повести Белкина“, хотя описание станции и смотрителей тоже очень незанимательно, — отмечал

критик «Северной пчелы». — Оно, может быть, понравилось бы в стихах, если б было оперено летучей рифмою, но в прозе оно вяло, невыразительно, и, — если говорить правду, — скучно»¹. Фабула, в которой соблазненная девушка покидает бедного родителя, а затем, возвращаясь, не застаёт его в живых, в которой бедный родитель пускается на поиски, но находит лишь унижение, вполне могла лечь в основу мелодрамы. Л. Ф. Шкилева отмечала, что «помимо фабулы с известными контрастно-драматическими сценами и назидательным финалом, <...> Пушкин не чуждался отчасти мелодраматического развёртывания мотивов повествования, событий»². Одним из самых репертуарных «пушкинских» спектаклей на императорской сцене стал «Станционный смотритель Н. И. Куликова (1854). «Куликов, по существу, написал оригинальное произведение, опираясь на основные мотивы пушкинской повести. Автор инсценировки приспособливал пушкинские мотивы к типичной для той поры мелодраме. <...> Сюжетные ситуации событийно заострены <...>, даны с определенной морализаторской тенденцией»³.

Действие пьесы отнесено к 1816 г., введен ряд персонажей: Иван Петрович Бельский, резонер; Акулина Терентьевна Лепешкина, помещица, комический персонаж; купец Брюшанов; ямщик и его внучка; слуги Минского.

Действие первое происходит в домике станционного смотрителя. Минский уже здесь, уже «болен» и трое суток лежит в домике, за ним ухаживает Дуня. Минский уговаривает ее бежать с ним: «Я знаю, что делать! Если ты не решишься, я умру на этой самой кровати, я убью себя»; «Если я еще один день здесь просрочу, всё равно отдадут под военный суд... отпуск мой давно кончился. <...> Ты одна можешь спасти меня. Ну, решайся скорей... каждая минута дорога. <...> Я теперь твой жених, а ты моя невеста. Приедем в Петербург, я разодену тебя, как барыню, подарю тебе бриллиантов, серебряных ложек, дорогих салопов, денег золотых и серебряных, бумажных, всяких разных, да потом и обвенчаемся». В это же самое время смотритель Вырин рассказывает Бельскому о появлении Минского: «Вдруг с ним сделалось дурно, так, что невозможно было ехать. На другой день еще хуже!» Бельскому всё это подозрительно, и его подозрения подтверждается, когда он узнает в больном своего друга-повесу. Бельский выговаривает Минскому, однако не выдает друга.

Тут на станции появляется помещица, которая требует лошадей. Она видит Минского: «Он гусар! и какой хорошенький гусарчик!» — и остается

¹ Р. М. Новые книги // Северная пчела. 1834. № 192.

² Шкилева Л. Ф. К истории инсценировок повестей Пушкина... С. 162.

³ Там же. С. 163.

ся с ним обедать. Пока она прихорашивается за перегородкой, Минский приказывает перепрячь ее лошадей в свою коляску и приглашает всех на обед, принесенный доктором-немцем. Вырин отказывается пить вино: «Я ведь не пью этих виноградных вин; вон пуншик люблю, грешный человек, и то по должности: знаете, часто зябну или промокаю до костей, ну, и сделал привычку отогреваться пуншем». Минский спрашивает у немца: принес ли он ром? «Ви мой не обижай! и мой оккуратна немец, и лекарь: мой никогда не забывает нужна инструмента, там, в корзинке ром и коньяк». Минский спаивает Вырина и уезжает вместе с Дуней.

Второе действие происходит в доме Минского в Петербурге. Дуня оказывается довольно своенравной барыней, она выгоняет денщика Минского Григория, что выясняется из его диалога с горничной Дуни. Оказывается, что отец Минского собирается его женить, иначе откажет в наследстве. Кроме того, и Самсон Вырин сейчас в городе. Григорий собирается, мстя Дуне, провести старика в дом. В это время Минский жалуется Бельскому на отца. Тот отвечает: «Вашего брата с колыбельки родители приучили к роскоши, мотовству и к мысли о будущем богатом наследстве, вам не любовь родителя нужна, а деньги, не благословение, а незаложенное имение». Впрочем, Минский не прочь жениться, кроме того, ему надоела Дуня и он не знает, «как от нее отвязаться». «Во-первых, она зла и капризна как кошка; вспыльчива, расточительна, как я не знаю кто. И, вообрази, при всем этом подвержена истерикам: чуть что-нибудь не по ней — слезы, рыдания, и подчас, хлоп оземь, а у меня и руки врозь». Бельский отвечает: «Дуня и для меня неразрешимая физиологическая задача: как из простой девочки сделаться такой мотовкою, такой франтихой, что, право, хуже всякой урожденной мотовки-барыни! Мне кажется, во всем ты сам виноват». Появляется Дуня, она, действительно, представлена весьма взбалмошной и бранчливой особой: «Я не люблю только, когда мне противоречат и не делают по-моему... а впрочем, я добрая». Минский остается один, и к нему приходит Вырин. Гусар пытается выпроводить его, тот умоляет: «Меня учили жаловаться на вас... но я человек тихий... смирный, да и куда! к кому пойду жаловаться?... Здесь в столице у всех своих дел много: все бегут, скачут по улицам, словно на пожар! кому принесешь жалобу? не закричишь им: пойте, люди добрые, выслушайте старика, у меня украли дочь, у меня похитили последнее счастье». Минский дает ему денег и приказывает слугам впредь не пускать. Происходит диалог между Минским и Дуней. Минский говорит о гневе отца, она ему возражает: «Я люблю помотать, когда деньги есть; я сумею обойтись и без них... Неужели вы думаете, что я не могу принести вам жертвы? Завтра же я продаю наряды, бриллианты, золотые вещи, всё, всё, что я от вас имею... вы также можете продать

экипажи, лошадей, мебель... я с вами готова переносить бедность, горе, заботы, все нужды, — только, Польша, не оставляйте меня... о, я не перенесу разлуки!» В это время входит Вырин, и Дуня «вскрикивает и падает без чувств в кресло». Появляются гости. Дуня, придя в чувство и «не видя прочих действующих, опускается с кресла перед ним на колени и, рыдая, целует его руки, говоря: «Простите, простите меня, батюшка, я знаю, я чувствую мою вину перед вами». Впрочем, тут же, увидев гостей, Дуня конфузится: «Ах, господа! извините, мне право совестно... в вашем присутствии такая странная, даже смешная сцена». Далее следует большой обличительный монолог Вырина: «А теперь что ты? Что ты теперь? Несмотря на эти богатые комнаты, в которых живешь, несмотря на этих франтов, которыми окружена, несмотря на это дорогое тряпье, которым ты закутана, все-таки ты теперь больше ничего, как Дуняшка, дурная, бессовестная девчонка, которая не только стыдится обнять отца и поговорить с ним, но сама выгоняет его вон!» Он говорит ей о богатой невесте Минского и уходит, бросив деньги: «Нет, барин, нет, больно дешево цените слезы и горе отца, бесчестье и позор седой моей головы! вот они!»

Действие третье происходит в крестьянской избе ямщика, который приютил бывшего станционного смотрителя. Приезжает Бельский. Вырин бредит и никого не узнает. Здесь же и Дуня: «Как она припадает к его ногам, целует его руки, плачет так, что со стороны сердце надывается, а он смотрит на нее во все глаза и не узнает, как будто она чужая ему». Бельский разговаривает с Дуней, та рассказывает в своем поступке и не знает, чем искупить свою вину. Бельский советует ей обратиться к Богу. Она отвечает: «Вот мое намерение: оставить свет, идти в монастырь и там оплакивать свой ужасный поступок». Вырин, призывая Дуню, но так и не узнав ее, умирает.

Премьера «Станционного смотрителя», драмы в 3 действиях Н. И. Куликова, состоялась в бенефис В. В. Самойловой 11 февраля 1854 г. в Александринском театре в Петербурге¹. Сам драматург вспоминал позднее: «Н. А. Коровкин удачно переделал „Барышню-крестьянку“ <...>, мой „Станционный смотритель“ до сих пор почти 30 лет не сходит с репертуара и казенных, и частных сцен»². Впрочем, критика и в этот раз обрушилась на очередную «пушкинскую» инсценировку: «О, переделы-

¹ Спектакли в Петербурге: 11, 15, 17 февраля, 19 августа, 22 октября 1854 г., 13 января и 24 февраля 1856 г., 10 января 1857 г., 23 мая, 8 сентября, 6 ноября 1858 г., 27 мая, 18 августа, 6 декабря 1859 г., 4 октября, 6 декабря 1860 г., 24 сентября 1861 г., 9 января, 25 февраля 1862 г., 7 декабря 1865 г., 26 и 28 февраля, 10 сентября 1869 г., 26 октября, 2, 9, 26 ноября, 7 декабря 1878 г., 16 ноября 1881 г. В Москве: 30 апреля, 5 мая и 7 октября 1854 г., 7 мая 1862 г., 29 апреля 1863 г.

² Русская старина. 1881. Т. 31. С. 602.

ватели, переделыватели! Каждый, конечно, очень хорошо помнит прекрасный рассказ Пушкина о том, как молодой человек увез дочь станционного зрителя; как несчастный отец приходил потом в Петербург повидаться со своей дочерью; как возвратился оттуда, глубоко опечаленный и убежденный, что он навсегда потерял свою любимую и единственную дочь; как слабый старик не выносит жестокого удара, — пьет, пьет и умирает, а дочь приезжает поплакать на его могилке. *До тех пор пока неизвестный переделыватель строго придерживался повести Пушкина — драма шла порядочно*, но человек слаб! Автор новой драмы сочинил развязку — и дело вышло нехорошо. Он заставил станционного зрителя умирать в бреду и мучениях перед зрителями и дочерью, заставил дочь рыдать и метаться и проч., и проч., — всё, что творится обыкновенно в дюжинных мелодрамах. Г. Самойлов в роли Самсона Вырина был безусловно хорош, и, по справедливости, его талантливому исполнению обязаны пьеса некоторым интересом. <...> Личность Дуни <ее исполняла В. В. Самойлова. — С. Д.> вышла неинтересной; слезы, раскаяние и другие движения души представлялись какими-то мелодраматическими беспокойствами¹.

Финал пьесы вызывал нарекания и некоторых современных исследователей: «Переделка Куликова совершенно извращала сюжетную концовку Пушкина. Дуня оказывалась свидетельницей смерти отца. Умиравший отец бредит и торопит погоню за дочерью»; пьеса «была мелодраматизирована по самому незатейливому трафарету»².

В «Истории русского драматического театра» пьеса признается удачной, но уже по идеологической причине: «Обращение к этой пушкинской повести в годы торжества „натуральной школы“ с ее сочувствием „бедным людям“ весьма симптоматично. Образ униженного и оскорбленного станционного зрителя Вырина, несомненно, был близок демократической части зрительного зала»³.

В конце XIX в. к «Станционному зрителю» обращается Г. В. Кугушев (1898) в своей драме в 4 действиях. Сюжет пьесы очень отдаленно напоминает пушкинский — это, скорее, светская драма. За Дуняшей, дочерью Антона Абрамовича Кочерыжкина, весьма пьющего станционного зрителя, ухаживает граф Горностаев. Он объявляет о своем намерении жениться на ней. Его друг ротмистр Заливо-Заливайский вместе с матерью графа хотят расстроить свадьбу. Ротмистр распускает слух о том, что Дуняша его любовница. Граф женится на некоей Адель, суженой

¹ Библиотека для чтения. 1854. Т. 124. Отд. VII. Смесь. С. 204–205. Курсив наш.

² Арденс Н. Н. Драматургия и театр А. С. Пушкина. С. 234.

³ История русского драматического театра. Т. 4. М., 1979. С. 60.

невесте. Проходит два года. Граф несчастлив. Он узнает об обмане и едет к Дуняше. Та не узнает его. Подобно Офелии, она повторяет «мой венчик утонул, а другие уплыли». Все страдают и жалеют Дуняшу. Возможно, по этому сценарию была сделана опера Л. Карловского под тем же названием еще в 1893 г. (см. Справочник).

Любопытна не относящаяся к «пушкинским» инсценировкам, но всё же связанная с Пушкиным драма в 3 действиях «в прозе и стихах» Елизаветы Сентимер «Станционный смотритель-поэт»¹.

Действие происходит во время коронации Александра II. Молодой поэт Свистунов служит станционным смотрителем и «после Пушкина и Лермонтова дерзает стихи писать». Впрочем, это не мешает ему оставаться станционным смотрителем — проезжающим он не сразу дает лошадей. Однажды он влюбляется в проезжающую княжну Зерцалову. Та, в свою очередь, очень заинтересовалась молодым человеком и его стихами. Она просит дать ей почитать стихи — «с возвратом». Между героями завязывается переписка. Дальше неожиданно для нас разворачивается действие из «Барышни-крестьянки». Зачем-то княжна, переодетая крестьянкой, с лукошком грибов является к поэту. В ходе долгого выяснения социального положения друг друга, выясняется, что отец Свистунова «был вельможею при дворе, таким же сиятельным». Вскоре после этого их тайно венчает сельский священник, что напоминает эпизод из повести «Метель», и они счастливо живут на станции. Но тут появляется отец княжны... переодетый нищим. Он сокрушается: «Была у меня дочь, одним одна, да и та пропала без вести». Наконец, происходит всеобщее узнавание, отец благословляет молодых супругов и дарит им несметные сокровища.

«Барышня-крестьянка»

Сюжет пушкинской «Барышни-крестьянки» уже по способу развития интриги весьма подходил к водевилю с переодеванием²: героиня переодевается, чтобы обольстить героя, ее прочт за другого, а этот другой оказывается ее возлюбленным. Как отметила Л. И. Вольперт, сюжет пушкинской повести перекликается с «Игрой любви и случая» Мариво. «Пушкин, изгнав дублирующую пару слуг, упростил сюжет и подчинил его „правде характеров“. Прием „двойного переодевания“ использован и здесь, однако он дан в зародыше, как несостоявшаяся возможность:

¹ Цензурное разрешение от 20 декабря 1883 г. Пьеса на сцене императорских театров не ставилась.

² Отметим, что уже с конца XVIII в. особой популярностью на сцене пользовалась переводная интермедия «Служанка-госпожа» Дж.-А. Федерико (пер. И. А. Дмитриевского; изд.: СПб., 1781).

Алексей попытался выдать себя за камердинера тугиловского барина, но был мгновенно разоблачен Акулиной-Лизой»¹.

По расстановке персонажей повесть могла послужить основой и для водевиля характеров: здесь и расторопная служанка, и чопорная бонна — старая дева, и простоватый герой-любовник, и хитроумная возлюбленная, и добродетельный отец. К тому же действие повести Пушкина происходит в деревне, а деревенская тема была традиционной для русской комической оперы и водевиля. Счастливый конец у Пушкина («Да у вас, кажется, всё уже слажено...») также облегчал задачу инсценировщиков-водевилистов.

Сразу по выходе в свет пушкинской повести «Северная пчела» в первую очередь отметила близость повести к водевилю: «Всё действие основано на передевании — старое средство французских комедий. Вероятно ли, чтобы молодой человек не узнал своей любовницы потому только, что она нарумянила щеки, насурьмила брови, надела пукли?»² А «Московский телеграф», замечая, что в «Выстреле», «Метели» и «Барышне-крестьянке» «нет даже никакой вероятности, ни поэтической, ни романтической», охарактеризовал их как «фарсы, затянутые в корсет простоты, без всякого милосердия»³.

Начиная с 1837 г. на сцене успешно ставились оригинальные водевили и комические оперы на сюжет популярной пушкинской повести. «Тот факт, — пишет Л. И. Вольперт, — что пушкинская повесть была впоследствии неоднократно инсценирована, вполне закономерен: „Барышня-крестьянка“ взяла от комедии не только ее поэтику (костюм, жест, пластичность, языковую „маску“, остроумие и праздничность), но и своеобразный психологический рисунок. Пушкин по-своему обогатил его, придал ему новые очертания, но общие контуры сохранил. <...> Бытовая проза Пушкина впитала законы сцены, и в первую очередь, комедийной сцены. Эта скрытая стихия сценичности и комедийности проникла в самую ткань его произведений»⁴.

В 1837 г. на Александринской сцене появился водевиль неизвестного автора «Невеста наяву и во сне, или Барышня-крестьянка» — «оригинальная шутка-водевиль в одном действии с хором и танцами». Водевиль заслужил следующую характеристику цензора Е. И. Ольдекопа: «Эта пьеса самая пустая. Молодой Вельский видел во сне, что он влюбился в крестьянку, и объявляет своему дяде Громилову, что он непременно же-

¹ *Вольперт Л. И.* Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 9. Л., 1979. С. 185.

² *Р. М. <Зотов Р. М.>* Новые книги // Северная пчела. 1834. № 192, 27 августа.

³ *Московский телеграф.* 1831. Ч. 42. № 22.

⁴ *Вольперт Л. И.* Пушкин и французская комедия. С. 187.

нится на крестьянке, и ничего не хочет знать о нареченной ему невесте Оленьке, дочери помещика Трубицына. Громилов просит Оленьку надеть сарафан и показаться Вельскому вместе с девушками. Вельский, увидев Оленьку, падает к ее ногам, объявляя, что это та самая крестьянка, которую он видел во сне... Всё кончено»¹.

Содержание понятно из аннотации цензора. Добавим только, что диалоги, как и положено в водевиле, перемежаются стихотворными куплетами Трубицына о «нынешних временах и нравах» или, например, с куплетами слуги Гришки о господах:

Да уж мне эти господа
Порядком любят побраниться,
И чорт исправный хоть куда
По ним ни к черту не годится.

Героиня разговаривает, смешивая «французский с нижегородским», что считалось одним из беспроигрышных комических приемов. Решив переодеться, она вместе с хором простолюдинов выходит к своему потенциальному жениху и, между прочим, исполняет «русскую» песню, присланную ей «вчера тетенькой из Москвы»: «Девицы-красавицы, душеньки-подруженьки»², взятую без изменений из «Евгения Онегина». Все заканчивается счастливо: персонажи садятся за стол, приносят наливки, пьют за здоровье жениха и невесты.

Этот водевиль успешно прошел 23 и 26 августа 1837 г. в бенефис актера М. В. Величкина. Рецензент «Северной пчелы» отметил: «„Барышня-крестьянка“ сложена, кажется, нарочно для того, чтобы девица Величкина <дочь бенефицианта, Варвара Михайловна. — С. Д.> имела случай надеть сарафан и повязку, пропеть две русские песни, поплясать и поговорить по-французски»³. Более никаких отзывов в прессе на эту постановку мы не обнаружили. Можно расценивать ее как некое переходное звено от литературного к театральному пушкинскому тексту.

В дальнейшем этот водевиль, скроенный на скорую руку для бенефисного выступления (что было, лишний раз заметим, обычной театральной практикой), не исполнялся. К тому же вскоре был поставлен

¹ Цит. по: Пушкин в драматической цензуре. С. 260.

² Скорее всего, это песня для голоса с фортепьяно Д. Н. Кашина, изд.: М., Венцель, 1835. Кроме того, стихи песни «Девушки-красавицы» были положены на музыку А. М. Анитовой (дуэт, изд.: СПб., Литограф. Линдрота и К^о, 1831) и А. С. Даргомыжским (дуэт, изд.: СПб., Бернард, 1849). Текст «Песни девушек» при жизни Пушкина был опубликован в песенниках: Эвтерпа. 1828. С. 113; Эрато. 1829. С. 65–66; Северный певец. 1830. Ч. 1. С. 102; Песенник для дамского ридикуля и туалета. 1831. С. 134–135; Карманный песенник. 1833. Ч. 2. С. 58–59; Эрато. 1833. С. 65–66 (см.: Мельц М. Я. Поэзия А. С. Пушкина в песенниках... С. 74–75).

³ Северная пчела, 1837. № 206, 13 сентября.

«оригинальный водевиль в двух действиях» «Барышня-крестьянка»¹ популярного водевильного автора Н. А. Коровкина с музыкой И. А. Рупина, и «Невеста наяву...» перестала быть актуальной для театра.

У Коровкина пушкинский текст был переделан в диалоги и перемежался традиционными водевильными куплетами. Сюжет весьма приближен к пушкинскому, но сжат в драматическом времени, поскольку «ритмы водевиля требовали более резкой смены сцен, эпизодов, и Коровкин подчинял инсценировку этому правилу»². Переделаны имена некоторых героев: старший Берестов — Лев Иванович, Муромский — Иван Петрович. Введен еще один персонаж — резонер сосед-помещик Илья Иванович Бубнов.

Водевиль начинался разговором Лизы и Насти о Берестове, в ходе которого у героини созрела мысль переодеться крестьянкой. Настя предостерегает Лизу:

Сударыня! Остерегитесь!
Беда бывает от затей.
Не в шутку, сами не влюбитесь
Вы с этой шуткою своей.
Тут нужны ловкость и уменье,
Ну, вдруг узнают вас? — беда!

Лиза

Но разве встретит затрудненья
В притворстве девушка когда?

В это время Берестов беседует с Бубновым о Муромском, село которого, кстати, называется Причудино:

И сад он английский развел,
И печь для ростбифа устроил,
И англичанин взят для пчел, —
А всё дохода не удвоил! <...>
Уж как голубчик не хитрится,
А всё на английский манер
Хлеб русский что-то не родится!

¹ Премьера водевиля состоялась в Александринском театре 5 мая 1839 г. в бенефис популярной актрисы Н. В. Репиной. Спектакли в Петербурге: 5, 8, 16 мая, 13 июня, 6 июля, 25 августа, 11 сентября, 1 декабря 1839 г.; 21 января, 9 мая, 10 декабря 1840 г.; 18 августа, 22 октября 1841 г.; 19 и 31 июля, 16 декабря 1842 г.; 19 августа 1843 г.; в Москве: 27 октября, 9 и 27 ноября 1839 г.; 19 февраля, 21 июля 1840 г.; 16 и 28 июня 1842 г.; 29 сентября, 5 октября и 19 ноября 1858 г. Судя по рукописному экземпляру 1862 г., хранящемуся в ОриРК СПбГТб (1.1.2.40), водевиль давался на любительской сцене: напротив действующих лиц помечены фамилии светских любителей — Всеволожского, Голицына, Толстого и др.

² Шкилева Л. Ф. К истории инсценировок повестей Пушкина... С. 159.

Тут как раз Муромский падает с лошади, помещики мирятся и решают женить своих детей. Муромский приглашает Берестова к себе; «уходя, они оба напевают совершенно разные мотивы».

Тем временем происходит встреча Алексея с «крестьянкой» Лизой-Акулиной:

Алексей

Чего тебе меня бояться,
Ведь я на волка не похож.

Лиза

Да, как же с волком те равняться,
Когда ты так собой пригож.
Но ласки все твои напрасны;
Свет нынче стал уж вот каков:
Нам волки стали не опасны,
А господа страшней волков.

Алексей учит ее грамоте: «всего пять слов» <так! — С. Д.> — „приду“». И говорит: «Возьми же с собой эту страничку, и когда ты захочешь меня видеть, напиши эти пять слов и положи письмецо свое в это дупло».

Муромский ожидает гостей и отдает следующие распоряжения прислуге:

Сервиз к столу подать московский,
А если спросят... ну, соврать:
Из Лондона-с... и гость таковский,
Ему вовек не разобрать.

Мисс Жаксон в этом водевиле только упоминается, она «уехала в гости». Непонятно, почему автор не воспользовался готовым пушкинским комическим амплуа? Лиза же пользуется ее косметикой:

Я нарумянюсь, набелюсь,
И вдруг, с поддельными кудрями
К вам рыжей барышней явлюсь.
Навешу множество цепочек
И бриллиантовую нить,
И из журналов модных строчек
Начну тирады говорить...

Появляются гости. Отцы ладят между собой, а дети — нет. Лиза представляется полнейшей дурочкой. Вот образец ее разговора:

Как стали дешевы именья,
Зато как сбруя дорога и проч.
Алексей в ужасе:

Навряд ли в английскую утку
Влюбиться может русский гусь!

Они холодно прощаются. Старший Берестов настаивает на женитьбе. Алексей решается поговорить с барышней и объяснить, что любит другую. В это время «Лиза выходит из своей комнаты в простом платье с письмом в руках», — всё разъясняется. Хор в финале исполняет куплеты:

Мы ладно и славно окончили дело;
Затеи, по-счастью, нам все удались,
Теперь и за свадьбу мы примемся смело!

«Образ Муромского в водевиле исходит из пушкинского описания и в то же время обновляется в духе модной национальной, отчасти урапатриотической тематики, — отмечала Л. Ф. Шкилева. — В ряде случаев удачно перенесен пушкинский текст, особенно в сценах Лиза — Настя, Лиза — молодой Берестов. <...> Пушкинский текст давал отличный материал для создания характерного языка — одного из обязательных признаков водевиля. Коровкин же здесь следовал банальным, псевдо-выразительным приемам. Упрощение пушкинского слова вело к упрощению характеров. <...> Коровкин нарочито стремится придать пушкинской прозе водевильную легкость»¹.

Нельзя не согласиться и с мнением М. Н. Щербаковой, что «музыкально-сценический облик спектакля вполне соответствовал традициям водевильного жанра тех лет»². Пьеса пользовалась зрительским успехом «Водевильчик прошел весьма живо», — отметил А. И. Вольф в своей «Хронике»³. Но, как это часто бывало, пьеса заслужила неодобрение критики. «Плохой водевиль, переделанный из превосходной повести», — характеризовала спектакль «Галатея»⁴; «Из прекрасной живой повести водевиль вышел довольно слабый»⁵, — замечалось в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“. «Северная пчела» сравнивала спектакль с повестью Пушкина: «Хотя водевиль и назван оригинальным, но, собственно, оригинального в нем ничего нет, кроме одной мысли Пушкина нарядить барышню крестьянкою. Но в повести подробности рассказа, слог, искры ума наблюдательного и быстрого придают ей прелесть, сцена требует своего колорита: если не полных характеров, так, по крайней мере, резких очерков. Переделка не посчастливилась Н.А.Коровкину. „Барышня-крестьянка“ слабее предыдущих его водевилей». Однако русский колорит водевиля «Северной пчелой» был встречен

¹ Там же. С. 160–161.

² Щербакова М. Н. Пушкин и современники. С. 142.

³ Вольф А. Хроника... Ч. 1. С. 76.

⁴ Галатея. 1839. Т. 5. № 44. С. 625.

⁵ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. № 20. С. 433.

одобрительно: «Гораздо приятнее видеть такую русскую пьесу, чем нелепые переделки <с французского>»¹. Мы видим, что большинство рецензентов настойчиво противопоставляли литературный и театральный текст.

По мнению Ф. А. Кони, текст пушкинской повести прекрасно ложился в основу театрального текста: «Помнится, прежде называли оригинальной пьесу еще не напечатанную. Пора бы оставить это название не называющее ничего и отзывающееся чем-то похожим на „товар лицом продан“. Как бы то ни было, а водевиль „Барышня-крестьянка“ очень не дурен, хотя многое в нем (а в особенности куплеты) отзывается поспешностью срочной работы». И еще: «На московской сцене он (водевиль) шел очень хорошо»².

Коллизия пушкинской «Барышни-крестьянки» заимствована в водевиле в 1 действии В. Мартынова «Барин-крестьянин» (1846)³, не являющегося собственно переделкой пушкинской повести. За основу, опять же, здесь взято переодевание. Любопытно, что в водевиле действуют персонажи под фамилиями Лидин и Нулина. Таким образом, используется пушкинский антураж и пушкинские коллизии. Николай Лидин, молодой помещик, сосед молодой вдовы Нулиной, переодевается крестьянином. Он, помолвленный с Нулиной еще в юности, влюблен в крестьянку Катю, та же к нему равнодушна. Нулина, чтобы отомстить Лидину, просит графа Ветлина ухаживать за Катей:

Победа вам легка, — я это знаю;
Для вас игрушка женщину пленить;
А я чрез это скоро ожидаю
Неверному достойно отомстить.

С такой же просьбой помещица обращается и к крестьянину Николаю (переодетому Лидину). Она дает ему уроки любовного ухаживания и очаровывает Николая: «Да она просто очаровательна! И я для Катерины, которая отвергает меня...» Нулиной нравится Николай: «Этот деревенщина, несмотря на свою неловкость, право, очень недурен... Но уж зато как глуп!» В результате многочисленных переодеваний и перипетий, всё выясняется: Лидин женится на Нулиной, Катерина же влюбляется в крестьянина Ивана.

Комическая опера в 2 действиях «Барышня-крестьянка» И. П. Ларионова (на слова композитора) была написана в 1870 г.⁴ «Петербургский листок» анонсировал постановку: «Автор „Барышни-крестьянки“, как

¹ Северная пчела, 1839. № 114, 25 мая.

² Репертуар русского театра. 1839. Т. 2. С. 6.

³ Цензурное разрешение от 29 декабря 1850 г. Сведений о постановке нет.

⁴ Премьера оперы состоялась в Собрании Санкт-Петербургских художников 14 марта 1875 г.

нам известно, много путешествовал по России с целью изучения народных песен, которых он собрал до трехсот самых разнообразных мотивов, почему и произведение его носит на себе характер чисто русских национальных напевов. По всей вероятности, публика сочувственно отнесется к новой опере этой»¹.

Действие оперы перенесено в XVIII в., и в целом она вообще стилизована под комическую оперу XVIII в. с деревенским сюжетом. Содержание упрощено до предела. Начало напоминает пастораль: играет пастух, за сценой слышны голоса охотников. Лиза, переодетая крестьянкой, появляется вместе со своей камеристкой. Хор девушек и охотников поет:

И страшно, и приятно здесь,
И лес как будто говорит,
Сердце бьется и дрожит.

Все ожидают «чего-то», в том числе и молодой Берестов, которому ночью приснилась красавица (как в «Невесте наяву»):

В ночь мне сегодня снилась дева,
Образ прекрасный, близкий душе...

Когда встреча молодых людей происходит, Берестов восклицает:

Что за чудо, сны сбываются
В заколдованном этом лесу.
Ах, за поцелуй девушки странной
Дорого бы дал я!

Берестов ухаживает за Лизой, но получает отпор:

Отойдите! Просить позвольте
Вас меня не трогать.
Коль хотите мне быть приятелем,
Я попрошу бросить шутки свои
Все в сторону — не то уйду!

Герои исполняют дуэт, затем договариваются о свидании. Во втором действии к охотникам вбегает Лиза:

Ох, беда! Как быть! Что делать!
Отец мой в поле с лошади упал!

Хор «ошеломленных» охотников восклицает:

О, что мы видим, о, что мы слышим!
То наша барышня, одетая крестьянкой!
Им вторит Берестов:
Что слышу я, что вижу я!
Вы не крестьянка!

Приводят Муромского, и Лиза во всем признается:

¹ Петербургский листок. 1875. № 47, 9 марта.

Да я шутила неосторожно.
Сердцем опасно, опасно играть.
Жить я хочу жизнью одной с тобою,
Душою одной жить я хочу,
Друг милый мой...

В статье, посвященной театральному залу Собрания Санкт-петербургских художников, где состоялась премьера оперы, обозреватель газеты «Петербургский листок» А. А. Соколов писал: «Опера эта вряд ли бы попала на сцену императорской русской оперы, как вещь очень маленькая, не могущая составить собой полного спектакля. <...> Она прошла не без успеха; некоторые нумера были повторены, композитор и исполнители удостоены овации»¹. А в театральной хронике газеты «Голос» говорилось: «Публики собралось много, вследствие весьма понятного любопытства услышать новое русское музыкальное произведение с столь заманчивым названием одного из грациознейших и симпатичных произведений русского поэта, представляющих богатый материал для комической оперы. Но г. Ларионов оставил весь этот материал во всей его неприкосновенности и создал нечто, быть может, очень своеобразное, но, во всяком случае, плохое и, кроме названия, не имеющее ничего общего с повестью Пушкина. Из действующих лиц повести г. Ларионов сохранил в своем либретто четырех <...>, но в таком искаженном виде, что лучше бы переменить и имена их; по крайней мере, они не вызывали бы в публике невольного сравнения с прелестными типами Пушкина». Далее в рецензии пересказывался сюжет оперы, и резюмировалось: «В музыкальном отношении произведение г. Ларионова настолько плохо, что к нему нельзя относиться серьезно, а исполнение во всем гармонировало с либретто и музыкой»².

29 мая 1899 г. опера исполнялась в театре Таврического сада в Петербурге. Рецензент газеты «Россия» в обзоре «Театр и музыка» писал об этом спектакле: «В закрытом театре шла двухактная опера Ларионова на сюжет, заимствованный из повести Пушкина „Барышня-крестьянка“. Музыка написана по образцу итальянской оперы с округленными номерами с главным расчетом на мелодию. Иногда она до наивности проста, но не бездарна, напротив, в ней есть симпатичные черты. В хорах замечается национальный пошиб, видно, что автор был знаком с народными песнями. Вообще, музыка отличается доступностью для массы среднего музыкального уровня и слушается легко. Исполнители-солисты не блещут голосами и опытностью, но старательны и дела не портят»³.

¹ Петербургский листок. 1875. № 52, 16 марта.

² Голос. 1875. № 76, 17 марта.

³ Россия. 1899. № 34, 31 мая.

К «Барышне-крестьянке» Пушкина обратился в конце века и А. Я. Алексеев-Яковлев. Его «Барышня-крестьянка» давалась и под названием «Проказы Лизы»¹.

Инсценировка Алексеева-Яковлева ближе к «комедии характеров». Автором были введены новые комические персонажи, характерные для народного театра и театра-буфф: лакей — это арап Ибрагим, влюбленный в Настю, у которого все предметы (как у всякого комического влюбленного) валяются из рук; помещик Захарьев с дочерьми Нимфодорой, Митродорой, Минодорой («рослые, здоровые, перезревшие девицы»); помещица Наседкина с дочерьми Зизи, Биби, Нини («тщедушные, золотушные барышни»). Все они под аккомпанемент бьющейся у лакея посуды устраивают перепалку в доме Берестовых. Пушкинские диалоги (в незначительной переделке) постановщик сохранил.

Алексеев-Яковлев был знаком с водевилем Коровкина: в тексте пьесы мы находим места, которых нет у Пушкина, но есть у Коровкина. Например, фраза Лизы: «барин пострашнее волка». У Алексеева-Яковлева Берестов говорит Лизе: «Чего ж меня бояться? Ведь я не волк». А она отвечает: «Это точно, что ты не волк, да только для молодой девки такой красивый барин будет пострашнее волка». И так же, как у Коровкина, Берестов учит Лизу писать «только одно слово „приду“». В счастливом финале пьесы провозглашается отказ от «английских затей»: «Ну-ка теперь плясую! Потешимся и повеселимся по-русски!»

«„Барышня-крестьянка“, — писал рецензент «Петербургского листка», — очень скучная переделка пушкинской повести. Но чтобы публика положительно не заснула в балагане, в пьесе попадают такие остроты, от которых приходят положительно в телячий восторг посетители третьего места, но зато более строгого зрителя они коробят»². Однако в «Новостях» отмечалось: «Сцены „Барышни-крестьянки“, довольно бойко составленные из известной повести Пушкина, разыгрываются гладко

¹ Пьеса шла в театре «Развлечение и польза» на Марсовом поле на Масленичной неделе (с 27 января по 3 февраля 1885 г.), первым отделением перед «Жертвой ревности» (переделкой «Бахчисарайского фонтана»). Рекламные объявления о спектакле см.: Петербургский листок. 1885. № 24, 26 января; Новости и биржевая газета. 1885. № 26, 26 января. Вот как вспоминал сам постановщик о разрешении этой пьесы: «Как-то я отправился хлопотать об ускорении дела с разрешением „Барышни-крестьянки“ и добрался до какого-то „главенствующего“ из прибалтийских немцев, которых в цензурном комитете всегда было особенно много. Он принял меня у порога кабинета, снисходительно выслушал и нарочито громко, размеренно, чтобы было слышно на всю канцелярию, пробасил, к очевидному удовольствию чиновников: „Не задерживайте балаганщиков!.. Дайте Пушкина балаганщикам!..» (Кузнецов Е. М. Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. С. 86).

² Панорама Петербурга: На балаганах // Петербургский листок. 1885. № 26, 28 января.

и, очевидно, нравятся невзыскательной публике»¹. Отметим, что текст пушкинской повести бытовал в XIX в. и в фольклоре².

Несколько в стороне стоит еще одна «Барышня-крестьянка» — комедия в 4 действиях В. Колбе, запрещенная цензурой как безнравственная, — что, на наш взгляд, было совершенно справедливо. Цензурное запрещение от 23 декабря 1890 г. гласило: «Переделка отличается крайней пошлостью и неприличием»³. Пушкинский сюжет здесь — повод для многочисленных любовных сцен едва ли не между всеми действующими лицами. Введен новый персонаж — племянник Андрюша, сын богатого московского купца, который ухаживает за горничной Настей. Приведем одно из его обращений: «Ух ты, карамелька пуншевая... А! Сладко!.. Куды губки отворачиваешь? Давай и их сюда — откушу! <...> Рафинад московский! <На этих словах в рукописи стоит сноски: «Хоть в то время такого не существовало, но это допущено для большего оживления роли. Впрочем, эту фразу можно опустить».> Фабрикантша ты моя шоколадная». За Настей увивается и Муромский, но, впрочем, главным объектом его вождления является мисс Жаксон, произносящая фразы на ломаном русском, например:

«— My dear, Григорий Ванич! Разви я не верю вам? Если б не верил — позволил бы я себе, молодой девушка, сидеть так близко? (Прижимается к нему).

Муромский: А любить-то я как умею! За ушами трещать будет!»

Он увлекает ее в кабинет, откуда через некоторое время доносится голос мисс Жаксон «Let me go, do not make this!» Лиза под стать остальным персонажам; мечтая о молодом Берестове, она рассуждает: «А если он вздумает меня целовать... обнимать... Впрочем, если красивый... Отчего же... Пусть целует! Какое мне дело? Ведь не знает же он меня!» В сравнении со всем этим пушкинский рассказ Насти о проказах Берестова с дворовыми девками кажется детской забавой.

Об оперетте «Барышня-крестьянка» (1899) И. Ф. Деккер-Шенка и об опере в 1 действии «Барышня-крестьянка» Шутке⁴ (1888) никакими сведениями мы не располагаем. Известно, что и зарубежные композиторы в XIX в. обращались к этому пушкинскому сюжету. Премьера оперы «Lizinka» Джованни фон Зайца на либретто И.-Е. Томича состоялась в Праге в 1871 г. (по другим сведениям в 1878 г., в Аграме).

¹ Новости. 1885. № 29.

² См. об этом: Возвращение в мир молвы: «Барышня-крестьянка в народных пересказах / Публ. О. Р. Николаева // Легенды и мифы о Пушкине. С. 288–392.

³ Цит. по: Пушкин в драматической цензуре. С. 251.

⁴ Быть может, случайно «опера-шутка» превратилась в композитора Шутке, как это случилось с поручиком Кижеем?

§ 6. «Дубровский»

Незавершенный роман Пушкина, писавшийся в 1832–1833 гг., был опубликован только в десятом томе его посмертного собрания сочинений. И нет ничего странного, что только после 1876 г. инсценировка «Дубровского» смогла увидеть сцену: «разбойничьи» сюжеты, как мы могли видеть из сценической истории «Братьев-разбойников», с трудом проходили цензуру. Вообще изображение бунта (а тем более, зачинщиком этого бунта в «Дубровском» являлся дворянин) не приветствовался на сцене императорских театров (см. раздел о «Капитанской дочке») — даже и на любительской сцене. К тому же посмертное собрание сочинений Пушкина продавалось дорого, не было популярно в широких массах — следовательно, «Дубровский» не был хорошо известен читающей публике.

«Народное предание из повести А. С. Пушкина» в 5 действиях, 6 картинах «Смерть за смерть»¹ Д. И. Лобанова (1876; в дальнейшем пьеса ставилась в балаганах и общедоступных театрах под названиями «Владимир Дубровский, или Смерть за смерть» и «Владимир Дубровский»²) мелодраматизировано, как и другие инсценировки этого автора. Пушкинский психологизм обрисовки характеров, кажется, совсем не учитывался драматургом, — в результате персонажи «Дубровского» оказались носителями театральных амплуа: злодей Троекуров, благородный разбойник Дубровский, страдающая невеста, мстительные крестьяне-разбойники и т. п. Пушкинский сюжет, по законам сцены, где-то сокращен, где-то разбавлен новыми событиями.

Действие было перенесено в XVIII в. (видимо, по цензурным соображениям). Пьеса начинается с монолога Троекурова. Он вспоминает ссору с Дубровским, тут как раз ему докладывают, что «вашего крестьянина-мужика сосед в полон взял». Барин «серчает» и велит чиновнику Шабашкину отсудить у Дубровского имение: «Только смотри, чернильная твоя душа, как бишь тебя? чтобы дело было сделано наверняка, без промаха, награжу тебя по-барски. Смотри же, не оплошай!»

В свое поместье приезжает молодой Дубровский, которому няня написала о болезни отца. У дворни он выясняет, что случилось: «С тех пор как побывал в городе, на суде-то, так и захворал». Выходит отец, поддерживаемый няней. Он призывает сына «ненавидеть своего врага, своего разорителя». Докладывают о приезде Троекурова — и это известие тут же сводит старика в могилу; Владимир прогоняет Троекурова.

¹ Цензурное разрешение от 5 марта 1876 г.

² Последнее — весьма сокращенный (в 6 картинах) вариант пьесы; напечатано: Колосья. 1887. № 1.

Во втором действии приказные объявляют крестьянам о том, что все они переходят во владение Троекурову; слышатся ропот и угрозы. Владимир разгоняет их; приказные благодарят его и напрашиваются переночевать. Дубровский остается один в горестных размышлениях: «Нет, нет! Пускай же и ему не достанется печальный дом, из которого он выгоняет меня! Пускай огонь уничтожит следы нашего пребывания в этом имении. Но хорошо ли я сделаю? Ведь это преступление, посягательство на чужую собственность. Страшная мысль!»

Архип намеревается убить приказных, но Владимир его останавливает. Он велит поджечь дом¹, выгнать оттуда приказных («оба они совершенно пьяны, шатаются, друг друга поддерживают и, наконец, падают на землю») и назначает своим крестьянам встречу в лесу у старой разваленной церкви.

В домике станционного смотрителя (действие третье) Владимир, зашедший сюда, сталкивается с французом, который едет к Троекурову в управляющие; покупает у него документы и отправляет обратно.

Следующая сцена — праздник в доме Троекурова. Гости ведут разговоры о Дубровском. Здесь же и Дефорж-Дубровский, который отнимает деньги у помещика Спицына.

В действии четвертом Маша в беседке ждет свидания, которое ей назначил Дефорж — она увлечена им: «Нет, этот человек положительно завладел моей волею, он просто делает со мною что хочет». Приходит Владимир и признается, что он — Дубровский и хотел отомстить Троекурову, но (мелодраматично говорит он) «в ту минуту вы прошли мимо меня, как небесное виденье, и сердце мое смягчилось. Я понял, что дом, где обитаете вы, священен для меня, что ни единое существо, связанное с вами узами крови, не подлежит моему проклятию. Я отказался от мщения, как от безумства».

Во время сватовства князя Верейского к Маше приходит Архип и передает записку от Владимира, что тот ждет ее завтра в том же месте.

В последнем действии Маша встречается с Дубровским, — она согласна, чтобы тот стал ее избавителем, согласна даже стать его женой. Появляется Троекуров, Владимир убегает. Отец кричит на героиню: «А свадьба эта будет завтра непременно; тебе отец твой, Троекуров, обещает это; воля моя, ты знаешь, непоколебима, я не отступлю ни на шаг, не пред твоими слезами, ни болезнью, ни даже смертью. Знай это, дерзкая девчонка, негодница, предательница! Теперь пойдем, ты узнаешь меня...»

Между тем крестьяне дожидаются Дубровского в лесу; они довольны своей жизнью: «Ушли бы из этого лесу; право, совесть замучила,

¹ Цензура исключила сцену поджога дома (см.: ОРиРК СПбГТб: 37857), в предлагаемом в драматическую цензуру печатном виде она уже была исключена самим автором.

словно звери какие живем мы здесь, на людей непохожи». Разбойники останавливают свадебный кортеж и приводят всех к Дубровскому. Князь Верейский ранит его из пистолета. Маша говорит: «Поздно, я обвенчана, теперь я жена князя Верейского... Я согласилась, я дала клятву. Князь — мой муж, прикажите освободить его... Владимир!.. Я не обманывала, я ждала до последней минуты... но теперь, говорю вам, теперь поздно». Дубровский отвечает, что тогда он должен отомстить Троекурову за своего отца: «Теперь я хочу мстить! Я хочу крови!.. Целое море крови! В нем утоплю свои жертвы и самого себя!» — и умирает. Маша выхватывает кинжал и закаляется: «Ты тоже ранен, Владимир! Ты тоже не переживешь меня!.. Здесь мы не могли быть счастливы, люди разлучали нас, но там... милый мой, там... мы будем вместе...» Троекуров бросается к ней со словами: «Маша! Милая Маша, прости меня, это я погубил тебя!.. Я!»

Мораль вложена в уста няни Егоровны: «Бог найдет виноватого. Помни это, и страдай теперь сам. Знай, что за смерть неповинного человека Бог смертью накажет неожиданной! Так всегда бывает: смерть за смерть».

В драме П. С. Соколова «Владимир Дубровский»¹ драматическая основа сюжета по большей части сохранена, автор по возможности использовал и пушкинский текст. И всё же по жанру эта пьеса приближена к разбойничьей драме.

В прологе — завязка драмы. Из разговора крестьян зритель узнает о смерти старика Дубровского и о переходе их в кабалу к жестокому Троекурову. Владимир приходит с могилы отца и призывает на мсть: «На расправу с врагом моим лютым Троекуровым! Мне нужна подмога, чтобы не оплошать», т. е., собственно, создает разбойничью шайку. Перед приездом приказных герой переодевается в простую одежду. Он жаждет мщения. «Я чувствую, — патетично восклицает он, — что во мне вся кровь закипает при одной мысли о той минуте, когда я поражу на смерть своего врага и упьюсь сладкой музыкой его стенаний!» Далее следует сцена с приказными почти по Пушкину. Дубровский велит поджечь дом. Архип нарушает приказ барина и все-таки запирает двери горящего дома. Пролог завершает эффектная сцена: «В воздухе в смятении летают голуби. Отчаянные крики присяжных и свирепые восклицания мужиков, крики мальчишек составляют один хор. Крыша дома обваливается». Дубровский с крестьянами уходит в Кистеневскую рощу.

Действие первое происходит в имении Троекурова. Архип и Григорий подглядывают за танцующими гостями; из их разговора становится известно о превращении Владимира в Дефоржа и о том что «на сегодня на-

¹ Цензурное разрешение от 12 апреля 1894 г.

значена» месть. Пушкинская интрига с перевоплощением Дубровского во француза, таким образом, сведена к минимуму (как и у Лобанова): зритель сразу же понимает, кто он.

Гости рассказывают друг другу о злодеяниях Дубровского; князь Верейский ухаживает за Машей.

Дубровский сначала мстит Ступицыну, который показывал на суде в пользу Троекурова. «Я из него выжму *трудовые* мужицкие деньги, награбленные им насилием и ростовщичеством, — восклицает он совсем не по-пушкински (1894 год!). — С тем, конечно, чтобы вернуть их в те *рабочие руки*, от которых они отняты» (курсив наш).

Маша в саду встречает Дефоржа и признается, что догадалась: он — Дубровский! Он признается ей, а дом уже окружен его людьми — час мщения настал! «Я нарочно выбрал эту ночь, чтобы поразить врага моего в минуту его ликования и совершенной беспечности, потешиться зрелищем не только его смерти, но и унижением его гордыни в виду людей, ползавших перед ним в раболепном самоунижении, в свою очередь посмеяться ему в лицо и потом раздавить его как гада под ногою». Маша вырывает у него пистолет и направляет дуло к себе в грудь: «Через меня мертвую перешагнете, по крайней мере, я не увижу этого позора!» Любовь побеждает — месть свершена не будет. Дубровский клянется ей, что ни она, ни ее отец не пострадают. Они назначают свидание на следующий день. Герой передает через слугу записку Троекурову: «Убийца моего отца, жизнь твоя была в моих руках; я дарю ее тебе и поручаю мою месть твоей совести».

В действии втором во время свидания Дубровский передает Маше кольцо, с помощью которого будет знать, нужна ли его помощь. Коварный Троекуров запирает Машу и слагивает ее свадьбу с князем. При этом он говорит: «Что меня еще прельщает в этом деле, это что у князя в имении, что рядом с моим, болота и леса великолепные. Дичи то, дичи!» Однако тут появляется Дубровский и заставляет Троекурова написать письмо к князю об отказе от брака.

А тем временем разбойники обсуждают новости: Дубровский выпускает шайку, и уже всем заказаны паспорта и приготовлены деньги. Но Архип хочет одного — «известить ворога нашего». Кстати, становится известно, что Троекуров готовит свадебную карету, а из города вышел отряд для поимки разбойников.

В финальной сцене происходит нападение разбойников на отряд, перестрелка. Выносят раненого Дубровского. Тут выбегает Маша и опускается перед ним на колени. Дубровский умирает со словами: «Судьба сжалилась надо мною!» Появляется Троекуров. Маша отказывается от отца и «срывает с себя головной убор, ожерелье и браслеты, и бросает их на

землю» (совсем как в «Русалке!»): «Прочь все эти побрякушки, они душат меня! Слышите ли вы? Я вам больше не дочь!» Архип вырывается от солдат и вонзает нож в Троекурова: «На, вот тебе расписка от Андрея Гавриловича! Теперь квиты!» В конце «Мария Кириловна испускает болезненный стон и падает без чувств у ног Дубровского. Занавес».

В 1893 г. была написана опера в 4 действиях, 5 картинах «Дубровский» (представлялась в цензуру и под названием «Мститель, или Дубровский») на либретто Г. Г. Карловского и Скрибкова¹, но она не была допущена к постановке. К сожалению, этого либретто нам не удалось обнаружить. «Оба варианта либретто, — читаем мы у Л. И. Жевержеева, — написаны стихами, с сохранением основного сюжета повести. В первом — изменен финал: Дубровский умирает от ран, нанесенных ему при захвате им князя, Маши и Троекурова. Во втором — в финале появляется курьер, поющий арию о прощении царем Дубровского, о возвращении ему не только наследственного имения, но и всех владений Троекурова. Затем опера кончается свадьбой Дубровского и Маши. В обоих вариантах значительное место уделено сценам бунта крестьян и захвату разбойниками помещиков»².

Трудно сказать, за неимением даже либретто, как эта неизвестная опера могла соотноситься с оперой в 4 действиях, 5 картинах Э. Ф. Направника «Дубровский» (1895)³, в которой, как писал один из исследователей, «окончание изменено совершенно под влиянием требований большой оперы относительно эффектности и силы заключения. Сентиментальные тоны повести вообще очень усилены в либретто и вызвали в музыке соответствующее выражение. Всего вернее Пушкину написана, пожалуй, сцена с приказными, получившая несколько грубо-реалистическое выражение»⁴.

В. Е. Чехихин оценивал оперу как «наименее оригинальную» в творчестве Направника, но имевшую наибольший успех. «Успех оперы, — отмечал исследователь, — указывает лишь на склонность оперной публики к известному консерватизму; дело известное; всякой толпе лег-

¹ Мы не уверены, что «Г. Г.» — это инициалы Карловского. Возможно здесь — «г. г.», т. е.: господ Карловского и Скрибкова.

² Пушкин в драматической цензуре. С. 189.

³ Премьера оперы в 4 действиях, 5 картинах «Дубровский» Э. Ф. Направника на либретто М. И. Чайковского состоялась в Мариинском театре 3 января 1895 г., в Москве — 26 декабря 1895 г. (под управлением автора). Опера позднее поставлена в Казани, Харькове, исполнена в Екатеринославле, Киеве, Нижнем Новгороде, Одессе, Полтаве, Саратове и Ялте. За границей — в Праге (1896), Лейпциге (1897), Брюнне (1898), Пильзене (1898). Опера представлялась и на сцене народных театров, но с изменениями: заседатель был заменен дьяком, приказный превращен в управляющего Троекурова. Реплики хора и исполнителей, подчеркивающие сопротивление крестьян исключены (цензурное разрешение от 28 мая 1894 г.).

⁴ *Кашкин Н.* Значение поэзии А. С. Пушкина в русской музыке. С. 142.

че оценить что-нибудь знакомое (не слишком, однако, плохое и слишком уж явно подражательное: толпа — еще не чернь), чем что-нибудь новое, оригинальное. „Дубровский“ приходится именно по плечу большой оперной публики... Прежде всего следует заметить, что Дубровский М. Чайковского значительно проще и банальнее пушкинского прототипа (в этом — разница между превосходным либретто „Пиковой дамы“ и довольно ординарным, хотя и сценически-эффектным либретто „Дубровского“). <...> Словом, всякий слушатель очень доволен тем, что опера нравится с первого раза, и лишь более внимательный ценитель досадует на отсутствие драматической силы и оригинальности в музыке... <...> Странная опера! Ее нельзя уличить в плагиате сознательном и бессознательном, и применить к ней жестокое слово „краденая музыка“, и, однако, невозможно признать ее музыку оригинальной. <...> Выражаясь точнее, Э. Направник в „Дубровском“ вдохновился воспоминаниями продирижированных им опер, но не творил по внутренней, неотразимой, органической потребности»¹.

Развитие событий в либретто М. И. Чайковского мало отличается от сюжета пушкинского оригинала, за исключением финала. «Либретто составлено очень сценично, не без эффектов, иногда недостаточно ясно объясняемых развитием действия и будто приуроченных к музыке исключительно»², — отмечает современная исследовательница. Некоторые изменения были внесены при переработке литературного произведения в произведение сценическое: добавлены встреча старика Дубровского с Троекуровым после суда, встреча Дефоржа с Дубровским в лесу; нет эпизода замужества и попытки убийства Верейского; раненый Дубровский умирает на руках любящей Маши; Маша целиком подчиняется любви, мечтает спасти Дубровского, помочь побороть в его душе чувство мести и заставить отказаться от разбойничьей жизни.

Первое действие происходит в родовом поместье Дубровских. Старик, окруженный дворней, встречает своего сына. Отец рассказывает, что главной причиной его болезни является не старость, а унижение от бывшего закадычного друга Троекурова:

Кто б верить мог, что дружбе нашей
Придет когда-нибудь конец!
Мечтали оба мы, что с Машей
Соединит тебя венец...
Что, дружбу старцев продолжая,
Осенний вечер в утро мая
Переродит...

¹ Чешихин В. История русской оперы. С. 464–465.

² Гордеева Е. Дубровский Э. Ф. Направника. М., 1960. С. 119.

Отец умоляет отомстить злодею, доведшему их до нищеты:

Мой сын, тебе я завещаю
Мои врагам заклятым месть.

< >

Дай мирно мне спуститься к гробу
И отомщенному заснуть.

Старик засыпает, а Владимир идет на могилу матери. Вскоре появляется Троекуров. Он не хочет воспользоваться правом, данным ему судом, и предлагает свою дружбу. Дубровский с негодованием отвергает это и выгоняет Троекурова. Силы покидают старика, и он умирает.

После похорон в усадьбе приказные пьют и поют разгульную песню. Заседатель приказывает крестьянам разойтись — начинается свалка. Владимир останавливает крестьян, обещая защитить их сам. Все расходятся. Владимир погружается в невеселые мысли и видит дворовых, крадущихся с топорами. Он восклицает:

О Боже, слуги
И те возмущены, а я... я, сын,
Колеблюсь и боюсь... Так видно Бог
Судил!

Крестьяне поджигают дом, оставив двери отпертыми. Дубровский решается стать разбойником:

Мщенье!
Теперь мой дом — ты, лес да поле!
Земля — постель мне, небо — кров!
Прощай, смиренность! Здравствуй, воля!
Я отрешился от оков!

Второе действие происходит в лесу. Маша Троекурова вместе с подругами собирает грибы. Заходит разговор о разбойнике Дубровском. Маша исполняет ариозо:

... для меня он не злодей,
А жертва жадности людей...
Что жизни моей ценою
Я грех отца омыть хочу,
Что каждый день молю Творца я,
Чтоб помогла мне Пресвятая
Его от гибели и ада отвратить!
Я б принесла ему прощенье,
С добром и правдой примиренье...
И, тронутый моей мольбой,
Он бросил бы навек разбой.

Эти слова слышит Дубровский. Первоначально он намеревался похитить Машу, но теперь он ею благоговейно восхищается. Девушки уходят; появляются разбойники — они волокут Дефоржа. Дубровский отнимает у него бумаги, дает денег и отпускает.

Иду скорей туда, где ныне
Мое блаженство, счастье, рай!
К моей красе, к моей святыне,
Моих мечтаний дивный край!

В действии третьем в доме Троекурова Дубровский в роли учителя Дефоржа аккомпанирует Маше. Потом поет ей романс «*Ne jamais la voir, ni l'entendre*». Входит Троекуров, с ним князь Верейский, они слушают дуэт, затем Верейский прощается. Троекуров сообщает, что выдает ее за князя. Маша в отчаянии — она сорится с отцом. Через записку Дубровский обещает ей свою помощь.

Действие четвертое происходит в Покровском, усадьбе Троекурова. Здесь по случаю помолвки князя и Маши — народное гулянье. Приезжает исправник и сообщает, что Дубровский где-то здесь. Дубровский-Дефорж исчезает, перед этим открывшись Маше. Общая суматоха, все ловят разбойников.

В финале вбегает смертельно раненный Дубровский и признается Маше в любви. Вносят факелы. Все расступаются. Воскликнув: «Моя!», герой умирает. Князь Верейский хочет подойти к Маше, но она падает на труп Дубровского со словами: «...и Божья!»

Хор поет «О, Господи, спаси нас и помилуй!» Финал этот, кстати, весьма напоминает финал «Пиковой дамы», видимо, и потому, что либреттист обеих опер был один и тот же...

Успех «Дубровского» у публики был значительный, но критика была не совсем доброжелательной: «По самому смыслу драматического содержания, как в мелодиях, так и в гармонии, мы должны бы встретить окраску народно-великорусскую. <...> Между тем, если в некоторых местах и появляется так называемый местный колорит, то бледно, бесцветно и мимолетно. <...> Хотя действие всё время и происходит в средней России, неподалеку от Волги, но, слушая оперу, никак нельзя сказать „здесь русский дух, здесь Русью пахнет“»¹.

«Опера эта хорошо известна, — писал М. М. Иванов, — пользуется успехом у публики, и мне нет надобности говорить здесь о ней. Замечу только, что канва, представленная тут повестью Пушкина, гораздо естественнее, задушевнее и даже разнообразнее для музыканта <чем „Пиковая дама“ Чайковского. — С. Д.>, несмотря на всю видимую

¹ Театрал. 1896. Январь.

простоту ее. <...> Удачным выбором сюжета, вместе с более легкой музыкою по сравнению с предшествовавшими операми г. Направника, объясняется значительный успех этого произведения»¹. Композитор «талантливо переплавил любимые мелодии своего времени, потому и имела такой успех опера, потому она была понятна самым невзыскательным слушателям»².

«Дубровского» Направника можно, без сомнения, отнести к общепринятым театральным текстам — хотя бы и потому, что опера до сих пор остается в репертуаре. Театральные тексты Лобанова и Соколова, судя по всему, существовали параллельно — никаких переключек между ними мы не обнаружили (кроме, разумеется, использования одного и того же литературного текста). С другой стороны, драмы Лобанова и Соколова очень похожи (в своей мелодраматичности) на «плохое либретто»: в них, практически, действуют оперные герои в оперных мизансценах. Разумеется, опытный либреттист М. И. Чайковский учитывал эти предшествующие театральные тексты.

§ 7. Сказки

Интерес к сказкам Пушкина начал проявляться в народной среде только в конце века. Вообще, по мнению многих исследователей, о Пушкине как о создателе любимых текстов народу стало известно только в конце века. «Число произведений А. С. Пушкина, вошедших в фольклорный обиход, невелико сравнительно с общим объемом его творчества, однако значительно превосходит количество воспринятых сочинений других авторов»³. И. С. Ивин, популярный лубочный писатель, в статье «О народно-лубочной литературе (к вопросу о том, что читают в деревне): Из наблюдений крестьянина над чтением в деревне» отметил, что «уже много издано хороших и дешевых книжек для народа, в том числе Пушкина, Лермонтова, Тургенева» и др., пишет, что они «никоим образом не могут конкурировать с лубочными изданиями»⁴. Автор статьи поясняет: «Сказки у нас читаются преимущественно <...> лубочные: в них крестьянам больше всего нравится фантастическая чудесная фабула, замысловатые и необычайно интересные приключения действующих лиц, а также и вывод, где порок наказывается, а добродетель торжествует и вознаграждается. Эти сказки даже предпочитают сказкам Пушкина и Жуковского,

¹ Иванов М. М. Пушкин в музыке. С. 108–109.

² Вишневский В. Пушкин в опере. С. 77–78.

³ Мельц М. Я. Поэзия А. С. Пушкина в песенниках... С. 35.

⁴ Русское обозрение. 1893. Т. 23, сентябрь. С. 249.

потому что сказки в стихах вообще читаются не особенно охотно; да и вообще из всех сочинений Пушкина народу нравятся только «Капитанская дочка», «Дубровский» да «Арап Петра Великого», а «Борис Годунов» и «Полтава» нравятся только, когда я сам читаю, а они слушают»¹. Интерес к Пушкинским сказкам в конце века, среди прочих причин, связан еще и с ориентацией театра в это время на детскую аудиторию.

«Сказка о золотом петушке...»

В конце XIX в. наряду с другими сказками Пушкина на народном театре начали ставить и «Сказку о золотом петушке». Одна из таких пьес, «составленная по Пушкину, с сохранением его стихов», с неизменным апофеозом, принадлежит Д. С. Дмитриеву². Эта пьеса, написанная достаточно плохой прозой, в которую вкраплены стихи (но не «сохраненные» пушкинские, а переделанные), по нашему мнению, как раз представляет собой образчик самой низкопробной балаганщины.

В пьесе Додон пирует со своими приближенными: перед зрителями пьяная свита разыгрывает буффонаду. Заплетающимися языками бояре рассказывают друг другу (в пушкинских стихах!) историю о золотом петушке и звездочете. Тут как раз петушок кричит, и вся братия во главе с царем отправляется на войну. В «мрачном ущелье», где «промежду гор виден шелковый шатер шамаханской царицы» разворачивается следующая картина. Царь очарован царицей: «Ну и девка! Так глазами и режет. Что-то будет?» А будет... известно что: все снова пьют, и Додон предлагает царице пожениться. Пьянству и обжорству в этой пьесе нет предела.

Наконец, перед нами городская площадь. Народ обсуждает женитьбу Додона. Далее следует пушкинский финал, который нет нужды пересказывать.

Об успехе или провале этого спектакля в балаганах нам ничего не известно. Как, к сожалению, ничего не известно и о других интерпретациях «Золотого петушка» на народных театрах — а, думается, они были. Сам же факт обращения к этой пушкинской сказке для нас показательен: в публике назрела потребность ее увидеть, и эта потребность (пусть неудачно) была использована балаганщиками. Великая опера Римского-Корсакова будет написана только в следующем веке.

«Сказка о рыбаке...»

Это самая первая сказка Пушкина, к которой обратился театр. Балет в 3 актах, 7 картинах А. Сен-Леона на музыку Л. Ф. Минкуса «Золотая

¹ Русское обозрение. 1893. Т. 24, октябрь. С. 771.

² Цензурное разрешение от 8 декабря 1894 г.

рыбка» (1866)¹ — первое по времени привлечение для сцены одной из сказок Пушкина, если не считать «чтения на сцене» в бенефис актрисы П. К. Громовой 10 сентября 1852 г., когда сказка Пушкина читалась с сокращениями, но без изменений. Постановка «Золотой рыбки» не принесла успеха балетмейстеру Сен-Леону. Творческая манера Сен-Леона охарактеризована в «Истории русской музыки» так: «Стремление к неприменной развлекательности спектакля, доведенное до крайнего выражения; перенесение в балет драматургических и даже чисто танцевальных приемов из входившей тогда в моду оперетты, с особенно частым использованием элементов канкана; механическое усложнение традиционных балетных движений; многочисленные и порой эффектные, хотя эстетически поверхностные опыты хореографической театрализации танцевального фольклора самых различных народов»².

Пушкинский сюжет у Сен-Леона подвергся значительной переработке — по законам балетной сцены того времени. Действие балета происходит на Украине, на берегу Днепра. Старуха превращена в своенравную казачку Галю, жену ленивого рыбака пьяницы Тараса. В первом акте поселяне пляшут гопак, рыбаков провожают на рыбную ловлю, только Тарас спит. «Из хаты Тараса вылетает в кучку пляшущих сначала метла, потом старая подушка, а наконец, выбегает стремглав в испуге и сам Тарас, ко всеобщей потехе». Галя прогоняет его рыбачить. В сети к нему попадает золотая рыбка, которая за свое освобождение дарит ему раковины: «Лишь бы ты чего захотел, брось одну раковину в воду, и желание твое мигом сбудется». Поначалу Галя хочет — как и пушкинская старуха — новое корыто и избу (здесь: хату): «Хочу, чтоб у меня была такая же гарная великая хата, как у нашего есаула, либо у пана-атамана!» Потом она хочет такие хоромы, «чтоб на диво всей Украине!» Из этих хором выходит паж (Золотая рыбка) и начинается «пир горой».

Во втором акте Галя тратит деньги и купается в роскоши. «Она оглядывает роскошный покой, но на эту роскошь уже пригляделись глаза: новые желания волнуют ее воспаленное воображение». Она решает стать царицей, и Тарас напрасно пытается ее отговорить. «Герольд, сопровождаемый царедворцами, входит и возвещает о прибытии посольства из отдаленной страны востока, избравшей Галю своей повелительницей». Опять начинается торжественное шествие и танцы. Своего мужа Галя отправляет на конюшню.

В третьем акте Золотая рыбка, явившись в виде девушки, хочет испытать Галю. Галя требует самого красивого мужчину, и появляется краси-

¹ Премьера балета (только первый акт) состоялась в Петербурге в Большом театре 8 ноября 1866 г., полностью (в сценографии А. А. Горского) он был поставлен в Москве в Большом театре 26 сентября 1867 г. (дирижер А. Арденс).

² История русской музыки: В 10 т. Т. 6. М., 1989. С. 286.

вый персиянин «с признаками страстного увлечения». Он ухаживает за Галей, «становится всё более и более страстным, берет в объятия Галю и хочет увлечь ее». Галя бросается к Тарасу под защиту. Придворные узнают, что тот — ее муж! «Галя, униженная и оскорбленная, сгорая от стыда, становится предметом посмеяния присутствующих». Герои улетают на ковче-самолете.

Далее следует сцена на сказочном острове роз. В озере плещутся русалки. Галя становится царицей русалок, затем, царицей роз. Но раковины у Тараса заканчиваются. Галя в ярости. «Между тем всё, окружающее ее, покрывается туманом, бледнеет, наконец, густой мрак ложится на все предметы, только по озеру проплывает Золотая рыбка в первобытном виде, блистая чешуей. Тарас уносит свою жену в беспамятстве».

Всё заканчивается на берегу Днепра. Тарас и Галя снова в нищете, но рыбак успел припрятать несколько червонцев. Он предлагает Гале: «Я буду рыбу ловить, а ты — хозяйничать». «Покорясь своей участи, она мигом стряхивает с себя воспоминание о волшебных, неотвратимых снах, которые ей привиделись, хватает свой валеk и пускается в веселую пляску».

Балет вызвал крайне язвительный отзыв М. Е. Салтыкова-Щедрина, опубликованный в «Отечественных записках». Общие замечания о консерватизме современного балета писатель подвел к тому, что «никогда еще единомыслие балета и консервативных начал не выражалось с такой яркостью, как в балете „Золотая рыбка“». Салтыков-Щедрин, пересказывая содержание балета, характеризует стиль балетмейстера, для которого был важен виртуозный танец сам по себе, а не драматургия спектакля, так: «Почему они пляшут? Они пляшут потому, что налаживают сети, они пляшут потому, что готовят лодку, они пляшут потому, что они поселяне и в этом качестве *должны плясать*»¹. В конце своей рецензии Салтыков предлагает свою программу балета под названием «Мнимые враги, или Ври и не опасайся».

Несмотря на мнение Салтыкова балет, по сведениям А. И. Вольфа, вошел в постоянный репертуар и выдержал 55 представлений с 1855 по 1881 гг.²

Современные исследователи также выносят балету суровый приговор. «Займствованные у Пушкина сюжетные мотивировки еще не делают балет пушкинским. Хореографический образ вырастает из литературы не прямо, а только как осуществление образа музыкальной

¹ Впервые: Отечественные записки. 1868. № 3. Отд. 2. С. 91—106; цит. по: *Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.*: В 20 т. М., 1969. Т. 7. С. 116—117. Затем переработано в статью «Проект современного балета».

² *Вольф А. И. Хроника...* Ч. III. С. 150.

драматургии»¹, — отмечала В. М. Красовская, — а «виртуозный танец и сценические эффекты являлись здесь не средством, а целью»². В «Истории русской музыки» мы читаем: «И всё же полный провал спектакля определился не столько этими в каком-то смысле логичными для танцевального жанра изменениями, сколько резким несоответствием характера художественных образов балета образному строю пушкинской сказки, а также на редкость эклектичным нагромождением бутафорских чудес, полетов и превращений»³. Полагаем, что называть «полным провалом» спектакль, сделавшийся репертуарным, не совсем корректно...

Много позднее балетмейстер А. А. Горский поставил «Золотую рыбку» уже на музыку Минского в Большом театре (16 ноября 1903 г.) в декорациях и костюмах К. А. Коровина.

В последней трети XIX в. «Сказка о золотой рыбке» стала самой популярной из сказок Пушкина в постановках на народном театре. В первую очередь назовем наиболее характерное для тех лет представление — феерию-балет в 3 действиях, 8 картинах с прологом и апофеозом «Золотая рыбка» А. Я. Алексеева-Яковлева⁴ (пьеса написана стихами, в которые вкраплен пушкинский текст).

В прологе «На дне моря синего» представлялся «праздник на дне морском. Танцы водяных цветов, раковин, кораллов, рыбок, раков, устриц, водорослей и проч. <...> В подводное царство опускается невод. Золотая рыбка попадает в невод. Общее смятение. Золотая рыбка в неводе поднимается кверху. Вся декорация идет вниз. Чистая перемена».

В первом действии хор рыбаков поет из «Аскольдовой могилы» Верстовского «Ну-те, братцы, поскорее...». Старуха, как водится, пилит своего мужа-рыбака, отпустившего золотую рыбку:

Беднота нас совсем одолела,
А работать почти не под силу:
Много ль в день я достану на пряже,
Много ль рыбы продашь на базаре?
Ведь того и гляди, с голодухи
Ноги протянем мы оба.
<.....>
Ну, иди, старый хрен, шевелися!
Ну, ступай, попроси, поклонися!

Деревенские бабы пытаются примирить старика и старуху, но та им отвечает:

¹ Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в русской хореографии. С. 265.

² Там же. С. 262.

³ История русской музыки. Т. 6. С. 287.

⁴ Цензурное разрешение от 9 декабря 1892.

Так я не глупее вас, дуры,
И живу вас подольше на свете!
Учите своих ребятишек,
А ко мне коль еще забредете,
Угощу вас изрядно ухватом.

Действие пьесы постоянно перемежается песнями и плясками и развивается согласно пушкинскому сюжету с небольшими прибавлениями: например, к «столбовой дворянке» приезжает воевода.

Добрый, хороший я воевода,
Всем я желаю, чтоб было спокойно,
Чтоб ладно жилось, чтоб бедных людишек
Не обижали, не разоряли, не били напрасно.

Когда старуха, уже ставшая царицей хочет стать «владычицей морской», раздается «внезапный и сильнейший удар грома. Общий страшный испуг. Слышна буря. Гром потрясает весь дворец. Моментально гаснут все свечи. Мрачные облака скрывают всю группу».

Старик проговаривает мораль: «Много захочешь — и малое потеряешь!» — и пьеса заканчивается «блестящим апофеозом» «Потерянное счастье». «Справа видна новая изба, около которой стоит старуха, опираясь на новое корыто. Слева — высокий терем. На крыльце старуха-дворянка, перед нею усердные слуги. Посредине сцены видна царская палата и старуха-царица, окруженная блестящей свитой и дружиной. В самой глубине сцены, в вышине, виден подводный терем золотой рыбки. В нем золотая рыбка. Она указывает на расположенные внизу группы, изображающие навсегда потерянное старухой счастье». Как мы видим, апофеоз — живые картины, словно сошедшие с лубка.

В другой пьесе («Золотая рыбка, народная сказка А. С. Пушкина, переделанная для детского театра В. Я. Яковлевым, с пением, танцами и превращениями, в 3 действиях и 4 картинах с апофеозом) пушкинские стихи переделаны в прозу и дополнены разговорной речью. Например:

Старуха. Вот тебе и раз! Ах ты, дурачина, простофиля, не умел ты взять выкупа с рыбки, хоть бы взял ты с нее корыто, наше-то совсем расколось.

Старик (почесывая затылок). Про корыто-то я и забыл совсем.

В следующей картине под названием «Столбовая дворянка» введен ряд персонажей — слуг, которых тиранит старуха. Героиню навещает боярин Вышата. Они спорят, «чей шут лучше». Затем старуха, выпроводив гостя, рассуждает: «Повесить его мало. О, будь я царицей, сейчас бы его казнила... А что же, ведь и это можно!»

В последующих картинах развивается пушкинский сюжет. В финале появляется золотая рыбка, которая обращается к старухе: «Перестань,

старуха, жаловаться и браниться. В своем несчастье ты сама виновата. Я исполняла все твои желания, но ты не умела воспользоваться ничем, потому и лишилась всего, теперь же постарайся быть добрее и умнее, тогда ты и в крестьянской жизни будешь счастлива. Смотри — чего желала ты и чего хотела меня лишить, но не ты, а я, золотая рыбка, владычица моря-океана».

В апофеозе показывается «посредине возвышение, на нем стоит трон из громадной раковины, золотая рыбка, окруженная свитой, стоит в раковине. Старик стоит с правой стороны на коленях, протянув руки к рыбке. Старуха с левой стороны в ужасе и страхе стоит, отвернувшись от рыбки и закрыв лицо руками. Бенгальский огонь. Занавес».

Приблизительно так же интерпретированы и следующие спектакли: комико-фантастические сцены в 3 картинах «Золотая рыбка» В. Мещерякова (ставились в 1873 г. в балагане В. Берга в Петербурге)¹; фантастическая пьеса в 6 картинах с превращениями «Золотая рыбка» А. Н. Обольянинова²; большая сказка в 2 действиях 6 картинах «Золотая рыбка» А. Малевича³; фантастическая феерия «Золотая рыбка или Морская царевна» И. Е. Шувалова. В начале XX в. шли еще сказки Н. В. Лирского-Муратова и С. Л. Процека-Залита, где сюжет Пушкина был поводом для пения, плясок и т. д.⁴

Несколько особняком стоит «фантастическая пьеса» в стихах в 3 действиях «Сказка о рыбаке и рыбке» А. В. Шабельского⁵. Стихи, как можно было бы ожидать, совсем не Пушкина, а Шабельского — впрочем, они, в общем-то, были хороши для представления народного театра.

Старик, как водится, отправляется к морю и вытягивает невод с золотой рыбкой. Та ему обещает:

Помни, если с тобой что случится,
Приходи ты на этот же берег
И покличь меня громко, я мигом
Появлюсь и, что спросишь, исполню!

Сварливая старуха не верит в чудесную золотую рыбку и приговаривает:

Знаю я чудеса твои, дурень...
Видно, снова раздал рыбу нищим,
Попрошайкам негодным, лентяям!

¹ Цензурное разрешение от 15 марта 1873 г.

² Цензурное разрешение от 4 февраля 1882 г.

³ Цензурное разрешение от 3 марта 1891 г.

⁴ Никакого отношения к пушкинскому сюжету не имеет пьеса «Золотая рыбка, старая погудка на новый лад» И. А. Салова и И. Н. Ге, премьера которой состоялась в Петербурге в Стрельнинском театре 8 июля 1892 г. Опубл.: Артист. Кн. III. М., 1889.

⁵ Цензурное разрешение от 16 сентября 1898 г.

И всё же требует новое корыто, а затем и хорошую избу. Когда же к ним приходит на новоселье с поздравлениями сосед, она его выпроваживает:

Я ведь знаю, зачем с поздравленьем
У нас ходят, тревожат соседей, —
Принесут тебе хлеб, а нажрутся
На неделю, а то и побольше!

Разумеется, старуха вскоре хочет сделаться боярыней, а затем и (миная царицу) владычицей морской. Как и положено, она остается у разбитого корыта. Но рыбка у Шабельского совсем не так мстительна, как у Пушкина. После прочтения старухе морали:

На меня же, старуха, не сетуй,
Что в землянке опять очутилась,
Ты сама виновата! Те люди,
Что бывают довольные малым
Всё счастливей людей недовольных!
И пусть участь твоя недовольным
Всем послужит хорошим уроком! —

рыбка обещает старику, что три его невода каждый день будут заполнены рыбой.

В периодической печати мы обнаружили, что на пушкинском празднике 29 мая 1899 г. в Таврическом саду в Петербурге давалась некая феерия «Золотая рыбка» в 10 картинах с монологами, музыкой, пением и танцами (какого именно автора, не известно), которая «привела публику в восторг. И, действительно, она удалась как нельзя лучше. Пушкинское произведение очень удачно переделано для сцены. Музыка талантливо составлена из произведений разных русских авторов: тут встречается и Чайковский, и даже очень милый народный дуэт Даргомыжского „В селе малом Ванька жил“. Нельзя не отметить натуральную и характерную игру г. Шумина (старик-рыбак) и г-жи Романовской (старухи, его жены). Декорации, костюмы просто роскошны, в них много вкуса. В спектакле заметно руководство, проникнутое пониманием дела и любовью к нему»¹.

Кроме того, отметим, что на этот пушкинский сюжет писал в 1888 г. комическую оперу композитор Ю. К. Арнольд, — но не закончил. Сюжет оперы, видимо, сильно отличался от пушкинского: героиня Злонрава любит Всеслава, который над ней смеется, и одно из желаний героини — получить любимого себе².

¹ Россия. 1899. № 34, 31 мая.

² Вишнеvский В. Пушкин в опере. С. 76. Из этой оперы была опубликована только ария Злонравы (Баян. Муз. приложения за 1888 г.); см. так же: Русская музыкальная газета. 1896. № 12. С. 1567.

«Сказка о мертвой царевне...»

Одним из самых удачных и сказочных зрелищ в конце XIX в. стала «Спящая царевна», «феерия в 12 картинах с балетом, передвижными живыми картинами, блестящими аллегорическими группами, торжественной процессией и многими превращениями, при разнообразных механических переменах декораций» А. Я. Алексеева-Яковлева¹. Пьеса ставилась в театре «Развлечение и польза» на Масленичной неделе 1888 г. «Чтобы не быть голословными, укажем, что именно заслуживает особенной похвалы в спектакле Лейферта. Это декорации и машинная часть спектакля. Особенного внимания заслуживают: декорация богатой палаты в 1-ой картине, лачуги колдуньи — в 4-ой картине, царства солнца красного — в 5-ой, и пещеры с хрустальным гробом — в 11-ой картине. Механическая часть оставляет за собой многое, что видели мы на казенных сценах даже в „постановочных“ спектаклях. Все перемены декораций, так называемые „чистые“ (делаются без опускания переднего занавеса), что исключает необходимость антрактов. Одна из картин феерии, носящая название „царства месяца ясного“ и состоящая из декорации во всю ширину сцены с группою в 12 человек, спускается с колосников и производит большой эффект. Прекрасные (хотя иногда и слишком яркие) костюмы на 200–300 человек, участвующих в феерии, стоят, вероятно, маленького состояния. Что касается внутреннего содержания спектакля, то оно в свою очередь, довольно удовлетворительно. Поэтическая и очень интересная сказка Пушкина переделана для сцены вполне толково. Исполнение хотя бы и не для балагана. „Спящая царевна“ симпатична и играет отнюдь не сонно; царь и злая царица, очень приличны, а королевич также как семь братьев-богатырей выглядят совсем героями из сказки. В общем, феерия „Спящая царевна“ от начала и до конца идет в большой помпой и, несомненно, будет привлекать публику, пожалуй, даже и не на одно представление»². Как сообщали газеты, «феерия „Спящая царевна“, поставленная у Лейферта, блестяща: в ней, как в переделке сказки Пушкина, сохранены многие его стихи. Передвижные картины, аллегорические группы, процессии и балет поставлены безупречно <...> Народ валит в балаган Лейферта»³.

Из известных нам представлений на этот сюжет отметим еще детское сказочное представление в 5 картинах со свадебным торжественным шествием, русскими песнями и плясками «Спящая царевна и семь братьев богатырей» И. Е. Шувалова⁴ и под тем же названием «приключение в ска-

¹ Цензурное разрешение от 18 декабря 1887; для народных театров: от 2 апреля 1888 г.

² Новости. 1888. № 59.

³ Минута. 1888. № 56.

⁴ Цензурное разрешение от октября 1892 г., для народных театров от 2 апреля 1905 г.

зочном мире; русская феерия в 3 действиях 6 картинах с балетом, шествиями, превращениями, полетами и апофеозом, в котором представлено шествие героев сказок Пушкина» Н. В. Денисова¹.

«Сказка о попе...»

Как известно, пушкинская сказка «О попе и его работнике Балде» не публиковалась при жизни автора. В. А. Жуковский, издавая по смерти поэта его сочинения, заменил «попа» на «купца» — и сказка увидела свет. Но прошло более полувека, прежде чем этот текст был инсценирован.

«Сказка о купце Кузьме Остолопе и работнике его Балде», «сочинение А. Пушкина, переделанное в большую феерию А. Яковлевым-Алексеевым»² ставилась в театре «Развлечение и польза» на Масленой неделе 1887 г. «Пьеса весела и доставляет удовольствие публике. Декорации и костюмы в 3-ей сцене, где фигурирует целый синдикат дьяволов, леших, скорпионов и прочих созданий „не от мира сего“, — восхитительны; „русские сказки в лицах“ в той же сцене действительно по блеску напоминают какое-то „сказочное царство“, — отзывалась «Петербургская газета»³.

Представление начиналось на базарной площади, в балаганной традиции: купцы и разносчики нахваливали свой товар: «Вот пироги горячи с пылу с жару — алтын за пару. Вот пироги, больно вкусны — сам бы съел, да деньги надо»; «Кумачи у меня лучшие — не ленючие» и проч. Тут же появлялись и вожак с медведем, и мужик с деревянной козой, и музыканты, устраивались пляска козы и медведя и т. п.

Итак, Балда влюблен в дочь жадного купца Остолопа и нанимается к нему «за три щелчка» в работники. Стихи Пушкина частично проговаривались прозой (перемежались междометиями, обращениями к публике и проч.). Пока Балда служит, купец уже думает о расплате. Тогда его жена советует отправить работника к чертям за obroком. Сцены соревнования Балды и чертенка следуют по Пушкину с сохранением его стихов. Картины преисподней, куда бесенок отправляется к сатане за obroком следующие: «Голубоватое освещение переходит в ярко-красное. Преисподняя наполнена змеями, ящерицами, червями. <...> Подземный огонь пламенем прорывается во многих местах». Старый бес говорит бесенку: «Сегодня Сатана очень весел, слушал доклад чертей и очень доволен остался. Наша работа на земле идет успешно: убийства чуть не каждый день, грабежи, кражи, мошенничество, тунеядство, пьянство всё

¹ Цензурное разрешение от 21 января 1899 г.

² Цензурные разрешения: от 5 ноября 1886 г., от 15 апреля 1888 г.

³ На Царицыном лугу // Петербургская газета. 1887. № 39, 9 февраля.

усиливается во славу владыки преисподней». Далее следует торжественный выход Сатаны, шествие, бесовские танцы. Сатана, которого Балда рассмешил, дарует ему клад — котел с золотом. В это время появляется роскошный фантастический сад с золотой лестницей, на которой «блестящее аллегорическое действие» — герои сказок и былин, а также фигура самой Сказки. Представление заканчивалось в доме купца: после первого щелчка купец вынужден отдать Балде дочь в жены и золото.

«Сказка о царе Салтане...»

Удивительно, что к этой сказке Пушкина, насыщенной действием, театр не обращался до конца XIX в. Но неудивительно, что впервые она была использована для представления на народном театре — сюжет, действительно, как бы специально предназначался для волшебного представления.

В 1888 г. А. Оболянинов написал сценарий «фантастической пьесы в 9 картинах» «Сказка о царе Салтане, князе Гвидоне и Царевне Лебеди»¹. Персонажи в пьесе (написанной и в стихах, и в прозе) дополнены придворными Приказом и Наказом, дворецким Шатаем.

На городских улицах народ, благоденствующий под правлением Салтана, —

Под правлением Салтана

Нам приятно, любо жить. —

горюет, что царь не может себе найти жену. Царь подслушивает разговор трех девиц, сирот воина Нетруся, и выбирает младшую. Сестры ей завидуют («Ну, уж мы ей покажем!») и собираются известить «злодейку».

Вскоре царь уезжает на войну. «Чтобы всё без меня — так же как и при мне — чтобы суд был правдивый, чтобы бедные не были обижены, а не то приеду — строго накажу!» — говорит он придворным.

Далее действие развивается по Пушкину. Придворные сажают в бочку царевну с сыном, в другую — Шатая, и отправляют их по морю. Хор оплакивает несчастных:

Тучи черные скрыли солнышко.

А без солнышка темно, холодно.

Ах, и нам теперь темно, холодно

Без царицы, свет, нашей матушки!

На острове повзрослевшему царевичу снится сон: царевна Лебедь, тридцать три богатыря и проч. (по Пушкину). Разумеется, царевна становится ему женой. Герой летит на ковче-самолете к отцу и рассказывает тому о чудесах на острове Буяне. Дубинка-самобранка колотит се-

¹ Цензурное разрешение «к представлению на народных театрах» от 17 мая 1888 г.

стер. Царь Салтан отправляется на остров, где и разворачивается счастливый финал.

Разумеется, и Алексеев-Яковлев не мог обойти вниманием столь выигрышный для балаганов сюжет — и в 1899 г. поставил свою пьесу под названием «Сказка о Царе Султане. Феерия в 1 действии, 5 картинах с прологом в 12 живых картинах и апофеозом»¹. В «прологе» были представлены «живые картины-иллюстрации»: «Сцена покрыта драпировками, по середине на мольберте помещается большая книга в роскошном переплете с надписью „А. С. Пушкин. Сказка о царе Салтане“. Чтец читает выписанную ниже часть этой сказки. Во время чтения подчеркнутых красными чернилами строк книга раскрывается, и в ней показываются живые картины, иллюстрирующие некоторые сцены из упомянутой сказки».

Собственно действие пьесы начинается с момента выхода царицы с царевичем на остров. В пьесе использованы только пушкинские стихи, дополненные рядом сцен-дивертисментов. Например, «на море появляется стая белых и черных лебедей, которые, нырнув, у самого берега превращаются в девушек. Балет». Некоторые моменты сюжета Пушкина, напротив, сжаты до одной сцены. Например, шмель сразу же жалит Ткачиху, Повариху и Бабариху.

В счастливом финале Салтан на пиру у сына просит:

Но пусть же стройною толпой
Пройдут все сказки предо мной.

И затем «по знаку царевны начинается фантастический балет „Русские сказки в лицах“: белка с золотыми орешками, черномор и витязи („воинственный танец“), Иван-дурачок и Царь-девица, Иван-царевич и Жар-птица, старик и золотая рыбка, Дед-Мороз и Снегурочка» и т. п. «Танцы оканчиваются блестящим апофеозом „У лукоморья дуб зеленый“ (большая фантастическая группа)».

И только к 1900 г. была написана на этот сюжет опера в 4 действиях с прологом (в 7 картинах) Н. А. Римского-Корсакова по либретто В. И. Бельского: «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди».

Обращение композитора к сказке Пушкина, как полагают исследователи, было связано с юбилеем поэта. Главная цель Римского-Корсакова при отработке либретто — последовательное проведение идеи «чистой» сказки, притом сказки русской и пушкинской. Либреттист предпринял попытку внести элементы реализма в поведение Гвидона, например,

¹ Цензурное разрешение от 13 апреля 1899 г. Феерия «Сказка о царе Салтане» шла в Зоологическом саду Петербурга с 1 июня по 18 июня 1899 г. (см. хронику в газете «Россия» за 1899 г.).

придуманное им желание Гвидона лишить себя жизни, если не найдется чудесная Царевна, или предложил изобразить Гвидона-ребенка с помощью нарочито детских интонаций¹.

Опера была написана почти целиком летом 1899 г., затем она исполнялась в сюитах в Москве и в Петербурге. Премьера состоялась в Товариществе русской оперы в Москве (дирижер М. М. Ипполитов-Иванов) в декорациях М. А. Врубеля (здесь, кстати, сразу же приходит на память знаменитый врубелевский портрет Н. И. Забеллы-Врубель в роли Царевны-Лебеди). «Смелые мазки, лубочно-резкие тоны красок, схематичность рисунков, умение удалять перспективу задних планов — все эти приемы письма г. Врубеля оказались весьма уместными в его декорациях»².

Пушкинский сюжет и стихи были отчасти сохранены. Любопытно следующее «примечание к постановке» композитора в клавире оперы: «В лирических моментах оперы находящиеся на сцене, но не поющие артисты не должны отвлекать слушателей от пения излишней игрой и движениями, так как оперное произведение есть, прежде всего, музыкальное произведение»³.

В прологе старшие сестры вместе с Бабарихой угнетают младшую — она — своеобразная Золушка:

Вот воды бы наносила,
Печку жарко б истопила!
Да ворочайся живей!
Сестрам ужин разогрей!
Да коров бы подоила,
Им сенца бы подложила!
Дурой как не помыкать,
Не самим же хлопотать!

Однако, как и положено, царь сватается именно к младшей, а старшие решают ее сгубить.

В действии первом царицу веселят скоморохи, а царевича баюкают нянюшки. Бабариха же подпевает:

Баю, бай, баю, бай!
Поскорее умирай!
Тетушки милые,
Мы повоем вчетвером,
Да в могилку понесем.

¹ См. об этом: *Рахманова М. П.* Н. А. Римский-Корсаков // История русской музыки. Т. 9. М., 1994. С. 110.

² *Липаев И.* Сказка о царе Салтане: Новая опера Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. 1900. С. 1069.

³ Цит. по: *Чешихин В.* История русской оперы. С. 437.

Тут появляется гонец от царя, и действие далее продолжается по Пушкину.

Действие второе представляет сказочный остров Буян — там царевич спасает царевну Лебедь и наутро появляется город Леденец. Сюжет сказки в действии третьем развивается по Пушкину, — только шмель, как уже говорилось, жалит сразу троих. В финале всё заканчивается счастливо: Бабариха убегает, а царь прощает сестер... Апофеоз.

Опера Римского-Корсакова — общепринятый театральный текст, шедевр, в основу которого положен не только литературный текст, но и театральные тексты «Сказки о царе Салтане» Обольянинова и Алексеева-Яковлева. Впоследствии опера с успехом ставилась на сцене народного театра.

Глава третья ПУШКИНСКИЕ СВЕРХТЕКСТЫ

В этой главе мы рассмотрим формирование четырех сверхтекстов: «Руслана и Людмилы», «Бориса Годунова», «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы». В Приложении публикуется либретто четырех опер, ставших составляющими сверхтекстов.

На первый взгляд кажется, что отнесение того или иного театрального текста к сверхтекстам — весьма субъективно. Впрочем, столь же субъективно оценит «сверхтекстовость» и каждый средний читатель, зритель, слушатель. Сверхтекст, разумеется, бытует вне жанровых и прочих категорий, он прочно входит в культурный обиход и остается там.

§ 1. «Руслан и Людмила»

Выход в свет «Руслана и Людмилы» в 1820 г. сделал имя Пушкина широко известным. «Его поэму раскупили и прочли с жадностью. Этот язык, эти чудные стихи возбудили общее удивление в публике, которую до этого времени терзали тяжелые александрийские стихи тяжелой русской эпопеи, — вспоминал в 1840 г. журналист «Библиотеки для чтения». — И этим новым, свежим, блистательным стихом подарил Россию двадцатилетний юноша, выступая на скользкое поприще литературы. Поэму Пушкина прочли с удовольствием, без той неотвратимой скуки, которая до этого времени была неразлучною спутницею всякой эпопеи, всякого стихотворного произведения в нескольких песнях»¹. Публика

¹ Библиотека для чтения. 1840. Т. 39. Ч. 2. Раздел «Критика». С. 24.

восторгалась молодым поэтом, критика была в общем доброжелательной — поэма всем пришла по вкусу. Рецензенты писали, что «вообще в этой поэме есть цель нравственная, и она достигнута: злодейство наказано, добродетель торжествует»; автором совершен «приличный выбор чудесного»¹.

Многие эпизоды поэмы представлялись современникам столь яркими, «зрелищными», что неминуемо должны были воплотиться на сцене. Первый популярный литературный текст Пушкина стал основой первого театрального текста, и поэт оказался одним из первых русских писателей, кто смог привлечь создателей балета². Рецензенты сразу же стали сопоставлять и противопоставлять литературный и театральный текст.

В 1821 г. на сюжет «Руслана и Людмилы» московский балетмейстер А. П. Глушковский сочинил либретто балета, музыку к которому написал композитор Ф. Е. Шольц. Эту постановку мы и будем считать точкой отсчета театральной репутации Пушкина. Зрители теперь не только читали молодого поэта, но и могли «посмотреть» из зрительного зала.

Премьера первого «пушкинского» балета состоялась в Москве в Казенном театре 16 декабря 1821 г. в бенефис балерины Т. И. Глушковской³. Откликов на этот спектакль сохранилось немного — это отдельные ядовитые (несмотря на грандиозный успех у публики) замечания театральных обозревателей. Так, например, М. А. Яковлев, рецензент «Северной пчелы» в 1829 г. писал о спектакле 19 мая 1829 г. в Большом театре в Москве: «Сходства же между ними <т. е. поэмой и балетом. — С. Д.> столько, сколько есть оно между русским и эфиопом. <...> О главном же достоинстве поэмы Пушкина, г. балетмейстер не подумал», впрочем, «балет <...> шел довольно удачно. Машины действовали порядочно, а это у нас не последнее»⁴. Балет Глушковского не сходил с московской сцены в течение нескольких сезонов. Несколько позже Огюстом⁵ и Ш. Дидло постановка была перенесена в Петербург,

¹ Воейков А. Ф. Разбор поэмы «Руслан и Людмила», сочин. Александра Пушкина // Сын отечества. 1820. Ч. 64. С. 154.

² Существует мнение, что поэма написана под прямым влиянием балетов Дидло (Гроссман Л. Пушкин в театральных креслах. Л., 1926. С. 130-131). Это мнение опровергали: Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1 (1813–1824). М.; Л., 1956. С. 365; Гозенпуд А. А. Пушкин и русский театр десятих годов XIX в. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 53-56.

³ Музыковедческий анализ см.: Гозенпуд А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959. С. 538–547; Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. С. 171–174.

⁴ Северная пчела. 1829. № 64, 28 мая.

⁵ Сценический псевдоним французского танцовщика и балетмейстера Огюста Пуаро, долгое время состоявшего режиссером балетной труппы в Петербурге.

как утверждалось, почти без изменений¹: премьера состоялась 8 декабря 1824 г. в бенефис Огюста; партию Людмилы исполняла А. И. Истомина, партию нимфы Аспарухи — молодая Е. А. Телешова². Опять же, спектакль пользовался успехом.

Позднее, в 1831 г. Глушковский переделал свой балет в одноактную «героико-трагическую пантомиму»³, но этот спектакль, исполненный один раз, 15 мая, провалился. «Всему свое время, „Руслан и Людмила“ нравился и перестал нравиться; им восхищались, и он прискучил. Публика уже не довольствуется фейерверками и чертовскими вечеринками, а требует более эстетических произведений», — писал Ф. А. Кони в театральной рецензии⁴. Собственно, неуспех ремейка Глушковского фиксировал умирание *театрального текста*—I.

Значительно переработанный литературный сюжет — обычный прием при составлении «волшебных балетов» этой эпохи, а в особенности для творческого стиля Дидло и его учеников.

Действие балета начиналось в пиршественной зале у киевского князя, где гостей услаждали танцами. Пушкинский эротический эпизод в спальне новобрачных опущен (как позднее и в опере Глинки). Похищение Людмилы совершается прямо на пиру в традициях балета того времени: раздается гром, «облако, окруженное туманом спускается вниз, все останавливаются в изумлении, является безобразный Карла и превращается в розовый куст, из которого выходит старая волшебница Злотвора»⁵ (т. е. пушкинская Наина). Руслан (он один, соперников в балете нет) от-

¹ По мнению В. М. Красовской, «решительно изменилась хореография „Руслана и Людмилы“. Пантомима обрела широту, размах, движение. Она стала стилистически единой. Повысилась условность пластической речи. Жест, дополняющий непроизнесенное слово, сменился комплексом жестов, объемно выражающих мысль. Более условная речь оказалась более понятной» (*Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в русской хореографии*. С. 258).

² Очарованный Аспарухой—Телешовой Грибоедов посвятил ей следующие строки:

Улыбка внятная без слов,
Небрежно спущенный покров,
Как будто влаги облиянье;
Прерывно — персей волнованье,
И томной думы полон взор:
Созданье выпренного мира
Скользит, как по зыбям эфира
Несется легкий метеор

(*Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1999. С. 224*).

³ Изд.: Извлечение из «Руслана и Людмилы», героико-трагическая пантомима. М., 1831.

⁴ Молва. 1831. № 20. С. 9–11.

⁵ Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника. <Программа балета>. СПб., 1824. С. 1.

правляется на поиски возлюбленной. Путешествие происходит в пределах одной сцены: у пещеры он встречается волшебницу Добраду (она выполняет функции Финна), которая указывает ему на отрубленную голову богатыря Полкана, охраняющую замок Черномора. Герой успешно сражается с головой, потом с воином и двумя чудовищами, вышедшими из головы.

Во втором действии Злотвора сзывает духов, «которые появляются с прозрачными знаками семи планет и с другими разноцветными фонарями, факелами, шаями, гирляндами, вазами и прочими украшениями»¹. Людмилу сажают на трон с надписью: «Людмила, повелительница сих мест», и «начинаются различные танцы; женщины, воины, купидоны стараются развеселить печальную княжну». Появляются Черномор (его бороду несут на подушках шестеро арапов) и Злотвора; Людмила падает в обморок. Злодеи приводят героиню в чувство, и Черномор предлагает ей всё свое государство, но тут «раздаются звуки тамтама и трубный глас возвещает приближение неприятеля»².

Третье действие — замок Черномора в соответствующем антураже: трон, украшенный змеями и чудовищами, жертвенники, «во многих местах видны гробницы и несколько человеческих скелетов». На правой стороне сцены стоит «оракул колоссального вида с одним глазом во лбу, держащий сверток, на котором являются предсказания»³. В. М. Красовская отмечала: «Как на лубочных картинках из уст персонажей исходят свитки с текстами, так в руках оракула разворачивались пояснительные титры»⁴. Подвластные Черномору волшебники творят заклинания, чтобы приворожить Людмилу, но у них ничего не получается. «Из земли, сидящая на камне с книгою и лампадою в руках», появляется Злотвора. Она придумывает хитрость: воины приносят мнимые доспехи якобы погибшего Руслана; на доспехах надпись: «вооружение умерщвленного Руслана». Они показывают доспехи Людмиле, и та, естественно, падает без чувств. Когда она приходит в себя, на свертке у оракула появляются спасительные слова: «Руслан приближается. Страшись, Черномор!» Злые волшебники вопрошают оракула, как можно победить Руслана, в ответ появляется еще одна надпись: «Руслана можно победить красотой»⁵.

В четвертом действии следует вариация на пушкинскую тему обольщения Ратмира в замке двенадцати дев. Как всегда вовремя является спасительная надпись: «Неверный», чары спадают, и Руслан начинает

¹ Там же. С. 4–5.

² Там же. С. 5.

³ Там же. С. 6.

⁴ Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в русской хореографии. С. 256.

⁵ Там же. С. 7, 8.

жестокую борьбу с чудовищами и Черномором; ему помогает Добрада. В результате Руслан и Людмила соединяются, «Черномор проваливается, а фурии остаются в группе»¹.

Балет заканчивается в пятом действии языческой сценой у храма Перуна, где совершается священный обряд. На храме разворачивается надпись: «Руслан и Людмила под моим покровительством», тут появляются герои, и «воины и народ начинают празднество»².

Как мы видим, многие пушкинские сцены были значительно сокращены и упрощены. Акцент в «волшебном балете» был сделан, прежде всего, на зрелищности, на эффектной быстроте перемены сцен и декораций — и это непременно указывалось на афишах и программках: «Большой волшебный-героический балет в пяти действиях, украшенный великолепным спектаклем, с сражениями, маршами, превращениями, полетами, машинами. Взятый из известной поэмы Пушкина и по программе г. Глушковского, поставленный на сцену и вновь переделанный г-дами Огюстом и Дидло; музыка соч. г. Шольца; сражение г. Гомбуруса; декорации г-д Кондратьева и Федорова; машины, полеты, движение чудовищ и превращение туловища Полкана г. Тибо; движение и разрушение головы Полкана г. Натъе; костюмы г. Бабини».

Вообще огромная популярность постановок Дидло заранее обеспечивала сценическому «Руслану» восхищение зрителей и, следовательно, гарантировала спектаклю репертуарность. С одной стороны, создание театрального текста служило важным фактором в упрочении литературной репутации Пушкина, не имевшего еще театральной репутации. С другой стороны, устанавливающаяся литературная репутация поэта гарантировала успех театральному тексту.

Современные исследователи русского балета, справедливо отмечая архаичность и наивность балетов Глушковского, в качестве огромной заслуги балетмейстера подчеркивали, что он первый в истории русского балета обратился для хореографического прочтения к образцам отечественной литературы, элементы русских народных танцев были впервые использованы для построения хореографического действия. Полагают, что сценарий «Руслана и Людмилы» «не выходит за пределы „морализующей“ трактовки сказочного сюжета, принятой в русской опере конца XVIII — начала XIX в. Ни Глушковский, ни Шольц не могли на том этапе подняться до глубокого понимания многообразной и сложной поэмы Пушкина. <...> Балетмейстер и композитор акцентировали свое внимание на волшебном-героическом и лирическом аспекте русской сказки. <...> Основной кон-

¹ Там же. С. 11.

² Там же. С. 12.

фликт Глушковский решил средствами пантомимы, а порой даже и более устаревшим способом, широко применяя в драматургически острых моментах сюжета титры»¹. А. А. Ильин отмечал, что «музыка балета не только стоит на высоком уровне и отличается разнообразием приемов и эффектной инструментовкой, но и содержит ряд страниц, проникнутых искренним лиризмом, и ряд сцен, не лишенных драматической выразительности, написанных с большим подъемом; главная же ее ценность заключается в близости к сценарию и в стремлении композитора передать национальный колорит уместным и удачным введением народно-песенных оборотов и плясовых ритмов»².

Как мы видели, в балете постановщики обошли историю Финна и Наины: эти персонажи были заменены волшебницами Добрадой и Злотворой. И это понятно: любовная (комическая) история двух стариков не годилась для волшебного балета. Кстати, и критики пушкинской поэмы были не в восторге от этой истории: «Можно б было посоветовать молодому автору эпизодическую повесть о любви Финна и Наины <...> заменить чем-нибудь другим, не столько низким и грубым»³. Но вскоре именно Финн станет главным действующим лицом на сцене.

В 1824 г. была поставлена пьеса А. А. Шаховского с музыкой К. А. Кавоса «Финн». М. Н. Щербакова считает, что «уже самим фактом своего обращения к „Руслану и Людмиле» в 1824 году Шаховской подвел черту под всеобщим и безоговорочным признанием произведения. Знаток театра и один из его руководителей в этот период, он прежде всего безошибочно оценил „Руслана и Людмилу“ Пушкина как чрезвычайно выигрышный сценографический и увлекательный в сюжетно-образном отношении художественный материал»⁴.

Премьера спектакля состоялась в Петербурге 3 ноября 1824 г. в бенефис актрисы Е. И. Ежовой, роль Финна исполнял Боярский, роль Наины — Л. О. Дюрова. «В пьесе было много удачных стихов, много действующих лиц, но мало драматического действия, между тем она имела успех»⁵, — отметил П. Н. Арапов в своей «Летописи». Спектакль пользовался успехом и шел на сценах императорских театров с 1824 по 1834 гг.⁶,

¹ Соколова А. М. Балетный театр // История русской музыки: В 10 т. М., 1986. Т. 4. С. 87.

² Ильин А. Пушкинские балеты. С. 78.

³ Воейков А. Ф. Разбор поэмы «Руслан и Людмила», сочин. Александра Пушкина // Сын отечества. 1820. Ч. 64.

⁴ Щербакова М. Н. Пушкин и современники. С. 12.

⁵ Арапов П. Н. Летопись русского театра. С. 362.

⁶ Спектакли в Петербурге: 3 ноября 1824 г., 11 октября 1826 г., 18 января, 17 июля, 28 августа, 16 октября 1827 г., 18 сентября 1829 г.; в Москве: 23 апреля 1825г., 13 ноября 1827 г., 19 октября 1828 г., 26 июня и 6 декабря 1831 г., 19 октября 1834 г.

постановки изредка возобновлялись и в дальнейшем. С. Т. Аксаков благожелательно отзывался: «В „Финне“ многие места написаны такими превосходными пламенными стихами, которые, по мнению людей беспристрастных, поставили кн. Шаховского наряду с первыми русскими стихотворцами, чего до сих пор, конечно, никто не думал»¹. Пьеса была принята благосклонно и рецензентами. Даже в 1831 г. театральным обозревателем «Молвы» отмечал: «Волшебная комедия „Финн“ по своему внутреннему достоинству стоила бы лучшей постановки при возобновлении: вся пьеса шла без ладу, машины действовали худо»².

Место действия в комедии Шаховского было перенесено на финский берег, время действия — в десятый век. В пьесе введены многочисленные персонажи: брат главного героя, мать и прадед героини, жрецы, рыбаки, пастухи, духи и проч. В прологе представлялось «поклонение Вайгинтосу и празднество Лады» «с песнями, играми, хорами и хороводами»³.

Шаховской разработал любовную историю Финна и Наины по пушкинской канве: «Пастух, я не люблю тебя» — «Герой, я не люблю тебя» — «Я отдалась любви страстной». Поэтому первая часть этого большого представления называлась «Пастух», вторая — «Герой», третья — «Колдун».

Красавица Наина никого не любит («Я только о себе крушусь, мне скучно, вот и всё»), а окружающие мужчины по ней вздыхают. Тавальс (т. е., пушкинский Финн) домогается ее, но Наина только смеется:

Т а в а л ь с. Кто, молодость твою любя,

До старости твоей любить не перестанет?

Н а и н а (с досадою). Пастух, я не люблю тебя⁴.

Во второй части Тавальс отправляется с товарищами завоевывать другие страны. Отметим, что всё второе действие пронизывают многочисленные и довольно забавные шутки о заморских нравах, например: «Ни жен своих, ни жены их не любят, И всякой сам в себя влюблен». Тавальса выбирают в предводители. Он клянется за всех

...радеть и не жалеть себя:

Иль пусть чужим волкам мой труп добычей ляжет!

Иль мне пускай опять Наина скажет:

Пастух, я не люблю тебя⁵.

¹ Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспоминания. Т. 2. Пг., 1918. С. 177.

² Молва. 1831. № 26.

³ Шаховской А. А. Финн, волшебная трилогия в трех частях с прологом и интермедией // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 2. № 5. С. 1.

⁴ Там же. С. 10.

⁵ Там же. С. 13.

Тавальс возвращается. На любовь Тавальса Наина, конечно же, отвечает: «Герой, я не люблю тебя»¹.

В третьей части влюбленный Тавальс углубляется в занятия колдовством, не замечая, как пролетают десятилетия. Постигнув все премудрости, герой привораживает Наину. Вызванная колдовством, она спускается к нему с облака под покрывалом. «Но ах! Зачем же покрывало скрывает прелести ея?»², — вопрошает наивный Тавальс. Финал водевилльно остроумен, его содержание — бесконечная перепалка между престарелыми героями — Шаховской разрабатывает пушкинский рассказ:

Мое седое божество
Ко мне пылало новой страстью.
Скривив улыбкой страшный рот,
Могильным голосом урод
Бормочет мне любви признание.
Вообрази мое страданье! (IV, 19)

Надо отметить, что пушкинские шуточные интонации в описании этой страстной встречи Шаховским переданы. Двое стариков, встретившись, видят, что безобразно постарели, и начинают спорить о душе и красоте («Ты ищешь красоты, а мне мила душа...»).

Н а и н а. Пусть вянет красота, пусть буду я дурна,
Лишь только б сердце не завяло:
Мы любим сердцем.
Т а в а л ь с. Так; но сердцем красоту мы любим.

На вопрос Наины: «Чего же хочешь ты?», Тавальс отвечает:

Хочу, чтоб ты сказала:
Колдун, я не люблю тебя.
Н а и н а: Ах нет, люблю, люблю, люблю! ты слышишь?
Люблю, и это докажу:
Покуда ты еще на свете дышишь,
Я от тебя не отхожу³.

Развязка, как и полагается на сцене, счастливая: прадед Наины, великий и могучий финский колдун, возвращает ей молодость. Наина пытается посмотреть на себя в зеркало, но прадед запрещает это, справедливо остерегаясь, что внучка вновь примется за свое. В результате старый Тавальс и молодая Наина клянутся любить друг друга вечно. Спектакль заканчивался дивертисментом.

¹ Там же. С. 24.

² Там же. С. 31–32.

³ Там же. С. 33.

«Финн» изредка продолжал идти на сцене даже после постановки оперы М. И. Глинки (1842), тогда как балет «Руслан и Людмила» уже прекратил свое существование. Позднее, в 1846 г., Р. М. Зотов в статье о Шаховском отметил: «Эпизод Финна, рассказывающего свою любовь к Наине, переделан в драму, — и, хотя она была написана прекрасными стихами и превосходно разыграна, — но, как элементов драмы в этом эпизоде нет, то, после первого успеха, пьеса и пришла в забвение»¹. Однако, репертуарность пьесы опровергает это мнение.

А. А. Гозенпуд, обзревая театральные постановки пушкинского времени, писал, что «современный театр в лице Шаховского увидел в рассказе Финна лишь повод для создания „волшебной комедии“, сводящей мысль поэта к пошлому водевильному нравоучению о неуместности запоздалой старческой любви»². Нам ближе мнение М. Н. Щербаковой, которая, называя пьесу «масштабным музыкально-драматическим представлением», отмечала, что «пушкинский эпизод с историей волшебника-финна стал прекрасной сюжетной основой для впечатляющего сценического зрелища с обилием волшебного-феерических зарисовок и музыкально-этнографических сцен, рассчитанных на лучшие артистические силы российской сцены тех лет»³. Шаховской, воспользовавшись пушкинским рассказом, создал весьма талантливое зрелище, которое с интересом смотрелось зрителями.

«Финна» в трех действиях нельзя назвать «пушкинским» театральным текстом в точном смысле этого слова. Литературный текст «Руслана и Людмилы» мог дать рождение более или менее эквивалентному театральному тексту «Руслана и Людмилы» (Глушковский—Дидло, позднее Глинка). Конечно же, «безусловная историко-культурная востребованность пушкинского сюжета драматическим театром 1820-х гг., которую предугадал и реализовал драматург, была неминуемо сопряжена с художественно-жанровой трансформацией поэтического оригинала»⁴.

Общепринятым театральным текстом «Руслан и Людмила» стала одноименная «волшебная опера» в 5 действиях, 7 картинах М. И. Глинки. Как вспоминал сам композитор, обратиться к пушкинскому «Руслану» ему посоветовал А. А. Шаховской, автор «Финна»: «Первую мысль о „Руслане и Людмиле“ подал мне наш известный комик князь Шаховской. <...> На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей „Руслан и Людмила“, сказал, что он бы многое переделал, я желал узнать у него, какие именно переделки он предполагал сде-

¹ Зотов Р. М. Князь А. А. Шаховской // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 14. С. 35.

² Гозенпуд А. А. Пушкин и русская оперная классика. С. 205.

³ Щербакова М. Н. Пушкин и современники. С. 15.

⁴ Там же. С. 39.

лать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения»¹.

Начало работы Глинки над оперой относят к 1836 г. (по преданию, сам Пушкин одобрил выбор сюжета). В «Записках» Глинки имеется упоминание, что либретто было написано по плану К. А. Бахтурина: «Я писал оперу по кусочкам и урывками <...>. 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»². «Осмотревшись, однако же, я нашел, что общей связи между частями новой моей оперы не было»³, — отмечал композитор (впрочем, это позднее заявление, думается, сделано под воздействием жесткой критики либретто). В составлении либретто принимали участие В. Ф. Ширков и сам композитор, а так же Н. А. Маркевич, Н. В. Кукольник и М. А. Гедеонов (авторы в печатном издании либретто⁴ не были обозначены). К апрелю 1842 г. партитура оперы была готова и представлена директору театров Гедеонову. С августа начались репетиции, во время которых композитор продолжал вносить в музыкальный текст изменения.

Как было сказано позднее в предисловии к либретто оперы (1876), «вместо идеализированной личности Владимира Красного Солнышка, каким он является в былинах, народных сказаниях и, наконец, в поэме, — в либретто выведен какой-то тусклый миф, под именем небывалого киевского князя Светозара; Людмила, дочь его, так же как Руслан, Фарлаф, Ратмир и другие действующие лица, явились в опере столько же похожими на характеры пушкинской поэмы, сколько слабонервный и тщедушный датский принц Гамлет, по своим собственным словам, — походил на Геркулеса»⁵.

В опере Глинки довольно много переключек с *театральным текстом* — I — с балетом «Руслан и Людмила». Думается, не будет ошибкой считать балет сценическим первоисточником оперы. Исследователи

¹ Глинка М. И. Записки. С. 79.

² Глинка М. И. Записки. С. 87–88. «Изложенная в Записках версия Глинки о сочинении плана оперы К. А. Бахтуриным „под пьяную руку“ была подвергнута сомнению В. В. Стасовым при первой публикации плана в 1871 г. (Русская старина, март)» (Розанов А. С. Комментарий // Глинка М. И. Записки. С. 174).

³ Глинка М. И. Записки. С. 101.

⁴ Первое либретто оперы издано: СПб., 1842.

⁵ «Руслан и Людмила». Опера М. И. Глинки: Либретто. СПб., типогр. В. С. Балашева, 1876.

отмечали и некоторые общие музыкальные параллели в партитурах Шольца и Глинки: «Любопытно, например, ритмическое сходство героических тем Руслана в балете и в опере. Сцена обольщения Руслана в четвертом действии балета, решенная чисто танцевальными средствами, подводит вплотную к танцам третьего действия оперы Глинки, к сцене обольщения Ратмира. Ритмами марша в обеих партитурах охарактеризован образ Черномора. Некоторое сходство вызывает и „сцена оцепенения“»¹. Глинке и либреттистам балет Глушковского–Дидло был хорошо знаком, и в своем спектакле композитор, безусловно, воспользовался драматургией первой инсценировки поэмы: он придерживался пушкинского сюжета, но уже адаптированного к сценическим условиям.

Так же, как и в балете, похищение Людмилы происходит не в спальне новобрачных, а в пиришественной зале под гром и дым: «третий удар <грома. — С. Д.>, продолжительный. Мрак и похищение Людмилы Черномором. Оцепенение зрителей. Мрак постепенно исчезает». Но в опере, в отличие от балета, всё же действуют пушкинские Ратмир и Фарлаф, которые пускаются на поиски Людмилы. Руслан встречается с Финном. Если в балете роль Финна была отведена волшебнице Добrade, а рассказ о любви Финна и Наины увидел жизнь на сцене только в волшебной трилогии Шаховского, то Глинка следовал за Пушкиным. Впрочем, это вызвало недовольство рецензентов: «Руслан в пещере Финна, и словоохотливый старик поет ему балладу в 109 стихов. Это весь рассказ Пушкина, весь эпизод Финна и Наины. Там он очень занимателен. В поэме некуда торопиться <...>. Но в опере должно быть единство интереса: нас теперь занимает участь Людмилы»². А. Н. Серов в рецензии писал о балладе Финна: «Финн — то лицо оперы, на долю которого пришлось наибольшее количество стихов текста, прямо взятых из пушкинской поэмы. Это самое и сгубило его. Он — бесподобно-омузыкаленный пушкинский рассказ»³. Однако, как мы помним, в свое время критиков поэмы Пушкина тоже не устраивал монолог Финна, равно как и недраматичность и отрывочность поэмы. Как и в балете, в опере присутствует Голова. Кстати, это «голова богатыря Полкана» (имя то же, что и в балетной постановке). Любопытно, что либреттисты вложили в уста Головы первую фразу монолога разбойника из поэмы Пушкина «Братья-разбойники»: «Нас было двое: брат и я». Дальше в опере:

Я был известен
Ростом огромным,

¹ Ильин А. Пушкинские балеты. С. 87. Музыковедческий анализ партитуры балета см.: Там же. С. 87–89.

² Северная пчела. 1842. № 275, 8 декабря, № 277, 10 декабря.

³ Музыка и театр. 1867. № 45. С. 106.

Силой в бою.
Брат мой — волшебник,
Злой — Черномор...

Напомним, у Пушкина в «Братьях-разбойниках» далее следовало:

Росли мы вместе; нашу младость
Вскормила чуждая семья:

Нам, детям, жизнь была не в радость... (IV, 146)

Велик соблазн увидеть в глинковском рассказе Головы пародию на рассказ пушкинского разбойника...

Руслан успешно сражается с Головой и добывает меч. Любопытно, что Глинка в третьем действии своей оперы вслед за Глушковским ввел сцену обольщения Руслана волшебницами, вызванными Наиной (у Пушкина они обольщают только Ратмира, у Глушковского — Дидло — только Руслана, у Глинки — сразу и Ратмира, и Руслана). Но в опере введен новый персонаж — Горислава, покинутая возлюбленная Ратмира, которая в замке сетует на свою печальную судьбу и призывает Ратмира. Кстати, персонаж с таким именем уже присутствовал в одном из «пушкинских» спектаклей: это Невеста Пленника в балете «Кавказский пленник, или Тень невесты» Дидло (1823). Сцена обольщения Руслана и Ратмира у Глинки — балетная, восходящая к балету Глушковского. Наконец, еще одна сцена, взятая композитором от Глушковского — дворец Черномора¹. Так же, как в балете, появляется Черномор, во дворце начинаются танцы, которые прерывают звуки рога, возвещающие о прибытии Руслана. В остальном Глинка придерживался пушкинского сюжета.

Премьера оперы состоялась в Петербурге 27 ноября 1842 г. (дирижер К. К. Альбрехт, режиссер М. С. Лебедев). Большого успеха у критиков этот спектакль не имел: «...первое представление „Руслана и Людмилы“ утомило всех длиннотою пьесы, незанимательностью завязки»². Но, несмотря на это, спектакль в этом сезоне давался часто (31 раз), зато в следующие сезоны количество спектаклей уменьшалось: в сезон 1843–1844 гг. — 12, в 1844–1845 гг. — 6, а в сезон 1846–1847 гг. — всего один раз. Премьера в Москве в Большом театре состоялась 9 декабря 1846 г. После значительного перерыва опера была возобновлена в Петербурге в 1857 г., с тех пор уже не сходила со сцены³ и ее гениальность уже не подвергалась сомнениям. В Москве опера была возобновлена только 29 января 1868 г.

¹ О «кавказском колорите» в сцене замка у Черномора А. Н. Серов писал: «Театральная натяжка, вздор, вроде национальных танцев в „Коньке-горбунке“» (Музыка и театр. 1867. № 5. С. 73).

² Репертуар русского и Пантеон всех иностранных театров. 1842. № 23. С. 22.

³ Перечень представлений оперы с 1842 по 1892 гг. см.: Ежегодник императорских театров. Сезон 1891–1892 гг. СПб., 1893. С. 347–352.

В. Ф. Одоевский выражал недовольство купюрами, сделанными в партитуре: «От этих вырезок мы не только теряем почти половину оперы, но и самое либретто, и без того слабое, делается вовсе непонятным для публики, не знакомой с оперой». Несколько позднее он писал: «К наслаждению вновь послушать „Руслана“ примешивалось горькое чувство, которое мало помалу образовалось в мысль, не только шальную, но даже дерзкую. Вымольвлю ее поскорее, пока хватает духа: необходимо переделать либретто „Руслана“, разумеется, сохранив бережно всю музыку Глинки»¹.

С появлением оперы началась бурная полемика в печати²: В. Ф. Одоевский, О. И. Сенковский выступили в защиту оперы — против Ф. В. Булгарина, Р. М. Зотова и В. С. Межевича. Впрочем, основная полемика разгорелась позднее, после смерти Глинки, между А. Н. Серовым и В. В. Стасовым. «Булгарин не ограничился статьей, написанной им до первого представления, он со всевозможной злобою критиковал музыку и слова и, что было презабавно, строго разбирал преимущественно слова, мною написанные. Сенковский постоянно защищал меня, и, как известно, очень умно и ловко. Князь Одоевский написал также о моей опере премилую статью»³, — отмечал в своих «Записках» Глинка.

Ф. А. Кони, разбирая недостатки оперы, отмечал: «Во-первых, композитор выбрал сказочный, фантастический род; во-вторых, он выбрал либретто, лишенное всякой тени смысла. <...> Происшествия не вяжутся; все они — отдельные эпизоды из жизни действующих лиц, нет общей нити главного события и потому нет драматического интереса. Об идее и говорить нечего. Тут взята простая сказка, как ее изображают суздаль-

¹ О возобновлении на московской сцене см.: *Современник Глинки <Одоевский В. Ф.>*. Лучше поздно, чем никогда // Московские ведомости. 1868. № 19, 25 января. См. также: Ежегодник императорских театров. Сезон 1892–1893 гг. СПб., 1894. С. 484; *Одоевский В. Ф.* Статьи о М. И. Глинке. М., 1953. С. 80–87. О постановках оперы см. статьи В. Фермана: «Пушкин в музыкальном театре» и Л. П. Гроссмана: «„Руслан и Людмила“ и балетный театр пушкинской эпохи» // «Руслан и Людмила»: Сб. статей к постановке оперы в Большом театре СССР. М., 1937. С. 16–38, 39–53.

² Перечень посвященных опере статей см.: Музыкальная библиография русской периодической печати XIX в. М., 1966. Т. 3 / Сост. Т. Ливанова. С. 87–91. О полемике Серова и Стасова см. также: *Ливанова Т. Н.* Полемика А. Н. Серова и В. В. Стасова об операх Глинки // Ливанова Т. Н. Оперная критика в России. Т. 2. Вып. 4. М., 1973. С. 114–133.

³ *Глинка М. И.* Записки. С. 109. См. статьи Одоевского об опере: *Любитель музыки Глинки, правды и умеренности* [Одоевский В. Ф.] *Руслан и Людмила* // Санкт-Петербургские ведомости. 1842. № 260, 15 нояб.; *Плакун Горюнов, титулярный советник в отставке* [Одоевский В. Ф.] *Записки для моего праправнука о литературе нашего времени и о прочем* // Отечественные записки. 1843. Т. XXVI. Отд. VIII. Смесь. С. 94–100.

ские художники»¹. По мнению критика, у Пушкина «эпизоды составляют целые отдельные поэмы, богатые вымыслом, роскошным описанием. Автор либретто „Руслана и Людмилы“ предоставил описания г. Роллеру <машинисту и художнику сцены. — С. Д.>, великому мастеру поэтически писать природу; вымысел и поэзию выкинул для краткости, а голую сказку — бледную и бедную событиями, растянул в бесконечность и развел в самых водяных стихах. <...> Глинка скрыл все грехи автора либретто». Далее критик отмечал: «Это, скорее, большая фантастическая оратория, исполненная на сцене, в костюмах и с декорациями. Везде видно, что компонисту хочется обратить ее в оперу, придать ей драматизм. Но это не в его власти, когда в самой поэме нет драмы. Вся вина такого недостатка на либреттисте. <...> Баллада Финна превосходна, в высшей степени человечна и правдоподобна, и потому так понятна каждому слушателю»². Свое выступление Кони резюмировал так: опера Глинки — «сцены без последовательности и без толку, бессмысленные стихи подле звучных стихов Пушкина, отсутствие всякого действия, пренебрежение всеми драматическими и оперными эффектами»³.

Ф. В. Булгарин в «Северной пчеле» вслед за «Пантеоном» повторял о неуспехе, скуке, о том, что великолепны только декорации⁴. Р. М. Зотов в той же «Северной пчеле» заявлял, что Глинка не оправдал ожиданий публики: «Переводы да переводы нам давно надоели. Национальная гордость с жадностью ожидает, требует своего — и она права...» При этом он критиковал либретто: «Каждый грамотный человек на Святой Руси, верно, знает поэму Пушкина. Из нее-то сделано либретто для оперы. По-видимому, что могло быть богаче и прекраснее этой поэмы! Какой разгул для воображения! Какие восхитительные картины оставил нам Пушкин в своем произведении! И что же? На сцене вышла самая запутанная опера! Сцены ничем не оправданные, холодные, пустые, — не веришь себе!» Отмечалось также, что сцены сюжетно «плохо связаны», что есть «пропуски в драматургии» и проч. «Автор либретто слишком уверен, что всякий зритель оперы знает характеристику действующих лиц в поэме Пушкина. <...> Кто не помнит поэмы Пушкина? Автор либретто не хотел воспользоваться прелестными сценами, описанными в поэме, как то: зеркало, шапочки-невидимки <Так! — С. Д.> и проч.»⁵ Таким образом, как мы видим, в основном театральный текст сравнивался

¹ Репертуар русского и Пантеон всех иностранных театров. 1842. № 11–12. С. 141.

² Там же. С. 142, 148–149.

³ Репертуар русского и Пантеон всех иностранных театров. 1842. № 24. С. 19.

⁴ Ф. Б. [Булгарин Ф. В.] Первые впечатления, произведенные оперою «Руслан и Людмила» // Северная пчела. 1842. № 269, 1 декабря.

⁵ Р. З. [Зотов Р. М.]. Смесь // Северная пчела. 1842. № 275, 8 декабря.

с литературным и, конечно же, не в пользу первого. Впрочем, и для пушкинского текста при этом была неожиданно актуализирована литературная критика 1820-х гг.¹

Положительным был отзыв «Библиотеки для чтения» (здесь была напечатана рецензия В. Ф. Одоевского, в которой произведение Глинки называлось «шедевром от первой до последней ноты»). Недовольство рецензента касалось только партии Головы («длинно! слишком длинно!») и балета четвертого акта: «Балет этого акта тоже подлежит сокращению: танцы дев, обольщающих Ратмира, прелестны, музыка танцев исполнена невыразимой грации, томления, сладострастия. Но всё это — длинно!»²

Здесь следует отметить любопытный факт: в те годы, когда опера Глинки не ставилась, театр все-таки обращался к пушкинскому «Руслану». Так, известно, что в 1853 г. на сцене давались отрывки из поэмы с закулисной музыкой В. М. Кажинского. Этот монтаж, исполнявшийся, по-видимому, несколькими актерами, давался в бенефис актрисы Орловой. Сюжет был составлен только из пушкинских стихов и в основном затрагивал сюжетную линию, связанную с Людмилой: ее похищали с брачного ложа (в суфлерском экземпляре запись карандашом: «Музыка адская»), затем она находилась в замке Черномора, где и овладевала его шапкой. Она скучала, гуляла, ела — всё как у Пушкина. Черномор хитростью пленял ее (впрочем, «младые прелести Людмилы» в экземпляре спектакля карандашом исправлены в «младую красоту Людмилы»). Далее Черномор сражался с Русланом, тот побеждал, отвозил зачарованную героиню домой. Остальные перипетии поэмы в сценическом монтаже отсутствовали: Руслан встретился с Финном, который предупреждает:

И в светлом Киеве княжна
Перед Владимиром восстанет
От очарованного сна.

В финале звучала «музыка торжественная»³. Более никакими сведениями об этом небольшом представлении мы не располагаем. Думается, что пушкинский текст с купюрами, которому без затей была придана некоторая сценичность, вполне мог пользоваться успехом у зрителей как на столичной, так и на провинциальной сцене.

Но вернемся к опере Глинки. При возобновлении оперы А. Н. Серов в большой статье «Руслан и русланисты», опубликованной в нескольких номерах «Музыки и театра» в 1867 г. категорично отрицательно отнесся к выбору поэмы Пушкина как к оперному сюжету (основываясь, кста-

¹ См.: Пушкин в прижизненной критике: 1820–1827. СПб., 1996, по указателю.

² [Одоевский В. Ф.] Опера в Петербурге // Библиотека для чтения. 1842. Т. 55. Отд. 7. С. 157, 165.

³ Цензурное разрешение от 20 октября 1853 г.

ти, на разборе пушкинского «Руслана и Людмилы» В. Г. Белинского): «В наше время ни один даровитый музыкант не выбрал бы эту детски-слабую и нисколько не национальную поэму для широко-русской оперы». Критик отмечал, что «обворожительно-прелестный стих поэмы — для оперы не находка; в тех редких случаях, где поэт говорит не от себя, а от лица действующих, стих на сцене будет едва заметен, пропадет под музыкой». И далее: «Оставаясь в пушкинском, полу-ироническом отношении к героям поэмы и их подвигам, не гоняясь нимало за местными красками и за русской народностью, но желая сохранить яркую причудливость картин и положений, эту поэму для театра можно бы превратить или в балет, или в комико-фантастическую оперу в самом легком, шаловливом стиле». Резюме было следующим: «Автор или авторы текста <...> подошел или подошли к этому сюжету именно с серьезной, трагической стороны!!! Да ведь это злейшая пародия на дело! Что бы сказали о переделке шекспировой драмы „Ромео и Юлия“ в оперу-водевиль?»¹

Зрительский интерес к опере Глинки выразился и в том, что на сцене сразу же появился водевиль Н. Акселя «Еще Руслан и Людмила, или Новый дом сумасшедших»². Современники усмотрели в нем пародию на оперу: «Аксель (Линдфорс, молодой офицер Генерального штаба) написал „Еще Руслан и Людмила“, пародия à propos на оперу Глинки, сыгранную в ту же зиму на Большом театре. Пародия оказалась очень веселенькою. Самойлов и Мартынов смешили до слез»³. Герой водевиля («Настоящий богатырь: дерется напропалую — вчера Ивану глаз подбил!») влюблен в дочь помещика Рябцова, бывшего доктора, содержащего дом сумасшедших. Чтобы завоевать сердце возлюбленной, он прикидывается душевнобольным и представляется Русланом Лазаревичем, скачет на палочке и напевает:

Ты видишь ли, конь мой, вершину тех гор,
Челом подпирающих тучи?
В выси неприступной живет Черномор —
Волшебник и злой, и могучий.
Там в башне томится, доставшись врагу,
Младая княгиня Людмила!
Избавить от плена ее я могу!
Все может Русланова сила!

Этот водевиль шел в течение трех сезонов — впрочем, и позднее его иногда играли на провинциальной сцене.

¹ Музыка и театр. 1867. № 4. С. 51, 52, 53, 54.

² Большая положительная рецензия на этот водевиль напечатана: Антракт. 1868. № 5, 4 февраля; подпись «Незнакомец» (А. С. Суворин).

³ *Вольф А.* Хроника... Ч. 1. С. 100. На с. 102 обозреватель отмечал успех оперы Глинки.

Итак, сформировавшийся *общепринятый театральный текст* «Руслана и Людмилы» (опера Глинки) продолжал свое бытование на сцене императорских театров и в дальнейшем прочно вошел в русский и зарубежный оперный репертуар. Однако и литературный текст «Руслана» неоднократно привлекался театром, — но уже театром народным.

«Руслан» стал одной из самых популярных сказок в балаганах и народных театрах конца XIX в. По цензурным экземплярам и афишкам нам известны некоторые из них, но, думается, «Русланов» и в столицах, и в провинции было много больше.

Как сказано в программке «четырех живых картин из романтической поэмы А. С. Пушкина, представленных на детском театре», «Руслана и Людмилы», «время действия относится к векам Владимира Красного Солнышка. И открывается пиром по случаю отдачи меньшей своей дочери Людмилы за храброго князя Руслана. Пир продолжается; между тем судьбе новобрачных готовится беда. Злой волшебник Лютобор силою своих чар уносит прекрасную Людмилу за тридевять земель в свой очарованный замок, и новобрачный теряет свою новобрачную. Произошло смятение, и Руслан вместе с другими богатырями едут на поиски». Далее следует картина в саду Лютобора, и в это время Руслан «совершает геройские подвиги, стараясь отыскать следы злодея, и с богатырской отвагой все рушит на своем пути». Следует сцена с головой, затем битва с Лютобором, «и тем странствия Руслана кончаются; он возвращается с Людмилою домой, к неописанной радости князя Владимира и всего двора»¹.

Нам не известно, использовалась ли в этом представлении для детей музыка Глинки. Но во многих спектаклях номера из оперы обычно звучали, что обозначалось на афише. Например: «Киевский витязь Руслан и княжна Людмила», «большая драматическая русская легенда из поэмы А. С. Пушкина в 7 картинах с хорами, танцами, торжественным шествием, полетами и превращениями. Сочинение Н. Мушинского. Хоры и музыка заимствованы из опер Глинки, Серова и пр.» (1884)². В этом спектакле, как обычно, пушкинские богатыри (вместе с Добрыней Никитичем!) гуляют на свадьбе («Лучше вместо слов пустых мы будем пить!»). Под раскаты грома, звучащего в этот момент на сцене еще со вре-

¹ Руслан и Людмила. М., Типография Ф. Иогансон, 1877.

² Цензурное разрешение от 13 октября 1884. Известно, что это представление давалось на сцене народного театра В. Малафеева на масляной неделе 1885 г. (27 января — 3 февраля). Рецензент «Петербургского листка» отзывался о постановке недоброжелательно: «А между тем поставленная пьеса „Руслан и Людмила“ из рук вон плоха. Декорации и костюмы староваты, и исполнение... но о нем лучше промолчать» (Петербургский листок. 1885. № 23, 25 января). Однако о сценарии пьесы отмечено, что он составлен «очень толково».

мен Глушковского-Дидло, Черномор похищает Людмилу. Витязи отправляются на поиски:

Спешим коней скорей седлать
Во все концы лететь, скакать;
Злодея след скорей узнать,
Догнать, отнять и наказать!

Волшебник Финн рассказывает Руслану историю о Черноморе, Голове и мече-кладенце (истории любви к Наине в этом спектакле нет).

В замке Наины, обставленном в восточном стиле, танцуют одалиски; вскоре появляются Фарлаф и Ратмир, затем и Руслан. Призрак Финна предупреждает его о коварстве красавиц, Руслан убегает из замка. Он встречается с Головой и убеждает ее отдать волшебный меч: «Так лучше по чести отдай! Клянусь отомстить за тебя Черномору!» В свою очередь Черномор уговаривает Людмилу и признается ей в любви. Та отвечает: «Нет, не меня! Себя в лице моем злодей ваш только любит!» Следуют, согласно опере, шествие Черномора, лезгинка и арабский танец. «По окончании балета крылатый змей пролетает по сцене, ударяется о землю и превращается в Наину», которая предупреждает о появлении Руслана, а Людмилу усыпляет. Далее постановщики повторяют поэму, и балет, и оперу: сцена битвы, сцена «на берегу морском», где Руслан встречается с рыбаком-Ратмиром, сцена убийства спящего Руслана и т. д. В финале под названием «Доброму делу добрый конец» всё благополучно разрешается: зрителей и героев веселит шут, а заключительный хор исполняет плясую «Ах кумушка, ты голубушка, ты свари-ка судачка».

В «драматической феерии» в 5 действиях и 8 картинах «Руслан и Людмила, или Волшебник Черномор», «переделаной из поэмы А. С. Пушкина Н. Дингельштетом»¹, написанной прозой, вставлены многие пушкинские стихи. Сюжет поэмы Пушкина и оперы Глинки в общем сохранен. Пьеса начинается с выхода Пролога, который читает «У Лукоморья дуб зеленый...» На пиру, где каждый высказывает (а parte) свое мнение о женитьбе Руслана, киевский князь увещевает Руслана: «В твоей теперешней любви я не сомневаюсь, но боюсь, что потом ты охладеешь к ней. Ведь все мы таковы. Сначала обожаем милую, и все ее желания для нас закон, а потом, когда протекут медовые месяцы, когда первый пыл страсти поостынет — мы уже ищем развлечений на стороне. <...> Измены ей не вынести: она убьет Людмилу». Фарлаф, нормандский витязь, похвально: «Да, в красоте со мной никто не поспорит... У меня на родине все женщины с ума сходили от моих рыжих кудрей, солидной фигуры и красивого носа. Три девушки утопились и пять повеси-

¹ Цензурное разрешение от 1 июня. 1897.

лись от любви ко мне». Следует развитие пушкинского сюжета. В волшебном замке оперная Горислава заменена Фатимой. Следует ряд комических сцен: Рогдай гоняется за Фарлафом, принимая его за Руслана; русалки по велению Наины ухаживают за Фарлафом:

Ах, он не то, что наши россы.
У, рыжий, толстый, красноносый!
Пожалуй, лопнет, как пить дать!
Противно нам и щекотать, и т. д.

Диалоги уснащены балаганной лексикой, например: «Ну что, смирился, красotka? Поела? Голод ведь не тетка!» Сюжетные коллизии поэмы повторены, прибавлен эпизод заезда Руслана с побежденным Черномором:

Ты много погубил людей,
Так будь потехой для детей!
В финале Руслан прощает Фарлафа:
Фарлаф, теперь тебя прощаю,
Но вырви с корнем подлость, лесь...

А Черномор заявляет:

Теперь я больше не колдую!
Пойдет уж музыка не та,
И если я кого надую,
То виновата роль шута.

Действие заканчивается апофеозом «Торжество витязей над чародеями и ведьмами».

Особенный интерес представляет «Волшебная сказка в 4 действиях, 6 картинах» «Руслан и Людмила» (1896)¹. Это народное представление конца века, в котором использованы коллизии литературного произведения и либретто популярной оперы, — один из типичных примеров того, как в народном спектакле сращиваются литературный и театральный текст (подобно тому, как на одной сцене уживаются фольклорные и литературные герои).

Пьеса написана «народным» стихом, частично прозой. Кроме основных героев, в ней действовали еще богатыри: Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович, а также Змей-Горыныч и Баба-Яга (она выполняла функции Наины). На пиру появляется колесница Черномора с арапами; он восклицает: «Простись навсегда со своей Людмилой. Не видать вам ее вовеки. Уношу я ее за тридевять земель в тридесятое царство и никому не вырвать ее у меня» и т. д. Тут же, на пиру, появляется Финн:

Финн — волшебник я,
Добрый, ласковый,

¹ Цензурное разрешение для представления на народных театрах от 24 января 1896 г.

С ним борьбу веду
Я давнишнюю...

Владимир отправляет богатырей на поиски Людмилы. У волшебной пещеры, к которой приходят все богатыри (в их числе и Рогдай), появляется Баба-Яга; она вызывает чертей и кикимор. Все убегают, кроме Рогдая. Вскоре приезжает Руслан и изгоняет чертей. Баба-Яга дает ему живую и мертвую воду и посредством волшебства показывает Людмилу. Вслед за Бабой-Ягой появляется Змей-Горыныч, — в битве с ним Руслану помогает Финн. Затем следует зрелищная сцена битвы с Головой. Когда Руслан овладевает волшебным мечом и уезжает, за хвост его лошади прицепляется Рогдай. Путешествие Руслана представлено движущейся панорамой (леса, горы и т. п.). Далее следует сцена в замке Черномора — один к одному с оперой. Во время битвы с Черномором Рогдай похищает Людмилу, Руслан с помощью живой и мертвой воды оживляет ее. В финале внимание зрителя предлагаются пляски шутов и скоморохов.

В «драме для народных театров в 5 действиях и 7 картинах (с пением, шествиями, обрядами, волшебными явлениями, превращениями и танцами)» А. А. Черепанова (1897) действуют те же персонажи, что и в опере Глинки. Это очень обстоятельный пересказ оперы в прозе, иногда перемежающийся длинными монологами в стихах (т. е. собственно оперными номерами, но обычно без музыки). На пиру у Светозара перед похищением Людмилы Баян исполняет песнь «За счастьем вслед стремится горе», чем вызывает неудовольствие пирующих... Далее путешествующий Руслан встречается с Финном, который рассказывает (опять же в прозе) свою любовную историю с Наиной. В следующем действии Ратмир в волшебном замке встречается с Гориславой («брошенной жертвой любви»), появляется Финн, который развеивает чары и отдает Гориславу Ратмиру. Замок проваливается. Все остальное действие следует за либретто оперы. В финале хор исполняет: «Слава, великий Перун».

Как мы видим, народный театр, представляя «Руслана и Людмилу» использует в равной степени и литературный, и театральный текст, беря из них наиболее эффектные, зрелищные сцены. То, что, возможно, не сценично или затянато у Глинки (по мнению современных ему критиков) с лихвой восполняется зрелищностью картин пушкинской поэмы. Никто — ни постановщики, ни зрители — уже не сравнивают литературный и театральный тексты. Это уже *сверхтекст* «Руслана и Людмилы», который, попадая в поле народной культуры, органично приобретает фольклорные черты: язык, жест, введение типовых персонажей (русские богатыри, Баба-Яга, шуты и скоморохи и т. п.). И еще раз отметим: в этих постановках непременно заявлено имя Пушкина — и мы имеем право говорить именно о «пушкинском» театральном тексте: так он заявлен, так он и воспринимается.

Общепринятый театральный текст (опера является безусловным шедевром и сохраняет мировую репертуарность¹) трансформировался в *сверхтекст*. В данном случае театральный текст оказался практически эквивалентен тексту литературному (это, собственно, его иллюстрация). Для рецепиента (читателя или зрителя) не существовало значительных разночтений, а либреттисты, как ни странно, в своем либретто не вышли из рамок пушкинской поэмы.

§ 2. «Борис Годунов»

«Борис Годунов»², находившийся для сцены под цензурным запретом до 1866 г. и представляемый только в сценах (чаще всего, как мы уже говорили, это была «Сцена у фонтана»), так же не пользовался популярностью у постановщиков и бенефициантов. Впоследствии, разрешая трагедию к постановке, цензура исключала некоторые слова, относящиеся к церковным обрядам, упоминания духовных лиц и др.³

„Борис Годунов“, единственный по образцу шекспировских хроник, несмотря на множество художественных сцен, не может назваться драмой, — отмечал Д. И. Лобанов в цитированной выше статье. — „Борис Годунов“ есть ряд картин, которые, вместе взятые, не составляют законченной и вполне развитой драмы, но, тем не менее, в них есть столько драматического интереса, что постановка их на сцене, нам кажется, должна была бы сопровождаться немалым успехом, — конечно, при толковом выполнении их. Постановка этого произведения трудна и требует больших издержек, но, во всяком случае, мы думаем, следовало бы сделать попытку поставить на сцену „Бориса Годунова“. Роли в драматическом произведении мало благодарны, и потому-то особенно требуют хорошего чтения и безукоризненной игры, а также богатых декораций и костюмов»⁴. Трагедия Пушкина увидела сцену только в 1870 г.⁵

¹ За границей опера впервые была исполнена в Праге в 1867 г. (дирижер М. А. Балакирев).

² Подробно о сценической истории «Годунова» см.: *Загорский М.* Пушкин и театр. С. 284–289.

³ Согласно цензурному уставу 1828 г., пьесы, разрешенные общей цензурой к печати, для постановки на театре поступали на рассмотрение в III Отделение его императорского величества собственной канцелярии, которое могло запретить пьесу, даже не объясняя причины. Цензура не допускала изображение на сцене народных волнений, членов дома Романовых, самозванцев, духовенства, нельзя было подвергать критике военных, крупных чиновников, полицейских и т. д. Невольно возникает кощунственный вопрос: писал ли Пушкин «Годунова» для театра, если, как он знал, на сцене в это время нельзя было изображать самозванцев и монахов?

⁴ *Лобанов Д.* Можно ли ставить на сцену произведения Пушкина?

⁵ «Борис Годунов» давался в Петербурге 7, 22, 24 и 29 сентября, 1, 4, 6, 13, 15, 20, 22 и 26 октября, 8 декабря 1870 г., 7 и 12 января, 4 и 9 ноября 1871 г., 28 и 29 января 1887 г.;

М. П. Мусоргский начал работу над оперой «Борис Годунов» в конце 1868 г. В мае 1869 г. опера уже была закончена в clavire; к 1870 г. была готова и партитура. В своем либретто композитор руководствовался не только текстом трагедии Пушкина, но и соответствующими страницами «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина (см. в Приложении либретто оперы). Поскольку существует несколько редакций оперы¹, мы приведем их планы.

В первоначальной редакции (1870) опера состояла из 4 частей и 7 картин:

Часть первая. Картина первая: Двор Новодевичьего монастыря. Народ просит Бориса на царство. Картина вторая: Внутренность московского Кремля. Венчание Бориса на царство.

Часть вторая. Картина первая: Келья Чудова монастыря. Картина вторая: корчма на Литовской границе.

Часть третья. Царский терем в Кремле. Борис с детьми. Разговор с Шуйским. Первое известие о Самозванце.

Часть четвертая. Картина первая: Площадь у собора Василия Блаженного. Разговор юродивого с Борисом. Картина вторая: Боярская дума. Смерть Годунова.

Композитор представил свое сочинение Комитету капельмейстеров и дирижеров Мариинского театра. В феврале 1871 г. он получил отрицательный ответ от Комитета. Мусоргский берется за переработку оперы: сочиняет финальную сцену под Кромами, сцену у фонтана и сцену «уборная Марины Мнишек», ряд дополнительных номеров в сцене «Царский терем» (рассказ о попугае, игра в хлест, куранты), в сцене «корчма на Литовской границе» (песня шинкарки «Поймала я сиза селезня»). Новая редакция еще больше отдалила либретто оперы от пушкинского текста. План второй редакции оперы в 4 действиях с прологом и 9 картинах (1872) выглядел так:

Пролог. Картина первая: Двор Новодевичьего монастыря. Картина вторая: Площадь в Кремле. Венчание Бориса на царство.

Первое действие. Картина первая: Келья в Чудовом монастыре. Картина вторая: Корчма на Литовской границе.

3, 26, 27 и 29 апреля, 6 мая 1899 г.; в Москве — 19, 20, 24, 27, 29 и 31 октября, 3, 12 и 19 ноября, 1 декабря 1880 г., 7 января, 20 февраля, 8 и 21 сентября 1881 г., 4 июня 1882 г., 17, 19 и 27 апреля, 6 мая, 5 и 26 сентября, 21 октября 1884 г., 11 сентября, 3 и 31 октября 1885 г., 29 января, 9 февраля, 4 мая 1887 г., 5, 9, 25 и 29 октября, 14 ноября 1889 г., 9 февраля 1890 г., 26, 27 и 28 апреля, 6 мая 1899 г.

¹ Не очень внятным в текстологическом плане представляется издание либретто «Годунова» (1931), составленное и проработанное «по автографам композитора», дополненное «неизданными ранее картинами, сценами, фрагментами и вариантами» П. Ламмом (*Мусоргский М. П. Борис Годунов. [Либретто].* М., 1931).

Второе действие. Царский терем в московском Кремле.

Третье действие. Картина первая: Уборная марины Мнишек в Сандомире. Картина вторая: Сцена у фонтана. Любовная сцена Марины и Самозванца.

Четвертое действие. Картина первая: Боярская дума. Смерть Бориса. Картина вторая: Лесная прогалина под Кромами.

Однако и во второй раз Комитет не принял оперу к постановке. Но по инициативе баса Г. П. Кондартьева в его бенефис 5 февраля 1873 г. исполнялись три сцены (сцена в корчме и две польские). Позднее, по инициативе артистки Ю. Ф. Платоновой (меццо-сопрано) опера была поставлена целиком (однако была выпущена сцена в келье). Премьера состоялась 27 января 1874 г. в Мариинском театре (дирижер Э. Ф. Направник). Успеху постановки немало способствовали и декорации, созданные еще к премьере 1870 г. пушкинской трагедии. «Борис Годунов», по характеристике В. Е. Чешихина, «очень понравился, особенно молодежи, демократическим духом своего либретто, переработанного Мусоргским так, что главным героем драмы очутилась народная масса»¹. Публика приветствовала, в первую очередь, сцену в кормчее, сцену в тереме, польский акт, сцену смерти Бориса, сцену под Кромами. В дальнейших спектаклях обычно выпускалась сцена в келье и сцена под Кромами.

В 1882 г., вскоре после смерти композитора, опера была снята с репертуара петербургской оперной сцены. В Москве же опера впервые прозвучала 16 декабря 1888 г. (дирижер И. К. Альтани).

Дальнейшей репертуарности немало способствовал Н. А. Римский-Корсаков, изменивший план и переинструментовавший оперу в 1896 г., а также успешный спектакль Частной русской оперы 7 декабря 1898 г, в котором заглавную партию исполнял Ф. И. Шаляпин (после чего опера прочно вошла и в репертуар провинциальных оперных театров и успехом позднее (с 1908 г.) исполнялась на французской сцене). Как отметил А. А. Гозенпуд, «Борис» в России утвердился в редакции Римского-Корсакова («при этом дерзкое новаторство и оригинальность Мусоргского были в известной степени ослаблены»), тогда как во Франции изначально публика познакомилась с оригинальным авторским клавиром (СПб, 1872). «В результате создалось парадоксальное положение: на родине композитора редакция Римского-Корсакова стала общепринятой, а немногие критические голоса быстро умолкли, тогда как во Франции, напротив, эта обработка встретила осуждение»².

¹ Чешихин В. История русской оперы. С. 245.

² Гозенпуд А. А. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского во Франции (1876–1908). С. 236–237.

Все рецензенты отмечали безусловный успех оперы у публики. «В настоящую минуту идет об ней ожесточенная полемика в газетах; успех оперы был необыкновенный, композитора усердно вызывали много раз в каждом из четырех представлений», — писал Н. Н. Страхов¹. Но большинство рецензентов объявили оперу произведением несовершенно и не выдерживающим строгой критики, поскольку... из 24 сцен пушкинского произведения был использован материал только 14, да и то частично. Так, например, Ц. Кюи, весьма пристрастный критик, писал: «В целом либретто не выдерживает критики. В нем нет сюжета, нет развития характеров, обусловленного ходом событий, нет цельного драматического интереса. Это ряд сцен, имеющих, правда, некоторое прикосновение к известному факту, но ряд сцен расшитых, разрозненных, ничем органически не связанных. Вы смотрите каждую сцену с интересом, но каждая из них составляет отдельное целое, без связи с предыдущим и с последующим, так что вас вовсе не занимает, что будет дальше <...>. Жаль только, что г. Мусоргский не придерживался строже Пушкина: омолодизировал Бориса с его чураньем, ввел новое ходульное лицо, иезуита, и многие превосходнейшие стихи Пушкина заменил другими, весьма посредственными, подчас безвкусными. Последнее — просто непростительно»².

Обратим внимание на то, что претензии *музыкального* критика почти полностью совпадают с мнениями критиков *литературных* о «Борисе Годунове» Пушкина. Ожесточенность по отношению к оперному либретто кажется сегодня странной: видимо, истинная причина «неудовольствия» критиков заключалась в том, что в основу было положено *драматургическое* произведение первого национального поэта, и текст либретто скрупулезно с ним сравнивали. «Одним из пунктов обвинения против Мусоргского, выдвигавшимся во многих отзывах, — читаем мы в «Истории русской музыки», — было свободное обращение с пушкинским текстом: сокращения и перестановки, введение новых сцен и эпизодов, изменение поэтического размера в отдельных местах и т. п. Это *обычное в оперной практике* и неизбежное при переводе литературного сюжета на язык другого искусства переосмысление послужило противникам

¹ Страхов Н. «Борис Годунов на сцене»: Письмо к редактору (Ф. М. Достоевскому) // Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888. С. 80. Помещенные в «Гражданине» (1874) статьи Страхова об опере были, пожалуй, самыми резкими. Ср., например: «Я употребил одно грубое слово: невежество, безграмотность, но, уверяю, это слово точное. Автор переделал пушкинскую драму; он изменил сцены и речи, переделал стихи и прибавил много своих. И тут обнаружилось, что он не имеет понятия не только о драматизме, не только о том, что такое хорошие стихи, но и о том, что такое стих, что значит стихотворный размер» (Там же. С. 81).

² Санкт-Петербургские ведомости. 1874. 6 февраля.

Мусоргского поводом для упреков в неуважении к наследию великого поэта»¹.

«Годунов» — одна из немногих русских опер, высоко оцененных в Западной Европе уже в конце века. А. А. Гозенпуд, говоря об этом, приводит весьма красноречивое мнение французского музыканта Жюля де Брайера 1874 г., который ознакомился с клавиром оперы, привезенном во Францию К. Сен-Сансом: «Тогда мы поняли, что Мусоргский, что бы ни говорили патентованные критики, был великим поэтом и музыкантом. <...> Мы смело можем поставить Мусоргского в первом ряду величайших композиторов нашего века, века, открываемого Бетховеном»². Любопытно, что один из критиков (Теодор де Визева — Т. Визевский) был смущен тем, что композитор «буквально, сцена за сценой» перенес в оперу монументальную трагедию Пушкина — что привело «к ослаблению внутренней связи картин и преобладанию массовых сцен»³. Как мы видим, уже в конце века, во всяком случае, во Франции, зритель не очень хорошо осознал различий пушкинского и оперного текстов. Любопытно и то, что сам А. А. Гозенпуд называет оперу «народной трагедией Мусоргского—Пушкина»⁴.

И именно оперу «Борис Годунов» неоднократно сравнивали с произведениями Шекспира. Парадокс: то, к чему стремился Пушкин, выполнил своим текстом Мусоргский. Почти сразу став *общепринятым театральным текстом*, опера Мусоргского закономерно, наряду с пушкинским текстом трагедии, стала одной из составляющих *сверхтекста* «Борис Годунов» — что не отменяет проблему несценичности пушкинской трагедии...

Но вернемся к сценической судьбе пушкинской трагедии. Некоторые сцены из «Годунова» ставились на народных театрах в конце XIX в. Так, например, А. Я. Алексеев-Яковлев на Масленной неделе 1880 г. в театре «Развлечение и польза» присовокупил сцену из «Годунова» к «живым картинам» — иллюстрациям к произведениям русских писателей⁵. Популярностью на народной сцене пользовалась обычно «Сцена в корчме на Литовской границе»⁶. Позднее в «драматическом представлении в

¹ История русской музыки. Т. 7. М., 1994. С. 43. Курсив наш.

² Цит по: Гозенпуд А. А. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского во Франции (1876–1908). С. 228.

³ Там же. С. 229.

⁴ Там же. С. 232.

⁵ См.: Театральный курьер. Петербургская газета. 1880. 29 февраля.

⁶ См.: Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 124. «Сравнивая репертуар любительских и профессиональных театров для народа, мы обнаруживаем, что последние не решались обращаться, скажем, к пушкинской драматургии <...>. В любительских народных театрах можно, хотя и ред-

6 картинах» «Лже-Дмитрий I-й»¹ Н. Муштак (1885) взял целиком сцену «Корчма на Литовской границе» из пушкинской трагедии².

§ 3. «Евгений Онегин»

Роман в стихах Пушкина, выходявший в свет отдельными главами и только в 1833 г. изданный целиком, пользовался огромным успехом у публики и вызывал противоречивые суждения критиков. «О нем хотели рассуждать как о произведении полном, а поэт и не думал о полноте, — писал в 1833 г. «Московский телеграф». — Он хотел только иметь рамку, в которую можно было бы вставлять ему свои суждения, свои картины, свои сердечные эпиграммы и дружеские мадригалы»³. «Галатее», например, отмечала, что «„Евгений Онегин“ как роман имеет недостатки в отношении к содержанию, завязке, развязке, характерам и движению»⁴.

Казалось бы, одно из самых популярных у читателей произведений должно было быть вскоре преобразовано в театральный текст. Однако это случилось не скоро, и первому сценическому «Онегину» предшествовал фарс «Еще Онегин и Татьяна, или Дочь уездного чиновника» («провинциальные сцены в 1 действии с куплетами») В. Мартынова (1843), являвшийся пародией не на пушкинский роман в стихах, а, скорее, на «романтические идеалы» уездной публики, на провинциальное восприятие пушкинских сюжетов. Эта пьеса, так и не разрешенная цензурой к исполнению, нам интересна в контексте разговора о популярности пушкинских произведений в середине века, и о читательской рецепции.

В этой пьесе Матрена, «перезрелая девица» 25-ти лет, вообразив себя Татьяной, ночью томится и вспоминает Пушкина: «А то всё похоже, ну вот, точь-в-точь! Ах! Нет! Главного-то нет! <...> Ведь Татьяна думала об Онегине, а мне о ком же думать?» Потом она перебирает знакомых мужчин и восклицает: «Нашла! Нашла Евгения! Только не знаю, как его

ко, встретить произведения Пушкина, даже очень сложного для исполнения „Бориса Годунова“. К 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина в селе Петино были поставлены сцены из его трагедии <...>» (Там же. С. 283). Один из отзывов на такой спектакль см.: *Лаврова Е.* Народные спектакли в деревне: «Борис Годунов» А. Пушкина // *Образование.* 1896. № 2. С. 67.

¹ Цензурное разрешение от 23 января 1885 г.

² Любопытно, что именно эта сцена исключалась в постановках оперы Мусоргского в «русские сезоны» на французской сцене (подробнее см.: *Гозенпуд А. А.* «Борис Годунов» М. П. Мусоргского во Франции (1876–1908) // *Восприятие русской культуры на Западе: Очерки.* Л., 1975. С. 237–238).

³ *Московский телеграф.* 1833. Ч. 50. № 6.

⁴ *Галатее.* 1839. Ч. 3. № 23.

зовут-то?» Она решает написать письмо к незнакомцу: «Я люблюсь тобою, Евгений, когда ты каждое утро ровно в 8 часов тихо пробираешься мимо моего окошка в своей гороховой шинели». Обильные цитаты из Пушкина перемежаются в этом фарсе с водевильными куплетами, например:

А сердце только и твердит:

Скорей мне мужа, мужа, мужа!

Наконец, на следующий день героиня встречается с «Евгением», которого зовут Тихон Псоич (его должен был играть популярный комик Живокини). Их встреча совершенно разочаровывает героиню:

— Разве не может быть такой любви, какую описал Пушкин в своем Онегине?

— Особливо в нашем уезде? Не может решительно!

Тогда она решает найти другого героя: «Мне нужно Гирея! Смелого, отважного, неустрашимого, решительного, который бы сам начал говорить мне о любви. <...> А я буду Зарема, страстная, ревнивая Зарема! <...> А Гирея сыскать легче, чем Евгения, — мужчины все более похожи на Гиреев!» Действительно, он тут же находится в лице гарнизонного поручика Пуда Стахича. Дело кончается сватовством, хотя Матрена и вздыхает: «Жаль только одного, что у Пушкина совсем не такая развязка, но зато он похож как две капли воды на Гирея!»

Первая попытка адаптировать роман к условиям сцены — «Евгений Онегин», «драматическое представление в 3 действиях, 4 отделениях, в стихах, переделанная из романа А. С. Пушкина, с сохранением многих стихов его» князя Г. В. Кугушева¹ (1846).

Пьеса Кугушева написана онегинской строфой с многочисленными вкраплениями пушкинского текста, встроенными, надо отметить, весьма умело. Кугушев обращался в опеку над детьми и имуществом Пушкина с «покорнейшей просьбою о дозволении оставить те стихи из означенной поэмы, которые по необходимости внесены мною в различные сцены вышеупомянутой драмы. <...> Подобное заимствование нигде не составляет больших монологов и, по мнению моему, напоминая публике подлинник, может возбудить в ней еще сильнейшее участие к бессмертному таланту великого нашего поэта»².

Как водится в инсценировке, авторский текст «Онегина» переделан в диалоги. В «отделении первом» «Письмо» перед нами чаепитие в доме

¹ На афишах премьерного спектакля имя Кугушева не было выставлено. В Петербурге спектакли прошли 24, 26, 29, 30 апреля, 2, 6, 8, 12, 16, 23 мая 1846 г.; отдельные сцены давались 25, 27 августа, 9, 15 сентября 1848 г.; 14, 23 ноября, 2, 5, 31 декабря 1849 г.; 12 января, 1 февраля, 26 мая 1850 г.; в Москве — 4, 9, 17 сентября 1846 г.; 18 апреля 1862.

² Цит. по: Пушкин в драматической цензуре. С. 261.

Лариных. Зарецкий, ближайший друг дома, сплетничает об Онегине: «Он дамам к ручке не подходит» и проч. Чтобы представить псевдопушкинскую речь персонажей, приведем отзыв Зарецкого о Ленском:

Владимир малый добрый, скромный,
Красавец, в полном цвете лет,
Восторженный, притом влюбленный,
Поклонник Канта... и поэт.

В это время Ленский и Онегин в другой комнате играют в шахматы. Когда они выходят, старушка Ларина настойчиво потчует гостей «брусничной водой» — отметим, что обычно инсценировщики тщательно переносили подобные пушкинские мелочи в свои пьесы, что выглядело зачастую довольно комично. Онегин заводит разговор с Татьяной — и находит ее весьма скучной. Гости уезжают. Татьяна в своей комнате стоит у окна, вздыхает и затем пишет письмо Онегину. Далее следует диалог с няней, взятый полностью из романа. Как мы видим, автор пьесы до предела сжал драматическое время.

Во «втором отделении» «Проповедь и дуэль» Онегин рассказывает Ленскому о письме Татьяны. Затем, оставшись один, он разрабатывает следующий коварный план:

Я всё как надобно устрою,
Татьяне проповедь скажу
И Ленскому глаза открою,
Он будет благодарен мне.

Таким образом, для большего драматического напряжения, пушкинскому денди Онегину придаются черты театрального злодея.

Появляется Ольга, которой Онегин признается в любви. Ленский всё это подслушивает. Далее следует проповедь Онегина (под песню девушек «Девицы-красавицы») и его дуэль с Ленским. А. Н. Глумов так писал о музыке А. Н. Верстовского к этому хору: «Хор крестьянских девушек пленяет мелодичностью и лиризмом. Оркестровый аккомпанемент (струнная и деревянная группы, труба и фортепьяно) сделан автором тонко и прозрачно. Подкупает большая искренность, непосредственность и простота в трактовке русской народной темы. <...> Пометка <на рукописи партитуры. — С. Д.> свидетельствует о том, что помимо песни девушек, в постановке были использованы музыкальные номера, заимствованные из прежних спектаклей: „За кулисами играет квартет кадриль, польку и вальс“»¹.

Третье и четвертое «отделения» «Встреча» и «Отповедь» весьма приближены к пушкинскому тексту. В финале после слов героини «Я буду

¹ Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. С. 87–88.

век ему верна!!!» следует «мимическая сцена»: «Татьяна тихо и спокойно идет к двери. Онегин делает отчаянное усилие следовать за нею, но изнеможенный опускается в кресло. Князь Дольский оказывается у входа. Занавес быстро опускается».

Как мы видим, драматическая интрига в пьесе по сравнению с литературным текстом обострена (насколько это было возможно при бережном отношении к нему): введено мелодраматическое коварство Онегина.

Эта пьеса — первая и единственная инсценировка «Евгения Онегина» на драматической сцене в XIX в. А. И. Вольф отмечал в «Хронике»: «Переделка, не заключающая в себе ничего драматического, конечно, не имела успеха; но не могу, однако, не вспомнить, как прелестно были прочтены многие сцены В. В. Самойловой (Татьяна) и в особенности знаменитое письмо, и встречу замужней Татьяны с Онегиным»¹. Однако пьеса пользовалась успехом, который недоброжелательные рецензенты приписывали только Пушкину. Театральный текст неминуемо сращивался с пушкинским текстом в сознании зрителей-читателей. Это было отмечено «Северной пчелой»: «Конечно, каждый из зрителей, и не видав пьесы, мог заранее знать в чем дело, и быть вполне уверенным, что из поэмы, продолжающейся несколько лет, нельзя сделать драмы, разыгрываемой в продолжение двух часов. <...> Но как же не взглянуть на подобную новость, как не послушать стихов нашего великого поэта! *Все бросились в этот спектакль, и если не нашли пьесы, то все были довольны поэмою, потому что всякий знал ее наизусть.* <...> И как ни слабо вышло всё это сценическое творение, но мы все-таки благодарны этому г. составителю за удовольствие, доставляемое нам стихами Пушкина. <...> Пьесы тут нет и не могло быть, а есть только отрывки из поэмы Пушкина»². Несколько позднее рецензент «Пчелы» высказался более резко, отделив театральный текст от пушкинского: «Сколь завлекательны восемь глав упомянутого романа <...>, столь же несообразна компиляция, в которой действующие лица с переменою декораций блуждают по сцене как китайские тени, и не видишь пределов терпению»³.

Критик «Репертуара и Пантеона» был более благосклонен: «Всякое создание, первоначально назначенное только для избранных сынов эпохи, мало помалу переходит и должно переходить в достояние толпы, массы, в собственность народа. <...> Мы <...> с радостью встретили эту попытку приблизить к понятиям толпы идеал, смутно тревоживший целую эпоху <...> в целом остались довольны ее исполнением. <...> Ни в

¹ Вольф А. Хроника... Ч. 1. С. 118.

² Северная пчела. 1846. № 98, 3 мая. Курсив наш.

³ Северная пчела. 1846. № 208, 17 сентября.

поэме Пушкина, ни в пьесе нет ничего драматического, ибо самый образ Онегина принадлежит к числу тех лиц без личности, которые носят в себе задачу целой эпохи, а не задачу собственного бытия. Онегин поэмы Пушкина есть лицо отвлеченное. Онегин в жизни действительной был бы, вероятно, слиянием Онегина и Ленского, был бы тем, чем был сам поэт. <...> Некоторые места переделки доказывают, что ее автор или не совсем понял основную идею характера Онегина, или — что еще хуже — хотел сузить широкие размеры пушкинского идеала». Рецензент выражал недовольство действительно неудачной сценой «волокичества Онегина за Ольгой» и монологом Онегина после убийства Ленского. «Наша благодарность была бы полнее, если бы он более скрыл самого себя и вернее, объективнее переделал поэта»¹.

Иногда на театре давались только отрывки из драмы Кугушева. Так, известно, что в 1863 г. любителями в Петербурге устраивался спектакль «Переписка Онегина с Татьяной»².

Помимо драмы Кугушева, в театре периодически ставились и сцены из пушкинского романа. Так, известно, что в 1849 г. в бенефис актера А. М. Максимова давали «Евгения и Татьяну», две сцены (отповедь Онегина и финальная встреча героев), построенные на пушкинском тексте, а в 1859 г. сцены шли в концертном исполнении. Позднее, в 1880–1890 гг., с «письмом Татьяны» на эстрадной сцене выступали М. Г. Савина и В. Ф. Комиссаржевская. Продолжались любительские представления (в том числе и в народных любительских театрах). Таким образом, роман и пьеса, пусть в отрывках, продолжали свое параллельное бытование.

С драмой Кугушева (*театральным текстом*–1) связана опера П. И. Чайковского (1879). Это не вызывало сомнений у исследователей. Так, например, А. Н. Глумов отмечал: «При сравнении плана „инсценировки“ Кугушева с драматической схемой оперы Чайковского „Евгений Онегин“ возникает предположение, что автор либретто К. С. Шиловский и, вероятно, сам композитор знали распределение картин первой постановки романа в стихах Пушкина, тем более что „обработка“ Кугушева исполнялась на провинциальной сцене до девяностых годов. Чайковский, как известно, в процессе работы над либретто будущей оперы ознакомился со многими инсценировками <?> „Евгения Онегина“»³.

Пушкинская фабула в либретто в основном сохранена; некоторые эпизоды оперы приближены к пушкинскому тексту, так же как и в драме

¹ Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1846. Т. 14. С. 43–45.

² См.: Пушкин в драматической цензуре. С. 247.

³ Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. С. 88.

Кугушева: это сцена письма Татьяны и финальная сцена — объяснение героев.

В первом действии представлена сцена русского помещичьего быта: варят варенье, крестьяне поздравляют барыню с урожаем, пляшут, барышни поют романс дуэтом. Тут же обрисовываются характеры героинь: Ольга весело танцует вместе с крестьянами, а Татьяна с книгой в руке меланхолично наблюдает за пляской. Авторский текст, как это делается традиционно в инсценировках, вложен в уста персонажей. Например, Ларина поет в квартете (курсивом здесь и далее выделены изменения):

Как я любила Ричардсона!
Не потому, чтобы прочла,
Но в старину княжна Алина,
Моя московская кузина,
Твердила часто мне о нем.
Ах, Грандисон! Ах, Ричардсон!
Или Ленский об Ольге:
Я был свидетель умиленный
Ее младенческих забав... и проч.

Ленский приводит в дом нового соседа — чопорного Онегина и представляет его. «Чтобы сделаться действительно оперным героем, Онегин должен был стать или „злодеем“ — мы берем это слово в самом обширном смысле <как это сделал Кугушев. — С. Д.> — или же комической фигурой, — справедливо отмечал С. Флеров. — Был бы еще третий исход. Можно было бы представить Онегина с оттенком демонизма, чем-то вроде русского Бертрама. Но этому противилась бы канва пушкинского романа»¹. Об этом же писал и сам композитор, работая над оперой (см. ниже).

Татьяна влюбляется в Онегина. Многие диалоги из романа сохранены в опере без изменений, но с купюрами. Например, диалог Онегина и Ленского («Скажи, которая Татьяна? — Да та, которая грустна...»), или сцена письма и разговора Татьяны и няни. На следующий день приезжает Онегин, прочитавший письмо, и дает юной героине холодную отповедь (пушкинский текст, но с купюрами). Разумеется, драматическое время в опере, как и в драме Кугушева, предельно сжато по сравнению с романом.

Второе действие — именины Татьяны — сцена провинциального бала, являющаяся иллюстрацией к пушкинским стихам:

...по деревням
Еще мазурка сохранила

¹ Московские ведомости. 1881. № 20.

Первоначальные красы:
Припрыжки, каблуки, усы... (VI, 115)

Чайковский следует пушкинскому указанию на мазурку буквально (она исполняется после куплетов Трике). Тем временем Онегин ухаживает за Ольгой, вспыхивает ссора. Ленский вызывает его на дуэль, Онегин принимает вызов. Одна из самых сильных драматических сцен в опере — сцена дуэли. Ленский исполняет арию «Куда, куда, куда вы удалились, / Весны моей златые дни?» Разумеется, мы не скажем ничего нового, но всё же лишний раз подчеркнем, что эта лирическая ария Ленского (одна из «программных» для теноров в мировом оперном репертуаре) не имеет никакого отношения к предсмертным стихам героя в пушкинском «Онегине» («Так он писал, темно и вяло...»), которые в определенной степени являются пародией. «Текст» в узком смысле этого слова — почти один и тот же (см. в Приложении либретто), но это два разных текста (предсмертные стихи и предсмертная ария) — и по семантике, и по звучанию, и в восприятии.

Итак, на месте дуэли появляется Онегин. Зарецкому, секунданту Ленского, вложен в уста авторский текст:

*Люблю методу я из чувства,
И человека растянуть
Позволю я не как-нибудь,
Но в строгих правилах искусства,
По всем преданьям старины!*

Следующий дуэт Ленского и Онегина — также пушкинский текст: «Враги! Давно ли друг от друга...».

Третье действие — бал у посланника в Петербурге, куда приходит Онегин:

*Мной овладело беспокойство,
Охота к перемене мест...*

Следует диалог Онегина с князем Греминым (напомним: фамилия князя у Пушкина не обозначена — он некий «князь N»). Как известно, князь в оперных постановках «Онегина» — обычно пожилой седовласый бас. Это спровоцировано уже его арией «Любви все возрасты покорны...»: «...И закаленному судьбой / Бойцу с седою головой...» У Пушкина же в гл. 7 на московской «ярмарке невест» мы находим только: «важный генерал» и «толстый этот генерал». Можно предположить, что он сверстник Онегина, или чуть его старше: «С Онегиным он вспоминает / Проказы, шутки прежних лет / Они смеются...» (Гл. 8, стр. XXIII).

Итак, в финальной сцене происходит объяснение Онегина и Татьяны. Онегин страстно признается Татьяне в любви (использованы стихи из «Письма Онегина»). Татьяна отвечает ему (монолог из восьмой главы).

Онегин в отчаянии: «Позор! Тоска! О жалкий жребий мой!» Занавес опускается. Первоначально финал оперы отличался от романа: Татьяна на мгновение уступив чувству, падала в объятия Онегина. Увидев входящего мужа, она бросалась к нему. Князь делал Онегину знак удалиться. Этот финал сохранился лишь при первом исполнении оперы учениками консерватории, он же зафиксирован в либретто (см. Приложение). Сюжет впоследствии был приближен к Пушкину, видимо, под воздействием критики, а также под влиянием торжеств, связанных с открытием памятника Пушкину в Москве и речи Достоевского, возвеличивавшей решение Татьяны (см. в Приложении вариант финала оперы).

Таким образом, как мы видим, всё, что только возможно было использовать «драматургического» из пушкинского романа, было использовано в «лирических сценах» Чайковского. Во-первых, это диалоги, так и оставшиеся диалогами. Во-вторых, авторские характеристики персонажей, переделанные в диалоги. Оперное действие развивается и за счет писем героев, превращенных в большие арии — именно после них следуют важные драматические узлы: отсылка няни с письмом и последующая проповедь Онегина, финал оперы.

О замысле¹ мы читаем в письме композитора к М. И. Чайковскому от 18 мая 1877 г.: «Обедая в трактире один, я вспомнил об „Онегине“, задумался, потом начал находить мысль <Е. А.> Лавровской <певицы, предложившей композитору сюжет «Онегина». — С. Д.> возможной, потом увлекся и к концу обеда решился. Тотчас побежал отыскивать Пушкина. С трудом нашел, отправился домой, перечел с восторгом и провел совершенно бессонную ночь, результатом которой был сценарий оперы с текстом Пушкина. На другой день съездил к Шиловскому, и теперь он на всех парах обделывает мой сценарий. Ты не поверишь, до чего я яруюсь на этот сюжет, Как я рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности. Какая бездна поэзии в „Онегине“. Я не заблуждаюсь, я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменяет с лихвой эти недостатки».

Композитор, судя по переписке, вообще сомневался в сценичности оперы, но всё же работал над ней с воодушевлением. Он писал Н. Ф. Мекк от 27 мая 1877 г.: «Опера эта будет, конечно, без сильного драматического движения, но зато будет интересна сторона бытовая, и потом, сколько поэзии во всем этом... текст Пушкина будет действовать

¹ См. об этом, например: *Рукавишников Н.* Пушкин в библиотеке П. Чайковского // Советская музыка. 1937. № 1. С. 60.

на меня самым вдохновляющим образом». И ей же 30 августа 1877 г.: «Содержание очень бесхитростно, сценических эффектов никаких, музыка лишена блеска и трескучей эффектности. <...> Если я сделал ошибку, выбрав этот сюжет, т. е. если моя опера не войдет в репертуар, то это огорчит меня мало...» Вот письмо к С. И. Танееву от 2–14 января 1878 г.: «Впрочем, я пожинаю плоды своей недостаточной начитанности, знай я более литературы всяких родов, я бы конечно нашел что-нибудь подходящее для моих вкусов и в то же время более сценичное. К сожалению, я не умею найти сам ничего и не встречаю людей, которые могли бы натолкнуть меня на такой сюжет, как например „Carmen“ Bizet — одна из прелестнейших опер нашего времени. Вы спросите: да чего же мне нужно? извольте, скажу. Мне нужно, чтобы не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей, словом всего того, что составляет атрибут Grand opera. Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое. Я не прочь также от фантастического элемента, ибо тут нечем стесняться, и простору фантазии нет границ». Следующее письмо к нему же от 8–9 января 1878 г.: «Письмо Татьяны и особенно присланный после бал с вызовом на дуэль очень интересны, „сценичны“». И еще письмо к нему же от 24 января — 5 февраля: «Мне захотелось написать музыкальную иллюстрацию к „Онегину“, при этом я неизбежно должен был прибегнуть к драматической форме и готов принять на себя все последствия своего пресловутого непонимания сцены и неумения выбирать сюжеты... Я говорю про то святотатственное дерзновение, с которым я поневоле должен был ко многим стихам Пушкина прибавить или свои собственные, или же, местами, стихи Шилловского». Наконец письмо к К. К. Альбрехту от 3–15 февраля 1878 г.: «Я принужден был, ради музыкальных и сценических требований сильно драматизировать сцену объяснения Татьяны с Онегиным. В конце у меня появляется муж Татьяны и жестом повелевает Онегину удалиться. При этом мне нужно было, чтобы Онегин сказал что-нибудь, и я вложил в его уста следующий стих „О смерть, о смерть! Иду искать тебя!“ Мне кажется все, что это глупо...» (Курсив наш).

Чайковский не хотел постановки оперы на большой сцене¹. Он писал к Н. Ф. Мекк 16 декабря 1877 г.: «Где я найду Татьяну, которую вообразил Пушкин и которую я пытался *иллюстрировать музыкально*. Где будет тот артист, который хоть несколько подойдет к идеалу Онегина,

¹ См. об этом: *Старк Э. А.* Сценическая история опер П. И. Чайковского в быв. Мариинском театре // П. И. Чайковский на сцене театра оперы балета имени С. М. Кирова (б. Мариинский). Л., 1941. С. 17–155; *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века. С. 152–168.

этого холодного денди, до мозга костей проникнутого светской бонтоном. Откуда возьмется Ленский, восемнадцатилетний юноша с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта, à la Шиллер? Как ополшится прелестная картинка Пушкина, когда она перенесется на сцену с ее рутиной, с ее бестолковыми традициями, с ее ветеранами и ветераншами...» (Курсив наш). Однако в письме от 27 ноября 1880 г. к тому же адресату он замечал: «Для меня очень важно разрешение вопроса: может или не может эта опера сделаться репертуарной, т. е. удержаться на сцене? Так как я писал ее не для сцены, то никогда не предпринимал ничего для ее постановки на казенном театре, решив, однако ж, не препятствовать ее исполнению, если инициативу возьмут на себя лица из театрального мира». Таким образом, сам композитор сомневается не только в сценичности своего «Онегина», но и в соответствии пушкинских героев театральным (оперным) амплу.

Премьера оперы состоялась 17 марта 1879 г. в Малом театре в Москве силами учеников Консерватории; в 1880 г. «Онегин» был поставлен на сцене московского Большого театра; 19 октября 1884 г. состоялась петербургская премьера. «С тех пор он вошел в репертуар не только столичных, императорских и частных, но и провинциальных (русских и иностранных), и даже заграничных оперных сцен»¹, — отмечал В. Е. Чешихин.

Как и ожидалось, публика в первую очередь была недовольна либретто. Позднее Н. В. Дризен отметил: «Петроградские меломаны еще не забыли первых представлений „Евгения Онегина“ и „Пиковой дамы“. Гениальная иллюстрация пушкинского текста сразу стала популярной. Конечно, находились зоилы, которые критиковали новые оперы. Впрочем, замечания относились больше к либретто, чем к музыке. Считали странным, что Ларина и няня высказывают глубокомысленные сентенции <«Привычка свыше нам дана, замена счастию она». — С. Д.> и в то же время варят варенье. Или, что Онегин, только что познакомившись с Татьяной, рассказывает ей о болезни дяди и т. д.»² Как писал И. С. Тургенев к Л. Н. Толстому 15 (27) ноября 1878 г., «что за либретто! Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих лиц. Напр., о Ленском сказано: „Он пел увядшей жизни цвет / Без малого в 18 лет“ — а в либетто стоит: „Пою увядшей жизни цвет“ и т. д.»³. Конечно, Чайковскому «предстояло преодолеть не только сопротивление пушкинского романа, но и инерцию слушателей, каждый из которых был или называл себя почитателем поэта»⁴.

¹ Чешихин В. История русской оперы. С. 319.

² Дризен Н. В. Сорок лет театра: Воспоминания. 1875–1915. Пг., 1916.

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Т. 12. М.; Л., 1966. С. 383–384

⁴ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). Л., 1973. С. 166.

Приведем несколько высказываний Г. А. Лароша о том, как Чайковский воспринимал Пушкина: «Это не Пушкин классического периода, зрелый и примиренный, а Пушкин „Кавказского пленника“ или „Цыган“. <...> Мы имеем несколько горячих и благодарных мелодий, в которых много поэзии: публика это чувствует и мнит, что в них много Пушкина»¹; «Петр Ильич был житель по преимуществу городской, так что он писал своего Пушкина и смотрел на жизнь двадцатых годов сквозь призму пятидесятых и шестидесятых»²; «Музыка неверна только по отношению к Пушкину; она с удивительным пафосом, с постоянной выдержанною, почти ровною на всем протяжении силой вдохновения рисует нам Чайковского»³; «Пушкинский „Онегин“ нам дорог в той форме, в которой мы к нему привыкли: истрепанная, тысячу раз перечитанная книжка, дающая простор нашей фантазии, не навязывающая нам для Евгения фигуру этого баритона, для Ольги — этой примадонны, книжка, позволяющая нам рисовать себе и сад, и деревню, и дом, и бал, как нам вздумается — вот наш Онегин, и всякая драматизация этого сюжета есть прежде всего покушение на дорогого нам друга, на спутника наших грез»⁴.

С. В. Васильев (Флеров), музыкальный обозреватель «Московских ведомостей» так оценивал реакцию первых слушателей оперы: «Одни восхищались этой оперой от начала и до конца и ожидали чудес от исполнения ее в большой оперной постановке. Другие запомнили по преимуществу куплеты французского учителя Трике и относились равнодушно к остальному. Третьи мало говорили про музыку, но, главным образом, останавливались на либретто: их возмущали перемены, введенные сравнительно с романом Пушкина, который они находили недоступным музыкальной иллюстрации. Таким образом, были намечены три главные течения во впечатлениях зрителей: безусловное восхищение музыкой, безусловное порицание либретто и так называемое *succès d'estime* <умеренный успех (фр.)>»⁵.

Впрочем, публика вскоре забыла о недостатках либретто этого общепринятого театрального текста. Литературный и театральный тексты перемешались в сознании зрителя-читателя «Онегина», слились воедино, вскоре превратившись в *сверхтекст*. В истории бытования пушкинских текстов это был самый быстрый и короткий путь: от литературного текста — через *театральный текст-1* и *общепринятый театральный текст* — к *сверхтексту*.

¹ Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор. С. 145.

² Там же. С. 146.

³ Там же. С. 153.

⁴ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. М., 1922. С. 142.

⁵ Московские ведомости. 1881. № 15.

М. М. Иванов впоследствии отмечал, что «задача была привлекательна, и художественное чутье, натолкнувшее его <Чайковского. — С. Д.> на „Онегина“, не обмануло его. Именно роман Пушкина сослужил ему великую службу, будучи по своему лиризму подходящим к общему характеру его музыкального творчества, к стати, и заставив его работать, не насилуя вдохновения какими-либо теориями — как это бывало с Чайковским в других случаях. Сослужил он ему службу и прямо своими стихами, известными всем с детства и, в свою очередь, не прошедшими бесследно для успеха этой оперы. Соединение истинной поэзии с прекрасною музыкою, о чем обыкновенно только мечтают эстетика, оказалось налицо в новом произведении»; «„Онегин“ сделался не только репертуарною оперою, но дал автору популярность в массе публики, петербургский же успех повлиял на суждения провинции, где с тех пор „Онегин“ нашел всюду открытые двери»; «Чайковский в „Онегине“ и отчасти, в „Пиковой даме“, является, несмотря на эклектичность своей музыки, иллюстратором Пушкина, по своему духовному облику вообще соответствующим таковому же облику поэта»¹.

«Лирическая опера камерного характера» — характеризовал оперу В. Е. Вишневский². Е. С. Берлянд-Черная отмечала (приведем несколько мнений исследовательницы): «Можно только поражаться гениальной интуиции Чайковского, позволившей ему в сценарии видоизменить структуру пушкинских глав, сохранив при этом и психологические мотивировки и те мельчайшие детали поведения, которые делают такими рельефными образы романа»; «Где Пушкин рисует прямое драматическое действие, Чайковский полностью следует за ним. Тут он, временами, действительно является иллюстратором — вдохновенным, но буквальный истолкователем пушкинской драматургии»³; «Разрешив проблему воплощения этих трех сложнейших характеров <Онегина, Татьяны и Ленского. — С. Д.>, Чайковский, в основном решил проблему всего драматического плана оперы. <...> Наибольшие затруднения при превращении „Онегина“ в драматическое произведение, а тем более в оперное либретто, должны были вызвать массовые сцены, которые в повествовательной манере имеют совсем иное назначение, чем в драматической»; «Иногда почти невозможно отделить намерения композитора и поэта, — так полно, так органически объединились мысли и чувства великих художников»⁴. Среднестатистический читатель Пушкина и слушатель оперы теперь уверен в том, что Татьяна Ларина стала княгиней Гремой еще в романе в стихах...

¹ *Иванов М. М.* Пушкин в музыке. С. 98, 100, 134.

² *Вишневский В.* Пушкин в опере. С. 75.

³ *Берлянд-Черная Е.* Пушкин и Чайковский. С. 57, 66.

⁴ Там же. С. 72, 75–76.

Мы не обнаружили сведений о постановке оперы на сцене народных театров. О восприятии простым народом, посетителями галерки, оперы Чайковского любопытно свидетельство И. Л. Щеглова. Он приводит объяснение зрителя из народа (этот текст поневоле напоминает тексты Зошенко) сцены бала в опере «Евгений Онегин»: «— Понимаешь, этот „высокий“ отбил барышню у эстаго „кучерявого“. Вон гляди: „высокий“ знай себе посмеивается, а „кучерявый“ тарашит буркалы, ровно сумасшедший. Дело одначе пошло серьез — надо полагать, без левольвера не обойдется!! — заключает взволнованно чичероне и поднимается на цыпочки, очевидно, чтобы лучше разглядеть и левольвер... И когда наступает сцена дуэли, наступает напряженнейший момент внимания со стороны простонародной публики; причем фурор возбуждает отнюдь не „ария Ленского перед дуэлью“, которая проходит незаметно, а самая стрельба... Эта самая стрельба возбуждает самые бурные аплодисменты по паденьи занавеса...»¹

§ 4. «Пиковая дама»

«**М**оя Пиковая Дама в большой моде. — Игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли сходство между старой Графиней и Кн<ягиней> Н<атальей> П<етровной> <Голицыной> и, кажется, не сердятся...» — записал Пушкин в дневнике 7 апреля 1834 г. (XII, 324). Действительно, публикой и критиками, охладевшими в 1830-х гг. к Пушкину, повесть «Пиковая дама», напечатанная в «Библиотеке для чтения», была принята благосклонно. «Подробности этой повести превосходны; Лизавета Ивановна — живой портрет компаньонки наших старых знатных дам, рисованный с натуры мастером. Но в целом — важный недостаток, общий всем „Повестям Белкина“ — недостаток идеи»². Даже Ф. В. Булгарин отметил: «Мы не знаем в русской литературе повести, которая была бы написана так легко, приятно, правильно и отчетливо»³.

Нарочито сниженный финал «Пиковой дамы» («Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница. Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине» (VIII, 252)) в известной степени провоцировал дальнейшее драматиче-

¹ Щеглов И. Народ и театр: Очерки и исследования современного народного театра. СПб., <1911>. С. 349–350.

² Р. М. <Зотов Р. М.> Новые книги // Северная пчела. 1834. № 192, 27 августа.

³ Там же.

ское развитие сюжета. Читатель мог почувствовать здесь только иронию автора, поскольку ему совсем было не интересно додумывать продолжение («что же случилось с героями?») — финал только подчеркивал намеренно светский тон повести (вспомним высказывание А. А. Ахматовой о «Пиковой даме»: «ужас, рассказанный светским тоном»). Но для драматурга-инсценировщика пушкинский финал мог послужить определенного рода предпосылкой для создания новых сюжетных коллизий¹. Что и сделал князь А. А. Шаховской.

Пьеса А. А. Шаховского под названием «Хризомания, или Страсть к деньгам» (1836)² стала последним опытом театрализации Пушкина, сделанным при жизни поэта³. Шаховской прибегнул к обычному своему приему осложнения сюжетного стержня и наращивания драматических интриг.

У Шаховского в его «зрелище» действуют около тридцати главных и второстепенных персонажей, не считая бессловесных «нескольких приятелей», «слуг и пажиков графининых», «детей танцующих», «дам и кавалеров на бале», «игроков», и «казачков Чекалинского».

Германн приобретает фамилию Ирмус (ранний вариант в цензурном варианте рукописи — *Ирман*, огласовка пушкинского *Германн*) и имя — Карл Соломонович (фамилия героя оставалась еще фамилией, а не именем, как в последующих переделках, в том числе и в опере Чайковского). Сюжет Пушкина по большей части был сохранен, но подчинен уже законам театрального жанра. Большинство сюжетных коллизий, опять-таки, построены на основе пушкинского текста: некто Кобринский, которому графиня рассказала о тайне Сен-Жермена, не сдержал слова и продолжал играть. Поэтому он и умер в нищете, оставив сиротой дочь Лизу, теперь воспитанницу старухи-графини. Она желает выдать Лизу замуж за

¹ См.: *Денисенко С. В.* Трансформация текста пушкинской «Пиковой дамы» // Русская литература. 1999. № 2. С. 205–214.

² «Хризомания, или Страсть к деньгам, романтическая комедия с дивертисментом в трех сутках, взятая из повести, помещенной в „Библиотеке для чтения“». Пролог: «Приятельский ужин, или Глядением сыт не будешь» («пролог-пословица с пением»); и «трое суток» (3 действия): «Пиковая дама, или Тайна Сен-Жермена» — 1 утро — утро старухи, 2 — убийственная ночь, 3 — игрецкий вечер; дивертисмент — детский бал». Оpubл. Л. Н. Киселевой: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. III: К 40-летию «Тартуских изданий». Тарту. 1999. С. 179–254.

³ См. об этом: *Столянский П.* Одна из переделок произведений Пушкина для сцены. С. 11–15; *Киселева Л.* «Пиковые дамы» Пушкина и Шаховского // Пушкинские чтения в Тарту. 2: Материалы Международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту, 200. С. 183–203; *Денисенко С. В.* Водевиль с Пиковой Дамой А. А. Шаховского // Липецкий потоп и пути развития русской культуры: Сб. научн. ст. Липецк, 2006. С. 45–50.

приказчика. Томский хочет познакомить Ирмуса с бабушкой, но та отказывается. Далее сюжетная линия следует за пушкинской.

После смерти графини, в которой виновен Ирмус, ее призрак является герою. Шаховской подчеркивает, что одно из условий призрака — женитьба героя на Лизе: «Больше не играй и женись на моей Елизе, она твоя жизнь и смерть». Ирмус же всё твердит: «тройка, семерка, туз», не слушая старухи, а она всё напоминает: «Елиза или гроб».

Как оказывается, графиня завещает состояние Лизе. После того, как Ирмус убегает играть, Лиза куда-то исчезает. Томский потом сообщает Ирмусу о найденных на берегу канала ее вещах — намек Шаховского, впоследствии развитый до целой «сцены на Зимней канавке» и доведенный до высокого трагизма в опере Чайковского. В финале (в доме Чекалинского), после проигрыша, Ирмус сходит с ума, попадает в сумасшедший дом (по Пушкину) и умирает (как потом у Чайковского).

По замечанию Л. Н. Киселевой, «можно говорить о создании Шаховским собственного произведения по мотивам пушкинского текста: это „выборочный“ Пушкин, прочитанный глазами Шаховского, приспособленный не только к законам сцены, но и к иной авторской системе и вкусам зрителей»¹.

Но Шаховскому финал даже своего зрелища показался недостаточен. Кроме того: в конце большого представления по традиции должен был играть водевиль. И к своей «Хризомании» драматург присочиняет еще «водевиль-эпilog» под названием «Крестницы, или Полюбовная сделка»². В нем неожиданно для зрителя вся мистика (и повести Пушкина, и даже пьесы Шаховского) разрешалась в водевильном ключе. Героиня оказывалась живой — это Томский «сам же хлопотал, чтобы признали за ее тело какую-то у Емельяновки давно всплывшую утопленницу»³ — и сетовала, что увлечение Ирмусом произошло из-за ее страсти к романам. Она исполняет куплеты:

Романтики разгорячили
Воображение мое,
Романы голову вскружили,
И сердце страждет за нее.
Читая их, я приучилась
Считать безумство высотой.
И нечувствительно влюбилась
В убийства, в ужасы, в разбой⁴.

¹ Киселева Л. «Пиковые дамы» Пушкина и Шаховского. С. 183.

² «Крестницы, или Полюбовная сделка» А. А. Шаховского как «эпilog» к «Пиковой даме» / публ. Л. Киселевой // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту, 2000. С. 385–418.

³ Там же. С. 401.

⁴ Там же. С. 396.

Чурин (пушкинский Сурин) признавался, что он, «чтобы одурачить умника Ирмуса», представился «бабушкой-покойницей», нацепив специально сделанную для этого маску, снятую с бюста графини, «и хорошо прославился: я рядился, хлопотал, напугал, заманил на игру, разорил, свел с ума и уморил в сумасшедшем доме покойного»¹.

А всё потому, что:

...на земле без веры нет народа.
Что жить нельзя без веры никому.
Так именно по самой сей причине,
В ком веры нет к святому ничему,
Тот сам не рад, а верит чертовщине.

Кроме того, Чурин договорился с шулером Чекалинским — и тот подменил у Ирмуса туза на пиковую даму: «А уж этого, хоть убей меня, не пойму, как он переменял туза на пиковую даму? Только он привстал потчевать лимонадом, облокотился об стол рукой с платком, я не спускал с него глаз, а только успел увидеть взлет платка»².

В результате весьма сложных перипетий самого водевиля, Лиза, наследница графини, выходит замуж за Томского; другая Лиза (горничная, также воспитанница графини) обретает отца и мать, да еще и оказывается дворянкой; следуют благословления, славословия крестьян, поздравления цыган и т. п. Пожалуй, в финале у Шаховского собраны все водевильные штампы того времени...

В финальных куплетах выведена нехитрая мораль и традиционное обращение автора к зрителям:

Страсть к деньгам пагубней, чем скупость.
Любовь — беда, игра — напасть,
Вино — позор, тщеславье — глупость;
А есть их всех несчастней страсть:
Давно наш автор ею страждет,
Ему нельзя не сочинять;
Похвал и плесков он не жаждет,
А просит только не свистать³.

Присоединенный водевиль, как мы можем видеть, в еще большей степени отдалял эту сценическую версию «Пиковой дамы» от пушкинского текста. Надобно отметить, что водевиль, сразу же вызвавший у зрителей недоумение, вскоре был отсоединен от «зрелища» и забылся.

¹ Там же. С. 399.

² Там же. С. 400.

³ Там же. С. 417.

А «Хризомания» после нескольких представлений приобрела всё же название «Пиковая дама».

Премьера «Хризомании» состоялась 3 сентября 1836 г. в Александринском театре. Музыка к спектаклю была написана К. А. Кавосом. По мнению М. Н. Щербаковой, «одним из впечатляющих приемов театральной сценографии у Шаховского всегда была тщательно продуманная музыкальная режиссура зрелища»¹. Цензор Е. И. Ольдекоп отметил в своем рапорте: «Несмотря на то, что эта пьеса заимствована из прекрасной повести, она столь же уродлива, как и ее заглавие»². А театральный рецензент «Северной пчелы» П. Медведский (А. В. Никитенко) подтверждал это мнение: Шаховской «безжалостно растянул свою пьесу и до такой степени развел ее водою, что в этом наводнении потонули все остальные ее достоинства, и пьеса сделалась очень сухой при всей своей водянистости. Действующие лица вышли совсем не те, что у Пушкина: они скорее похожи на марионетов, нежели на людей»³. А. И. Вольф откликнулся в своей «Хронике»: «Сам Загоскин опять тряхнул стариною и отдал на сцену комедию „Недовольные“, но она успеха не имела, так как и „Хризомания“, драматическое зрелище, переделанное Шаховским из „Пиковой дамы“ Пушкина. Видно, что старички не могли уже подладиться под новые требования молодого поколения»⁴.

Позднее «Пантеон и репертуар русской сцены» писал о спектакле, даваемом 8 сентября 1848 г.: «„Пиковая дама“, игранная прежде под именем „Хризомании, или Тайны Сен-Жермена“. По выкинутому прологу, растянутым и неестественным сценам, а главное, по дурному выполнению, в ней просто нельзя узнать прелестной повести Пушкина. Одно лицо, которое вполне поддерживает всю пьесу, это г-жа Львова-Синецкая в роли графини Томской. Так сыграть роль старухи-брюзги, жеманной, капризной, которой всё уже надоело, и которая в свою очередь надоедает всем ее окружающим — дело великой артистки. Из-за нее одной стоило смотреть несколько раз эту пьесу, которая без нее была бы одною из самых скучнейших»⁵.

Постановка сначала была обойдена успехом: пьеса ставилась в Петербурге и в Москве в это время весьма редко⁶. Зато к ней неодно-

¹ Щербакова М. Н. Пушкин и современники. С. 94.

² Пушкин в драматической цензуре. С. 236.

³ Северная пчела. 1836. № 216.

⁴ Вольф А. Хроника... Ч. 1. С. 51.

⁵ Пантеон и репертуар русской сцены. 1848. Кн. 10/11. С. 73–74.

⁶ Спектакли в Петербурге: 3, 9 и 18 сентября 1836 г.; 29 апр., 7 мая 1857 г.; в Москве: 4, 12 и 20 дек. 1846 г.; 23 янв., 4 и 17 сент. 1847 г.; 29 янв., 7 и 8 сент. 1848 г.; 9 февр. 1849 г.; 20 авг. 1850 г.; 24 янв. 1851 г.; 6 окт. 1854 г.; 30 янв., 3 февр. 1856 г.

кратно обращались в конце века (обрезая текст в соответствии со сценичными условиями того времени и безоговорочно отказываясь от «эпилога-водевиля»).

По существу «Хризомания» открыла путь к театрализации прозы Пушкина. Постановка пьесы в 1836 г. наметила тенденцию следующих десятилетий: интерес к романтическим поэмам на театре сменится интересом к пушкинской прозе, изменятся приоритеты. Примечательно, что в пьесе один из героев провозглашает тост «за здоровье нашего соловья-поэта, который сам пишет прелестно, и, спасибо ему, *снабжает сюжетами* наших драматиков» (Курсив наш).

Любопытно, что цензорский пересказ содержания «Хризомании» можно применить и к пушкинской повести, в кратком ее изложении все побочные линии, разработанные Шаховским, становятся несущественными: «Молодой граф Томский рассказывает друзьям своим, что его тетка осьмидесятилетняя графиня Томская умела в юных годах прельщать всех умом своим и красотой. Однажды в Париже она проигралась в пух, а муж не хотел уплатить огромного долга. В отчаянии она обращалась к графу Сен-Жерменю, тот назвал ей три (верные) карты, и графиня не только отыгралась, но осталась еще в выигрыше. Каждый желает знать эту тайну, наиболее полковник Ирмус. Он влюблен в Елизавету Ивановну, воспитанницу графини, и имеет с ней переписку. Елизавета Ивановна, желая освободиться из упорной опеки старой графини, которая не дает ей ни днем, ни ночью покоя, приглашает Ирмуса к себе. Ирмус приходит ночью в дом графини и попадает в ее спальню. Графиня поздно возвращается домой из общества; она больна и притом страдает бессонницей. Она отпускает всех и садится в кресло. Ирмус подходит к ней и требует от нее названия трех карт. Старуха в испуге умирает; но несколько дней после похорон привидение ее является Ирмусу и называет ему три мистические карты: тройку, семерку и туз. Ирмус со всем своим капиталом в 46 000 рублей отправляется на игрецкий вечер. Счастье ему везет: он выиграет на тройку и семерку; остался туз; и эта карта выигрывает, но Ирмус, оборачивая карту, видит перед собою пиковую даму. И живое воображение ее представляет ему в этой карте портрет старухи Томской. Потерявши всё, он лишается ума. Евстафий Ольдекоп»¹.

Первой музыкальной инсценировкой «Пиковой дамы» (и первым сценическим воплощением пушкинского сюжета за границей) стала комическая опера в 3 актах по либретто Эжена Скриба «La Dame de Pique» Франсуа Галеви, премьера которой состоялась в Париже 22 декабря

¹ Цит. по: Пушкин в драматической цензуре. С. 236.

1850 г. в театре «Комическая опера»¹. «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»², — анонсировал обозреватель «Сына отечества».

«Некоторые изменения и французские фиоритуры» заключались в следующем³. Первые два акта оперы происходят в Полоцке. По легенде члены семьи князей Полоцких посвящены в тайну трех карт. Эту тайну хочет узнать страстный игрок полковник Цицианов. Он прикидывается влюбленным в последнюю из рода Полоцких — горбатую и хромоногую княжну Полоцкую. Но сердце последней отдано другому, унтер-офицеру Нелидову. Цицианов шантажирует молодого человека векселем и, в результате вспыхнувшей между ними ссоры, отправляет на соляные копи. Княжна уговаривает одного из рудокопов помочь ее возлюбленному бежать, называет три карты и дарит заколдованное кольцо, без которых тайна не действительна. 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 оказывается еще и красавицей... поскольку ее горб и хромота была бутафорией, к которой она прибегала, спасаясь от... домогательств Петра III.

Вскоре после премьеры на спектакль появилась рецензия Г. Берлиоза. В частности, 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 originale»⁴. В газете «La Press» от 27 декабря 1850 г. был напечатан

¹ Объявление о премьеры в русской прессе см.: Санкт-Петербургские ведомости. 1850. № 293, 30 декабря.

² Сын отечества. 1851. Ч. 1 (январь). Отд. Смесь. С. 130.

³ О переделке «Пиковой дамы» Э. Скрибом см., например: *Алексеев М. П.* Пушкин на Западе // Пушкин: Временник. Т. 3. М.; Л. 1937. С. 140–141.

⁴ *Berlioz H.* Théâtre de l'opéra-comique. Première de «La Dame de Pique», opéra comique en trois actes, de mm. Scribe et Halévy // *Jornale des débats.* 1851. 1 janvier. «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 пре-

фельетон Т. Готье, в котором автор иронически пересказывал сюжет оперы, взятый из петербургской повести «русского поэта Пушкина», повести «очень таинственной и очень интересной»¹.

Надо сказать, что русские критики, не услышав 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 искажил подлинник², а Скриб из занимательного рассказа Пушкина составил такую ахинею, 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 Russia“ (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

лестного рассказа, в котором сверхъестественные явления присутствуют свободно. Вымысел Г. Скриба хорошо сочетается с музыкой, но разворачивание сюжета явно оказывается менее удачным в отношении оригинала» (пер. с фр. Н. Л. Дмитриевой).

¹ См. об этом: *Peregrinus Thyss*. Из театральной старины: «Пиковая дама» до Чайковского // Музыкальный современник. 1915, октябрь, кн. 2. С. 72–74. Автор статьи указывал, кстати, что некоторые сцены из либретто Скриба послужили материалом «довольно жалкой оперы Джордано «Siberia»» (Там же. С. 74).

² За границей первый перевод повести на французский язык был сделан Полем де Жюльекуром 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, оп. 14, № 17; см. публ. в сб.: Мериме—Пушкин. М., 1987. С. 195–206. О французской «Пиковой даме» см.: *Алексеев М. П.* Пушкин на Западе. С. 139–141; *Фридкин В.* Вояж «Пиковой дамы» // Наука и жизнь. 1984. № 7. С. 70–74.

волшебства! Этой ошибки опытного писателя мы даже не постигаем¹. «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»².

В справочной литературе отмечалось, что на сюжет «Пиковой дамы» по либретто Э. Скриба была написана в 1862 г. оперетта Франца фон Зуппе «Die Kartenaufschlagerin» («Pique Dame» — во второй редакции)³. Однако Э. Штёкль в своем исследовании «Пушкин и музыка» опровергает эти сведения, полагая, что 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»⁴.

Впрочем, в России вскоре появляется театральный текст «Пиковой дамы» (*театральный текст*–2). «Пиковая дама» Д. И. Лобанова (1875), ставившаяся и под названием «Картежник»⁵ — типичная мелодрама, в которой на пушкинский текст, оставшийся практически без изменений, но переделанный в диалоги, были вкраплены добавления по законам жанра. Введены роли денщика Германа (первое написание имени главного героя с одним *n* в истории русского театра) — пьяницы Антона и субретки — разбитной Леокадии, горничной графини. Графине почему-то назначена фамилия Пашенко. Действие происходит в Петербурге в конце XVIII в. Игроки собираются у Германа дома. Как и у Пушкина, герой говорит, что «игра занимает меня сильно, но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее». И добавляет: «Вот если бы можно было управлять счастьем игры — тогда другое дело — я бы играл всякий день». Томский рассказывает историю о своей бабушке. Тут же выясняется, что у нее есть воспитанница, «вероятно, никому другому, как ей, завещает графиня свою кабаллистику». Когда гости расходятся, Герман просит Томского представить его бабушке. Томский, зная, что Герман волочится за воспитанницей, не возражает. Герман остается один: «Есть еще какая-то непостижимая сила, которая влечет меня к дому графини... Тут не одна любовь к воспитаннице... Нет! Мешкать

¹ Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1851. № 4, 5 января.

² Библиотека для чтения. 1851. Т. 105. Отд. VII. Смесь. С. 203.

³ Вишневский В. Пушкин в опере. С. 62; Пушкин в музыке: Справочник. С. 108.

⁴ Stöckl E. Puškin und die musik. P. 477.

⁵ Цензурное разрешение от 18 ноября 1875 г. На сцене императорских театров не ставилась.

нечего... Не буду ожидать представления, пожалуй, Томский и забудет обо мне... У меня есть другой путь — воспитанница...» Денщик Антон передает письмо Германа Лизе через Леокадию.

Во втором действии Леокадия уговаривает Лизу уступить любви Германа: «Может быть, эта ваша судьба, ваш суженый...» Далее следует пушкинская сцена с Томским и графиней почти дословно. Графиня уходит в спальню, вновь появляется Томский, который ухаживает за Лизой. В ходе диалога выясняется, что у графини есть побочный сын, который наследует половину ее состояния.

В третьем действии графиня и Лиза отправляются на бал к французскому посланнику. Леокадия провожает Германа в спальню Лизы, но тот вскоре возвращается в спальню графини: «Я даже не остался там, в ее комнате, где всё напоминает и дышит присутствием милой особы. Откуда такое хладнокровие и зачем я опять здесь, в спальне дряхлой старухи?» Далее следует монолог о привлекательности денег, а не любви. Возвращаются Лиза и графиня. Графиня вспоминает о своем сыне. Из-за драпировки появляется Герман. Пушкинская сцена повторяется, за исключением того, что графиня, всматриваясь в Германа, узнает в нем сына... И умирает от страха. Герман идет к Лизе и во всем ей признается — Лиза в ужасе, но не может отказаться от своей любви.

Действие четвертое происходит в доме Германа. Антон рассказывает другому слуге об отпевании графини (его рассказ почти следует за пушкинским текстом). Цензура изъяла следующее место из монолога Антона: «Как стал, брат, этот самый проповедник речь держать: „Ангел смерти, говорит, обрел ее бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха...“ Так я тебе скажу, ничего такого я в зись свою не слыхивал. А как запели под конец „вечную память“, так просто индо мороз по коже дерет!.. Жалостно»¹. Приходит Герман, выпивает красного вина и «падает в изнеможении. Музыка. За сценой удар в „тамтам“. Кулиса сзади за сценой раскрывается». И тут является призрак графини — она раскрывает Герману тайну трех карт при условии, «чтобы в сутки более одной карты не ставил, и чтобы никогда в жизни уже после не играл».

Вскоре приходят игроки вместе с Чекалинским (как видим, здесь со вмещены две сцены в одну). Герман ставит карту: тройка выигрывает. Герман в сомнении: он помнит, что графиня приказала не ставить более одной карты в сутки, но решается. Семерка выигрывает. Он ставит на туза. Финал этого действия приближен к финалу повести: «Пиковая дама! Но какое необыкновенное сходство! Какое отвратительное лицо!

¹ Пушкин в драматической цензуре. С. 263.

Смотрите, она прищуривается, усмехается!! Старуха!!! Это она, она! Ха, ха, ха! (Хочет диким смехом. Все окружают его в недоумении)».

Действие пятое — драматургическая пристройка к пушкинскому сюжету. Герман сидит у себя за ломберным столом с картами и постоянно повторяет «тройка, семерка, туз»; Антон ухаживает за ним. Приходит Лиза, пытается разговорить Германа, целует его. Появляется вызванный ею доктор: «Могу вас уверить, сударыня, что для душевных потрясений нет лучше лечения, как те же душевные потрясения, например, любовь такой прекрасной особы, которую я имею честь здесь видеть». Разум, действительно, на короткое время возвращается к Герману; герои мечтают о свадьбе.

Но тут, к несчастью, приходит Томский. Он объявляет, что Герман — побочный сын графини и ему завещана половина состояния. При известии о том, что он является причиной смерти матери, Герман снова теряет разум. Ему вновь является призрак графини. Он в ужасе: «О нет — ты не мать моя, ты пиковая дама. Это ты разорила меня, ты, ты, старуха! Прочь отсюда! прочь, я убью тебя!» — восклицает Герман и закалывается. Лиза с рыданиями падает на его труп.

Как мы видим, Лобанов первый начинает разрабатывать и тему любви Германа и Лизы, и тему борьбы героя между любовью и страстью к игре (деньгам). К тому же автор первым приводит безумного Германа к самоубийству.

Известно, что в 1879–1890-х гг. пьеса Лобанова с успехом шла на провинциальной сцене. Появление оперы Чайковского (1890) не уничтожило потребности в этой драматической «Пиковой даме».

К 6 мая 1885 г. относится следующее замечание директора Императорских театров И. А. Всеволожского (в письме к П. М. Пчельникову) по поводу предполагающегося заказа на оперу по повести Пушкина: «Игорный дом, бал у княгини, ночная сцена у той же княгини, потом явление призрака, — тут можно дать простор фантазии — а что касается костюмов, пусть перенесет действие в прошлое столетие — и дело в шляпе. Можно также воспользоваться стихотворениями Пушкина»¹. Как совершенно справедливо замечено, игра в карты — эффект, проверенный на «Травиате», гадание — на «Кармен», игорный дом — на «Манон»².

Поначалу дирекция театра заказала эту оперу композитору Н. С. Кленовскому (ученику Чайковского по Консерватории), который и обратился для написания либретто к М. И. Чайковскому в сентябре 1887 г.,

¹ Цит. по: Яковлев В. Чайковский и Пушкин // Чайковский и театр: Сб. статей и материалов. М.; Л., 1940. С. 24.

² Там же. С. 24.

последний дал согласие. В период работы над либретто для Кленовского Модест Ильич держал брата в курсе своей работы. Впрочем, судя по переписке братьев, сюжет «Пиковой дамы» в это время не интересовал Петра Ильича. Еще 28 марта 1888 г. он писал: «Я нисколько не сожалею, что не буду писать „Пиковую даму“ <...>. Такой сюжет, как „Пиковая дама“, меня не затрагивает, и я мог бы только *кое-как* написать». Кленовский по непонятным причинам в марте 1889 г. отказался от написания оперы. Осенью этого же года, уступив уговорам дирекции и брата, П. И. Чайковский дал свое согласие. В декабре в дирекции Императорских театров состоялось совещание по поводу будущей оперы. Вот как отозвался об этом композитор: «Были обстоятельно обсуждены сценические достоинства и недостатки его произведения <либретто М. И. Чайковского. — С. Д.>, проектированы декорации, даже распределены роли, и т. д. Таким образом, уже теперь в дирекции театров идут толки о постановке оперы, ни одной ноты из которой еще не написано» (из письма к Н. Ф. Мекк от 17 декабря).

Премьера «Пиковой дамы», оперы в 3 действиях, 7 картинах состоялась 7 декабря 1890 г. в Мариинском театре (дирижер Э. Ф. Направник), 4 ноября 1891 г. — в Москве в Большом театре (дирижер И. К. Альтани).

Опера имела большой успех у публики, и хотя пресса отнеслась к опере отрицательно, не найдя в ней ничего нового по сравнению с предшествующими оперными произведениями Чайковского, билеты на все премьерные спектакли пользовались спросом. Как отмечал в своих записках главный режиссер русской оперы Г. П. Кондратьев, публика бисировала на номерах: дуэт Полины и Лизы, баллада Томского, пастораль, дуэт Германа и Лизы в сцене на канавке¹. «В первых постановках „Пиковой дамы“ явственно проявились характерные тенденции, которые надолго были закреплены за исполнением этой оперы Чайковского: стремление к эффектности, блеску, мелодраматическому пафосу»². Современники отмечали «екатерининский вкус» постановки.

Весьма характерно замечание о либретто Г. А. Лароша: «М. И. Чайковский, как известно, позволил себе весьма существенные отступления от пушкинского сюжета, вернее сказать, коренным образом переделал его, заменив пушкинскую пружину алчности более понятную и популярную — любовью. Если либретто, благодаря этой мудрой переделке, на вид банальнее пушкинского сюжета, то не я, конечно, буду сетовать. <...> В либретто избитейший мотив, казеннейшая уловка порою

¹ Цит. по: Чайковский и театр. С. 267–327.

² Шавердян А. Чайковский и русский оперный театр // Чайковский и театр: Сб. статей и материалов. М.; Л., 1940. С. LXIII.

желательнее мудреных, психологически тонких пружин, непонятных без помощи словесного текста. У Пушкина Герман только игрок, у Модеста Ильича он и игрок, и влюбленный. <...> Я только желал бы посмотреть публику, которая приняла бы, которая поняла бы оперного героя, в течение целого вечера пускающего высокие ноты о том, что ему хочется хватить изрядный куш денег <...>. Бросая общий взгляд на либретто, я должен признаться, что и оно, как большинство других, не представляет правильной завязки. Характер повести сохранен и в драматической переделке; сцены следуют одна за другою, как придется <...>. О „Пиковой даме“ можно сказать в двух словах, что Петр Ильич любил большой свет, а еще больше любил русскую старину восемнадцатого века. В новом либретто он имел и то, и другое»¹. Позднее, впрочем, критик вспоминал: «Я нашел, что восхищаюсь, как самый заурядный слушатель из публики, приписывая музыке то, что было придумано Модестом Ильичом; двум братьям Чайковским и Пушкину — то, что принадлежало лишь декоратору и машинисту, декоратору и машинисту такие идеи, которые я почерпнул из чтения поэтов и мемуаристов, поэтам и мемуаристам то, что составляло плод моего личного, и быть может, временно настроения»².

М. М. Иванов так характеризовал оперу: «В „Пиковой даме“ <...> мы находим только прибавление драматического элемента, отсутствующего в „Онегине“. Но если оставить в стороне этот элемент, т. е. Лизу и Германа с его маньячеством, доводящим его до сумасшествия <...> и отделить сценические эффекты всякого рода, встречающиеся в этой опере, то родство ее музыкального стиля со стилем „Онегина“ станет совершенно ясным. С точки же зрения иллюстрации пушкинского текста музыкою, я нахожу, однако, что „Пиковая дама“ занимает более второстепенную роль в ряду других произведений Чайковского, написанных на эти сюжеты: текст Пушкина уступает место всяким сценическим подробностям, слишком уже выдвинувшимся на первый план — гулянье в Летнем саду, великолепный балет, фантасмагории Германа и т. д. — всё это давит простой замысел писателя»³.

Другой исследователь, В. Д. Корганов писал об операх Чайковского: «„Пиковая дама“ была неудачно переделана в либретто для оперы, являющейся в музыкальном отношении одной из лучших в современном репертуаре; „Полтава“, переделанная в оперу „Мазепа“, менее интересна, в опере много физических страданий (убийство, казнь, заточение, сумас-

¹ Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор. С. 111.

² Там же. С. 154.

³ Иванов М. М. Пушкин в музыке. С. 107–108.

шестве), чуждых музам поэта и композитора. „Евгений Онегин“ не мог быть втиснут в обычные драматические рамки <...>, по существу своему роман Пушкина требует в композиторе преимущественно лирического таланта, это лучшая арена для последнего, вследствие чего и произведение Чайковского — лучшая музыкальная иллюстрация к пушкинскому тексту»¹.

Безусловно, такой опытный либреттист, как М. И. Чайковский, учитывал эффекты и удачи предшественников, и, в первую очередь, Лобанова, драма которого (*театральный текст*–2) продолжала успешно идти на столичной и провинциальной сцене. Как и в драме, в опере усилена любовная линия сюжета — и она столь же тесно переплетена с «картежной» линией, с темой карт. Либреттист всё же отказывается от лобановской интриги «Герман — побочный сын Графини» (что уместно для мелодрамы, но утяжеляло бы драматургию оперы), но пользуется находкой Шаховского (*театральный текст*–1) — самоубийством Лизы.

Текст Чайковского — *общепринятый театральный текст*, почти сразу же оформившийся в *сверхтекст*. И это подтверждают последующие драматические инсценировки.

Драма в 5 действиях, 6 картинах «Пиковая дама» (1891) А. И. Громова (Хайдукова)² «на музыку Чайковского и др.» написана по либретто М. И. Чайковского. Даже «предисловие» автор беззастенчиво взял у М. И. Чайковского: «Пьеса „Пиковая дама“ составлена по Пушкину, с необходимыми, вследствие требований сцены, изменениями. Как ни странно посягать на цельность хотя бы и не первостепенного произведения великого поэта, но в данном случае это было необходимым условием всей работы. Все новое, сравнительно с Пушкиным, в сюжете „Пиковой дамы“ есть результат двух главных изменений: перенесение времени действия и введение любовно-драматического элемента». В драме, однако, действие перенесено в начало XIX в. Оперные стихи переложены на прозу (т. е. получилась обратная трансформация, как в обратном переводе на язык оригинала); герои те же, что и в опере; вставлены музыкальные номера (например, баллада Томского). В пьесе отсутствуют некоторые оперные сцены, добавленные либреттистом к пушкинскому сюжету: сцена в комнате Лизы с Полиной, барышнями и гувернанткой, сцена на канавке. Кроме того, Томский в игорном доме поет не песню на стихи Державина (видимо из-за ее слишком фривольного для драматического театра характера), а другую. Как в «Хризомании» Шаховского, о самоубийстве Лизы рассказывает Елецкий в игорном доме: «Моя бывшая неве-

¹ Корганов В. А. С. Пушкин в музыке. С. 22.

² Цензурное разрешение от 26 июня 1891 г.

ста вчера, после похорон графини исчезла вечером неизвестно куда; затем, сегодня утром я узнал, что она ночью была между 10 и 12 часами на набережной Невы, а сторож одного дома утверждает, что он видел, как какая-то женщина бросилась в воду; помешать он ей не успел, но платок, которым была покрыта голова этой несчастной, остался на панели, и этот платок вся прислуга признала... Ясно, как день, что утопленница никто иной, а глубоко несчастная моя бывшая невеста! Она была обманута самым предательским образом! <...> И вот я здесь для того, чтобы мстить!» Существует еще несколько вставок из «Хризомании» (например, показательна фраза Германа «Aut Cesar, aut nihil»). Всё остальное в пьесе — по оперному либретто.

Текст драмы в 5 действиях «Пиковая дама»¹ (1896) Н. А. Корсакова близок и к пушкинскому, и к опере Чайковского, и к «Хризомании» Шаховского. Скорее, всего, это обработка компилятивного текста Громова. Отметим, что в рукописном цензурском экземпляре имя *Герман* написано то с одной, то с двумя *н*.

Действие происходит «глухой осенью» в 1830-е гг. в Петербурге. Введены новые персонажи: Маша и Катя, горничные графини; камердинер графини; девочка, принесшая записку от Германа. Первое действие «Легенда» происходит в Летнем саду. Игроки обсуждают вчерашнюю игру и упоминают о Германе Абрамовиче (напомним, что в «Хризомании» героя зовут Ирмус Соломонович): «Возле кого он сядет, тот брось всякую надежду на счастье». Томский рассказывает историю графини по Пушкину — текст почти без изменений. Нарумов и Герман желают быть представлены графине, на что Томский отвечает: «С удовольствием, но только услуга за услугу: я вас представлю бабушке, а вы пройдете со мной курс физики и химии, которыми вы владеете в превосходстве». Нарумов зовет всех ужинать, но Герман отказывается: «Боюсь привыкнуть к ужину <...>. Я не хочу сделаться рабом привычки» (текст следует за «Хризоманией»).

В действии втором («Решительный шаг») Графиня примеряет чепец с лентами огненного цвета («Ох, мне уже ничто ни к лицу, и румянюсь-то я только для того, чтобы народ не пугать»), жалуется на бессонницу и тиранит Лизу и Машу. Выговаривает Лизе (та — приемная дочь графини и дочь покойного Чаплицкого, управляющего делами графини), что она кокетничает и сводит с ума Поля. Машу Графиня выдает замуж за своего приказчика. Появляется Томский. Графиня в ужасе от романов Дюма: «Я ужасно боюсь утопленников». Томский просит позволения представить ей Германа Абрамовича, «математика». Графиня: «Какого

¹ Цензурное разрешение от 4 июня 1896.

он происхождения?» Томский: «Думаю, что он происходит от немецких... как бы это полегче выразить?» Графиня: «Израильтян?» Томский: «Да, вроде этого». Томский говорит, что Герман интересуется мистикой, алхимией и кабалистикой. Графиня: «Я, мой милый, никогда с ним не познакомлюсь! <...> Потому, что я терпеть не могу загадочных людей, ни у меня в доме, ни пред моими окнами». Графиня заметила, что «математик» подолгу стоит под окнами ее дома, и говорит Лизе: «Советую тебе не сидеть больше у окна, от него дует, ты можешь простудиться». Маша: «И схватить горячку». Кстати, Маша, как и Лиза, — крестница графини. Маша помогает Лизе устроить свидание с Германом.

Действие третье («Внезапная смерть») происходит в спальне графини. Герман остается за ширмой просто потому, что не успевает пройти в комнату Лизы — появляется горничная. «Я выведаю тайну графини у моей красавицы, — говорит он, — тогда она и три карты мои». Далее сцена по Пушкину.

В действии четвертом «Призрак» происходит встреча с призраком (по Пушкину). Но, как и у Шаховского, призрак троекратно повторяет: «Лиза или смерть». Вскоре появляется Томский, рассказывает о приезде игрока-миллионера Чекалинского и приглашает Германа на игру. Следует большой монолог Германа о деньгах: «Да что значат все красавицы мира перед миллионом? Деньги — власть, могущество! Что человек с пылким воображением не сделает с миллионом! Какие препятствия не одолеет, чего не купит? Деньги — талисман мира! Деньги стелятся золотыми коврами в спальне гордых красавиц, деньги служат лестницей к почестям; с деньгами — всё!! Имея их, можно достигнуть всего и насладиться всем, что может выдумать утонченная прихоть и воображение. Красота увядает, здоровье подтачивается, слава меркнет, а деньги всегда в своей силе! Они побеждают болезни, надменность, предрассудки, клевету, ложь, истину и даже время!» Томский добавляет: «Но не могут победить смерти, вот что скверно...»

В действии пятом «Сумасшествие», как и у Шаховского, Герман заявляет: «Aut Cesar, aut nihil». Далее следует сцена по Пушкину; о судьбе Лизы вообще не упоминается. В конечном счете, Герман сходит с ума: «Какой ужасный шум... это золото кипит, клокочет, течет... теки, теки... больше, больше... У, целое море золота и блестит, сверкает, переливается... бриллианты, изумруды... алмазы... фабрики... дома... мои, мои... всё мое!!»

Превратившись в *сверхтекст*, «Пиковая дама» даже в большей степени, чем «Онегин», послужила поводом к «путанице». Не говоря о том, что для рядового читателя-зрителя тексты Пушкина и Чайковского слились воедино, обратим внимание на ошибки специалистов. Музыковеды, занимающиеся творчеством Чайковского, зачастую не различают *Германна*

и *Германа*. Но даже и пушкинисты иногда заблуждались. Так, например, по наблюдению А. Б. Дермана, М. О. Гершензон ошибочно интерпретировал поведение Германа в повести Пушкина как поведение влюбленно-го человека. Исследователь, между прочим, отмечал: «Поистине трудно учесть громадную роль этой формы искусства <оперы. — С. Д.> в массовом сознании и *популяризации искаженных представлений о классических произведениях художественной литературы*, как „Фауст“, „Евгений Онегин“ и др. <...> Эта вот „безумная влюбленность“ оперного либретто и есть, думается мне, то горчичное зерно, которое прокрадывается вместе с вкрадчивой музыкой еще в юную душу будущего пушкиниста, разрастаясь впоследствии в стойкие литературные концепции, искажающие классические творения искусства»¹.

В театре происходит визуализация образов и действия; читатель становится зрителем, читательское восприятие входит в определенную конфронтацию со зрительским восприятием. Отсюда — недовольство театральным текстом — и соответствующая критика (критик — тот же читатель).

После смерти Пушкина его *литературные* произведения уже не составляют предмета разбора *театральных* рецензентов. По справедливому замечанию П. Н. Столпянского, с одной стороны, авторы «не церемонились с произведениями поэта, заботились только о личном успехе и об успехе актеров, для бенефиса которых эти пиесы составлялись». С другой стороны, рецензенты «усиленно подчеркивали, что литературные произведения назначены для чтения, а не для сцены, и, отдавая все должное таланту поэта и даже как будто пользуясь случаем подчеркнуть все значение гениального русского поэта А. С. Пушкина, рецензенты, как бы с печалью, констатируют неудачу переделки...» Автор добавляет: «К сожалению, как относилась публика, судить трудно. Количество представлений, которые выдерживала та или другая пиеса в то время далеко не обозначало успех. Дирекция театров мало считалась с мнением публики»². Эту мысль в наше время подхватит И. Ф. Петровская, полагая, что «литературоведческий анализ репертуарных пьес дает неполное, а нередко и искаженное представление о том, что видел зритель на сцене. Смысл и общественную ценность пьесы определяли актерская трактовка и восприятие ее публикой в соответствии с бытовавшими представлениями. Нередко пьеса приобретала такое звучание, которого не предполагал и сам автор. Актер и зритель зачастую обогащали слабую пьесу, возвышали ее своим толкованием»³.

¹ *Дерман А.* Пушкин и пушкинисты // 30 дней. 1935. № 5. С. 78–80. Курсив наш.

² *Столпянский П.* Произведения Пушкина и их переделки на петербургской сцене в николаевскую эпоху. С. 72.

³ *Петровская И.* Театр и зритель провинциальной России. С. 231.

Однако премьерные страсти вскоре утихают. Пушкинский *театральный текст* продолжает свое бытование: спектакль дает сборы, — соответственно пользуется популярностью. Критика уделяет внимание уже исполнительскому и сценическому мастерству. И это немаловажно для движения театрального текста, особенно на драматической сцене. Понятно, что известную трагедию или комедию зритель/читатель может перечитать дома, воодушевленный спектаклем. Но он, скорее всего, не станет читать драматическую инсценировку, даже если она издана, например, в «Репертуаре и Пантеоне» (или отдельным изданием). Разумеется, он обратится к первоисточнику — к пушкинскому произведению. И вот тут-то, закрепленный театральным опытом визуальный образ, скажем, стационарного зрителя в великолепном исполнении Самойлова, накладывается на его, читателя, знакомый образ.

На следующем этапе «разночтения» литературного и театрального текстов скрадываются, оба текста сливаются воедино.

Но это еще не *сверхтекст*. Для формирования *сверхтекста* необходимо репертуарное время. Драматическая постановка (мы сейчас говорим именно об инсценировках, а не об оригинальном театральном репертуаре), как показывает материал нашего исследования, может пользоваться популярностью максимум 20 лет, потом даже перейти на провинциальную сцену, а потом стать благополучно забытой. Получается, что рождение и бытование *сверхтекста* возможно только через музыкальную сцену с ее большей условностью (репертуарность *общепринятого театрального текста*). В нашем (пушкинском) случае — это опера.

Опера — самый долговечный жанр в театральном искусстве: в ней сочтаются четыре важнейших составляющих: зафиксированный литературный текст (текст либретто, в той или иной мере соотносящийся с литературным первоисточником), драматическое действие, музыка (зафиксированная в партитуре) и пластическое искусство (балетные включения, собственно сценография). *Общепринятый театральный текст* продолжает свое бытование наряду с первоначальным литературным текстом (это необходимое условие жизни *сверхтекста*).

И здесь уникальность (во всяком случае, для России) Пушкина: все русскоязычные слушатели оперы Чайковского читали «Онегина», не все французы читали «Кармен», но и те, и другие напоят и арию «Куда, куда, куда вы удалились...», и хабанеру «У любви, как у пташки крылья...» («L'amour est un oiseau rebelle...»), литературным первоисточником которой была (забытая для слушателя «Кармен») песня Земфиры «Старый муж, грозный муж...»

Глава четвертая

ТЕАТР XIX ВЕКА И «ПУШКИНСКИЕ» ИНСЦЕНИРОВКИ

В этой главе мы анализируем общую картину формирования и трансформации зрительского восприятия «пушкинских» театральных текстов, театральной репутации Пушкина.

Можно выделить несколько этапов формирования и трансформации зрительского восприятия «пушкинских» театральных текстов. Первый охватывает прижизненные инсценировки, второй — первое десятилетие после смерти поэта, третий — третью четверть XIX в., четвертый — последние десятилетия, время Пушкинских торжеств. Разумеется, подобное разделение носит условный характер, и всё же оно основано на анализе всплесков интереса и охлаждения театральной (а вместе с тем и читательской) аудитории к творчеству Пушкина. Здесь сыграла роль и ориентация на принятые этапы в истории русского театра¹ — как драматического, так и музыкального (в частности, оперного).

Театр в силу своей коммерческо-зрелищной специфики (публику, прежде чем развлекать, надо было завлечь, и имя автора играло здесь немаловажную роль) являлся своеобразной лакмусовой бумажкой интереса или равнодушия публики к Пушкину, первому поэту России — впрочем, иногда ниспровергаемому с «корабля современности»...

¹ История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977–1987; История русской музыки: В 10 т. М., 1983–1997.

§ 1. Прижизненные инсценировки

Несмотря на традиционно настороженное отношение критиков к практике инсценирования недраматургических произведений, среди образованной публики спектакли на пушкинские сюжеты неизменно пользовались популярностью и вызывали интерес — это отмечали все исследователи, разрабатывающие данную тему. По-видимому, обычный зритель не ощущал резкой границы между литературным текстом и его сценической интерпретацией, воспринимая их как «пушкинские» — вопреки изменению сюжета и стиля автора. «Нельзя не порадоваться быстрому разливу славы нашего любимого поэта А. С. Пушкина. Его творения и читаются, и поются, и представляются на сцене наших театров», — писал, например, «Дамский журнал»¹.

Сведений о том, присутствовал ли сам поэт на подобных спектаклях, нет. Почти ничего не известно и об его отношении к переделкам для сцены. Несмотря на то, что авторского права *в современном понимании* в пушкинское время не существовало², известно, что при переделке и постановке на сцене все-таки спрашивали разрешения у автора³ — хотя в пушкин-

¹ Дамский журнал. 1827. № 20. С. 62.

² Только в законе о Цензурном уставе от 22 апреля 1828 г. впервые были введены пункты, оговаривающие исключительное право авторов и переводчиков на издание и продажу своих сочинений как собственность приобретенную. В приложении от 28 апреля 1828 г. эти пункты были дополнены: так, произведение не могло быть продано для удовлетворения кредиторов, если только сам автор этого не потребует; автору предоставлялось право переиздать произведение, невзирая на прежние обязательства, только если две трети в нем заменены или совершенно переделаны; считался виновным в незаконном перепечатывании тот, кто не соблюдал формальностей, требуемых законом, кто продал рукопись двум или более лицам одновременно, кто издал перевод произведения в России, присоединив к нему текст подлинника, кто перепечатал произведение, изданное в России, за границей и продает экземпляры в России. Срок давности по делам о перепечатывании определялся в 2 года. В «Мнении Государственного Совета» от 8 февраля 1830 г. было сделано добавление: в случаях, если за 5 лет до истечения 25-летнего срока наследники предпринимают новое издание, их право продлевается еще на 10 лет. Отвечая на запрос П. Баранта об авторском праве в России, в декабре 1836 г. Пушкин писал: «Эти правила далеко не разрешают всех вопросов. <...> Автор произведения, изданного под псевдонимом или же приписываемого известному писателю, теряет ли свое право собственности, и какому правилу следовать в таком случае? <...> Вопрос о литературной собственности очень упрощен в России, где никто не может представить свою рукопись в цензуру, не назвав автора и не поставив его тем самым под непосредственную охрану со стороны правительства» (подл. по фр., XVI, 401–402). Подробнее см.: *Денисенко С. В.* Издательское дело // Быт пушкинского Петербурга: А — К. СПб., 2003. С. 252–253.

³ Ср., например, с реакцией И. А. Гончарова на драматургическую переделку его произведения: «Еще в октябре я прочитал в некоторых здешних газетах, что кто-то в Москве будто бы переделал мой роман „Обрыв“ в драматическую пьесу, с целью поставить ее на

ских материалах ничего подобного не зафиксировано. Мы знаем только, что поэт интересовался балетом «Кавказский пленник»: «Пиши мне о Дидло, об Черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому пленнику» (XIII, 56). О балетах Дидло Пушкин отозвался и в примечаниях к «Онегину»: «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе» (VI, 191). Известно также, что он читал альманах «Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год», в котором были напечатаны отрывки из драматических переделок Шаховского («Керим-Гирей» и «Финн»)¹, но никак не прокомментировал пьесы².

Драматург Н. И. Куликов в своих воспоминаниях о Пушкине и П. В. Нащокине писал, что в свое время Пушкин встречался с актером Д. Т. Ленским и предложил ему взять для постановки на сцене любую из его повестей: «Барышню-крестьянку», «Станционного зрителя», а особенно «Выстрел»³. Повесть «Выстрел» в сценическом плане, действительно, весьма выигрышная, не привлекла, как ни странно, ни одного из инсценировщиков в XIX в.

Эти факты позволили исследователями делать вывод, что «Пушкин считал допустимой театрализацию (драматическую, оперную, балетную) своих произведений, писанных не для театра. Вывод этот подкрепляется тем фактом, что Пушкин позднее дал разрешение на инсценировку „Цыган“. Другое дело, насколько удачным считал он тот или другой опыт такой театрализации»⁴.

сцену. Я счел это за неверный, газетный слух и не придавал ему никакого значения, так как никто предварительно *не обращался ко мне с вопросом о моем согласии на переделку, как это принято делать*, кроме других причин, из простого приличия. Но недавно воротившийся из Москвы один мой знакомый подтвердил этот слух и прибавил, что пьеса уже приобретена каким-то драматическим кружком, для своей библиотеки. Мне, однако, все еще не верится, и я решаюсь обратиться (по жительству Вашему в Москве) с покорнейшею просьбой к Вам, осведомиться там, справедлив ли этот слух, и если он подтвердится, то кто автор переделки? Мало того: если он не знаком Вам лично, то не окажется ли возможным, через кого-нибудь, постараться отклонить его от намерения ставить пьесу на сцену? Ко мне прежде обращались с вопросами о моем согласии на подобные переделки, и я всегда отвечал отрицательно» (из письма к Н. Ф. Крузе от 7 дек. 1878 г.; *Гончаров И. А. Собр. соч.*: В 8 т. Т. 8. М., 1952. С. 465–466). Курсив наш.

¹ Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год. СПб., 1824. С. 116–148. Подпись: Кн. А. Шаховской. Сноска от издателя: «Стихи, отмеченные знаком *, взяты слово в слово из поэмы Пушкина. Изд.» (40 стихов Пушкина). Позднее «Пантеон русского и всех европейских театров» (1841. Ч. 4) напечатал «Керим-Гирей» полностью и выпустил пьесу отдельными оттисками.

² См. письмо к брату от начала апреля 1825 г. (XIII, 175).

³ Русская старина. 1881. Т. 31. С. 02.

⁴ *Дурьлин С. Н.* Пушкин на сцене. С. 27–28.

В современной пушкинистике просчитаны почти все литературные и журналистские доходы Пушкина, существует ряд работ, посвященных его долгам и расходам¹, но никто не задавался вопросом: получал ли поэт гонорары за театральные постановки?

Согласно «Постановлению Дирекции театральной» от 1809 г. за пьесу в одном действии в стихах предписывалось производить выплату авторам в размере от 500 до 700 руб. одновременно. Бенефицианты же сами расплачивались с автором: «Артисты, имеющие бенефисы, обязаны избирать пьесы, не принадлежащие Дирекции, а, следовательно, не подлежащие оплате ею авторского вознаграждения. Расходы по постановке пьес в бенефисы оплачиваются самим бенефициантом. Дирекция возмещает бенефицианту лишь издержки по гардеробу, в драме до 50 рублей, а в балете до 100 рублей»². Очень часто бенефициант по-приятельски договаривался с автором и получал пьесу задаром (ср., например, с замечанием К. А. Полевого о бенефисах, в которых использовались пьесы Н. А. Полевого: «Как первую, так и следующие пьесы свои, он дарил на бенефисы актерам и актрисам; а между тем, почти каждая пьеса его выдерживала бесчисленные представления, и это составило бы значительный доход для автора»³).

Согласно правилам, установленным Дирекцией императорских театров, гонорар за инсценировки получали инсценировщики, но никак не автор литературного текста. Как мы уже отмечали, при жизни Пушкина на сцене императорских театров в бенефисные спектакли были поставлены только две пьесы: «Моцарт и Сальери» и «Цыганы». Поскольку «Цыганы» (в 1 действии) не являлись собственно инсценировкой, а сценами из поэмы», бенефициант должен был расплатиться с Пушкиным. Никакими сведениями о том, получал ли что-нибудь поэт за «Цыган» и «Моцарта и Сальери» мы не располагаем. Возможно, Пушкин подарил свои пьесы для постановки бенефициантам. Однако можно вычислить минимальные — гипотетические — театральные гонорары Пушкина: за «Цыган» от московского и петербургского бенефициантов (в Петербурге 9 и 12 июня 1832 г. в бенефис М. С. Щепкина, в Москве в Большом театре 29 января 1832 г. в бенефис П. С. Мочалова) по 500 руб. (итого: 1000 руб.), за «Моцарта и Сальери» (в Петербурге 27 января и 1 февраля

¹ См., например: *Гессен С. Я.* Книгоиздатель Александр Пушкин. Л., 1930; *Смирнов-Сокольский Н.* Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962; *Сергеев В. М.* Материальное положение А. С. Пушкина в 1830-е гг.: Анализ писем, свидетельств современников и официальных документов // *Russian Studies*. 1995. Т. 1. № 3. С. 20–102.

² Цит. по: *Погожев В. П.* Столетие организации Императорских Московских театров. С. 127.

³ *Полевой К.* Записки о жизни и сочинениях Николая Алексеевича Полевого // Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. С. 340.

1832 г. в бенефис Я. Г. Брянского) — 500 руб. Итоговая сумма театральных гонораров Пушкина могла составить как минимум 1500 руб.

В бумагах Пушкина сохранилась запись¹ о получении им каких-то денег в декабре 1832 г.:

дек. 1832 Полу —
500
160

Можно предположить, что 500 руб. в этом подсчете — гонорар от бенефицианта Щепкина за «Цыган». Впрочем, это только наше предположение — и доказать это (сейчас) не представляется возможным.

Театрализация пушкинских произведений при жизни поэта — один из показателей успеха Пушкина среди читающей публики. «Читатель, увлеченный новизной, силой и прелестью поэтических созданий Пушкина, хотел видеть его образы в воплощении на сцене, и театр спешил удовлетворить эту потребность»².

Театр хотел видеть Пушкина драматургом современных театральных жанров, хотя, как отмечают исследователи, «действительная драматургия Пушкина <...> была построена как раз на отрицании тех театрально-романтических жанров и драматургических приемов, на которых построены все опыты театрализации Пушкина в 1820–1830 гг.»³

О «пушкинских» прижизненных спектаклях, например, А. Н. Глумов писал так: «Все эти затейливые фантастические феерии с призраками, чудесами, неожиданными сказочными превращениями, с блестящими балетными номерами, эффектными увертюрами и помпезными хорами хотя и пропагандировали высокие образцы литературы, но заимствовали из них одну только внешнюю занимательность сюжетики и, лишая их основной идейной направленности, были по существу реакционны»⁴. Это написано в 1955 г.; в наши дни «реакционность» балетов великого Дидло мы не станем обсуждать. Первые «пушкинские спектакли» 1820-х гг. — это «волшебные балеты» Ш. Дидло, самого тогда популярного балетмейстера. Он же поставил два «русских» «пушкинских» балета. Однако популярность этих балетов в дальнейшем никак не повлияла на востребованность пушкинских текстов для балетного театра.

Мы согласны с мнением М. М. Иванова, что «несмотря на блистательную известность, встретившую Пушкина на первых же шагах его поэтической деятельности, имя его оставалось долгое время безразличным для

¹ Рукою Пушкина. М., 1997. С. 330 (ПД—840, л. 1).

² Дурылин С. Н. Пушкин на сцене. С. 15.

³ Там же. С. 40.

⁴ Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. С. 88.

большинства тогдашних наших музыкантов, число которых, впрочем, и не было особенно велико»¹. Если в 1820-е гг. обращение театра к пушкинским произведениям было еще одним подтверждением славы поэта, то постановки «пушкинских» спектаклей в 1830-е гг. можно назвать уже инерцией этой славы. «Преклонение перед Пушкиным сменилось едва ли не столь же всеобщим разочарованием, — справедливо отмечает современная исследовательница, — широкая публика испытала нужду хоть в каком-то оправдании своего прошедшего „заблуждения“»². Отношение читателей и критики к поэту в это время наиболее показательно выражено в словах В. Г. Белинского: «Осень, осень, холодная дождливая осень после прекрасной, роскошной, благоуханной весны»³. Поэтому показательно, что в 1830-е гг. театр обращается не к новым пушкинским произведениям, а к тем, в которых преобладали бури страстей и экзотика. Это «Черная шаль», «Цыганы» и «Кавказский пленник»: везде «любовный треугольник», страсть, ревность или убийство на почве ревности. Недостаточность элементов «жесткой мелодрамы» у Пушкина восполнялась в инсценировках его ранних произведений. «Сценичность» была заложена уже в самом романтическом произведении.

Первые романтические поэмы Пушкина продолжали свою жизнь на балетной сцене до конца 1830-х гг., — когда литературные интересы самого поэта изменились. Он обращается к «поэзии действительности», а публика хотела видеть прежнего молодого романтика — автора «Руслана и Людмилы», «Бахчисарайского фонтана» и «Кавказского пленника». «Борис Годунов», драматические опыты, проза и поздние поэмы были приняты читателями холодно (они были неактуальны для стиля той эпохи). Пушкин ничем «не подтверждал» славу первого поэта (его литературные устремления не совпадали с ожиданиями публики), и в качестве рецептивной компенсации театр снова и снова возвращался к постановкам его ранних, наиболее популярных произведений, эксплуатируя именно их мелодраматический элемент.

В этот период драматургов, как и читающую публику, не привлекала пушкинская проза. Переделка А. А. Шаховского «Пиковой дамы» (едва

¹ *Иванов М. М.* Пушкин в музыке. С. 34.

² *Потапова Г. Е.* «Всё приятели кричали, кричали...»: Литературная репутация Пушкина и эволюция представлений о славе в 1820–1830-е годы // *Легенды и мифы о Пушкине.* СПб., 1994. С. 141–142.

³ *Белинский В. Г.* Литературная хроника // *Молва.* 1835. № 7 (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1953. С. 140). Или, например: «Вообще очень мало утешительного можно сказать об этой четвертой части стихотворений Пушкина. Конечно, в ней виден закат таланта» (*Белинский В. Г.* Стихотворения Александра Пушкина: Часть четвертая // *Молва.* 1836. Ч. 2. № 3; *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1953. С. 82).

ли не единственного популярного прозаического произведения Пушкина при жизни) в драматическое зрелище «Хризомания, или Страсть к деньгам» нашла своего зрителя несколько десятилетий спустя, — когда инсценировки прозаических произведений Пушкина завоевали сцену (с конца 1860-х гг.).

Итак, при жизни Пушкина на сцене было поставлено восемь спектаклей, в основу которых были положены сюжеты (или использованы тексты) пушкинских недраматургических произведений: «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» А. П. Глушковского (1821), «Кавказский пленник, или Тень невесты» Ш. Дидло (1823), «Финн» (1824) и «Керим-Гирей, крымский хан» А. А. Шаховского (1825), «Черная шаль, или Наказанная неверность» А. П. Глушковского (1831), «Цыганы» В. А. Каратыгина (1832), «Пятнадцать лет разлуки» К. А. Бахтурина (1835), «Хризомания, или Страсть к деньгам» А. А. Шаховского (1836). М. М. Иванов в своем обзоре «пушкинских» музыкальных спектаклей упоминает еще об опере А. С. Алябьева «Бахчисарайский фонтан»: «Пушкинские романы и драматические произведения послужили в значительном количестве сюжетами для оперных произведений. Самым ранним по времени является „Бахчисарайский фонтан“, написанный Алябьевым еще в тридцатых годах. Исполнялась ли эта опера — не могу ответить в настоящую минуту; возможно, что давалась на московской сцене. <...> Не знаю, существует ли фортепианное издание „Бахчисарайского фонтана“ наподобие „Пленника“ (у Юргенсона); его мне не приходилось видеть»¹. Нам также не удалось обнаружить никаких материалов об этом произведении.

§ 2. Инсценировки 1837–1850 годов

За десять лет после смерти Пушкина появилось всего четыре спектакля по его произведениям, но они весьма показательны для нас, так как намечают дальнейшие тенденции инсценирования Пушкина в жанрах водевиля, драмы и оперы: «Невеста наяву и во сне, или Барышня-крестьянка» (1837), «Барышня-крестьянка» Н. А. Коровкина (1839), «Руслан и Людмила» М. И. Глинки (1842), «Евгений Онегин» Г. В. Кугушева (1846).

Этот период театрализации произведений Пушкина можно назвать переходным. Русский театр в 1837–1850-е гг. еще с большой осторожностью обращается к текстам и сюжетам недавно погибшего поэта. Рецепция зрителей, кажется, такова же. «Северная пчела» в одном

¹ *Иванов М. М.* Пушкин в музыке. С. 49.

из театральных разборов очередной инсценировки замечала: «Мы даже думаем, что аплодисменты более относятся к стихам Пушкина. Память великого поэта так драгоценна каждому, что всякий его стих производит восторг»¹. Критика и позднее, а в это период в особенности, весьма настойчиво относилась ко всякому посягательству на память великого поэта. Вообще, надо признать, что большого успеха «пушкинские» спектакли в этот период не имели. «Бенефицианты поодиночке почти за волосы перетаскали все произведения Пушкина, — негодовала та же «Северная пчела». — Ни одно из них не имело успеха. Нельзя насильственно делать пьесы из поэм и отдельных отрывков. Пушкин велик в тиши кабинета, в минуты размышлений. Условия сцены были совсем другие, и вытаскивать на нее подобные произведения — значит делать спекуляцию и бенефисную афишу»². Собственно, Ф. В. Булгарин в этом своем замечании разграничивал литературное поле и театральное. Любой перенос из одного в другое означал для него (и, возможно, для большинства читателей—зрителей) своеобразную диверсию: Пушкин принадлежит литературе, но никак не театру!

В начале 1840-х гг. вышло в свет первое полное собрание сочинений Пушкина, результатом чего стал некоторый всплеск интереса читающей публики и критиков к творчеству первого поэта России, отчасти связанный с публикацией ранее неизвестных произведений (например, «Дубровского»). «Сочинения Пушкина надолго, если не навсегда, останутся памятником современной русской словесности, влияние их на нашу литературу слишком ощутительно»³, — пишет журнал «Галатей». А «Сын отечества» отмечает: «Немного времени прошло с тех пор, как ранняя несчастная смерть русского поэта Александра Пушкина возбудила сожаление, которое чувствовали к нему как к человеку, постигнутому судьбою, даже и те, которые не в состоянии были оценить его поэтического достоинства. При сем случае убедились, что Пушкин был поэт истинный. Конечно, восторженные похвалы его соотечественников, единогласное признание ими таланта его и глубокое чувство, с которым все звания народа встретили его произведения, могут служить неоспоримым тому доказательством»⁴. Впрочем, раскупаемость собрания сочинений была весьма низкой (видимо, и вследствие высокой цены⁵ на эти книги).

¹ Северная пчела. 1842. № 277, 10 декабря.

² Северная пчела. 1847. № 26.

³ Галатей. 1839. Ч. 2. № 17.

⁴ К. А. Фарнгаген фон Энзе. Сочинения А. Пушкина // Сын отечества. 1839. Т. 7.

⁵ Собрание сочинений (11 томов) стоило ок. 60 руб. ассигнациями.

В целом же, этот период, как отмечали многие исследователи, характеризуется охлаждением к Пушкину¹. В этой связи для нас представляет интерес подробный разбор стихотворений «на смерть поэта», сделанный М. В. Строгановым: в них содержится канон произведений Пушкина, которые, по мнению современников, обеспечивали ему бессмертие. Это «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» и «Полтава» (редко упоминаются даже «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Братья-разбойники»)². Творчество Пушкина в сознании читателей этого времени «не выходит за пределы 1820-х гг., а так или иначе предстает как воплощение романтического Поэта, а, следовательно, и отношения его с обществом истолкованы в романтическом ключе»³.

И театр почти не использует пушкинские произведения. Даже год смерти поэта не был отмечен появлением «пушкинских» постановок: в 1837 г. продолжали идти «Керим-Гирей» (спектакли прошли 26 мая, 2 июня и 29 декабря) и «Пятнадцать лет разлуки» (спектакль 3 сентября). В следующее десятилетие возобновляли «Цыган», «Пятнадцать лет разлуки», «Керим-Гирей» и «Хризоманию». Но все эти спектакли уже не пользовались былым успехом у зрителей и критики. М. М. Иванов объяснял это так: «Отчасти невнимание к сюжетам Пушкина можно объяснить тем, что с начала царствования императора Николая популярность Пушкина в литературном мире несколько пошатнулась, — немало прежних его поклонников стало в ряды его противников; отчасти же тем, что литературные вкусы большинства тогдашнего общества — а, стало быть, и композиторов, несомненно, склонялись на сторону туманного романтизма. <...> Имя Пушкина, конечно, хорошо знали, но много ли его читали? — другой вопрос, тем более что первое посмертное собрание его сочинений стоило дорого <...>. Даже трагическая смерть Пушкина произвела впечатление только в Петербурге»⁴.

Вывод исследователя представляется спорным. Думается, дело, скорее, в изменении сценических приоритетов. Времена волшебных балетов Дидло и мелодраматических пантомим Глушковского прошли, и в течение нескольких десятилетий не появится ни одного «пушкинского» балета. Однако, начиная с «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, имя Пушкина станет постоянным на афишах оперных спектаклей. Немногочисленные попытки приспособить пушкинские произведения к жанру драмы оказались менее удачными. Зато в рассматриваемый пе-

¹ Подробнее об этом см.: *Загидуллина М. В.* Пушкинский миф в конце XX века. С. 37–38.

² *Строганов М. В.* Смерть Пушкина в стихах его современников // Пушкин: Проблемы творчества, текстологии, восприятия. Калинин, 1989. С. 87–101.

³ Там же. С. 89.

⁴ *Иванов М. М.* Пушкин в музыке. С. 38.

риод произведения Пушкина начали приспособлять к жанру водевиля — и весьма успешно.

Самыми популярными театральными жанрами в эти годы были комедийные: водевиль и комедия из современной жизни с несложной пикантной любовной интригой. Порой интрига заменялась динамичным и затейливым диалогом, а сюжетные недоразумения — словесными. Тогда комедия так же исполнялась, как и водевиль: с обилием внешних эффектов, с приторной певучестью тона, с патетическими выкриками, бурной жестикуляцией, напыщенностью, экзальтацией, мелодраматичностью. Приблизительно так же реагировала и публика: «Мужчины плакали в партере / И в обморок бросало нежных дам»¹. В то же время продолжали идти и драмы ужасов с мотивами рока и мести, с вкраплениями мистики и кровавыми приключениями. Вот как подобные спектакли юмористически описывает уже 1860-е гг. Н. В. Симборский («Две драмы»):

Вот кинжал заблестел,
Вот, взвизгнувши, рухнула дама,
Герой ядовито зубами скрипел...
Свершилась кровавая драма.
И грянуло «браво» в театре, как гром,
Все барыни в ложах рыдали,
Из кресел букетами, будто дождем,
Героев игры осыпали².

Отметим, что при жизни поэта театр находил в его произведениях только экзотику и волшебно-сказочные сюжеты («Руслан и Людмила»). Мелодраматизм добавляли: так в «Кавказском пленнике» был создан любовный треугольник — присочинена невеста Пленника; неверность и измена, роковая любовь доминировали в «Керим-Гирее», «Черной шали» и «Цыганах».

В 1837–1840-х гг. театр начал использовать комическое и драматическое начала: в дальнейшем почти вся проза Пушкина будет инсценирована. Образ первого поэта России в восприятии театрального зрителя этих лет, как оказалось, включал в себя и, так сказать, его водевильную ипостась, которая ценилась не менее, чем мелодраматическая (в следующие десятилетия «Барышня-крестьянка», «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» станут основой многочисленных комических опер, комедий и водевилей³), балетная или оперная. Привлекая имя

¹ Стихи И. И. Гольц-Миллер (1866). Цит по: *Петровская И.* Театр и зритель провинциальной России. С. 101.

² Цит. по: *Петровская И.* Театр и зритель провинциальной России. С. 63.

³ См. об этом: *Денисенко С. В.* Водевиль, комедии и комические оперы на сюжеты произведений Пушкина в XIX в. // Театральное наследие. Вып. 1. СПб., 2005. С. 377–396.

Пушкина к постановкам такого рода, театр, думается, не преследовал конъюнктурных целей. Скорее, напротив, обращение к Пушкину в русских комедийных жанрах было обусловлено все-таки интересом публики к его творчеству, его персонажи, казалось, просились на сцену. Этот интерес, подчеркнем, был направлен сейчас на «веселого» Пушкина. Пушкин-философ 1830-х гг. по-прежнему оставался театральной публике не интересен. Пушкин-романтик пока еще продолжал свою жизнь в немногочисленных старых театральных постановках и в лубке¹. Пушкин-сказочник уже определился как «автор либретто» волшебной оперы «Руслан и Людмила».

§ 3. Инсценировки 1850–1870 годов

В этот период изменяется форма театрального зрелища: если ранее спектакль состоял из нескольких пьес, то теперь закрепляется тенденция спектакля с капитальной пьесой (в провинции это происходило позднее²). Повышается доля оригинальных пьес в репертуаре, поэтому более активное обращение к пушкинским сюжетам вполне закономерно. Снижается интерес к трагедии и комедии, к опере, комической опере и балету. К середине 1850-х гг., как отмечали историки русского театра, водевиль как жанр испытывает кризис: с одной стороны, отойдя от куплетной формы, водевиль превратился в комедию; с другой стороны, развив куплетную форму и сделав ее основной, он превратился в оперетту. На музыкальной сцене в этот период преобладали комедийные жанры: комическая опера, опера-фарс, опера-буфф. Поэтому и приоритет отдавался комическим сюжетам «Графа Нулина» и «Барышни-крестьянки».

Характеризуя период 1850–1870-х гг., М. М. Иванов отмечал, что композиторы «второстепенные и первостепенные, более обильно черпали из сокровищниц пушкинской музыки, чем их предшественники. Заметить надо, однако, что к Пушкину обращались всё более и более по мере приближения к нашим дням <т. е. к концу XIX в. — С. Д.>. <...> Затем, вторая половина пятидесятых и все шестидесятые годы вообще

¹ Лубочные листы, иллюстрирующие содержание популярных поющих стихотворений Пушкина, появляются с начала 1830-х гг. М. Я. Мельц отметила, что до 1880-х гг. ни на одной лубочной картинке («Романс», «Талисман», «Гусар» и др.) не была указана фамилия Пушкина (*Мельц М. Я. Песни и романсы на стихи А. С. Пушкина в лубочных картинках // Этнографическое обозрение. 2000. № 2. С. 141–142*).

² В 1860-е гг. в провинциальных театрах еще существовала практика давать в один вечер две-три пьесы (например, большую трагедию и водевиль, драму и два водевиля и т. п. (см.: *Петровская И. Театр и зритель провинциальной России С. 45–46*).

были неблагоприятны в общественном сознании для Пушкина¹, началось возрождение нашей общественной мысли, и поэт не только утратил былое свое обаяние для народившегося поколения, но реалисты 60-х гг. — в лице, например, Д. И. Писарева, — как известно, принялись торжественно развенчивать всякое его значение для нашего самосознания и прогресса². Появление книги П. В. Анненкова «Материалы для биографии А. С. Пушкина» (1855), первой научной биографии поэта, послужило причиной «ожесточенной и непримиримой политической борьбы»³ вокруг личности Пушкина, новой интерпретации «пушкинского мифа». Влияние статей Д. И. Писарева в формировании критически негативного взгляда на образ Пушкина (образа-карикатуры, «ветхого кумира», «возвышенного кретина», «маленького и миленького Пушкина»⁴ и проч.), было, несомненно, велико. Однако отметим, это касалось только небольшого круга публики, а не широких масс: большая часть населения России оставалась неграмотной⁵. Предложенный Писаревым «Пушкин» по большому счету не сказался на театральной репутации поэта и зрительской рецепции: значительная часть городского населения соприкасалась с театром больше, чем с книгой⁶. Кроме того, и постановщики спектаклей на императорской сцене, и антрепренеры в провинции руководствовались прежде всего вкусами публики, большую часть которой составляли представители «низших классов» (особенно в провинции).

«Тяга к искусству, как прибежищу от неудовлетворенности жизнью, заставляла отдавать предпочтение опере, музыке. Этот вид искусства, связи которого с действительностью наиболее скрыты, наиболее опосредованы, приобретал успех чрезвычайный»⁷. Из музыкальных «пушкинских» спектаклей предшествующего периода русского театра практически ничего не возобновлялось, исключая оперу Глинки «Руслан и Людмила», возрожденную в Петербурге в 1857 г. и уже не сходящую со сцены. Балет претерпевал кризис и не был столь популярным, как раньше, в пушкинские времена. «Русский балетный романтизм, — спра-

¹ Подробнее об этом см., например: *Назарова Т. В.* Интерпретация творчества Пушкина демократической журналистикой конца 1860-х — начала 1880-х гг.: На материале журналов «Отечественные записки» и «Дело»: АКД. Волгоград, 1999.

² *Иванов М. М.* Пушкин в музыке. С. 41–42.

³ *Муравьева О. С.* Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине. С. 113.

⁴ Там же. С. 114.

⁵ И. Ф. Петровская приводит статистические данные 1860-х гг.: в губернских городах грамотное население составляло 30–40 процентов (*Петровская И.* Театр и зритель провинциальной России. С. 20).

⁶ Там же. С. 19.

⁷ Там же. С. 135.

ведливо отмечала В. М. Красовская, — в зрелый период своего развития Пушкина, по существу, не знал»¹. Пушкинская драматургия, как мы уже говорили, тоже редко видела сцену. Но именно в данный период появляется несколько опер на драматургические произведения Пушкина: оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» (1856) и «Каменный гость» (1872), «народная музыкальная драма» М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1874).

Музыкальный театр всё более активно обращается к *недраматургическим* произведениям Пушкина, нежели драматический. Но только одно произведение этого времени на основе недраматургического произведения остается в мировом оперном репертуаре — это «Евгений Онегин» (1884) П. И. Чайковского.

В свою очередь оперы Б. А. Фитингофа («Мазепа»; 1859), И. П. Ларионова («Барышня-крестьянка»; 1875), Г. А. Лишина («Граф Нулин»; 1876) и других композиторов «третьего круга» давно канули в Лету, но сыграли свою важную роль в русской культуре и подготовили почву для оперных шедевров конца XIX в. Знаменателен и тот факт, что зарубежный музыкальный театр данного периода использует, правда в весьма искаженном виде, пушкинские сюжеты (см. Справочник).

На драматической сцене пушкинские произведения — преимущественно комедийного плана — привлекаются в основном для бенефисных спектаклей². Из старых драматических инсценировок изредка продолжают ставиться только «Евгений Онегин» Г. В. Кугушева, «Барышня-крестьянка» Н. А. Коровкина, «Пятнадцать лет разлуки» К. А. Бахтурина и «Хризомания» А. А. Шаховского. Кроме них иногда предпринимались постановки различных «пушкинских» «сцен» или «картин» в одном или двух актах. Так, в 1853 г. в Александринском театре в бенефис П. И. Орловой исполнялись отрывки из поэмы «Руслан и Людмила»³ с закулисной музыкой В. М. Кажинского; в 1852 г. в Александринском театре читались также сцены из «Кавказского пленника»⁴. Игралась спектакли по произведениям Пушкина и в провинциальных театрах. Известно, что

¹ Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в русской хореографии. С. 261. Известно только, что 4 ноября 1854 г. в Воронеже исполнялся двухактный балет «Бахчисарайский фонтан» на сборную музыку силами петербургской гастролирующей труппы Е. И. Андреевны (поставил балет Г. Васильев). Отзыв о спектакле см.: Кузин В. Местная хроника // Воронежские губернские ведомости. 1854. № 46, 13 ноября. Возможно, этот спектакль — отголосок «праздника гарема» в третьей части «Жерим-Гирея» А. А. Шаховского, дивертисмента, поставленного Ш. Дидло.

² О практике бенефисов см.: Погожев В. П. Столетие организации Императорских московских театров. С. 125–126.

³ ОРиРК СПбГТБ: 1.7.2.26 и 1.7.2.42. Цензурное разрешение от 20 октября 1853 г.

⁴ Цензурное разрешение от 24 марта 1852 г.

«ярославские актеры ставили инсценировки некоторых его произведений — „Цыганы“, „Братья-разбойники“, „Станционный смотритель“»¹.

Имя Пушкина на афише в это время не обеспечивало неперменного успеха, но, возможно, должноствовало подчеркнуть значительность постановки и привлечь большее число зрителей. «Пушкинские» водевили, комедии, мелодрамы 1850–1870-х гг. забылись, как только данные жанры перестали быть популярными на императорской сцене. Однако сценические интерпретации пушкинских произведений данного периода впоследствии заняли заметное место на сцене народных театров конца XIX — начала XX в. Отметим, что народный театр в рассмотренный период привлекал пушкинские произведения весьма редко².

Менее всего на сегодняшний день известно о трансформации пушкинских текстов в цирке XIX в. С середины 1860-х гг. в цирковых зрелищах широкое распространение получают пантомимы («вернее их назвать цирковыми пьесами, так как в них был диалог»³). «В цирке идут арлекинады из балаганов, и русские исторические пантомимы, и пантомимы-балеты, и пантомимы на колониальную тематику, и пантомимы для детей»⁴. Если в первом отделении шла обычная цирковая программа, состоящая из отдельных номеров, то второе отделение занимала пантомима (пантомима-балет, детская пантомима, феерические превращения и т. п.). Во второй половине века «цирки становятся зрелищем для детей и начинают создавать репертуар применительно к детскому восприятию»⁵. Следовательно, всё больше и больше привлекаются сказочные и исторические сюжеты (в том числе и из литературных источников). И. Ф. Петровская в своем исследовании упоминает о зрелище «Мазепа», «большой исторической пантомиме» в 2 действиях, 5 картинах с участием 120 артистов и 40 лошадей⁶.

Тема «Пушкин и цирк» (равно как и «Литература и цирк») требует, безусловно, отдельного исследования. Отметим, что репертуар цирковых представлений перекликался со зрелищами в балаганах и народных театрах (о народной сцене см. ниже).

¹ Любомудров М. Старейший в России: Творческий путь Ярославского драматического театра. М., 1964. С. 41.

² Известны отдельные постановки «комико-фантастических сцен» в трех картинах «Золотая рыбка» (1873) В. Мещерякова, волшебной сказки в четырех действиях и шести картинах «Руслан и Людмила» (1876), драматического представления в 3 действиях «Кавказский пленник» (1876), драмы в 5 действиях и 7 картинах «Руслан и Людмила» А. Черепанова.

³ Дмитриев Ю. Русский цирк. М., 1953. С. 76.

⁴ Там же. С. 103.

⁵ Там же. С. 102.

⁶ Петровская И. Театр и зритель провинциальной России. С. 137.

§ 4. Инсценировки последней трети XIX века

В конце XIX в. интерес к имени Пушкина возрос. Это время официального признания Пушкина. В своей исторической речи на открытии памятника поэту в Москве (1880)¹ Достоевский сказал, что Пушкин явил своим творчеством и своей жизнью образец всепримирения и всепонимания. «Тема „Пушкин и его наследие как выражение русского народного самосознания“ оказалась лидирующей на празднике. Интеллигенция задумалась о распространении пушкинского творчества в „простом народе“, хотя процесс этого распространения шел неостановимо — и не только через лубок»². По мнению немногочисленных исследователей «пушкинского мифа», в 1880–1890-е гг. Пушкин «начинает осознаваться как центральная фигура русской культуры, что усиливает тенденцию к его мифологизации и одновременно увеличивает притязания на него со стороны различных политических и общественных сил»³.

Рассматривая Пушкина в театральном дискурсе, следует подчеркнуть особую важность для рецепции его творчества театральной реформы 1882 г. 24 марта император Александр III особым указом Сенату отменяет монополию императорских театров (московские казенные театры подчинялись петербургской конторе); вводятся новые правила управления русско-драматическими труппами императорских театров. Кроме того, упраздняется бенефисная система (за исключением наградных бенефисов ведущим актерам). И самое главное: возникают частные театры⁴. Репертуар частных и казенных театров оставался, в общем-то, сходным с императорской сценой: дирекция императорских театров все-таки не допускала, чтобы новые пьесы впервые шли в частных театрах. Таким образом, большинство премьер проходило на императорской сцене. Значительных явлений (мы имеем в виду именно «пушкинские» спектакли) на частной сцене не было. На императорской сцене с успехом продолжали идти старые драматические представления по произведениям Пушкина, ставились и новые комедии и драмы. Репертуар провинциальных театров складывался из тех же пьес, которые шли на столичных сценах. Однако цензура для провинции разрешала не все представления.

¹ См.: *Межов В. И.* Открытие памятника А. С. Пушкину в Москве в 1880 году. Сочинения и стихи, написанные по поводу этого торжества: Библиогр. указ. СПб., 1885; *Левитт М. Ч.* Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года / Пер. с англ. И. Н. Владимирова, В. Д. Рака. СПб., 1994.

² *Загидуллина М. В.* Пушкинский миф... С. 46.

³ *Муравьева О. С.* Образ Пушкина: исторические метаморфозы. С. 117.

⁴ См.: *Павлова Т. Н., Дубнова Е. Я., Хайченко Г. А.* Частные и любительские театры столиц. Народные театры // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М., 1982. С. 283–290.

При этом выбор пьес в провинциальных театрах в большей степени, чем в столицах, диктовался вкусами местной власти, публики и критики.

На этом этапе интерес к осуществлению «пушкинских» постановок, был связан не столько с драматической, сколько с музыкальной сценой. Помимо многочисленных опер композиторов «второго и третьего круга» (см. Справочник; некоторые из опер были написаны по случаю, специально к торжествам), к данному периоду относятся написание и постановка «Дубровского» Э. Ф. Направника, «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, «Сказки о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова и др.

В последние десятилетия XIX в. в среде русской интеллигенции уделяется особое внимание театру для народа («народному театру»), который в идеале должен быть «исключительно проводником высокого и изящного, то есть будет представлять высочайшее из развлечений»¹. Под «народным театром» в исследовательской литературе понимают театр, в котором играл народ (фольклорный и любительский театр), и театр для народа (народные, общедоступные, балаганные представления). В нашем исследовании речь пойдет о последнем.

На сцене народных театров «пушкинские» спектакли занимают едва ли не четвертую часть репертуара; в это время выпускаются сборники пушкинской драматургии: в сборнике «Народный театр» (М., 1896) в списках «дешевых и народных театральных пьес» были отмечены четыре выпуска «Бориса Годунова», три — «Русалки», «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря», два — «Моцарта и Сальери», «Пира во время чумы» и «Все драматические произведения Пушкина вместе»². Н. И. Савушкина приводит список лубочных и массовых изданий конца века³.

Мы сталкиваемся с наименее исследованной темой — «Пушкин в репертуаре народных театров». Как ни странно, и пушкиноведы, и театроведы практически обошли своим вниманием это явление. А между тем проблема «Пушкин и народные театры конца XIX века» до сих пор остается открытой

¹ Степанов В. Взгляд на идеальный народный театр и его задачи в наше время // Народный театр. М., 1896. С. 224–225.

² Народный театр. М., 1896. С. XVI–XVII.

³ Савушкина Н. И. Русская народная драма. В их числе обозначены и пушкинские издания: «Братья-разбойники» (М., 1887; СПб., 1888), «Все баллады и легенды А. С. Пушкина» (СПб., 1888); «Песенник, или Собрание избранных песен, романсов и водеvilных куплетов. Сочинение Пушкина, Жуковского, Державина и др.» (СПб., 1855); «Собрание песен и романсов знаменитого русского стихотворца А. С. Пушкина» (М., 1887); Пушкин А. С. Бова — Казак — Вишня — Наполеон на Эльбе. М., 1887 и др. А. С. Пругавин приводит данные из каталогов книг, рекомендованных для народа: среди них пушкинские только «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о купце Остолопе», «Капитанская дочка», «Полтава» и «Медный всадник» (Пругавин А. С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания. СПб., 1895. С. 263).

(столь же неисследованной продолжает оставаться более обширная тема инсценировок в народном театре произведений русской литературы). Поэтому остановимся на этом предмете подробнее. Подчеркнем, что театр воспринимался «народом» как место отдохновения от повседневной реальности. Н. М. Зоркая, анализируя рецепцию искусства массовым зрителем начала XX в., отмечала, что «непосредственный зритель, к которому апеллировала их муза униженных и обездоленных, не пожелал смотреть собственную жизнь на живописных полотнах» (здесь речь идет о выставке Товарищества передвижников в 1904 г.), а предпочитал, например, картину Г. И. Семирадского «Христианская Дирцея в цирке Нерона»¹. С. Смирнова в статье «В защиту амуров и зефиров» призывала: «Покажите ему <человеку из народа. — С. Д.> хоромы в золоте, рыцарей в латах, неслыханную добродетель, невероятное злодейство, — он будет смотреть с интересом. Это все то, чего в жизни не бывает, но это-то и хорошо. Он пришел отдохнуть от того, что бывает в жизни... Пусть хоть один вечер в неделю измученный на работе человек побывает в ее (феи) чертогах! Пусть он хоть на несколько часов уйдет от своей беспроблемной жизни в это царство блеска и чудес, где по одному слову выходят из земли столы с кушаньями и летают ковры-самолеты, где порок всегда наказан, а добродетель награждена»².

Посещение балаганов на народных гуляниях³ было едва ли не правилом хорошего тона и для образованной публики (крупные балаганы в конце века вмещали до тысячи зрителей). «Галерея театра, у входа, решительно набита ожидающими. Они стоят на ступеньках, прогуливаются по дощатому помосту. „Скоро конец? Какая картина идет?“ — допрашивают кассиршу. Посещение балаганов словно сделалось модным и обязательным»⁴, — писал в 1889 г. А. С. Суворин. Спектакли шли один за другим, почти без перерыва (балаганы давали в день 10–15 спектаклей, работали, начиная с 12 часов и заканчивая в 20–21 час). Средства зачастую тратились бешеными: к постановкам привлекались декораторы и машинисты императорской труппы, популярные оперные и драматические актеры. Надо сказать, что и актерам такой способ подработать был весьма выгоден: за балаганские спектакли предприимчивый бала-

¹ Зоркая Н. М. На рубеже столетий. С. 10.

² Смирнова С. В защиту зефиров и амуров. (Письмо в редакцию) // Россия. 1900. 8 (20) февраля.

³ Основными местами гуляний на Масляной и на Пасхальной неделе были в Москве Девичье поле, а в Петербурге — Марсово поле, ранее — Адмиралтейская площадь. Крупные балаганы вмещали до тысячи зрителей. Здесь были хорошо оборудованные сцены, оркестровая яма на двенадцать — пятнадцать музыкантов; зал состоял из лож, несколько рядов кресел, скамей и стоячих мест.

⁴ А. С. Суворин >н. В балагане и частном театре // Новое время. 1889. № 4713.

ганщик платил на порядок больше, чем дирекция императорских театров.

Все пьесы, как известно, проходили драматическую цензуру. Но цензурование пьес, предназначенных для народного театра, было более жестким. В 1888 г. указом Александра III установлена специальная цензура для народных театров, «посещаемых вследствие низкой платы за места, преимущественно простолюдинами»¹. Зачастую на цензорских экземплярах пьес встречаются две записи (позднее их заменили штампами): «К представлению на императорских театрах одобрить», «К представлению на народных театрах запретить».

Народный театр в конце века успешно практиковал инсценирование русской классической литературы. Как вспоминал позднее режиссер народного театра «Развлечение и польза» (на Марсовом поле в Петербурге) А. Я. Алексеев-Яковлев, «репертуар у меня был выработан. Он должен был состоять из приспособлений для сцены отдельных, наиболее для такой цели подходящих произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Некрасова. Выбрал я и несколько русских народных сказок, пригодных для сцены»².

Говоря о коммерческой стороне дела (для привлечения зрителя требовалась прежде всего зрелищность и занимательность постановок), не будем забывать и о просветительской функции народных театров (ознакомление народа с русской литературой). «Конечно, сюжеты феерий развивались в расчете на разнообразие декоративного оформления и постановочных эффектов, без чего о них было бы неправильно судить»³, — считал А. Я. Алексеев-Яковлев. Предприниматель А. Лейферт вспоминал, что «пьесы обыкновенно были построены так, чтобы актеру приходилось выявлять сюжет преимущественно действием и поменьше произносить слов, поэтому массовые сцены, хоры, танцы, различные эффекты

¹ Цит. по: *Хайченко Г. А.* Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 288.

² *Кузнецов Е. М.* Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. С. 77. Режиссер отмечал, что в конце века «отмирала пантомима, все чаще ставились инсценировки, приспособления для сцены произведений русских классиков», что «чаще встречались сюжеты, заимствованные из оперных либретто, нередко с вставными хоровыми и танцевальными номерами из соответствующих оперных партитур» (там же. С. 102). В брошюре «В память 10-летнего существования временного народного театра под названием „Развлечение и польза“ (1880–1890)» (СПб., 1890) была сделана подборка рецензий и обзор прессы об этом театре и его спектаклях; дан перечень спектаклей по годам (с. 24–27); приведена статистика: на Масленицу 1884 г. продано 44 427 билетов, в 1889 г. — 77 349, на Пасху 1884 г. — 34 820 билетов, в 1889 г. — 63 368 (с. 13).

³ *Кузнецов Е. М.* Русские народные гулянья... С. 138.

и вообще обстановка играли первенствующее значение»¹. Разумеется, «представления в балаганах большей частью носили зрелищный характер, поэтому декоративная обстановка, аксессуары и костюмы имели большое значение. На оформление каждой пьесы затрачивалась порядочная сумма. Для „Развлечения и пользы“ декоративные работы выполняли известные художники <...>. „Кавказский пленник“ — в декорациях декоратора Мариинского театра <И. П.> Андреева»².

Если ранее акценты со зрелищности, которая ставилась в первой трети века во главу угла в театральной практике императорской сцены (вспомним волшебные балеты Дидло), постепенно смещались в сторону психологической достоверности реалистического театра, то в конце века именно фееричность спектакля вновь привлекает зрителя — теперь уже в народном театре. «Зрелищное начало в постановках доминировало, главное внимание обращалось на пантомиму, текст составлял только необходимый минимум, да и он иногда в шуме гуляния не был слышен»³. Поэтому особое внимание постановщики уделяли таким жанрам народного театра этого времени, как сказки, фантастические пьесы, русские феерии, детские сказочные представления, разнообразные приключения в сказочном мире и т. п. Большой успех имели аллегорические шествия, особая театральная форма. Так, например, в Михайловском манеже (Петербург) на рессорных платформах размещались группы (живые картины, сцены), а впереди шествовал герольд с плакатом на древке, разъяснявший, что данная группа представляет.

Надо отметить, что театральная машинерия, и раньше стоявшая на достаточно высоком уровне (волшебные превращения со множеством перемен декораций восходят и к традиции петербургских балаганов еще 1830-х гг., и к спектаклям императорской сцены первой трети XIX в.), в течение десятков лет активно развивалась и нашла применение в зрелищах для народа — в меньшей степени потом она была задействована на императорской сцене. В балаганах широко использовалась сценическая техника: чистая перемена декораций, черные кабинеты, люки для провалов, всевозможные иллюзионные трюки. Специфика балаганных пьес с множеством картин и направленностью на то, чтобы внимание публики не ослабевало в течение представления, требовала применения техники чистых перемен (переход от одной картины к другой без опускания занавеса). «После действия, построенного в трех-четырёх планах, — вспоминал А. Лейферт, — с пышной обстановкой и массой

¹ Лейферт А. Балаганы // Петербургские балаганы. СПб., 2000. С. 64.

² Алексеев А. Я. Воспоминания // Петербургские балаганы. С. 93.

³ Дмитриев Ю. А. Гуляния и другие формы массовых зрелищ // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 1. М., 1968. С. 255.

участвующих, вставлялась малолюдная сцена, для которой было достаточно одного плана. Для этой сцены опускалась соответствующая декорация-завеса, закрывающая предыдущее действие <...>. За завесой, во время исполнения этой сцены, готовилось новое, богато обставленное действие, взвивалась завеса, и еще более поразительное зрелище появлялось перед глазами зрителей <...>. Вообще полеты, провалы и разные превращения были обязательной принадлежностью почти каждой пьесы, то же нужно сказать и об апофеозах, очень ярко иллюстрировавших дальнейшую участь главных героев пьесы»¹.

Техника чистых перемен напоминает один из распространенных типов лубочной картинки, когда на одном листе — либо в круговой композиции, либо в несколько горизонтальных линий — целиком разворачивается сюжет. При этом сцены в лубке, которые сопровождаются подписью, обычно ни линией, ни рамкой формально не отделены, а как бы плавно переходят одна к другой. (В общем-то, по такому принципу создавались и горизонтальные живописные дальневосточные свитки, читающиеся по мере их разворачивания.) Другой тип сюжетной лубочной картинки использует принцип житийной иконографии: здесь каждое событие из жизни святого подается завершенным (клейма) и ограничено круглой или квадратной рамкой, и читатель переходит от одного события к другому, подобно тому, как зритель смотрит действия спектакля — с закрытием занавеса. Так выполнены, например, картинки к «Сказке о рыбаке» или к «Сказке о купце Остолопе». Вообще, как справедливо отмечено А. Ф. Некрыловой, «театральные представления оказывали влияние на изображение в лубке, а тот, в свою очередь, в эпоху массового увлечения театром, вероятно, стал текстовой и сценической программой — сценарием для создания спектаклей на русской сцене»².

Журналисты особенно отмечали великолепную машинерию спектаклей балагана Лейферта. Так, например, о феерии «Спящая царевна» журналист газеты «Новости» писал: «Механическая часть оставляет за собой многое, что видели мы на казенных сценах даже в „постановочных“ спектаклях. Все перемены декораций, так называемые „чистые“ (делаются без опускания переднего занавеса), что исключает необходимость антрактов. Одна из картин феерии, носящая название „Царства месяца ясного“ и состоящая из декорации во всю ширину сцены с группой в 12 человек, спускается с колосников и производит большой эффект. Прекрасные (хотя иногда и слишком яркие) костюмы на 200–300 человек, участвующие

¹ Лейферт А. Балаганы. С. 42–43.

² Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII — начало XX века. СПб., 2004. С. 210.

щих в феерии, стоят, вероятно, маленького состояния. Что касается внутреннего содержания спектакля, то оно в свою очередь, довольно удовлетворительно. Поэтическая и очень интересная сказка Пушкина переделана для сцены вполне толково. Исполнение хотя бы и не для балагана. „Спящая царевна“ симпатична и играет отнюдь не сонно; царь и злая царица, очень приличны, а корольевич также как семь братьев-богатырей выглядят совсем героями из сказки. В общем, феерия „Спящая царевна“ от начала и до конца идет с большой помпой и, несомненно, будет привлекать публику, пожалуй, даже и не на одно представление»¹.

Репертуар «пушкинских» пьес на народном театре был весьма обширен. Просветительское стремление деятелей народного театра этого времени приобщить народ к русской литературе хорошо сформулировано в предисловии к программке одного из «пушкинских» детских спектаклей: «каждое произведение знаменитого писателя имеет еще то достоинство, что оно, представляя интерес изображенного события, развивает в ребенке воображение своим нравственным складом, благотворно влияет на душу ребенка и, будучи написана самым правильным, изящным языком, развивает у ребенка вкус, сообразительность и дар слова»².

Зачастую привлекались оперы на пушкинские сюжеты³ (отметим, что в музыковедческой литературе оперы в интерпретации народного театра практически не исследовались). Осуществлялись постановки, например, «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского (с купюрами), «Пиковой дамы» П. И. Чайковского (с купюрами), «Кавказского пленника» Ц. А. Кюи, «Сказки о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова и т. д.

Постановщики с удовольствием использовали для своих инсценировок и популярные оперные либретто, вставляя в спектакль музыкальные номера. Как вспоминал Алексеев-Яковлев, «чаще встречались сюжеты, заимствованные из оперных либретто, нередко с вставными хорами и танцевальными номерами из соответствующих оперных партитур»⁴. Так, в народных спектаклях «Руслана и Людмилы» номера из оперы непременно звучали, что обычно было и обозначено на афише. Например: «Киевский витязь Руслан и княжна Людмила», «большая драматическая русская легенда из поэмы А. С. Пушкина в 7 картинах с хорами, танцами, торжественным шествием, полетами и превращениями. Сочинение

¹ Новости. 1888. № 59.

² «Кавказский пленник». М., изд. бр. И. и В. Морозовых, 1898.

³ Вообще общества Попечительства о народной трезвости особое внимание уделяли оперным спектаклям (более зрелищным и отвлеченным от реальной жизни), в ущерб драматическим (см.: *Хайченко Г. А.* Русский народный театр. С. 101).

⁴ *Кузнецов Е. М.* Русские народные гулянья. С. 102.

Н. Мушинского. Хоры и музыка заимствованы из опер Глинки, Серова и пр.» (1884)¹

Наибольшей популярностью на народных театрах пользовались сказки Пушкина: они были известны и детской, и взрослой аудитории. «Феерические зрелища» на основе пушкинских сюжетов вполне удовлетворяли непритязательную зрительскую аудиторию (почти все сказки Пушкина увидели сцену, включая даже «Сказку о купце Остолопе и его работнике Балде»). Два пушкинских сюжета: «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» — пользовались особым успехом в силу того, что кавказская и мусульманская проблемы всегда оставались и остаются «больными» в России. Эти пьесы-инсценировки признаны были воспитывать и поддерживать у русского народа соответствующие патриотические чувства. Как сказано в предисловии к изданному тексту сценария пьесы для детского театра в 3 действиях, 4 картинах «Кавказский пленник»: «Сюжет для этой пьесы взят из жизни диких и воинственных жителей Кавказа — черкесов, теперь уже покоренных русскими, а в то время, к которому относится это событие, враждовавших с русскими и делавших им немало вреда»².

В XIX в. можно отметить два пика популярности поэта, — и это еще раз подтверждается нашим исследованием: прижизненный (1820–1830-е гг.) и время «пушкинских торжеств» (1880–1890-е гг.). Первый пик отмечен признанием молодого поэта первым поэтом России, второй — подтверждением формулы «Пушкин — наше всё». И если литературную репутацию Пушкина в XIX в. можно было бы отобразить графически синусоидой с довольно большим размахом амплитуды, то театральную репутацию — линией более ровной и идущей вверх. «Пушкинские» спектакли могли быть признаны плохими, но не потому, что был плох Пушкин, а потому, что интерпретаторы его исказили, отнеслись без должного пиетета и т. п. Но к имени Пушкина всегда испытывали этот пиетет — только пока дело не касалось его собственной драматургии...

¹ Известно, что это представление давалось на сцене народного театра В. Малафеева на масляной неделе 27 января — 3 февраля 1885 г. Рецензент «Петербургского листка» отзывался о постановке недоброжелательно: «А между тем поставленная пьеса „Руслан и Людмила“ из рук вон плоха. Декорации и костюмы староваты, и исполнение... но о нем лучше промолчать». Хотя о самой переделке было отмечено, что она составлена «очень толково» (Петербургский листок. 1885. № 23, 25 января).

² «Кавказский пленник». М., изд. бр. И. и В. Морозовых, 1898.

Итак, именно к концу XIX в. театральная репутация Пушкина приобретает общенародный статус — и это получает отражение в востребованности его произведений (или даже его сюжетов) на народном театре, посещаемом всеми слоями публики. Здесь же ставятся и «пушкинские» оперы, звучит «пушкинская» музыка, читаются его стихи. В таком всеоружии своей театральной репутации Пушкин вступит и в театральный Серебряный век, и в век кинематографии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Впервые в нашей книге пушкинские инсценировки XIX в. были выявлены и рассмотрены в полном объеме (около 140 текстов): нашими предшественниками обычно рассматривались отдельно постановки на музыкальной и на драматической сцене. К тому же, как это было подчеркнуто, основное внимание в музыковедческих и в литературоведческих работах уделялось шедеврам, — остальные произведения, давно преданные забвению, учеными в лучшем случае упоминались. Поэтому, не представляя полной картины, до сих пор было невозможно выявить связи между *театральным текстом–1* (например, драмой) и *театральным текстом–2* (например, оперой), восходящими к одному и тому же материнскому пушкинскому тексту. Невозможно было зафиксировать трансформацию данного текста в *общем* театральном пространстве и, соответственно, описать бытование пушкинского текста в театральном дискурсе. Соответственно, не описывался *общепринятый театральный текст и сверхтекст*.

В ходе нашего исследования выявились некоторые лакуны в изучении рецепции Пушкина, уже отмеченные нами. Обозначим еще раз перспективы изучения данной темы.

В первую очередь, это необходимость проследить движение и трансформацию пушкинских театральных текстов в XX в. и далее. И здесь существует богатый и обширный материал: спектакли частных театров Серебряного века, советские спектакли (в том числе постановки В. Э. Мейерхольда и т. д.), театральная рецепция Пушкина за рубежом. Особое внимание следует уделить двум пикам популярности поэта в XX в. — 1937 г. и 1999 г. Необходимо исследовать и кинематографический текст (советская и зарубежная кинематография) — причем, как

нам представляется, в совокупности с театральным текстом. Полагаем, что в XX в. мы имеем дело со специфическим перетеканием театрального текста в кинематографический, и наоборот. Пушкинские экранизации оказывают определенное влияние и на сценическое воплощение, и на бытование самих материнских текстов (так, даже одна наша коллега в частной беседе обмолвилась: «Ну, помните, как у Пушкина в его повести «Сказ о том, как царь Петр арапа женил»...). Думается, что исследователи бытования пушкинского текста в XX в., применяя нашу схему (*театральный текст—1, 2, 3...—общепринятый театральный текст—сверхтекст*), не только подтвердят ее, но и разработают в соответствии со спецификой культуры данного времени. Соответственно, определится и *театральная репутация* Пушкина, и уточнится его *литературная репутация* в XX в.

Второе. Практически не исследованным на сегодняшний день при разработке темы «литература и театр» остается такой богатый материал, как «Пушкин в цирковых постановках», и — шире — «русская литература в цирке». Это касается не только XIX в., но и следующих периодов. Соответствующие темы не разработаны и исследователями народного театра конца XIX — начала XX вв. («Пушкин на народных театрах» и «русская литература на народных театрах»).

Особенный интерес, в первую очередь для музыковедов, представляет тема «опера в интерпретации народного театра». Как мы писали, это и популярное использование оперных номеров, и задействование оперного либретто в драматическом представлении, и собственно адаптированная постановка оперного спектакля на народной сцене.

В нашем исследовании мы столкнулись со сложными процессами взаимодействия (взаимопроникновения, а иногда даже взаимоотторжения) литературы и театра. Текст литературного недраматического произведения преобразовывался в драму, оперу или балет. Литературное произведение иногда сращивалось с этой драмой, оперой или балетом (формирование *общепринятого театрального текста*, а затем (в определенных случаях) и *сверхтекста*), иногда оставалось жить отдельной от них жизнью. Актуальность предлагаемой нами общей схемы трансформации литературного текста в театральном пространстве, созданная на основе всего массива пушкинских инсценировок (*литературный текст → театральный текст—1 → театральный текст—2,3,4... → общепринятый театральный текст → сверхтекст*), осознается в науке. Исследователи данной проблемы — и литературоведы, и музыковеды — в своих работах (особенно в последнее время) едва ли не «проговаривали» ее, но так и не сформулировали рабочих понятий.

Принятая нами схема и основное ее понятие *сверхтекста* применимы не только к явлениям русской, но и общемировой культуры: в культурном сознании осознаются *сверхтексты* «Фауста», «Манон Леско», «Дон-Кихота», «Кармен», «Ромео и Джульетты» и др.

Попытаемся кратко обобщить основные способы трансформации пушкинского литературного текста в театральный, и обозначить некоторые конкретные приемы и специфику этой трансформации в различных видах искусства.

1. Опера. Вся драматургия Пушкина (за исключением «Пира во время чумы») использовалась двумя способами. Первый из них — «иллюстративный»: когда музыка дополняла слово. Это «речитативные» оперы, написанные не на «сюжет», и не на «тему», а со скрупулезным сохранением текста-первоисточника (с возможным изменением лишь нескольких строк или слов). Только в одном случае был сочинен финал: в незавершенной «Русалке». Само собою разумеется, что «речитативное» направление русской оперы могло использовать *только* пушкинскую драматурию — в силу специфики речитативности.

Зато «мелодическое» направление задействовало самое крупное драматургическое произведение — «Бориса Годунова» — и тут же подчинило его законам оперного жанра (значительные купюры материнского текста, вставные сцены и номера, введение новых персонажей). По сравнению с другими мелодическими операми, «Борис Годунов» Мусоргского наиболее приближен к пушкинскому — и только потому, что материнский текст был драматургическим: расписаны диалоги, монологи — т. е. почти готовые арии, дуэты и т. п.. Однако Мусоргский использовал пушкинские диалоги в незначительной степени (это только сцены в келье Чудова монастыря, в корчме на Литовской границе).

Совершенно иной характер имеют «пушкинские» оперы на прозаические и стихотворные произведения. Как показал наш анализ, в «мелодической» опере ни композитору, ни либреттисту было «не важно», к какому литературному жанру принадлежит материнский текст (поэма, роман в стихах, повесть и т. п.): за основу либретто брался только сюжет и по возможности использовались фрагменты текста. Если материнский текст был стихотворным, помимо сюжетной канвы использовались стихи — для арий, дуэтов, квартетов и т. д. Таким образом, опера в большей степени «насыщалась» «пушкинским» духом. Другое дело, что «авторские стихи» (например, авторская характеристика героев, даже знаменитые «лирические отступления» в «Онегине») превращались не только в «речь персонажей» (например, Зарецкого в сцене дуэли), но и в великолепные ансамбли (например, знаменитый квартет «Привычка свыше нам дана...»). Но и собственно пушкинская «речь персонажа» («Мой

дядя, самых честных правил...» или стихи Ленского), взятая почти «слово в слово», совершенно переосмыслялась: терялась пушкинская *интонация*. Молодой Евгений из стихотворного романа, скачущий на почтовых к умирающему дяде, превращался в оперного персонажа, толкующего деревенской барышне о своей истории приезда в имение. А пушкинская пародия на романтические стихи («Так он писал, темно и вяло...») вдруг обратилась, благодаря музыке, в арию мирового тенорового репертуара «Куда, куда, куда вы удалились...». И всё же в «пушкинских» операх композиторов первого ряда самыми популярными и эффектными номерами были и остаются арии, написанные совсем не на пушкинские стихи (например, *brindisi* Германа «Что наша жизнь — игра...», дуэт Полины и Лизы, ария Гремина и проч.). Но и они теперь воспринимаются как «пушкинские»...

Итак, в «пушкинской» опере обычно использовалась сюжетная канва; могли повторяться (почти дословно) некоторые сцены (по существу драматургические у Пушкина — т. е. диалогизированные), могли исполняться даже пушкинские стихи (скажем, романс «Я здесь, Инезилья»); фабула обычно сохранялась. Но при этом вводились новые персонажи, необходимые для оперного спектакля, вставлялись дополнительные сцены и промежуточные эпизоды.

В опере на стихотворное пушкинское произведение использовался сюжет и текст (настолько много, насколько это было возможно). В опере, либретто которой было составлено по прозаическому тексту, обычно использовалась только фабула, впрочем, в достаточной мере переработанная (собственно пушкинский текст мог сохраниться только в речитативных сценах). В комической опере к этому прибавлялись традиционные трюки и неожиданности.

2. Балет. Этот вид театрального искусства наиболее свободно обращался с пушкинским текстом. И это естественно. Во-первых, балет — искусство бессловесное. Во-вторых, балет — искусство наиболее «условное» из всех театральных жанров. Разумеется, перекодировка литературного текста в данное семиотическое поле всегда была для него наиболее неадекватной и, казалось бы, неоднозначной. Не только пушкинский текст, но и пушкинский сюжет становился в какой-то мере побочным для пластического выражения. И если в опере (с ее условностями) соблюдается традиционная необходимость (каждый солист должен исполнить выходной номер, должны быть эффектные хоровые сцены и т. п.) — всё это может быть исполнено под «пушкинский текст», — то в балете слов нет. Искусство балета в чем-то (эмоционально) более насыщено, но в чем-то более ограничено: не все сложные драматургические перепетии можно выразить жестом. Поэтому балет (особенно волшебный балет времен Дидло)

превращает пушкинское произведение в нечто совершенно особое. Но при этом он использует самые эффектные массовые пушкинские сцены (например, праздник у черкесов с погоней за орлом в «Кавказском пленнике», картинка в замке Черномора или битвы с Головой в «Руслане»). Любовная канва при этом до крайности мелодраматизируется (мелодраматизация очень важна для пластического искусства — жест должен быть ярким и понятным) и вводятся новые персонажи (например, Тень Невесты в «Кавказском пленнике»). И все же эти немногочисленные опыты трансформации литературных текстов в балетные не вызывали столько нареканий, как это случалось при оперной трансформации. Дело в том, что романтические поэмы поддавались такой балетной трансформации именно из-за традиционной гипер-условности балетного жанра.

3. Драма. Для инсценировщиков пушкинских произведений жанр литературного текста, адаптируемого для драматической сцены, как и в балете, не был важен: важна была фабула. И здесь все зависело только от таланта драматурга. Многие театральные тексты (драма) впоследствии перерабатывались (обычно уже другими авторами) в либретто опер. Но на драматургов накладывалась большая ответственность, особенно если они имели дело с прозой Пушкина. И здесь самым распространенным способом было введение как можно больших фрагментов пушкинского текста в свой текст. Кроме того, фабула и сюжетные коллизии так же «разбавлялись»: за счет введения новых сцен и новых персонажей. Театральные критики расценивали это так, что «автор уважительно (или не уважительно) отнесся к священной памяти Поэта».

Зрительское восприятие театрального текста так или иначе отражалось на *читательском восприятии* материнского литературного текста. Главный вопрос стоит в выяснении здесь позиции «словесного текста»: подчиненной или главенствующей. Перевес в ту или другую сторону, как показано на приведенном в книге материале, зависит от таланта инсценировщиков (драматурга, либреттиста, композитора). Драма, с одной стороны, принадлежит литературе, с другой — театру. И тому, и другому виду искусства свойственна определенная условность, которая соответственно порождает определенный тип рецепции: в первом случае индивидуальный, во втором — коллективный.

«Условность» театрального действия, с одной стороны, дает широкие возможности интерпретации материнского литературного текста. С другой стороны, любая инсценировка уже навязывает реципиенту конкретную трактовку. В. Э. Мейерхольд неоднократно в своих статьях и выступлениях высказывался об *условности* сценического действия, которая всегда на театре была камнем преткновения. Разумеется, даже в «реалистическом театре» (и в так называемом «режиссерском театре») не из-

бавиться от театральной специфики: декораций, бутафории, условности игры актеров, разделения театра на сцену и зрительный зал и т. п. Как полагает Л. В. Брадис, исследовательница творчества Островского, «для достижения полной иллюзии достоверности необходимо прежде всего вызвать у зрителя эффект присутствия, чтобы зритель почувствовал себя потенциальным участником происходящего на сцене и, созерцая творимые перед ним действия, восстанавливал в своем воображении реальные, существующие в пространстве и времени картины жизни»¹.

Жанры музыкального театра требуют еще большей условности и, разумеется, не предполагают воспроизведения иллюзии жизни. То же можно сказать и о предствалениях народного театра.

Существует всего несколько текстов Пушкина, к которым театр в XIX в. обращался однократно (мы имеем в виду количество постановок, а не спектаклей). Согласно нашей схеме все они — *театральный текст-1*.

В первую очередь это литературные тексты малых стихотворных форм. Их всего три, но обращение театра к этим произведениям вполне объяснимо. «Торжество Вакха» имело сценическую интенцию: там нет драматургии, но уже у Пушкина заложена пусть не «сценичность», но «зрелищность», достойная если не балета, то пантомимы (или «живой картины»). В «Черной шали» и в «Женихе» в силу их балладного жанра есть романтическая фабула, которой и не преминули воспользоваться драматурги. Конечно же, в малых стихотворных формах Пушкина даже неискушенный читатель не один раз обнаружит фабулу (пусть это будет даже «Утопленник» и т. п.) — но эти сюжеты обретут свою сценичность (или кинематографичность) уже в XX в.

«Сказка о золотом петушке» будет задействована также позднее, равно как «Сказка о попе...» (тогда еще «Сказка о купце Остолопе...») и «Арап Петра Великого». Видимо, им не пришло время в XIX в.

Из популярных на театре пушкинских сюжетов и текстов в первую очередь следует обратить внимание на романтические поэмы, — все они прошли стадии перерастания *театрального текста-1* в *театральный текст-2* и т. д. Многие из них на музыкальной сцене сформировались в *общепринятый театральный текст*. Что же касается двух более поздних поэм с «бытовым сюжетом», равно как сказок и прозы Пушкина, — они, несмотря на их большую популярность и множество интерпретаций на сцене, на данном этапе не были восприняты (исключением составляют «Дубровский» и «Сказка о Царе Салтане...»).

¹ Брадис Л. В. Сценическая иллюзия как основа зрительского восприятия «пьес жизни» А. Н. Островского // Художественное произведение и его читатель. Калинин, 1980. С. 79.

Четыре сверткста сформировалось на основе пушкинских текстов в XIX в.: «Руслан и Людмила», «Борис Годунов», «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Гете мог бы гордиться *одним* «Фаустом», Сервантес — *одним* «Дон-Кихотом», А. Дюма — *одной* «Травиатой», а Мериме — *одной* «Кармен»...

Любое культурное пространство пытается заполнить существующую потребность в великом национальном драматурге. Для Англии им стал Шекспир, для Франции — Расин, а потом Мольер. В российском пространстве — казалось бы — образовалась лакуна, и ее не смогли заполнить ни Гоголь, ни Островский. Ее заполнил Пушкин. И «заполнил» не своей драматургией, а «именем» (как раз в «пушкинских» инсценировках). И в этом — еще одна характерная специфическая черта «Пушкинского мифа».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверкиев Д. В.* О драме: Критическое рассуждение. СПб., 1893.
- Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2: Воспоминания; Литературные и театральные воспоминания. М., 1986.
- Алексеев М. П.* Пушкин на Западе // Пушкин: Временник. Т. 3. М.; Л., 1937. С. 139–144.
- Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972.
- Алексеева Г. В. А. С. Пушкин в русском музыкальном театре первой половины XIX в. // А. С. Пушкин: Эпоха, культура, творчество. Традиции и современность: Междунар. научн. конф. Владивосток, 1999. Ч. 2. С. 9–13.*
- Аникст А. А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972.
- Аникст А. А.* Шекспир: Ремесло драматурга. М., 1974.
- Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина СПб., 1855 (Пушкин А. С.. Сочинения [В 7 т.] / Изд. П. В. Аненкова. Т. 1).
- Анненков П. В.* Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1974.
- Арапов П. Н.* Летопись русского театра. СПб., 1861.
- Арапов П. Н.* Очерк постепенного хода и усовершенствования русского театра в России // Драматический альбом с портретами русских артистов и снимки с рукописей. М., 1850. С. I–XCIV.
- Арденс Н. Н.* Драматургия и театр А. С. Пушкина. М., 1939.
- Арденс Н. Н.* Пушкин и музыка // Новый мир. 1936. № 12. С. 268–289.
- Архангельский К. П.* Проблема сцены в драмах Пушкина. Владивосток, 1930 (Тр. Дальневост. пед. ин-та. Сер. 7. № 1).
- Асафьев Б. В.* «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского: Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М.; Л., 1944.
- Асафьев Б. В.* К восстановлению «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского: Сб. ст. М., 1928.
- Асафьев Б.* Об опере: Избр. ст. Л., 1976.

- Асафьев Б. В.* Пиковая дама: Опера П. И. Чайковского. Пг., 1921.
- Асафьев Б. В.* Пушкин в претворении Глинки и Чайковского // Памяти Пушкина. Пг., 1922.
- Асафьев Б. В.* Речевая интонация. М.; Л., 1965.
- Баевский В. С.* О театральных строфах «Евгения Онегина» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1986. Вып. 20. С. 139–150.
- Березарк И. Б.* Пушкин в драматическом театре Николаевской эпохи // Рабочий и театр. 1936. № 23. С. 18–21.
- Березарк И. Б.* Пушкин на драматической сцене // Пушкин и театр: Сб. ст. Л., 1937. С. 61–80.
- Берлянд-Черная Е. С.* Пушкин и Чайковский. М., 1950.
- Боброва Е. И.* Перевод П. Мериме «Пиковой дамы» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 2. М.; Л., 1958. С. 354–361.
- Бонди С. М.* Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 365–436.
- Борисова Н. А.* Лирическая драма А. С. Пушкина о русалке: Источники, творческая история, поэтика. Арзамас, 2007.
- Булгарин Ф. В.* Дурные времена: Очерки русских нравов. СПб., 2007.
- Булгарин Ф. В.* Путешествие из райка в ложу первого яруса // Русская Талия: Подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год. СПб., 1824. С. 168 — 181.
- Булич С. К.* Пушкин и русская музыка. СПб., 1900.
- Бэлза И.* Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры. М., 1988.
- Вайдман П. Е.* Работа П. И. Чайковского над рукописью либретто оперы «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература: Сб. ст. Ижевск, 1980. С. 155–177.
- Варнеке Б. В.* История русского театра. Ч. 2: XIX век (Опыт изложения). Казань, 1910.
- Вишневский В.* Пушкин в опере // Учен. зап. Ленинград. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1940. Т. 29. С. 37–86.
- Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина: Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998.
- Вольперт Л. И.* Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 168–187.
- Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 1–2. СПб., 1877.
- Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. Ч. 3. СПб., 1884.
- Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русская устная народная драма. М., 1959.
- Гессен С. Я.* Книгоиздатель Александр Пушкин. Л., 1930.
- Глинка М. И.* Записки. М., 1988.
- Глумов А. Н.* Музыка в русском драматическом театре. М., 1955.
- Глумов А. Н.* Музыкальный мир Пушкина. М.; Л., 1950.
- Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера. М.; Л., 1940.

- Гозенпуд А. А.* «Борис Годунов» М. П. Мусоргского во Франции (1876–1908) // Восприятие русской культуры на Западе: Очерки. Л., 1975. С. 225–248.
- Гозенпуд А. А.* Гоголь в музыке // Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 893–924.
- Гозенпуд А. А.* Избранные статьи. Л., 1971.
- Гозенпуд А. А.* О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1967. Т. 5. С. 339–356.
- Гозенпуд А. А.* Пушкин и русская оперная классика // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1967. Т. 5. С. 200–216.
- Гозенпуд А. А.* Пушкин и русский театр десятих годов XIX в. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 28–57.
- Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века (1873–1889). Л., 1973.
- Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959.
- Гордеева Е. М.* «Дубровский» Э. Ф. Направника. М., 1960.
- Городецкий Б. П.* Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953.
- Грачев П.* Пушкин и русская опера // Пушкин и искусство. М.; Л., 1937. С. 28–57.
- Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1999–2006.
- Гроссман Л. П.* «Руслан и Людмила» и балетный театр пушкинской эпохи // «Руслан и Людмила»: Сб. ст. к постановке оперы в Большом театре СССР. М., 1937. С. 39–53.
- Гроссман Л. П.* Пушкин в театральных креслах. Л., 1926. Переизд.: СПб., 2004.
- Данилов С. С.* История русского драматического театра: Очерки. Молотов, 1944. С. 191–206.
- А. С. Даргомыжский:* Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Пб., 1921.
- Денисенко С. В.* Водевиль, комедии и комические оперы на сюжеты произведений Пушкина в XIX в. // Театральное наследие. СПб., 2005. Вып. 1. С. 377–396.
- Денисенко С. В.* Водевиль с Пиковой Дамой А. А. Шаховского // Липецкий потоп и пути развития русской культуры: Сб. научн. ст. Липецк, 2006. С. 45–50.
- Денисенко С. В.* Издательское дело // Быт пушкинского Петербурга [В 2 т.]. СПб., 2003. [Т. 1]: А—К. С. 252–253.
- Денисенко С. В.* Комедии и водевили Николая Полевого // Полевой Н. А. Комедии и водевили. СПб., 2004. С. III–XIX.
- Денисенко С. В.* Литературная репутация Фаддея Булгарина // Булгарин Ф. В. Дурные времена: Очерки русских нравов. СПб., 2007. С. 3–30.
- Денисенко С. В.* «Мои замечания об русском театре» Пушкина и первый русский театральный фельетон // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2005. Вып. 30. С. 255–260.
- Денисенко С. В. А. С. Пушкин и театр XIX века.* Тверь, 2008.
- Денисенко С. В.* Театр пушкинской поры и его исследователь Леонид Гроссман // Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах. СПб., 2004. С. 3–34.
- Денисенко С. В.* Трансформация текста пушкинской «Пиковой дамы» // Русская литература. 1999. № 2. С. 205–214.
- Дмитриев Ю. А.* Русский цирк. М., 1953.

Домбаев Г. С. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах. М., 1958.

Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох (1825–1881). Пг., 1917.

Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. М., 1905.

Дризен Н. В. Сорок лет театра: Воспоминания. 1875–1915. Пг., 1916.

Дурылин С. Н. Пушкин на сцене. М., 1951.

Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск, 2001.

Загорский М. Д. Пушкин и театр. М.; Л., 1940.

Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.

Иванов М. М. Пушкин в музыке: Ист.–крит. очерк. СПб., 1899.

Ивашнев В. И. «Артист по призванию». М., 1988.

Ивин И. С. О народно-лубочной литературе (к вопросу о том, что читают в деревне): Из наблюдений крестьянина над чтением в деревне // Русское обозрение. 1893. Т. 23, 24.

Игнатъев Н. Н. Театр и жизнь. М., 1916.

Ильин А. Пушкинские балеты // Пушкин на сцене Большого театра. М., 1949.

История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977–1987.

История русской музыки: В 10 т. М., 1983–1997.

Каталог пьес членов Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. М., 1907.

Кашкин Н. Значение поэзии А. С. Пушкина в русской музыке // Памяти А. С. Пушкина: Юбил. сб. / Изд. ред. журн. «Жизнь». М., 1899. С. 130–146.

Киселева Л. Н. «Пиковые дамы» Пушкина и Шаховского // Пушкинские чтения в Тарту–2: Материалы Междунар. науч. конф. 18–20 сент. 1998 г. Тарту, 2000. С. 183–203.

Климовицкий А. И. «Пиковая дама» Чайковского: Культурная память и культурные предчувствия // Проблемы музыкознания. Россия–Европа. СПб., 1994. С. 221–274 (Контакты музыкальных культур. Сб. науч. тр. Вып. 7).

Клэйтон Дж. Д. Тень Димитрия: Опыт прочтения пушкинского «Бориса Годунова». СПб., 2007.

Козмин Н. К. Взгляд Пушкина на драму. СПб., 1900.

Корганов В. Д. А. С. Пушкин в музыке. Тифлис, 1899.

Королев Д. Г. Порядок и особенности публикации пьес в конце XVIII – начале XIX века // Пушкин и сцена: 3-я научн. конф. «Театр. кн. Между прошлым и будущим: докл. и сообщ. М., 2000. С. 190–212.

Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958.

Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в русской хореографии // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 5. Л., 1967. С. 255–277.

Кузнецов Е. М. Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексева-Яковлева. М.; Л., 1948.

Лапкина Г. А. На афише — Пушкин. М.; Л., 1965.

Лапшин И. И. Пушкин и русские композиторы // Лапшин И. И. Художественное творчество. Пг., 1923. С. 166–187.

Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор // Ежегодник императорских театров. Приложения. Сезон 1893–1894 гг. СПб., 1894. Кн. 1. С. 81–182.

Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. М., 1922.

Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 7. Л., 1974. С. 58–85.

Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988.

Левитт М. Ч. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года. СПб., 1994.

Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994.

Ливанова Т. Н. Полемика А. Н. Серова и В. В. Стасова об операх Глинки // Ливанова Т. Н. Оперная критика в России. М., 1973. Т. 2. Вып. 4. С. 114–133.

Литвиненко Н. Г. Взгляды Пушкина на драму и театр // Пушкин и театр. М., 1953. С. 42–93.

Литвиненко Н. Г. Пушкин и театр: Формирование театральных воззрений. М., 1974.

Лобанов Д. Можно ли ставить на сцену произведения Пушкина?: Письмо к редактору // Русская сцена. 1865. № 9 4 ноября.

Лотман Л. М. Особенности поэтики «Бориса Годунова» и проблема ее сценического воплощения // Пушкин А. С. Борис Годунов: Трагедия. СПб., 1996. С. 188–254.

Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.

Лотман Ю. М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 287–295.

Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 269–286.

Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Народные гравюры и фольклор в России XVII–XIX веков: (К 150-летию со дня рожд. Д. А. Ровинского). М., 1976. С. 247–264.

Любинский И. Л. Театр: Основы эстетики и искусствознания. М., 1979.

Макаров П. С. Музыка и театр: Отношение А. С. Пушкина к русской опере // Биржевой вестник. 1880. № 34. 7 июня.

Малый театр. 1824–1917: В 2 т. М., 1978.

Межов В. И. Открытие памятника А. С. Пушкину в Москве в 1880 году. Сочинения и стихи, написанные по поводу этого торжества: Библиогр. указ. СПб., 1885.

Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968.

Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие. М., 1985.

Мельц М. Я. Песни и романсы на стихи А. С. Пушкина в лубочных картинках // Этнографическое обозрение. 2000. № 2. С. 140–147.

Мельц М. Я. Поэзия А. С. Пушкина в песенниках 1825–1917 гг. и русском фольклоре: Библиогр. указ. (по материалам Пушкинского Дома). СПб., 2000.

Миркин М. Пушкин на сцене музыкального театра. Рукопись. [1949, май]. РО ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 532. Н. Р., 54.

Музыкальная библиография русской периодической печати XIX в. / Сост. Т. Н. Ливанова. Вып. 3. М., 1966.

Музыкальное наследие Чайковского: Из истории его произведений. М., 1958.

Мурьянов М. Ф. Пушкин на путях к познанию сущности театра // Вопросы литературы. 1995. Вып. 6. С. 103–131.

Мусоргский М. П. Письма к Голицищеву-Кутузову. М., 1939.

Народный театр. М., 1896.

Народный театр: Справочник-руководство к постановке общедоступных спектаклей. М., 1918.

Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XX века. СПб., 2004.

Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М., 1938.

Непомнящий В. С. Кошка, которая смотрела на короля // Литературное обозрение. 1982. № 6. С. 89–98.

Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики 30-х годов. Л., 1934.

Нильский А. А. Закулисная хроника. СПб., 1897.

Очерки истории русской театральной критики: Конец XVIII – первая половина XIX века. Л., 1975. С. 170–178.

Пави П. Словарь театра. М., 1991.

Петербургские балаганы. СПб., 2000.

Петров П. Зимняя спячка драмы: Снова о проблеме сценичности пушкинского «Бориса Годунова» // Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures. Pittsburgh, 1999. Vol. 11–12. P. 84–89.

Петровская И. Ф. Театр и зритель провинциальной России: Вторая половина XIX века. Л., 1979.

Плавильщиков П. А. Театр // Плавильщиков П. А. Собрание драматических сочинений. СПб., 2002. С. 533–560.

Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров: Опыт исторического обзора // Ежегодник императорских театров: Сезон 1904–1905. Приложение.

Полный алфавитный список драматических сочинений на русском языке, дозволенных к представлению безусловно. СПб., 1879–1907 гг.

Пономарева Е. А. Пушкин на московской сцене // Пушкин и Москва. М., 1999. С. 74–88.

Прозоров В. В. Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975.

Пругавин А. С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания. СПб., 1895.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 17 т.]. М.; Л., 1937–1959.

Пушкин в драматической цензуре / Публ. В. М. Абрамкина // Литературный архив: Материалы по истории литературного и общественного движения. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 230–264.

Пушкин в музыке: Справочник. М., 1974.

Пушкин в печатных и рукописных фондах Ленинградской театральной библиотеки: Переделки для сцены пушкинских произведений / Сост. Л. Жевержеев // Пушкин и искусство. М.; Л. 1937. С. 181–209.

Пушкин в прижизненной критике: [1820–1837: В 4 т.]. СПб., 1996–2008.

Пушкин в русской опере: «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова. СПб., 1998.

Пушкин и театр: Сб. ст. Л., 1937.

Пушкин и театр: Драматические произведения, статьи, заметки, дневники, письма. М., 1953.

Пушкин и сцена: 3-я науч. конф. «Театральная книга между прошлым и будущим»: Докл. и сообщения. М., 2000.

Пушкинский кинословарь. М., 1999.

Рассадин С. Б. Драматургия Пушкина: Поэтика. Идеи. Эволюция. М., 1977.

Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М., 1980.

Рецептер В. Э., Шемякин М. М. Возвращение пушкинской «Русалки». СПб., 1998.

Римский-Корсаков А. Н. А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество: Вып. 4. М., 1937.

Рогачевский А. Б. К вопросу о сценичности «Бориса Годунова» А. С. Пушкина: (Проблема жанра) // Научные доклады высшей школы. Филол. науки. 1989. № 1. С. 14–19.

Розанов И. Н. Литературные репутации: Работы разных лет. М., 1990.

Рукавишников Н. Пушкин в библиотеке П. Чайковского // Советская музыка. 1937. № 1. С. 60–81.

Рукою Пушкина: Выписки и документы. М., 1997. (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 20 т.] Т. 17. 2-е изд, перераб.)

«Руслан и Людмила»: Сб. ст. к постановке оперы в Большом театре СССР. М., 1937.

Савушкина Н. И. Русская народная драма. М., 1988.

Саккетти Л. Отношение Пушкина к музыке // Сборник статей в честь Д. Ф. Кобеко. СПб., 1913. С. 26–42.

Сергеев В. М. Материальное положение А. С. Пушкина в 1830-е гг.: Анализ писем, свидетельств современников и официальных документов // Russian Studies. 1995. Т. 1. № 3. С. 20–102.

Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры. СПб., 1892.

Слонимский Ю. И. Балетные строки Пушкина. Л., 1974.

Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М., 1977.

Смирнов А. А. Английский театр в эпоху Шекспира // Очерки по истории европейского театра: Античность, средние века и Возрождение. Пб., 1923. С. 142–178. (Европейский театр. Вып. 1).

Смирнов-Сокольский Н. П. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962.

Старк Э. А. Сценическая история опер П. И. Чайковского в бывшем Мариинском театре // П. И. Чайковский на сцене театра оперы балета имени С. М. Кирова (б. Мариинский). Л., 1941. С. 17–155.

Стасов В. В. Первоначальный план оперы «Руслан и Людмила» // Русская старина. 1871. Т. 3. С. 367–384.

Стасов В. В. Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в России в XVIII и XIX столетиях. СПб., 1898.

Столянский П. Н. Одна из переделок произведений Пушкина для сцены // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. 3. С. 11–15.

Столянский П. Произведения Пушкина и их переделки на петербургской сцене в николаевскую эпоху // Пушкин / Изд. журн. «Русский библиофил». СПб., 1911. С. 72–81.

Страхов Н. Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888.

Строганов М. В. Смерть Пушкина в стихах его современников // Пушкин: Проблемы творчества, текстологии, восприятия: Сб. науч. тр. Калинин, 1989. С. 87–101.

Строганов М. В. Судьба «Черной шали»: Три лекции по истории русской культуры. Тверь, 2003.

Субиса А. Французский критик о русской музыке: Краткий обзор истории русской музыки. Минск, 1895.

Тарасов Л. М. Даргомыжский в литературе. Л., 1988.

Театр и литература: Сб. ст. к 95-летию А. А. Гозенпуда. СПб., 2003.

Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Вып. 1. СПб., 2005.

Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1 (1813–1824). М.; Л., 1956.

Фельдман О. М. Судьба драматургии Пушкина: «Борис Годунов». Маленькие трагедии. М., 1975.

Филиппов В. Задачи народного театра и его прошлое в России // Народный театр: Справочник-руководство к постановке общедоступных спектаклей. М., 1918.

Филиппова Н. Ф. Народная драма А. С. Пушкина «Борис Годунов». М., 1972.

Фридкин В. М. Вояж «Пиковой дамы» // Наука и жизнь. 1984. № 7. С. 70–74.

Фомичев С. А. «Борис Годунов» как театральная постановка // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 97–108.

Фомичев С. А. Пушкинская перспектива. М., 2007.

Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975.

Художественное восприятие. Сб. 1. Л., 1971.

Художественное восприятие. Основные термины и понятия: (Словарь-справочник). Тверь, 1991.

П. И. Чайковский на сцене театра оперы балета имени С. М. Кирова (б. Мариинский). Л., 1941.

Чайковский и театр: Сб. ст. и материалов. М.; Л., 1940.

Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 9: Письма. 1880. М., 1965.

Чешихин В. Е. История русской оперы (с 1674 по 1903 г.). 2-е испр. и доп. изд. СПб., 1905.

Шавердян А. Чайковский и русский оперный театр // Чайковский и театр: Сб. статей и материалов. М.; Л., 1940. С. IX–LXXII.

Шарыпкин Д. М. Вокруг «Пиковой дамы» // Временник Пушкинской комиссии: 1972. Л., 1974. С. 126–137.

Шарыпкин Д. М. Исповедь Финна в поэме «Руслан и Людмила» // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 79–91.

Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965.

Шервинский С. В. Ритм и смысл. М., 1961.

Шкилева Л. Ф. К истории инсценировок повестей Пушкина («Барышня-крестьянка», «Станционный смотритель») // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 157–164.

Шрейдер Н. С. Новеллы Мериме: Новеллы с экзотической тематикой // Учен. зап. Первого Ленингр. гос. пед. ин-та иностр. яз. Т. 1. Л., 1940. С. 271–275.

Шувалов Н. А. Пушкин и балет // Пушкин и искусство: Сб. М.; Л. 1937. С. 58–88.

Щеглов И. Л. Народ и театр: Очерки и исследования современного народного театра. СПб., 1911.

Щербакова М. Н. Пушкин и современники: Страницы театральной истории. СПб., 1999.

Эйгес И. Р. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937.

Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр. М., 1970.

Эльяш Н. И. Театрально-эстетические взгляды и драматургия А. С. Пушкина // Русский драматический театр: Учебник. М., 1976. С. 93–105.

Юрьев С. А. Несколько мыслей о сценическом искусстве. М., 1889.

Яковлев В. В. Пушкин и музыка. М.; Л., 1949.

Яковлев В. В. Чайковский и Пушкин // Чайковский и театр: Сб. ст. и материалов. М.; Л., 1940. С. 1–36.

Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики: Работа русских композиторов-классиков над оперой. М., 1952.

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

Stöckl E. Puškin und die musik: Mit einer annotierenden Bibliographie der Puškin-Vertonungen 1815–1965. Leipzig, 1974.

Пушкинские инсценировки XIX в. СПРАВОЧНИК

Разделы (названия произведений Пушкина) приводятся в алфавитном порядке. Внутри каждого раздела статьи (пушкинские инсценировки) размещены в хронологическом порядке. Указано название произведения, автор, год создания, по возможности приведены даты премьерных спектаклей, а также ссылка на архивное хранение и/или на публикацию. Обозначены только даты цензурных запрещений (даты цензурных разрешений приводятся под строкой в книге). В конце каждой статьи полужирным шрифтом приведены ссылки на страницы наст. изд.

«Арап Петра Великого»

«Арап Петра Великого», драматическое представление в 3 действиях, 6 картинах (исполнялось и под названием «Князь Ибрагим»). П. С. Соколов. 1872. Премьера 25 февраля 1872 г. в СПб. Изд.: Князь Ибрагим. СПб., Репертуар, 1901 (литограф. издание).

«Барышня-крестьянка»

«Невеста наяву и во сне, или Барышня-крестьянка», «оригинальная шутка-водевиль в одном действии с хором и танцами». Автор неизвестен. 1837. Премьера 23 августа 1837 г. в СПб. ОРИРК СПбГТБ: 1.6.5.98 и 1.11.1.3.

«Барышня-крестьянка», «оригинальный водевиль в двух действиях». Н. А. Коровкин. Музыка И. А. Рупина. 1839. Премьера 5 мая 1839 г. в СПб. ОРИРК СПбГТБ: 1.1.2.40. Изд.: Репертуар русского театра. 1839.

«Барин-крестьянин», водевиль в 1 действии. В. Мартынов. 1846. ОРиРК СПбГТБ: 1.23.4.97.

«Барышня-крестьянка», комическая опера в 2 действиях. И. П. Ларионов. Либретто композитора. 1875. Премьера 14 марта 1875 г. в СПб. ОРиРК СПбГТБ: 15.5.99; см. так же писарские экземпляры 1872 г. (№ 77168, опера в одном действии) и 1875 г. (№ 77167). См.: Справочник¹. С. 19.

«Lizinka», опера. Джованни фон Зайц. Либретто: И.—Е. Томич. Премьера в 1871 г. в Праге (по другим сведениям в 1878 г., в Аграме). Изд.: Прага, 1878. См.: Справочник. С. 19.

«Барышня-крестьянка» (давалась и под названием «Проказы Лизы»). А. Я. Алексеев-Яковлев. 1885. ОРиРК СПбГТБ: 28098.

«Барышня-крестьянка», опера в 1 действии. Шутке (?). 1888. См.: Справочник. С. 20, со ссылкой на: Репертуарный справочник. 1888. С. 13. № 137.

«Барышня-крестьянка», комедия в 4 действиях. В. Кольбе. 1890. Цензурное запрещение от 23 декабря 1890 г. ОРиРК СПбГТБ: 43334.

«Барышня-крестьянка», оперетта. И. Ф. Деккер-Шенке. 1899. См.: Справочник. С. 19, со ссылкой на: *Риман Г.* Музыкальный словарь. М., Лейпциг, 1896.

«Бахчисарайский фонтан»²

«Керим-Гирей, крымский хан», «романтическая трилогия в 5 действиях, в стихах». А. А. Шаховской. Музыка К. А. Кавоса. Премьера 28 сентября 1825 г. в СПб.; 13 января 1827 г. в Москве. Изд.: Пантеон русского и всех европейских театров. 1841. Ч. 4. Отд. 1. С. 1—50.

«Бахчисарайский фонтан» (замысел оперы). А. А. Алябьев. 1830-е гг. См.: *Иванов*³. С. 49; Справочник. С. 20.

«Мария Потоцкая», опера в трех действиях. Л. Э. Мехур (Мекур). Либретто И.—Ю. Колар. 1869. Премьера 13 января 1869 г. (1871?) в Праге. См.: Справочник. С. 21.

«Жертва ревности», «пантомимный балет». А. Я. Алексеев-Яковлев. 1883. ОРиРК СПбГТБ: 28098.

«Бахчисарайский фонтан», опера в 3 действиях. А. Ф. Федоров. Либретто композитора и Л. В. Добрянского. 1894. Премьера 18 ноября

¹ Здесь и далее: Пушкин в музыке: Справочник. Сведения из Справочника нами уточнены.

² В Справочнике (С. 21) упоминается так же опера «Бахчисарайский фонтан» Н. А. Титова (премьера 11 апреля 1836 г. в Москве) — эти сведения ошибочны и ничем не подтверждены.

³ Здесь и далее: *Иванов М. М.* Пушкин в музыке.

1895 г. в Екатеринославле. Либретто изд.: Одесса, 1895; клави́р изд.: М., Гроссе, 1901. См.: Справочник. С. 21.

«Бахчисарайский фонтан», опера в 4 действиях, 7 картинах. А. А. Ильинский. Либретто: А. Бриллиантов (Е. А. Буланина). 1894. Клави́р изд.: М., Юргенсон, 1913. ОРиРК СПбГТБ: 76372. См.: Справочник. С. 20.

«Бахчисарайский фонтан», опера в 5 сценах, 6 картинах. М. М. Зубов. Либретто: П. Ю. Зубов. 1898. ОРиРК, СПбГТБ: 32241. См.: Справочник. С. 20.

«Бахчисарайский фонтан» (замысел оперы). Г. А. Лишин. 1870-е гг. См.: *Вишневский*¹. С. 65.

«Бахчисарайский фонтан, или Звезда востока», драматическое представление в 4 действиях для народных театров. С. А. Трефилов. 1896. ОРиРК СПбГТБ: 49887.

«Бахчисарайский фонтан», пантомима в 3 переменах. Ф. Л. Нижинский. 1897. ОРиРК СПбГТБ: 1.22.15.51.

«Борис Годунов»

«Борис Годунов», «народная музыкальная драма» в 4 действиях. М. П. Мусоргский. Либретто композитора. 1868–1869. Премьера 27 января 1874 г. в СПб. Либретто изд.: СПб., Бессель, 1873; клави́р изд.: СПб., Бессель, 1874. См.: Справочник. С. 24.

«Лже-Дмитрий I-й», драматическое представление в 6 картинах (в пьесу целиком введена сцена «Корчма на Литовской границе»). Н. Муштак. 1885. ОРиРК СПбГТБ: 29691.

«Братья-разбойники»

«Братья-разбойники». Г. Н. Р... 1842. Цензурное запрещение от 15 июля 1842 г. См.: Пушкин в драматической цензуре. С. 237.

«Братья-разбойники, бытовая драматическая сцена из жизни волжских разбойников, в коей рассказ разбойника Асташки взят из поэмы (того же названия) А. С. Пушкина». Г. Займищев. 1887. ОРиРК СПбГТБ: 33555. Цензурное запрещение от 15 июня 1888 г.

«Граф Нулин»

«Граф Нулин», комедия в 1 действии, 2 картинах. А. Реймерс. 1857. Премьера 11 декабря 1857 г. ОРиРК СПбГТБ: 1.2.2.80. Изд.: Драматический сборник. Т. 2. СПб., 1858.

¹ Здесь и далее: *Вишневский В.* Пушкин в опере.

«Граф Нулин», комическая опера в 3 действиях, 4 картинах. Г. А. Лишин. Либретто композитора. 1876. Премьера в марте 1888 г. в Киеве. Либретто изд.: СПб., Э. Гоппе, 1876, и позднее: там же, 1881; клavier изд.: СПб., Яздовский, 1882. См.: Справочник. С. 42.

«Граф Нулин», комическая опера в 3 действиях. М. М. Зубов. Либретто: П. Ю. Зубов. 1894. ОРиРК СПбГТБ: 24468. См.: Справочник. С. 42.

«Граф Нулин», комедия в 2 действиях, 3 картинах. К. Д. Остол-Диткевич. 1898. ОРиРК СПбГТБ: 38351.

«Домик в Коломне»

«Два с полтиной и больше ничего!», водевиль в 1 действии. Н. Я. Яковлевский и А. (Попов) Трепов. 1855. Премьера 23 сентября 1855 г. в СПб. ОРиРК СПбГТБ: 1.11.3.95.

«Бреющаяся кухарка, или Ворона с места, сокол на место», водевиль в 1 действии. А. Я. Алексеев-Яковлев. 1886. ОРиРК СПбГТБ: 47238. Изд.: Литограф. изд. московской театральной библиотеки Е. Н. Разсохиной. М., 1889.

«Домик в Коломне», водевиль в 1 действии. А. Реймерс. 1886. ОРиРК СПбГТБ: 1.14.3.115.

«Домик в Коломне», комическая опера в 2 актах. Н. Ф. Соловьев. Либретто: П. И. Калашников. 1899. ОРиРК СПбГТБ: 16839. Отрывки изд.: Россия; музыкальное приложение к газете. 1899. См.: Справочник. С. 47; *Иванов*. С. 117–118.

«Дубровский»

«Смерть за смерть», «народное предание из повести А. С. Пушкина» в 5 действиях, 10 картинах. Д. И. Лобанов. 1876. (в дальнейшем пьеса ставилась под названиями «Владимир Дубровский, или Смерть за смерть» и «Владимир Дубровский»). Изд.: Сборник театральных пьес Д. И. Лобанова. Вып. 2. СПб., 1879. Вариант пьесы изд.: Колосья. 1887. № 1.

«Владимир Дубровский», драма. П. С. Соколов. 1894. Изд.: литограф. изд., 1890.

«Дубровский» («Мститель, или Дубровский»), опера в 4 действиях, 5 картинах. Либретто: Г. Г. Карловский и Скрибков. 1893. ОРиРК СПбГТБ: 4.22.6.52 и 4.22.6.53. Цензурные запрещения от 25 марта и 21 октября 1893 г.

«Дубровский», опера в 4 действиях, 5 картинах. Э. Ф. Направник. Либретто: М. И. Чайковский. 1894. Премьера 3 января 1895 г. в СПб. Либретто изд.: М., Юргенсон, 1894; 2-е изд. с русским и немецким тек-

стами в пер. Ф. Бокка — в 1895 г.; клави́р изд.: М., Юргенсон, 1894. См.: Справочник. С. 50.

«Евгений Онегин»

«Еще Онегин и Татьяна, или Дочь уездного чиновника», «провинциальные сцены в 1 действии с куплетами». В. Мартынов. 1843. ОРИРК СПбГТБ: 25128. Пьеса не допущена к постановке.

«Евгений Онегин», драматическое представление в 3 действиях, 4 картинах. Г. В. Кугушев. 1846. Премьера 24 апреля 1846 г. в СПб (с музыкой А. Ф. Львова), 4 сентября 1846 г. в Москве (с музыкой А. Н. Верстовского). Изд.: *Кугушев Г. В.* Драматические сочинения. Т. 1. М., 1897. С. 77–118.

«Евгений Онегин», «лирические сцены» в 3 действиях. П. И. Чайковский. Либретто композитора и Е. Шиловского. 1877–1878. Премьера 17 марта 1879 г. в Москве (силами учеников московской Консерватории), 19 октября 1884 г. в СПб. Клави́р изд.: М., Юргенсон, 1878; партитура изд.: М., Юргенсон, 1880. См.: Справочник. С. 51; либретто изд.: М., Юргенсон, 1879.

«Жених»

«Наташа, купеческая дочь, или Жених-разбойник», драматическое представление в 2 действиях, 5 картинах. Е. И. Воронов. 1854. Премьера 4 сентября 1868 г. в СПб. ОРИРК СПбГТБ: 19878 и 30529.

«Жених», народная опера в 2 действиях. И. Блюм. 1900. См.: Справочник. С. 58, со ссылкой на источник: Записки историко-филологического ф-та СПб. университета. СПб., 1900. С. 126.

«Кавказский пленник»

«Кавказский пленник, или Тень невесты», «большой пантомимный балет» в 4 действиях. Ш. Дидло. Либретто постановщика. Музыка К. А. Кавоса, аранжировка для оркестра Т. В. Жучковского. 1823. Премьера 15 января 1823 г. в СПб., 2 октября 1827 г. в Москве в постановке А. П. Глушковского, с дополнительными номерами на музыку Н. Е. Кубишты. Либретто изд.: СПб., типография императорских театров, 1823; М., в типографии Н. Степанова при императорских театрах, 1827.

«Пятнадцать лет разлуки», драма «в трех картинах, в стихах, с сражениями, пожаром и великолепным спектаклем». К. А. Бахтурин. 1835. Премьера 7 ноября 1835 г. в СПб. ОРИРК СПбГТБ: 1.6.2.42.

«Кавказский пленник», опера в 3 действиях. Ц. А. Кюи. Либретто В. А. Крылова. 1883. Премьера 4 февраля 1883 г. в СПб. Либретто

изд.: СПб., Бессель, 1882; клави́р и партитура изд.: СПб., 1882. Справочник. С. 74.

«Кавказский пленник», драматические сцены. А. Я. Алексеев-Яковлев. 1890. ОРИРК СПбГТБ: 36966. Опублик.: Петербургские балла́ны. СПб., 2000. С. 229–243.

«Кавказский пленник», «драматическое представление из кавказской жизни в 3 действиях с сражением русских войск и черкесов, разрушением и пожаром аула Джей-Амалат, военными эволюциями, сценами из жизни черкесов, пением и пляскою „лезгинки“». И. Е. Шувалов. 1897. ОРИРК СПбГТБ: 56336.

«Каменный гость»

«Каменный гость», опера в 3 действиях, 4 картинах. А. С. Даргомыжский. Либретто композитора. 1868—1869. Премьера 16 февраля 1872 г. в СПб. Клави́р изд.: СПб., Бессель, 1906; либретто изд.: СПб., Бессель, 1902. См.: Справочник. С. 77.

«Капитанская дочка»

«Капитанская дочка», драма. А. П. Креницына (Львова). 1858. ОРИРК СПбГТБ: 24463 и 26918. Цензурное запрещение от 5 января 1859 г.

«Капитанская дочка», драма в 5 действиях, 7 картинах. Д. И. Лобанов. ОРИРК СПбГТБ: 1.7.4.85 и 18912. Премьера 29 сентября 1875 г. в СПб. Изд.: *Лобанов Д. И.* Сборник театральных пьес. Вып. 2. СПб., 1879.

«Капитанская дочка», драма. П. С. Соколов. 1875. ОРИРК СПбГТБ: 45418.

«Пугачевщина», опера (отрывки и наброски). М. П. Мусоргский. 1876. Справочник. С. 78, со ссылкой на: *Вишневский*. С. 52, 65.

«Капитанская дочка», драматические сцены в 5 действиях с прологом и эпилогом. Н. А. Кропачев и Д. И. Мухин. 1891. ОРИРК СПбГТБ: 32470. Цензурное запрещение от 21 декабря 1891 г.

«Капитанская дочка», драма в 5 действиях, 2 картинах. Н. Кондакова. 1894. ОРИРК СПбГТБ: 24463, 26918. Цензурное запрещение от 25 января 1894 г.

«Метель»

«Метель», комедия в 4 действиях. Д. И. Лобанов. 1893. Изд.: СПб., Типография Н. А. Лебедева, 1893.

«Моцарт и Сальери»

«Моцарт и Сальери», опера в 1 действии, 2 картинах. Н. А. Римский-Корсаков. Либретто композитора. 1897. Премьера 25 ноября 1898 г.

в Москве. Партитура и клавир изд.: Лейпциг, Беляев, 1898. См.: Справочник. С. 88.

«Пиковая дама»

«Хризомания, или Страсть к деньгам», драматическое зрелище. А. А. Шаховской. Музыка К. А. Кавоса. 1836. Премьера 3 октября 1836 г. в СПб. ОРиРК СПбГТБ: 1.9.4.37 и 33580. Опубл.: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. III. Тарту, 1999. С. 179–254 (публикация Л. Киселевой). Эпилог пьесы опубл.: «Крестницы или Полюбовная сделка» А. А. Шаховского как «Эпилог» к «Пиковой даме» / Публ. Л. Н. Киселевой // Пушкинские чтения в Тарту. 2. С. 385–418.

«La Dame de Pique», комическая опера в 3 действиях. Ж. Ф. Галеви. Либретто: Э. Скриб. 1850. Премьера 28 декабря 1850 г. в Париже. Партитура изд.: Paris, Brandus, 1854; либретто изд.: Paris, 1853. См.: Справочник. С. 108.

«Пиковая дама», драма в 5 действиях (давалась и под названием «Картежник»). Д. И. Лобанов. 1875. Изд.: *Лобанов Д. И.* Сборник театральных пьес. Вып. 2. СПб., 1879.

«Пиковая дама», опера в 3 действиях, 7 картинах. П. И. Чайковский. Либретто М. И. Чайковского при участии композитора. 1890. Премьера 7 декабря 1890 г. в СПб. Партитура и клавир изд.: М., Юргенсон, 1890. См.: Справочник. С. 108; либретто изд.: СПб., 1890; М., Юргенсон, 1890.

«Пиковая дама», драма в 5 действиях, 6 картинах. А. И. Громов (Хайдуков). Музыка П. И. Чайковского и др. композиторов. 1891. ОРиРК СПбГТБ: 56079.

«Пиковая дама», драма в 5 действиях. Н. А. Корсаков. 1896. ОРиРК СПбГТБ: 26671. Изд.: Пиковая дама. Драма в 5 д., переделанная для сцены из повести А. С. Пушкина Н. А. К-вым. СПб., 1898.

«Пир во время чумы»

«Пир во время чумы», «драматические сцены» в 1 действии. Ц. А. Кюи. Либретто композитора. 1895–1897. Премьера 11 ноября 1901 г. в Москве. Партитура и клавир изд.: Лейпциг, Беляев, 1901. См.: Справочник. С. 109.

«Полтава»

«Кочубей», драма в 3 действиях. Н. Кулжинский. 1842. Цензурное запрещение от 5 сентября 1842 г.

«Мазепа», драматическое представление в 5 действиях. Г. С. Солодовников. 1843. ОРиРК СПбГТБ: 25611. Цензурное запрещение от 11 января 1844 г.

«Полтава», опера (замысел). А. Н. Серов. Ок. 1843. См.: Справочник. С. 113 со ссылкой на: *Вишневский*. С. 65.

«Мазепа», большая драматическая опера в 4 действиях, 5 картинах. Б. А. Фитингоф-Шелль. Либретто Г. В. Кугушева. 1858. Премьера 5 мая 1859 г. в СПб. Либретто изд.: СПб., 1859; клави́р изд.: СПб., Дюфур, б. г <1859>. См.: Справочник. С. 113.

«Мария», опера в 4 действиях. П. П. Сокальский. 1859. См.: Справочник. С. 113; *Иванов*. С. 122–123.

«Мазепа», опера (не завершена). А. С. Даргомыжский. 1872. Изд.: дуэт Кочубея и Орлика «Опять ты здесь» (СПб., Бессель, 1872). См.: Справочник. С. 122.

«Мазепа», историческая драма в 5 действиях. А. А. Соколов. 1878. Изд.: Мазепа, драма в 6 действиях, переделка А. Соколова. Изд. Шмидта, 1880; Мазепа. Историческая драма в 5 действиях с прологом, в стихах. Соч. А. А. Соколова. Литограф. изд. комиссии общ. рус. др. писателей и оперных композиторов С. Ф. Разсохина. М., 1894.

«Мазепа», опера (замысел). К. Ю. Давыдов. Либретто: В. П. Буренин. 1875–1876. См.: Справочник. С. 113.

«Мазепа», опера в 3 действиях, 6 картинах. П. И. Чайковский. Либретто: В. П. Буренин. 1881–1883. Премьера 3 февраля 1884 г. в Москве. Клави́р изд.: М., Юргенсон, 1883; партитура и клави́р изд.: М., Юргенсон, 1899; либретто изд.: М., Юргенсон, 1883. См.: Справочник. С. 113.

«Полтава», драма в 5 действиях. В. В. Долин-Сосновский. 1888. ОРИК СПбГТБ: 30834.

«Мазепа», опера. Е. Гранвиль. Премьера 12 апреля 1892 г. в Бордо. См.: Справочник. С. 113.

«Полтава», исторические картины в 6 действиях (на украинском языке). Тугай. 1898. ОРИК СПбГТБ: 27200.

«Мазепа», историческая драма в 6 действиях. А. Н. Десятнико-Васильев (Василенко). 1898. ОРИК СПбГТБ: 28504. Цензурное запрещение от 3 августа 1898 г.

«Русалка»

«Русалка», драматическая опера в 4 действиях, 6 картинах. А. С. Даргомыжский. Либретто композитора. 1848–1855. Премьера 4 мая 1856 г. в СПб. Клави́р изд.: СПб.: Стелловский, 1862; либретто изд.: СПб., Стелловский, 1860. См.: Справочник. С. 125.

«Галька», опера в 4 действиях. С. Монюшко. Либретто В. Вольского (пер. Н. И. Куликова). Премьера 4 февраля 1870 г. в СПб. Либретто изд.: СПб., Стелловский, 1896.

«Русалка», опера в 2 действиях, 3 картинах. Де Местр. Либретто Богро. 1870. Премьера 14 марта 1870 г. в Брюсселе. См.: Справочник. С. 125.

«Русалка», «народная опера» в 4 картинах «с принадлежащей к ней волшебной постановкой, полетами, провалами и превращениями». Сезон 1872–1873, Воронеж. ОРиРК СПбГТб: 22.12.35.4143.

«Русалка», окончание к драме Пушкина. А. Н. Штукенберг (Антон Крутогоров). 1885. ОРиРК СПбГТб: 1.14.4123. Изд.: *Крутогоров А.* Осенние листья. СПб., 1866. С. 167–228.

«Русалка», вводная сцена («Ночной праздник русалок») в драму Пушкина (4-ю картину). А. Н. Штукенберг (Антон Крутогоров). 1885. ОРиРК СПбГТб: 1.14.132.

«Русалка», драма в 3 действиях «с апофеозом, пением, плясками, превращениями и живыми картинами». С. А. Трефилов (Афанасьев). 1892. ОРиРК СПбГТб: 55995.

«Русалка, или Погибшая дочь мельника» (давалась и под названием «Покинутая»), драматические сцены в 1 действии. А. Я. Алексеев-Яковлев. 1893. ОРиРК СПбГТб: 29686. Оpubл.: Петербургские балаганы. СПб., 2000. С. 210–228.

«Русалка», драматический очерк А. С. Пушкина в 3 действиях, 5 картинах «с апофеозом, с пением и плясками». 1899. ОРиРК СПбГТб: 20287.

«Руслан и Людмила»

«Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», «большой волшебного-героический балет в 5 действиях, украшенный великолепным спектаклем с сражениями, маршами, превращениями, полетами, машинами». А. П. Глушковский. Либретто постановщика. Музыка Ф. Е. Шольца. 1821. Премьера 16 декабря 1821 г. в Москве; 8 декабря 1824 г. в СПб в постановке Ш. Дидло. Либретто изд.: М., в типографии Кузнецова, 1821; СПб., типография императорских театров, 1824. См.: Справочник. С. 126.

«Финн», «волшебная трилогия в 3 частях с прологом и интермедией». А. А. Шаховской. Музыка К. А. Кавоса. Премьера 3 ноября 1824 г. в СПб.; 23 апреля 1825 г. в Москве. Изд.: Пантеон русского театра. 1840. Ч. 2. Отд. 1. С. 1—35 (оттиск поступил в продажу как отдельное издание).

«Руслан и Людмила», опера в 5 действиях, 7 картинах. М. И. Глинка. Либретто: В. Ф. Ширков, Н. А. Маркевич, Н. В. Кукольник, К. А. Бахтурин, при участии композитора. 1837–1842. Премьера 2 ноября 1842 г. в СПб. Либретто изд.: СПб., 1842; партитура изд.: СПб., 1878; клавира изд.: СПб.,

Стелловский, 1842 (в отрывках) и М., Юргенсон, 1881 (полностью). См.: Справочник. С. 126.

«Еще Руслан и Людмила, или Новый дом сумасшедших», водевиль (пародия на оперу М. И. Глинки). Н. Аксель (Н. Ф. Линдфорс). 1868. ОРиРК СПбГТб: 1.2.1.123.

«Руслан и Людмила», «4 живые картины из романтической поэмы А. С. Пушкина, представленные на детском театре». 1877. Изд.: М., Типография Ф. Иогансон, 1877.

«Еруслан Лазаревич, или Похищение Людмилы злым волшебником Черномором». 1880. ОРиРК СПбГТб: 3156.

«Киевский витязь и княжна Людмила», «большая драматическая русская легенда» в 7 картинах «с хорами, танцами, торжественными шествиями, полетами и превращениями». Н. Мушинский. 1884. ОРиРК СПбГТб: 24486.

«Еруслан Лазаревич и злой волшебник Черномор, или Приключения и похождения храброго витязя», «древнерусская сказка». Е. А. Барановский. 1887. «Для представления на Девичьем поле в Масленицу с 8 февраля 1887 г. в продолжение всей Масленичной недели». ОРиРК СПбГТб: 46554.

«Руслан и Людмила», волшебная сказка в 4 действиях, 6 картинах. 1896. ОРиРК СПбГТб: 43105.

«Руслан и Людмила, или Волшебник Черномор», драматическая феерия в 5 действиях, 8 картинах. Н. Дингельштед. 1897. ОРиРК СПбГТб: 40589. Давалась и под названием «Черномор» в 1914 г. Изд.: Литогр. изд. моск. театр. библи. С. Ф. Разсохина. М., 1898.

«Руслан и Людмила», драма в 5 действиях, 7 картинах «с пением, шествиями, обрядами, волшебными явлениями, превращениями и танцами». А. А. Черепанов. 1897. ОРиРК СПбГТб: 32895.

«Сказка о золотом петушке»

«Сказка о золотом петушке», в 5 картинах с апофеозом. Д. С. Дмитриев. 1894. ОРиРК СПбГТб: 24199а. Изд.: М., 1896.

«Сказка о мертвой царевне...»

«Спящая царевна», «феерия в 12 картинах с балетом, передвижными живыми картинами, блестящими аллегорическими группами, торжественной процессией и многими превращениями, при разнообразных механических переменах декораций». А. Я. Алексеев-Яковлев. 1887. ОРиРК СПбГТб: 57733.

«Спящая царевна и семь братьев богатырей», сказочное представление в 5 картинах. И. Е. Шувалов. 1892. ОРиРК СПбГТб: 24183.

«Спящая царевна и семь богатырей», «приключение в сказочном мире; русская феерия в 3 действиях, 6 картинах, с балетом, шествиями, превращениями, полетами и апофеозом, в котором представлено шествие героев сказок Пушкина». Н. В. Денисов. 1899. ОРиРК СПбГТБ: 46197.

«Сказка о попе...»

«Сказка о купце Кузьме Остолопе и работнике его Балде», «большая феерия». А. Я. Алексеев-Яковлев. 1886. ОРиРК СПбГТБ: 48306.

«Сказка о рыбаке...»

«Золотая рыбка», балет в 3 актах, 7 картинах. А. Сен-Леон. Либретто постановщика. Музыка Л. Ф. Минкуса. 1866. Премьера 8 ноября 1866 г. в СПб (первый акт; полностью в сценографии А. А. Горского был поставлен 26 сентября 1867 г. в Москве на музыку Минского). Либретто изд.: СПб., Стелловский, 1867. Справочник. С. 131.

«Золотая рыбка», «комико-фантастические сцены в 3 картинах». В. Мещеряков. 1873. ОРиРК СПбГТБ: 22556.

«Золотая рыбка», «фантастическая пьеса в 6 картинах с превращениями». А. Н. Обольянинов. 1882. ОРиРК СПбГТБ: 22219 и 44665.

«Золотая рыбка», комическая опера (не завершена). Ю. К. Арнольд. 1888. Опубликовано ария Злонравы (Баян. Муз. приложения за 1888 г. См.: Русская музыкальная газета. 1896. № 12. С. 1567.

«Золотая рыбка», большая сказка в 2 действиях, 6 картинах. А. Малевич. 1891. ОРиРК СПбГТБ: 26083.

«Золотая рыбка», «народная сказка А. С. Пушкина, переделанная для детского театра В. Я. Яковлевым, с пением, танцами и превращениями, в 3 действиях и 4 картинах с апофеозом». 1892. Изд.: Русский детский театр В. Я. Я. Вып. 1, изд. В. Бенуа. СПб., 1892.

«Золотая рыбка», феерия-балет в 3 действиях, 8 картинах с прологом и апофеозом. А. Я. Алексеев-Яковлев. 1892. ОРиРК СПбГТБ: I. A47.

«Золотая рыбка, или Морская царевна», большая фантастическая феерия в 4 картинах «с новыми превращениями, танцами народностей, пением, пляскою скоморохов, движущимися живыми картинами и блестящим апофеозом». И. Е. Шувалов. 1898 (?). ОРиРК СПбГТБ: 46195.

«Сказка о рыбаке и рыбке», фантастическая пьеса в 3 действиях. А. В. Шабельский. 1898. ОРиРК СПбГТБ: 32403. «Золотая рыбка», феерия в 10 картинах с монологами, музыкой, пением и танцами. 1899. См.: Россия. 1899. № 34, 31 мая.

«Сказка о царе Салтане...»

«Сказка о царе Салтане, князе Гвидоне и Царевне Лебеди», «фантастическая пьеса в 9 картинах». А. Обольянинов. 1888. ОРиРК СПбГТБ: 38242.

«Сказка о Царе Султане», «феерия в 1 действии, 5 картинах с прологом в 12 живых картинах и апофеозом». А. Я. Алексеев-Яковлев. 1899. ОРиРК СПбГТБ: 26318.

«Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди», опера в 4 действиях с прологом, в 7 картинах. Н. А. Римский-Корсаков. Либретто: В. И. Бельский. 1899–1900. Премьера в 1900 г. в Москве. Либретто изд.: СПб., Бессель, 1900; клави́р изд.: СПб., Бессель, 1900; партитура изд.: СПб: Бессель, 1901. См.: Справочник. С. 133.

«Станционный смотритель»

«Станционный смотритель», драма в 3 действиях. Н. И. Куликов. 1854. Премьера 11 февраля 1854 г. в СПб. Изд.: Станционный смотритель: Драма в 3-х действиях. СПб., в типографии Я. Ионсона, 1858; Станционный смотритель: Драма в 3 действиях из повести А. С. Пушкина. Литогр. изд. С. Ф. Разсохина. М., 1893.

«Станционный смотритель-поэт», драма в 3 действиях «в прозе и стихах». Е. Сентимер. 1883. ОРиРК СПбГТб: 1.21.5.44.

«Дуняша, дочь станционного смотрителя», опера. Л. Карловский. Либретто: Г. В. Кугушев (?). 1893. См.: Справочник. С. 138.

«Станционный смотритель», драма в 4 действиях. Г. В. Кугушев. 1898. Издано: *Кугушев Г. В.* Драматические сочинения. Т. 1. Б. г. <1898?> Изд. С. Разсохина. С. 193—288.

«Торжество Вакха»

«Торжество Вакха», опера-балет в 1 действии, 2 картинах. А. С. Даргомыжский. Либретто композитора. 1848. Премьера 11 января 1867 г. в Москве. ОРиРК СПбГТб: 1.4.8.190 и 24431. Клави́р изд.: СПб., Бернард, 1867. Справочник. С. 143.

«Цыганы»

«Цыганы», оперное либретто (замысел). М. Ю. Лермонтов. 1829. См.: *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. Т. 6. М.; Л., 1956. С. 7–8.

«Цыганы», «драматическое представление в 2 картинах, взятое из поэмы А. С. Пушкина, известной под тем же наименованием». В. А. Каратыгин. Музыка А. Н. Верстовского. Премьера 29 января 1832 г. в Москве, 9 июня 1832 г. в СПб. ОРиРК, СПбГТБ: 1.17.4.34.

«Цыганы», сцены из поэмы с пением и плясками. ОРиРК СПбГТб: 1.5.5.52 и 1.5.5.53 (суфлерские экземпляры постановок 1840-х и 1870-х гг. с многочисленными пометами и приписками).

«Цыганы», опера (не завершена). В. И. Кашперов. Либретто: Н. П. Огарев. 1850-е гг. См.: Справочник. С. 157; *Вишневский*. С. 69.

«Цыганы», оперетта (наброски плана). И. С. Тургенев. 1867–1869. См.: Литературное наследство. Т. 73. Кн. 1: Из парижского архива И. С. Тургенева. М., 1964. С. 82–83.

«Кармен», опера в 4 действиях. Ж. Бизе. Либретто: А. Мельяк и Л. Галеви. Премьера 3 марта 1875 г в Париже. Пер. либретто А. Горчаковой (изд.: М., 1885). В России впервые «Кармен» была исполнена итальянской труппой 16 февраля 1878 г. в СПб. Русское исполнение — 30 сентября 1885 г. в СПб; 27 ноября 1898 г. в Большом театре в Москве.

«Цыганы», опера (не завершена). Г. А. Лишин. 1876. Отрывки изд.: М., Юргенсон, <б. г.> См.: Справочник. С. 157; *Иванов*. С. 94–95.

«Алеко», опера в 1 действии, 2 картинах. С. В. Рахманинов. Либретто: В. И. Немирович-Данченко. 1892. Опера исполнялись на экзаменах в Московской Консерватории 31 мая 1892 г. Премьера 27 апреля 1893 г. в Москве. Клавир изд.: М., Гутхейль, 1892. См.: Справочник. С. 157.

«Алеко», опера в 1 действии, 2 картинах. Л. Э. Конюс. Либретто: В. И. Немирович-Данченко. 1892. Опера исполнялись на экзаменах в Московской Консерватории 31 мая 1892 г. См.: Справочник. С. 157.

«Алеко», опера в 1 действии, 2 картинах. Н. С. Морозов. Либретто В. И. Немирович-Данченко. 1892. Опера исполнялись на экзаменах в Московской Консерватории 31 мая 1892 г. См.: Справочник. С. 157.

«Цыганы», опера в 3 действиях. М. М. Зубов. 1894. ОРиРК СПбГТб: 24794. См.: Справочник. С. 157, со ссылкой на: *Вишневский*. С. 63.

«Алеко», опера в 1 действии, 2 картинах. П. Ф. Юон. Либретто: В. И. Немирович-Данченко. 1896. Премьера в августе 1896 г. в Кисловодске. Либретто изд.: Тифлис, Форкатти, 1897. См.: Справочник. С. 158.

«Цыганы», опера. Н. Н. Миронов. 1899. Поставлена в Ташкенте. См.: Справочник. С. 157 со ссылкой на: *Дурылин С. Н.* Пушкин на сцене. С. 32.

«Цыганы», опера в 1 действии. Винченцо Саки. Либретто: Янте (или, по другим сведениям Santhe). Премьера в Милане (театр Даль Верме) 12 сентября 1899 г. См.: Справочник. С. 157.

«Цыганы», опера в 2 актах. А. Ферретто. Либретто композитора. Премьера 22 марта 1900 г. в Модене. См.: Справочник. С. 158; *Stöckl E.* Puškin und die musik: Mit einer annotierenden Bibliographie der Puškin-Vertonungen 1815–1965. Leipzig, 1974. P. 477.

«Цыганы», оперные сцены в 3 действиях, 4 картинах. А. Н. Шефер. 1901. Премьера 17 декабря 1901 г. в СПб. ОРиРК СПбГТб: 21594 и 23204. Клавир изд.: СПб., Циммерман, 1902. См.: Справочник. С. 158.

«Черная шаль»

«Черная шаль», кантата. А. Н. Верстовский. 1823. Премьера 10 января 1824 г. в Москве. См.: Справочник. С. 160.

«Черная шаль, или Наказанная неверность», «пантомимический балет в 1 действии, взятый из известной молдавской песни: „Гляжу я безмолвно на черную шаль“». А. П. Глушковский. Либретто постановщика. Музыка К. Нейтвиха. 1831. Премьера 11 декабря 1831 г. в Москве. Либретто изд.: М., в типогр. Н. Степанова при императорских театрах, 1831. Републикация: *Строганов М. В.* Судьба «Черной шали». С. 68–71.

ПРИЛОЖЕНИЕ ЛИБРЕТТО ОПЕР

В Приложении мы публикуем либретто четырех опер, ставших составляющими четырех пушкинских сверхтекстов в XIX в.: «Руслана и Людмилы», «Бориса Годунова», «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы».

Курсивом в либретто выделены вкрапления пушкинского текста. Это позволяет наглядно продемонстрировать объем задействованного пушкинского текста (в узком смысле этого слова). Отметим, что жанровая принадлежность материнского текста не играла роли в количественном отношении использованного в опере текста (см. речитативные сцены в «Пиковой даме»).

В «Руслане и Людмиле» пушкинский текст использован минимально: это несколько строк в обращении Светозара к гостям, монолог Финна, ариозо Руслана «О поле, поле...», хор дев волшебного замка, несколько стихов в партии Людмилы «Вдали от милого...» и в арии Ратмира «Она мне жизнь...», и еще несколько незначительных фрагментов.

В «Борисе Годунове» — несколько сцен, взятых с незначительными изменениями из Пушкина. Примечательно, что наиболее эффектные «народные» сцены сочинены Мусоргским.

В «Евгении Онегине» вкрапления пушкинского текста наиболее значительны: воспроизведены почти полностью оба письма персонажей, сцена письма и сопутствующие ей сцены с няней, ария Ленского (стихи Ленского) и многие другие фрагменты.

В «Пиковой даме» это всего лишь несколько фраз в балладе Томского, речитатив Германа в сцене в спальне графини, несколько фраз Призрака графини, «игрецкая» («В ненастные дни...»).

«РУСЛАН и ЛЮДМИЛА»

Текст печатается по: Руслан и Людмила: Большая волшебная опера в пяти действиях. [Либретто]. Музыка М. И. Глинки. Сюжет из поэмы Пушкина. СПб., 1876. Цензурное разрешение от 1 сентября 1876 г.

Либретто оперы «Руслан и Людмила» по желанию покойного М. Ив. Глинки было заимствовано из поэмы Пушкина под тем же названием.

К несчастью, неизвестный либреттист, не имевший, по видимому, достаточной опытности в трудах подобного рода, — не успел в сжатой форме оперного либретто сколько-нибудь цельно воспроизвести создание нашего бессмертного поэта. Но, в строгом смысле, автору либретто нельзя поставить в вину этого обстоятельства, потому что, сколько можно судить по его труду, он не обладал большим литературным талантом и, кроме того, был связан тесными пределами сценических условий, подчиняясь которым, вынужден был даже несколько изменить сюжет, также как и многие основные черты поэмы Пушкина. Так, например, вместо идеализированной личности Владимира Красного Солнышка, каким он является в былинах, народных сказаниях и, наконец, в поэме, — в либретто выведен какой-то тусклый миф под именем небывалого киевского князя Светозара; Людмила, дочь его, также как Руслан, Фарлаф, Ратмир и другие действующие лица, явились в опере столько же похожими на характеры пушкинской поэмы, сколько слабонервный и тщедушный датский принц Гамлет, по своим собственным словам, походил на Геркулеса. Тех идеальных богатырей Владимирова времени, с которыми нас знакомят былины, в опере не является вовсе.

Но, повторяем, что в этих отступлениях от пушкинского подлинника автора либретто нельзя винить безусловно; по-видимому, он сделал все, на что достало его таланта, умения и опытности; так, например, он включил в либретто почти все главные сцены поэмы и даже — мало идущий к делу рассказ чародея-Финна о его любви к Наине и приключениях; не говоря уже о том, что везде, где только было можно, вставлены подлинные стихи Пушкина.

Обращаясь к поэме Пушкина, из которой выкроено помещаемое здесь либретто, мы заметим, что основой ее послужил один из вариантов хорошо известной всем народной сказки о приключениях Еруслана Лазаревича.

Есть основание предполагать, что история мифического героя Еруслана, названного в поэме ради благозвучия Русланом, была передана покойному А. С. Пушкину его няней, которая, как видно из его биографии, в то время, когда он жил в своем Михайловском, часто по его просьбе рассказывала ему народные сказки, которые он потом передал в художественной форме, как, например, сказка о царе Салтане, о золотом петушке и проч.

Действующие лица

Светозар, великий князь киевский <баритон (или высокий бас)>
Людмила, дочь его <сопрано>
Руслан, киевский витязь, нареченный жених Людмилы <баритон>
Ратмир, князь хазарский <контральто>
Фарлаф, рыцарь варяжский <бас>
Горислава, пленница Ратмира <сопрано>
Финн, добрый волшебник <тенор>
Наина, злая волшебница <меццо-сопрано>
Баян <тенор>
Голова <хор басов, теноров>
Черномор, злой волшебник, карло <мим>
Сыновья Светозара, витязи, бояре и боярыни, сенные девушки, няни и мамы, отроки, гридни, чашники и стольники, дружина и народ, девы волшебного замка, арапы, карлы, рабы Черномора, нимфы и ундины.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Театр представляет гридницу в Киеве. Великолепный брачный стол. Светозар, Руслан, Людмила, Фарлаф, Баян и Ратмир. Сыновья Светозара, бояре, витязи, хор народа, няни, сенные девушки, стольники, чашники, гридни и отроки.

Х о р

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой...
В и т я з и , с ы н о в ь я и х о р
Послушаем его речей!
Завиден дар певца высокий:
Все тайны неба и людей
Провидит взор его далекий.

Б а я н (с гусями)

Про славу русския земли
Бряцайте, струны золотые,
Как наши деды удалые
На Цареград войною шли.

Х о р

Да снидет мир на их могилы!
Воспой нам, сладостный певец,
Руслана, и красу Людмилы,
И Лелем свитый им венец.

Б а я н

За благом вслед идут печали,
Печаль же — радости залог;
Природу вместе созидали
Белбог и мрачный Чернобог.

Оденется с зарею
Роскошною красою
Цветок любви, весны:
И вдруг порывом бури
Под самый свод лазури
Листки разнесены!..

Жених воспламененный
В приют уединенный
На зов любви спешит,
А рок ему навстречу
Готовит злую сечу
И гибелью грозит.

Ф а р л а ф

Что слышу я? Ужель злодей
Погибнет от руки моей?

Р а т м и р

Понятен тайный смысл речей:
Погибнет скоро мой злодей!

С в е т о з а р

Ужели в памяти твоей
Нет брачным песни веселей?

Р у с л а н

О, верь любви моей, Людмила,
Нас грозный рок не разлучит!

Л ю д м и л а

Руслан, верна твоя Людмила,
Но тайный враг меня страшит!

Б а я н

Мчится гроза, по незримая сила
Верных любви защитит...
Велик Перун могучий!
Исчезнут в небе тучи,
И солнце вновь взойдет!

Р у с л а н

Гроза небес — тому, Людмила,
Кто сердца другу не хранит!

Л ю д м и л а

Небес невидимая сила
Нам будет верный щит!

Б а я н

И, радости примета,
Дитя дождя и света,
Вновь радуга взойдет!

Х о р

Мир и блаженство, чета молодая!
Лель вас крылом осенит!
Страшная буря, под небом летая,
Верных любви пощадит.

Р а т м и р (ч а ш н и к а м)

Лейте полнее кубок златой!..
Всем нам написан час роковой!

Ф а р л а ф

Вещие песни не для меня:
Песни не страшны храбрым, как я!

С в е т о з а р

Лейте полнее кубок гостям!..
Слава Перуну!.. здравие нам!

Х о р

Светлому князю и здравье и слава,
В битве и мире венец!
В силе твоя процветает держава,
Руси великий отец!

К о р и ф е и

С супругою милой...

Хор
Да здравствует князь молодой!

Корифеи
Пусть Лель легкокрылой...

Хор
Хранит их блаженный покой!

Корифеи
Пусть Ладо дарует...

Хор
Бесстрашных, могучих сынов!

Корифеи
Пусть долго чарует...

Хор
Их жизни святая любовь!
Светозар и часть хора
Трубы звучнее княжеский дом...

Хор
Пусть огласят!
Светозар и часть хора
Кубки полнее светлым вином...

Хор
Пусть закипят!
Радость — Людмила,
Кто красотой
Равен с тобой?
Меркнут светила
Ночи порой
Так пред луной.

Витязь могучий,
Враг пред тобой
С поля бежит:
Черный свод тучи
Так, под грозой,
В небе дрожит.
(Встают из-за стола.)
Ликуйте, гости удалые,

Да веселится княжий дом!
Напеньте кубки золотые
Шипучим медом и вином!
Да здравствует чета младая,
Краса-Людмила и Руслан!
Храни их, благодать неземная,
На радость верных киевлян!

Л ю д м и л а
(К а в а т и н а)

Грустно мне, родитель дорогой!
Как во сне мелькнули дни с тобой!
Как спою: «Ой, Ладо-Дид,
Разгони тоску мою,
Радость-Ладо!
С милым сердцу чуждый край
Будет рай;
В терему моем высоком,
Как и здесь порой,
Запою, родитель дорогой,
Запою: ой, Ладо!
Про любовь мою,
О Днепре родном, широком,
Нашем Киеве далеком!»

Няни и сенные девушки.
Не тужи, дитя родимое!
Будто все земные радости —
Беззаботно песней тешиться
За косящетым окошечком.

Х о р

Не лебедка белоснежная
По волнам Днепра широкого
Отплывает на чужбинушку:
Покидает нас красавица,
Наших теремов сокровище,
Гордость Киева родимого.

Няни и сенные девушки
Не тужи, дитячко!
Будешь жить радостно!
Ой, Диди-Ладо!

Ой, Диди-Ладо! Лель!

Л ю д м и л а (Фарлафу с насмешкою)

Не гневись, знатный гость,
Что в любви прихотливой
Я другому несу
Сердца первый привет.
Принужденной любви
Кто, с душою справедливой,
Примет хладный обет?..
Храбрый витязь Фарлаф,
Под звездой счастливой
Для любви ты явился на свет.

Х о р

Нежность подруги нам красит свет,
А без взаимности — счастья нет!

Л ю д м и л а (Ратмиру)

Под роскошным небом юга
Сиротеет твой гарем.
Воротись!.. твоя подруга
С лаской снимет бранный шлем,
Меч укроет под цветами,
Песнью слух твой усладит,
И с улыбкой и слезами
За забвение простит!
(Обращается к Руслану.)
Недовольны они!
Виновата ли я,
Что мой милый Руслан.
Всех милей для меня,
Что ему лишь несусь
Сердца первый привет,
Счастья верный обет?
О мой милый Руслан,
Я — навеки твоя,
Ты всех в свете милей для меня!

Х о р

Светлый Лель!
Будь вечно с нею,
Дай ей счастья

Полны дни!

Л ю д м и л а

Светлый Лель,
Будь вечно с нами!
Дай нам счастья
Полны дни!
Изумрудными крылами
Нашу долю осени!

Х о р

Сильной волею твоею
От печален охрани!
Светлый Лель! — и проч.

Л ю д м и л а

Светлый Лель! — и проч.

Светозар, Людмила, Руслан, Фарлаф и хор.

Финал

С в е т о з а р (благословляя)

Чада родимые, небо устроит вам радость!
Сердце родителя — верный вещун.

Х о р

Скрой от ненастья, от чары опасной их младость,
Сильный, державный, великий Перун!

Р у с л а н (Светозару)

Клянусь, отец мне небом данный,
Всегда хранить в душе моей
Союз любви, тобой желанный,
И счастье дочери твоей!

Л ю д м и л а

О ты, родитель незабвенный!
Ах, как покинуть мне тебя
И Киев наш благословенный,
Где так была счастлива я!

Р у с л а н (Людмиле)

И ты, души, души отрада,
Клянись любовь хранить,
И пусть твои желанья,
Улыбка, милый взгляд,

Все тайные мечтанья
Лишь мне принадлежат!
Я — твой, моя Людмила,
Доколе жизнь в груди кипит,
Доколе хладная могила
Землей мне перси не стеснит!

Л ю д м и л а (Руслану)

Прости мне, витязь милый,
Невольную печаль.
Здесь всем с твоей Людмилой
Навек расстаться жаль.
Но я твоя отныне,
Моей души кумир!
О, верь, Руслан: твоя — Людмила,
Доколе жизнь в груди, в груди кипит,
Доколе хладная могила
Землей мне перси не стеснит!

С в е т о з а р

Боги вам
Счастья дни
И любви
Ниспошлют!

Р а т м и р

Край далекий, край желанный,
О Хазария моя!
Ах, какой судьбой враждебной
Твой приют покинул я!
Там лишь слухом знал я горе,
Там все — нега и краса...
О, скорей в родные сени,
К незабвенным берегам,
К милым девам, к тихой лени,
К прежней жизни и пирам!

Ф а р л а ф

Торжествует надо мною
Ненавистный недруг мой...
Нет! не дам тебе без бою
Обладать моей княжной.
Я красавицу похищу,

В темном лесе притаясь;
Я тебе врагов накличу, —
Бейся с ними, храбрый князь!..
Радость близко, о Людмила!
Радость грудь мою теснит!
Никакая в мире сила
Наших уз не сокрушит!

Х о р

Боги им
Счастья дни
Ниспошлют!

Х о р

Лель таинственный,
Упоительный!
Ты восторги льешь
В сердце нам.
Славим власть твою
И могущество
Неизбежное
На земли.
Ой, Диди-Ладо! Лель!

К о р и ф е и

Ты печальный мир
Превращаешь нам
В небо радостей
И утех:
В ночь глубокую,
Чрез беду и страх,
К ложу роскоши
Нас ведешь,
И волнуешь грудь
Сладострастием,
И улыбку шлешь
На уста.
Ой, Диди-Ладо! Лель!

Х о р

Но, чудесный Лель!
Ты — бог ревности:
Ты вливаешь в нас

Мщенья жар,
И преступника
Ты на ложе нег
Предаешь врагу
Без меча.
Так равняешь ты
Скорбь и радости,
Чтобы неба нам
Не забыть!..
Ой, Диди-Ладо! Лель!
Лель таинственный, — и проч.

(Удар грома.)

Хор

Что случилось?

(Второй удар.)

Гнев Перуна?

(Третий удар, продолжительный. Мрак и похищение Людмилы Черномором. Оцепенение зрителей. Мрак постепенно исчезает.)

Руслан

Какое чудное мгновенье!
Что значит этот дивный сон,
И это чувств оцепененье?
И мрак таинственный кругом?

(Приходит мало-помалу в чувства от оцепенения, навеянного волшебством Черномора.)

Хор

Что с нами?
Но тихо все под небесами!
Как прежде, месяц светит нам,
И Днепр тревожными волнами
Не бьется к сонным берегам.

Руслан

Где Людмила?

Хор

Где княжна?

Руслан

Здесь со мною говорила

Тихо, с нежностью она.

Светозар

Скорее, отроки, бегите!
Все входы в терем осмотрите,
И княжий двор, и град кругом!

Хор

Не даром грянул над главами
Перуна неизбежный гром!

Руслан

О, горе мне!

Хор

О, горе нам!

Светозар

О дети, други!
Я помню прежние заслуги...
Ах! *сжальтесь вы над стариком!*

Хор

О, бедный князь!

Светозар

*Скажите, кто, кто из вас согласен
Скакать за дочерью моей?*

Хор

Что слышим!

Светозар

*Чей подвиг будет не напрасен,
Того я дам в супруги ей.*

Хор

Что слышим!

Светозар

С полцарством прадедов моих.

Хор

С полцарством!

Светозар

Кто ж готов? Кто? Кто?

Хор

О, кто теперь

Найдет княжну?.. Кто?..

Ратмир, потом Руслан, Светозар и Фарлаф

О, витязи,
Скорее в чисто поле!
Дорог час,
Путь далек:
Борзый конь
Помчит вас (меня) по воле,
Как в степи
Ветерок.
Чуток он:
На путь вам (мне) неизвестный,
Без удил
Налетит!
Верный меч,
Как талисман чудесный,
Ков врага сокрушит!

Хор

Чуткий конь
На путь безвестный
Без удил
Налетит!
Верный меч
Ков врага
Сокрушит!

Светозар, Руслан, Ратмир и Фарлаф.

Их (нас), Перун, храни в пути
И ков злодея сокруши!

Хор

Отец Перун, ты их храни в пути!
Ков злодея сокруши!

Действие второе

Театр представляет пещеру Финна

Финн и Руслан

Баллада

Финн

Добро пожаловать, мой сын.

*Я, наконец, дождался дня,
Давно предвиденного мною.
Мы вместе сведены судьбою.
Узнай, Руслан: твои оскорбитель —
Волшебник страшный Черномор.
Еще ничей в его обитель
Не проникал доныне взор.
В нее ты вступишь, и злодей
Падет от руки твоей.*

Руслан

*Прости мне дерзостный вопрос.
Откройся: кто ты, благодатный,
Судьбы наперсник непонятный?
В пустыню кто тебя занес?*

Финн

*Любезный сын,
Уж я забыл отчизны дальней
Угрюмый край. Природный финн,
В долинах, нам одним известных,
Гонял я стадо сел окрестных.
Но жить в отрадной тишине
Дано не долго было мне.
Тогда близ нашего селенья
Наина, цвет уединенья,
Гремела дивной красотой.
Я деву встретил... Роковой
За взор мне пламень был наградой,
И я любовь узнал душой,
С ее небесною отрадой,
С ее мучительной тоской.
Умчались года половина;
Я с трепетом открылся ей,
Сказал: «Люблю тебя, Наина!»
Но робкой горести моей
Наина с гордостью внимала,
Лишь прелести свои любя,
И равнодушно отвечала:
«Пастух, я не люблю тебя!»
И все мне дико, мрачно стало:
Родная куца, тень дубров,*

Веселы игры пастухов —
Ничто тоски не утешало.
Я вызвал смелых рыбаков
Искать опасностей и злата.
Мы десять лет, под звук булата,
Багрились кровию врагов.
Сбылись пылкие желанья,
Сбылись давнишние мечты:
Минута сладкого свиданья,
И для меня блеснула ты!
К ногам красавицы надменной
Принес я меч окровавленный,
Кораллы, золото и жемчуг.
Пред нею, страстью упоенный,
Безмолвным роем окруженный
Ее завистливых подруг,
Стоял я пленником послушным;
Но дева скрылась от меня,
Промолвя с видом равнодушным:
«Герой, я не люблю тебя!»
К чему рассказывать, мой сын,
Чего пересказать нет силы!
Ах, и теперь, один, один,
Душой уснув, в дверях могилы,
Я помню горесть, и порой,
Как о минувшем мысль рождается,
По бороде моей седой
Слеза тяжелая катится.
Но слушай: в родине моей
Между пустынных рыбарей
Наука дивная таится.
Под кровом вечной тишины,
Среди лесов в глуши далекой.
Живут седые колдуны.
И сердце девы я жестокой
Решился чарами привлечь,
Любовь волшебствами зажечь.
Прошли невидимые годы,
Настал давно желанный миг,
И светлой мыслию постиг
Я тайну страшную природы.

*В мечтах надежды молодой,
В восторге пылкого желанья,
Творю поспешно заклинанья,
Зову духов. Во тьме ночной
Стрела промчалась громовая,
Волшебный вихорь поднял вой.
И вдруг сидит передо мной
Старушка дряхлая, седая,
С горбом, с трясучей головой,
Печальной ветхости картина...
Ах, витязь, то была Наина!..
Я ужаснулся и молчал,
И вдруг заплакал, закричал:
«Возможно ль? Ах, Наина, ты ли?
Наина, где твоя краса?
Скажи, ужели небеса
Тебя так страшно изменили?»
Увы, мой сын, все колдовство
Вполне сбылось, по несчастью:
Ко мне пылало новой страстью
Мое седое божество.
Я убежал, но, гневом вечно
С тех пор преследуя меня,
Душою черной зло любя,
Пылая мщеньем бесконечно,
Колдунья старая, конечно,
Возненавидит и тебя.
Но ты, Руслан,
Наины злобной не страшись!
С надеждой, верою веселой
Иди на все, не унывай!
Вперед, мечом и грудью смелой
Свой путь на полночь пробивай!*

Руслан

*Благодарю тебя, мой дивный покровитель!
На север дальний радостно спешу.
Не страшен мне Людмила похититель,
Высокий подвиг я свершу!
Но горе мне! Вся кровь вскипела!
Людмила в власти колдуна...*

И ревность сердцем овладела!
Но горе, горе мне!.. Волшебства сила
Чары готовит Людмиле моей; —
Ревность вскипела!.. Где ты, Людмила?
Где ты, ненавистный злодей?

Ф и н н

Спокойся, витязь, злобы сила
Не победит княжны твоей.
Тебе верна твоя Людмила.
Твой враг бессилен перед ней.

Р у с л а н и Ф и н н

Что медлить!.. На север далекий:
Там ждет Людмила! Старец (витязь), прости!

Пустынное местоположение.

Наина и Фарлаф

Ф а р л а ф

Я весь дрожу... и если бы не ров,
Куда я спрятался поспешно,
Не уцелеть бы мне!..
Опасный путь уж надоел:
И стоит ли того княжны умильный взор,
Чтоб за него проститься с жизнью?
Но кто там?
Страшная старушка зачем идет сюда?

Н а и н а (в х о д и т)

Поверь, напрасно ты хлопчешь,
И страх, и муки переносишь:
Людмилу мудрено сыскать.
Она далёко забежала.
Ступай домой
И жди меня:
Руслана победить,
Людмилой овладеть
Тебе я помогу.

Ф а р л а ф

Но кто же ты?
(От страху сердце замирает!
Старушки злобная улыбка

Мне, верно, горе предвещает!)
Откройся мне:
Скажи, кто ты!

Наина

Зачем тебе то знать!
Не спрашивай, но слушай.
Ступай домой
И жди меня.
Руслана победить,
Людмилой овладеть —
Тебе я помогу.

Фарлаф

(Вот новая тревога мне!
Старушки взор меня смущает
Не менее опасного пути...)
О, сжался надо мной!..
И, если ты можешь в горе мне помочь,
Откройся, наконец!
Скажи, кто ты!

Наина

Итак, узнай:
Волшебница Наина — я.

Фарлаф

О ужас!

Наина (насмешливо)

Но не страшись меня:
К тебе я благосклонна.
Ступай домой
И жди меня.
Людмилу унесем тайком,
И Светозар за подвиг твой
Отдаст тебе ее в супруги.
Руслана я сманю волшебством,
В седьмое царство заведу;
Погибнет он без вести.
(Исчезает.)

Фарлаф

О радость! Я знал,
Я чувствовал заране,

Что мне лишь суждено
Свершить столь славный подвиг!
(Рондо.)
Близок уж час торжества моего:
Ненавистный соперник уйдет далеко от нас!
Витязь, напрасно ты ищешь княжны,
До нея не допустит волшебницы власть тебя!
Людмила, напрасно ты плачешь и стонешь,
И милого сердцу напрасно ты ждешь:
Ни вопли, ни слезы — ничто не поможет!
Смиришься пред властью Наины, княжна!
Руслан, забудь ты о Людмиле!
Людмила, жениха забудь!
При мысли обладать княжной
Сердце радость ощущает
И заранее вкушает
Сладость мести и любви.
В заботах, тревоге,
Досаде и грусти,
Скитайся, мой храбрый
Соперник по свету:
Бейся с врагами,
Влезай на твердыни!
Не трудясь, не заботясь,
Я намеренья достигну,
В замке дедов ожидая
Повеления Наины.
Недалек желанный день, —
День восторга и любви!

Пустыня

Вдали туман. Разбросано оружие: копье, щит, шлем и мечи.

Руслан

О поле, поле, кто тебя
Усеял мертвыми костями?
Чей борзый конь тебя топтал
В последний час кровавой битвы?
Кто на тебе со славой пал?
Чьи небо слышало молитвы?
Зачем же, поле, смолкло ты

*И поросло травой забвенья?
Времен от вечной темноты,
Быть может, нет и мне спасенья!
Времен от вечной темноты,
Быть может, нет и мне спасенья!
Быть может, на холме немом
Поставят тихий гроб Русланов,
И струны громкие Баянов
Не будут говорить о нем.
Но добрый меч и щит мне нужен:
На трудный путь я безоружен,
И пал мой конь, дитя войны,
И щит, и меч раздроблены.
(Вооружается копьем, щитом, а меч бросает.)
Дай, Перун, булатный меч мне по руке,
Богатырский, закаленный в битвах меч,
В роковую бурю громом скованный!
Чтоб врагам в глаза
Он грозой блистал,
Чтоб их ужас гнал
С поля ратного,
О Людмила, Лель сулил мне радость;
Сердце верит, что пройдет ненастье,
Что смягченный рок отдаст мне
И любовь твою, и ласки,
И усеет жизнь мою цветами.
Нет, недолго ликовать врагу!
Дай, Перун, булатный меч, — и проч.
Как летучий прах
Я рассею их!
Башни медные —
Не защита им.
Помоги, Перун,
Поразить врагов!
Чары страшные
Не смутят меня.
Дай, Перун, булатный меч, — и проч.
Тщетно волшебная сила
Тучи сдвигает на нас...
Может уж близок, Людмила,
Сладкий свидания час!*

В сердце, любимом тобою,
Места не дам я тоске.
Все сокрушу предо мною,
Лишь бы мне меч но руке!
(Туман рассеивается, и является огромная голова.)

Голова

Кто здесь блуждает? Пришлец безрассудный,
Прочь! не тревожь позабытых костей!
Тлеющих витязей сон непробудный
Я стерегу от незваных гостей.

Руслан

Встреча чудесная!
Вид непонятный!

Голова

Прочь! не тревожь благородных костей!
Тлеющих витязей сон благодатный
Я стерегу от незваных гостей.
(Поднимается буря, Руслан поражает голову копьем.)

Голова

Погиб я!
(Голова, пошатнувшись обнаруживает волшебный меч.)

Руслан (берет меч)

Меч мой желанный!
Я чувствую в длани
Всю цену тебе!
Но кто же ты?
И чей был этот меч?

Голова

Нас было двое:
Брат — и я.
Я был известен
Ростом огромным,
Силой в бою.
Брат мой — волшебник,
Злой — Черномор,
Чудною силой
В длинной браде
Был одарен.

Руслан

Брат твой — волшебник
Злой Черномор,
Чудною силой
В браде одарен?

Голова

В замке волшебном
Меч-кладенец
Чудный хранился:
Нам он обоим
Смертью грозил.
Меч я достал, но
Хитростию тем
Мечем овладев,
Мне голову снес.
Витязь могучий!
Он твой теперь!
Мщенье коварству!
Злобному брату —
Голову прочь!

Руслан

Меч мой чудесный
Злобе коварной
Положит конец!

Действие третье

Волшебный замок Наины. Наина и Девы, ей подвластные.

Хор дев волшебного замка
*Ложится в поле мрак ночной,
От волн поднялся ветер хладный:
Уж поздно, путник молодой, —
Укройся в терем наш отрадный!*

*Здесь ночью нега и покой,
А днем и шум и пированье:
Приди на дружное призванье,
Приди, о путник молодой!*

*У нас найдешь красавиц рой,
Их нежны речи и лобзанья:*

*Приди на тайное призванье,
Приди, о путник молодой!*

*Тебе мы с утренней зарей
Наполним кубок на прощанье:
Приди на мирное призванье, —
Приди, о, путник молодой!*

Ложится в поле мрак ночной, — и проч.

На и на

Витязи, напрасно
Ищете Людмилы,
Тщетны о Ратмире
Слезы Гориславы!
Замка Черномора
Вам не достигнуть!
Все здесь погибнете
От чар Наины! (Уходит.)

Горислава
(Каватина)

Какие сладостные звуки
Ко мне неслись в тиши!
Как друга глас, они смягчают муки
Во глубине души.
К какому путнику
Мне слышались призванья?
Увы!.. не мне!..
Кому делить мои страданья
В чужой стране?

Любви роскошная звезда,
Ты закатилась навсегда!
О мой Ратмир,
Любовь и мир
В родной приют
Тебя зовут!
Ужели мне
Во цвете лет
Любви сказать:
«Прости навек!»
Не для тебя ль мне чуждой стала
Россия милая моя?

Ревнивый пламень затая,
Не я ль с покорностью молчала,
Когда для неги в тишине
Платок был брошен не ко мне?
О мой Ратмир, — и проч.
Тоска из мирного гарема
Меня изгнала за тобой,
О, возвратись на брег родной!
Ужель венки тяжеле шлема,
И звуки труб, и стук мечей
Напева жен твоих милей?
(Уходит.)

Р а т м и р (усталый от долгого пути)
(Ария)
И жар, и зной
Сменила ночи тень.
Как мечты, звезды тихой ночи
Сладким сном душу, сердце нежат.
Засни, засни, усталая душа!
Сладкий сон, сладкий сон, обними меня!

(Речитатив.)
Нет, сон бежит!..
Знакомые кругом мелькают тени!
Тоскует кровь,
И в памяти зажглась забытая любовь,
И рой живых видений
О брошенном гареме говорит.
Хазарии роскошный цвет,
Мои пленительные девы,
Скорей, сюда, ко мне!
Как радужные сны,
Слетите, чудные!
Ах, где вы? где вы?

Чудный сон живой любви
Будит жар в моей крови;
Слезы жгут мои глаза,
Негою горят уста.
Тени пленительных дев
В горячих объятьях дрожат...

Ах, не улетайте,
Не покидайте
Страстного друга
В жаркий час любви!
Не улетайте, милые девы!
Страстный шум живых речей,
Яркий блеск молодых очей,
Юных дев воздушный вид
Мне о былом говорит...
Блещет зарницей живой
Улыбка во мраке ночном,
Светит любовью былой,
И — радостно в сердце моем.
Ах! не разбегайтесь,
Не разлетайтесь,
Юные девы,
Милые девы
В жаркий час любви!..
Чудный сон живой любви, — и проч.
Скорей сюда слетите,
Чудные девы мои!

Балет

Горислава, Ратмир и хор дев. Потом Руслан и Финн.

Горислава (вбегает)

(Речитатив.)

О мой Ратмир,
Ты здесь опять со мной!
В объятиях твоих
Дай прежние восторги мне узнать
И заглушить страдания разлуки
Лобзаньем страстным и живым!
Но ты не узнаешь меня?..
Твой взор кого-то ищет?
О! возвратись, мой милый друг,
К прежней любви!
Скажи, чем я прогневала тебя?
Ужель любовь, страданья...

Ратмир

Зачем любить? зачем страдать?

Нам жизнь для радости дана!
Прекрасна ты, но не одна прекрасна...
Забудь бывалые мечты,
Лови лишь наслажденья час!

Хор дев

Милый путник, как давно мы
В час заката ждем тебя!
Ты явился на призыванье
И восторги нам принес.
Оставайся, милый, с нами
Жизни радости делить;
Не гоняйся по-пустому,
Тщетной славы не ищи!
Как роскошно, беззаботно
С нами будешь дни вести!

Горислава

О, не вверяйся ласкам коварным!
Нет, — не любовью: злобной насмешкой
Очи сверкают мстительных дев!

Девы

Оставайся, милый, с нами
Жизни радости делить!
Как роскошно, беззаботно
С нами будешь дни вести!

Руслан (входит)

Скоро ль я найду
Хищного врага?
Но не здесь ли его обитель?..
Мщенье, злоба
Дух тревожат;
Меч волшебный
Жертвы ждет.

Горислава

Моления тщетны:
Он очарован!
Он ослеплен!
Очи покрыты
Негой, истомой!
Гордой улыбкой,

Страстным желаньем
Сжаты уста!

Х о р

Вот другого
На погибель
Шлет Наина
Гостя нам!..
Не страшимся!
Под покровом
Чар Наины
Ты падешь.

Г о р и с л а в а (Руслану)

О, доблестный витязь!
Сжался над бедной,
Брошенной жертвой любви!
Я страстью пылаю
К прекрасному другу, —
А он, увлеченный
Толпою прелестниц,
Не видит, не помнит
Своей Гориславы!..
Я все на жертву
Ему принесла.
Отдай же мне сердце,
Любовь вороти!

Р у с л а н (приходит мало-помалу в очарование)

Этот грустный взор,
Страстью распаленный;
Голос, звук речей,
Стройные движенья —
Тревожат сердце мне...
И Людмилы милый образ
Тускнет, исчезает.
О боги, что со мной?
Сердце ноет и трепещет.

Р а т м и р

Зачем любить? Зачем страдать?
Нам жизнь для радости дана!

Г о р и с л а в а
Тщетны моления!
Он очарован!

Р а т м и р
Оставляя славу и заботы,
Прямая жизнь — искать утех
И наслажденья.
Зачем любить? — и проч.

Г о р и с л а в а
Боги, вы сжальтесь
Над девой несчастной!
Зажгите в Ратмире
Прежние чувства!

Р у с л а н
Этот грустный взор, — и проч.

Г о р и с л а в а
Горе мне! Не внемлют боги
Воплю сердца моего!
Здесь останусь, здесь погибну
От жестоких мук любви!

Р а т м и р
Между дев живых, прелестных
Здесь останусь навсегда:
Каждый день восторгом новым
Оживляться буду я!

Р у с л а н
Нет, уж я не в силах боле
Мук сердечных превозмочь:
Взоры дев терзают сердце,
Как отравленной стрелой!

Х о р
Горе, горе вам,
Бедным путникам!
У Наины здесь
Вы под властью.
Все усилия
Не помогут нам,
Не избавят вас

От волшебницы.
Завлекли мы вас
В сеть коварную,
Лаской хитрою
Усыпили вас.

Ф и н н (входит). (Девы исчезают.)

Витязи! коварная Наина.
Успела вас обманом обольстить,
И вы могли в постыдной неге
Высокий подвиг позабыть!
Внимайте! мною вам судьба
Свои веленья объявляет.
Лживой надеждой, Ратмир, не пленяйся:
Счастье с одной Горославой найдешь.
Будет Людмила подругой Руслана:
Так решено неизменной судьбой.
Прочь, обольщенья! Прочь, замок обмана!
(Замок превращается в лес.)

Горислава, Финн, Руслан и Ратмир
Теперь Людмила от нас (вас) спасенья ждет!
Волшебства сила пред мужеством падет!
Нас (вас) путь опасный не должен утратить:
Удел прекрасный — иль пасть, иль победить!

Действие четвертое

Театр представляет волшебные сады Черномора.
Людмила и невидимый хор.

Л ю д м и л а

*Вдали от милого, в неволе
Зачем мне жить на свете боле?
О ты, чья гибельная страсть
Меня терзает и лелеет!
Мне не страшна злодея власть:
Людмила умереть умеет!
Волны, волны голубые,
Дайте мир душе моей!
(Хочет броситься в воду. Ундины не допускают ее.)*

Невидимый хор

Покорись судеб веленьям,

О прекрасная княжна!
Все здесь манит к наслаждениям,
Жизнь здесь радостей полна!

Лю д м и л а

О! что мне жизнь! какая радость?
Кто возвратит ее мне вновь?
Едва взаимная любовь
Мою приветствовала младость,
Едва возник блаженства день, —
И нет уже со мной Руслана!
И счастье скрылося как тень,
Как солнце в облаках тумана!
(Садится и задумывается)

Не в и д и м ы й х о р

Не сетуй, милая княжна!
Развесели свой взор прекрасный:
И этот замок, и страна,
И властелин — тебе подвластны.

Не сетуй, милая княжна!
Что помнить с печалью бывшее!
Яснее здесь солнце золотое,
Томнее здесь в ночи луна,
Незримые дивы, летая,
С ревнивым вниманьем любви,
С заботою, дева младая,
Здесь дни охраняют твои.
(Из цветов выходят волшебные девы и стараются
утешить Людмилу. Балет)

Лю д м и л а

(Адажио)

Ах! ты доля-долюшка,
Доля моя горькая!
Рано мое солнышко
За ненастной тучею,
За грозою скрылося.
Не видать мне более
Ни родного батюшки,
Ни драгого витязя!
Тосковать мне, девице,

В безотрадной долишке!
(Является роскошно убранный стол. Золотые и серебряные
деревья ведут курант)

Невидимый хор

Не сетуй милая княжна, — и проч.

Людмила

*Не нужно мне твоих даров,
Ни скучных песен, ни пиров!
Назло, в мучительной истоме,
Умру среди твоих садов!*

Невидимый хор

И этот замок, и страна,
И властелин тебе подвластны.
Склонись к любви, почтительной и страстной,
Склонись к любви!

Людмила

Безумный волшебник!
Я — дочь Светозара,
Я — Киева гордость!
Не чары волшебства
Девичье сердце
Навек покорили,
Но витязя очи
Зажгли мою душу,
Витязя очи
Зажгли мою душу!
Чаруй же, кудесник,
Я к смерти готова!
Презрения девы
Ничем не изменишь!

Невидимый хор

Напрасны слезы,
Гнев бессилен!
Смиришься, гордая княжна,
Пред властью Черномора!
(Людмила падает в обморок. Над ней опускается про-
зрачный шатер. Три волшебные девы ухаживают за ней)

М а р ш

(Свита Черномора. Потом и сам Черномор, которого бороду несут ар-
пы на подушке. Людмила приходит в себя и обнаруживает негодование.
Чтобы развлечь княжну, по мановению Черномора начинаются танцы)

Б а л е т

(Звук трубы, зовущей Черномора на поединок с Русланом, прекращает
танцы)

Н е в и д и м ы й х о р

Погибнет, погибнет нежданный пришлец!
Пред грозной твердыней волшебного замка
Немало погибло богатырей.

(Руслан вцепляется в бороду Черномора. Черномор увлекает его на воз-
дух)

О чудо!
Что видим!
Где витязь
Нашелся,
Способный
Сразиться
С волшебником
Мощным?
Бедою нам грозит судьба!
Кто победит, и кто погибнет?
И жребий нас какой постигнет?
И чем окончится борьба?

Хор, Горислава и Ратмир. Руслан является победителем; борода
Черномора обвита вокруг его шлема.

Ф и н а л

Р у с л а н

Победа, победа, Людмила!..
Что значит твой сон?..
Людмила, я — здесь,
Наш злодей побежден,
И чары любовь сокрушила!

Г о р и с л а в а и Р а т м и р

Волшебный сковал ее сон!

Ах! тщетно злодей побежден:
Не гибнет враждебная сила!

Руслан (старается разбудить Людмилу)

О, жизни отрада,
Младая супруга!
Ужель ты не слышишь
Стенания друга?
Но сердце ея
Трепещет и бьется,
Улыбка порхает
На милых устах...
Неведомый страх
Мне душу терзает!
О, други, кто знает,
Ко мне ли улыбка летит,
И сердце по мне ли дрожит?

Ратмир

Кипучая ревность
Его возмущает!

Горислава

Кто любит, тот ревность
Невольно питает!

Хор

Свирепая ревность
Его возмущает!
За бороду карлы
Перун отомщает!

Руслан (с отчаянием)

О, други! может быть, она
Моей надежде изменила?
Могла ль несчастная Людмила
Разрушить ковы колдуна?
Людмила, Людмила,
Дай сердцу ответ!
Сказать ли мне горько
Блаженству — прости!
Скорее, скорее в отчизну!
Кудесников сильных зовем
И к радостям вновь оживем,

Иль справим печальную тризну.

Горислава и Ратмир

Скорее на полдень пойдем,
И там, на Киевском поле,
Кудесников сильных сзовем
И к жизни княжну воззовем.

Хор дев

Опустеют наши сени,
Арфа духов замолчит,
И приют любви и лени
Скоро время разорит.

Хор рабов

Витязь сильный, витязь славный,
Да свершится наш удел!
Мы готовы в путь с тобою,
С усыпленною княжною
В дальний, чуждый нам предел!

Действие пятое

Театр представляет долину. Признаки вблизи расположенного поезда.
Лунная ночь.

Ратмир (сторожит поезд)

Она мне — жизнь, она мне — радость!
Она мне возвратила вновь
Мою утраченную младость,
И счастье, и любовь!
Меня красавицы любили,
Но тщетно пленниц молодых
Уста восторги мне сулили:
Для Гориславы кину их!
Оставлю мой гарем веселый
И в тени сладостных дубрав
Забуду меч и шлем тяжелый,
А с ними славу и врагов!
Она мне жизнь, она мне радость! — и проч.
Все тихо! дремлет стан!
Близ очарованной Людмилы
Руслан забылся кратким сном:
Не в силах бедный витязь

От чар Наины освободить княжну!..
Спокойно отдохните:
Я стерегу ваш тихий сон,
А завтра вновь — в привычную дорогу:
На Киев мы направим путь.
Быть может, там мы отдохнем,
И минет наше горе.
(Рабы Черномора вбегают)

Х о р

В страшном смятеньи,
В диком волненьи
Мрачным собраньем
Сходится стан:
Скрылся Руслан!
Тайно, неведомо,
Скрылась княжна!..
Духи ночей
Легче теней
Деву-красавицу
В полночь похитили;
Бедный Руслан,
Цели не ведая,
Тайною силою
В полночь глубокую
Скрылся за бедной княжной!..
(Уходят)

Р а т м и р

Что слышу я?.. Людмилы нет?..
Быть может, вновь во власти злых
Волшебников она.
За ней Руслан, мой витязь бедный,
Исчез во тьме ночной...
Кто их спасет?
Где избавитель?
Что медлит Финн?..

Ф и н н (является с волшебным перстнем)
Успокойся! минет время:
Радость тихая блеснет,
И над вами — солнце жизни,
Радость тихая взойдет.

Успокойся! злой Наины
То последний был удар.
Вас зовет иная доля,
Минут козни злобных чар.

Р а т м и р

Ты разрушил злые козни!
От Наины ты их спас!
Будь же им защитой снова,
Помоги им в грозный час,
Помоги им, как и прежде,
Будь опорой от врагов.
Ты — за нас, и я надежде:
Я блаженству верю вновь.

Ф и н н и Р а т м и р

Успокойся! (Я спокоен): минет время,
Радость тихая блеснет,
И над вами (нами) солнце жизни,
Счастье новое взойдет.

Ф и н н

Злые сети разорву я!
Власть моя их вновь спасет,
И Людмиле, и Руслану
Счастье новое блеснет.
(Отдает Ратмиру волшебный перстень)
С перстнем сим волшебным
В Киев спеши:
На пути ты увидишь Руслана.
Перстень тот разбудит
Княжну ото сна,
И снова на радость проснется она,
Жива и прекрасна, как прежде.

Р а т м и р

С полной верой перстень в Киев снесу
И Руслану вручу с упованием.
Перстень сей разбудит княжну ото сна,
И снова проснется на радость она,
Жива и прекрасна, как прежде.

Р а т м и р и Ф и н н

Страданьям наступит конец;

Мы горе забудем (Забудем горе) былое;
Надежда воскреснет, и свежий венец
Украсит чело молодое,
И радость обнимет веселых гостей...

Ф и н н

Иди же, мой витязь, на Киев скорей!

Р а т м и р

На Киев скорей!

(Уходят)

(Гридница. В глубине — спящая Людмила. За нею хор и оркестр)

С в е т о з а р и Ф а р л а ф

Х о р

Ах! ты свет-Людмила!

Пробудись, проснися!

Ах, зачем вы,

Прекрасные очи,

Звездочкой падучей

На заре румяной,

На тоску, на горе

Рано закатились?..

Горе нам!

Скорбный час!

Кто прервет

Сон чудный?..

Как дивно,

Как долго

Спит княжна!

С в е т о з а р

Фарлаф, Людмилы безответный труп

Принес ты Светозару?

Отдай мне дочь! отдай мне жизнь!

Ф а р л а ф

Все изменило!

Обманчивы чары Наины!..

О, нет: Людмила не проснется!

И страх, и стыд взглянуть

На бедную княжну!

Хор

Ой, Фарлаф,
Горе-богатырь!
Разбуди ж княжну
Словом молодецким!
Не проснется птичка утром,
Если солнца не увидит;
Не проснется, не очнется,
Звонкой песнью не зальется!
Ах, Людмила!
Не могила
Взять тебя должна,
Милая княжна!

Светозар

Могила! гроб!.. Какие песни!
Ужели вечен ужасный сон?

Фарлаф

И страх, и стыд глядит мне в очи!..
Наина, сжался: Фарлаф погиб!

Хор

В храм богов спеши, наш князь,
Неси и жертвы, и мольбы.
Верховный гнев отца богов
Постигнет чародеев.

Не проснется птичка утром, — и проч.

Ах, Людмила,
Не могила, —
Витязь молодой
Сон нарушит твой!
(Слышно приближение всадников.)
Кого нам боги шлют?
Какую весть услышим мы?

Руслан, Ратмир, Горислава и свита

Хор

Руслан?.. О радость!

Светозар

Руслан?.. О радость!

Ф а р л а ф

Руслан? О, ужас!

(Скрывается)

(Руслан входит к спящей Людмиле с волшебный перстнем)

Р у с л а н

Радость, счастье ясное

И восторг любви

Снова возвращаются...

Милый, нежный друг!..

Х о р

Что будет с нею?

Р у с л а н

Как туман, рассыплется

Разлуки злой безвременье...

Проснись, проснись, прекрасная,

На радость всем!

Л ю д м и л а (вполголоса, как бы во сне)

Радость, счастье ясное

И восторг любви...

Снова возвращаются...

Милый, нежный друг!

Светозар, Руслан, Ратмир и Горислава

Вот оживает!

Л ю д м и л а

Как туман, рассыплется

Разлуки злой безвременье!

(Пробуждается.)

Ах! где я?.. что со мной?..

Радость, милый друг!

Х о р

Как сладок свиданья час

Юной радостной четы!

Л ю д м и л а

Ах, то был тягостный сон!

Милый мне возвращен, —

И друзья, и отец...

Разлуке конец!

Ратмир и Горислава
Слава Лелю, слава!..
О могучий Финн!
Сбылся торжественный твой обет!
Победил Наину могучий Финн!

Руслан

Слава Лелю!
Слава небесам!
Все совершилось!
Могучий Финн
Победил Наину!

Светозар

Слава Лелю!
Слава небесам!
Все совершилось!
Могучий Финн!

Хор

Слава Лелю!
Слава Ладу
И богам!

Людмила

Радость в сердце льется
Райской струей!
Веселье зарей
Снова нам цветет!

Светозар, Руслан, Ратмир и Горислава
Рай в устах, в лице, в речах,
И светит, и играет.

(Хор и оркестр выходят на авансцену. Занавесы гридницы раскрываются.
Вдали виден древний Киев. Народ радостно стремится к князю)

Хор с оркестром

Слава великим богам!
Слава отчизне святой!
Слава Руслану с княжной!
Да процветает
В полной силе и красе
Милая сердцу
Юная чета!

Да воссияет
Славой, счастьем земным
Наша отчизна
В поздние века!
Боги, могучей дланью храните
В мире и счастии верных сынов,
И пусть не посмеет
Хищный, лютей враг
На наших потомков восстать!
Радость
Боги
Ныне
Дали
Нам!

Ратмир и Горислава

Радость и утечи чистой любви
С вами будут вечно, друзья!
Вы же не забудьте вашего друга (нас в разлуке),
С вами он (мы) душой всегда!
Жизнь струей игривой промелькнет!
Злое горе места не найдет!
Пусть память скорбных дней
Будет мечтой!

Хор

Слава великим богам!
Слава отчизне святой!
Слава Руслану с княжной!
Да промчатся
Звуки славы,
Край родимый,
В отдаленные страны!
Да процветает в силе и красе
Наш край родимый в вечны времена.
Хищный, лютей враг, —
Страшись могущества его!
И на всей на земле
Осенит отчий край
Слава! слава! слава!

Конец

«БОРИС ГОДУНОВ»

Текст печатается по: Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом М. Мусоргского [Либретто]. Составил по Пушкину и Карамзину М. Мусоргский. СПб., Бессель, 1873. Цензурное разрешение от 25 января 1873 г.

Действующие

Борис Годунов <баритон или бас>

Федор <меццо-сопрано>

Ксения, дети Бориса <сопрано>

Мамка Ксении <низкое меццо-сопрано>

Князь Василий Иванович Шуйский <тенор>

Андрей Щелкалов, думный дьяк <баритон>

Пимен, летописец (отшельник) <бас>

Самозванец под именем Григория (на воспитании у Пимена) <тенор>

Марина Мнишек, дочь сандомирского воеводы <меццо-сопрано или драматическое сопрано>

Рангони, тайный иезуит <бас>

Варлаам <бас>

Мисаил, бродяги <тенор>

Шинкарка <меццо-сопрано>

Юродивый <тенор>

Никитич, пристав <бас>

Митюха, крестьянин <бас>

Ближний боярин <тенор>

Боярин Хрущов <тенор>

Лавицкий и Черниковский, иезуиты <басы>

Бояре, боярские дети, стрельцы, рынды, пристава, паны, панны, сандомирские девушки, калики перехожие, народ московский

(1598–1605 гг.)

ПРОЛОГ ПЕРВАЯ КАРТИНА

Стена Новодевичьего монастыря под Москвою. Вправо, ближе к середине сцены, выступом, большие монастырские ворота под навесом. При поднятии занавеса народ, небольшими кучками, собирается на монастырском дворе: движения вялы, походка ленивая. Через сцену проходят бояре (впереди князь Шуйский) и, обмениваясь с народом поклонами, пробираются в монастырь. Когда бояре скрылись в монастыре, народ начинает бродить по сцене. Иные, преимущественно женщины, заглядывают за ворота монастыря. Иные шепчутся, почесывая в затылке.

(Входит пристав; завидя его, народ собирается в кучу и стоит неподвижно: женщины склоняясь щекою на ладонь, мужчины с шапками в руках, скрестив руки на поясе и понуря голову)

Пристав (с дубинкою к народу)

Ну, что ж вы? Что ж вы идолами стали? Живо, на колени! (Народ переминается.) Ну же! да ну! (Грозит дубинкою.) Эко чертово отродье.

Народ (на коленях, обращенный к монастырским воротам)

На кого ты нас покидаешь,
Отец наш!
Ах, на кого-то ты оставляешь,
Кормилец!
Мы, да, все твои сироты
Беззащитные,
Мы тебя, родимый, молим
Со слезами, со горючими:
(Пристав отходит к монастырю.)
Смилуйся, отец наш,
Боярин-батюшка,
Смилуйся!

Голоса в народе (Народ остается на коленях)

Митюх, а Митюх, чево орем?

Митюха

Во-на! почему я знаю.

Голоса

Царя на Руси хотим поставить!

Часть женщин

Ой, лихонько! Совсем охрипла!

Голубка, соседюшка,

Не припасла ль водицы?

Другая часть женщин

Вишь, боярыня какая!

Орала пуще всех — сама б и припасала!

Мужчины

Ну вы, бабы, не гуторить!

Женщины

А ты что за указчик!

Вишь пристав навязался!

М и т ю х а

Ой вы, ведьмы — не бушуйте!

Ж е н щ и н ы (сварливо)

Ах, пострел ты окаянный!

Что вы, дьяволы, пристали!

Вишь ты, нехристь привязался!

(Поднимаются.)

Ой, уйдемте лучше, бабы,

Подобру да поздорову

От беды и от напасти!

М у ж ч и н ы (сквозь смех)

Не понравилась кличка,

Видно, солоно пришлася,

Не в угоду, не по вкусу.

(Смех усиливается.)

П р и с т а в

(показывается в монастырских воротах; при его появлении женщины быстро опускаются на колени и толпа принимает прежнюю неподвижность)

Что ж вы? что ж смолкли? Аль глоток жалко? (Наступая на толпу.)
Вот я вас! Аль давно по спинам плетка не гуляла? Прочучу вас живо!

Ж е н щ и н ы

Не сердчай, Микитич, не сердчай, родимый!

М у ж ч и н ы

Только поотдохнем, заорем мы снова.

Ч а с т ь м у ж ч и н и ж е н щ и н

И вздохнуть не даст, проклятый!

П р и с т а в

Ну-ко! Только глоток не жалеть!

Н а р о д

Ладно!

П р и с т а в (грозя дубинкою)

Ну!

Н а р о д (завывая)

На кого ты нас покидаешь,

Отец наш!

Ах, на кого ты оставляешь,

Кормилец!
Мы все тебя, родимый,
Просим, молим
Со слезами, со горячими:
Смилуйся, отец наш,
Боярин-батюшка,
Смилуйся!

(При последних возгласах народа в монастырских стенах появляется дьяк Щелкалов)

П р и с т а в (поспешно идет к толпе)
Эй вы, вставайте! Дьяк думный говорит.

(Народ приподнимается)

Щ е л к а л о в (делает поясной поклон народу)
Православные! Неумолим боярин.
На скорбный зов боярской думы и патриарха
И слышать не хотел о троне царском.
Печаль на Руси — печаль безысходная!
Православные!
Стонет земля в злом бесправьи.
Ко Господу сил припадите:
Да ниспошлет Он
Скорбной Руси утешенье
И озарит небесным светом
Бориса усталую душу!
(Уходит в монастырь.)

(Народ в недоумении. За сценой слышится пение калик перехожих. Сцена освещается красноватым отблеском заходящего солнца. Народ прислушивается к доносящемуся пению калик.)

Песня калик перехожих

П о в о д ы р и (мальчики за сценою)
Слава Тебе, Творцу Всевышнему, на земли!
Слава Силам Твоим небесным!
И всем угодникам на Руси
Слава!

Н а р о д (шепотом)
Божьи люди, Божьи люди!

Старцы (приближаясь к сцене)

Ангел Господень миру рек:
«Поднимайтесь, тучи грозные...
Вы неситесь по поднебесью,
Застилайте землю русскую!

(Входят на сцену; впереди поводыри, сзади, опираясь на их плеча, старцы в капюшонах, обвешанные ладонками, с дубинками в руках. Народ почтительно и благовейно кланяется им, давая дорогу.)

Поводыри и старцы (на сцене, зычным голосом)

Сокрушите змия люта
Со двенадесятикрылыми хоботы,
Таво змия — смуту русскую,
Злое горе — безначалие!
Возвестите православным
Да во спасенье!»
(Раздают народу ладанки.)
Облекайтесь в ризы светлыя,
Поднимайте иконы Владычицы,
И со Донской, и со Владимирской
Грядите царю во сретенье.
(Пробираются к монастырю.)
И Воспойте славу Божью,
Славу сил святых — небесных!
(За сценою, постепенно удаляясь.)
Слава Тебе, Творцу Всевышнему, на земли!
Слава и силам Твоим небесным!
(Занавес медленно опускается.)
И всем угодникам на Руси
Слава!¹

Часть народа (Митюхе)

Слышал, что божьи люди говорили?

Митюха

Слышал! И со Донской, и со Владимирской...
(Забывает дальше.)

Часть народа

Ну?

¹ При объединении первых двух картин в одну, фрагмент, следующий за этими словами до конца первой картины — опускается.

Митюха (с усилием)
И со Донской, и со Владимирской... Вы идите...

Часть народа
Чего?

Митюха
Идите...

Часть народа
Ну?

Митюха
Со Донской идите...

Часть народа
Плох, брат.

Другая часть народа
Облекайтесь в ризы светлые,
И со Донской, и со Владимирской
Вы грядите царю во сретенье.

Первая часть народа
Царю? Какому царю?

Пристав (появляясь)
Эй, вы!

Вторая часть народа
Как к какому? К Борису.

Пристав (наступая)
Эй, вы, баранье стадо!

Аль оглохли!
Вам от бояр указ:
Завтра быть в Кремле
И ждать там приказаний.
Слышали? (Уходит.)

Народ начинает расходиться.
Голоса в народе
А нам-то что?
Велят завывать, завоем и в Кремле.
Завоем! Для ча не завывать.
Что ж? Идем, ребята.
(Расходятся.)

ВТОРАЯ КАРТИНА

Внутренность Московского Кремля. Площадь между Успенским и Архангельским соборами, паперти которых видны на сцене — первого вправо, а второго вдали прямо перед зрителями. Площадь занята коленопреклоненным народом. Торжественный колокольный звон. Показывается шествие: впереди рынды, за ними боярские дети, стрельцы, Щелкалов с царским посохом, опять стрельцы. За ними большие бояре, дьяки и проч. Шествие, пройдя сквозь толпу, входит в Успенский собор. Стрельцы помещаются на паперти шпалерами.

(Спустя несколько времени)

Князь Шуйский (на паперти Успенского собора)

Да здравствует царь Борис Феодорович!

Народ (приподнимается)

Живи и здравствуй, царь наш батюшка!

Князь Шуйский

Славьте!

(Уходит из собора.)

Народ

Уж как на небе

Солнцу красному

Слава!

Уж и как на Руси

Царю Борису

Слава!

(Из собора начинается торжественное царское шествие, впереди стрельцы трубы)

Живи и здравствуй,

Борис Феодорович,

На счастье и славу нам,

Царь наш батюшка!

Ликуй, веселися

Люд православный,

Величай и славь

Царя русского!

Щелкалов и большие бояре (с паперти)

Да здравствует царь Борис Феодорович!

Н а р о д (кланяясь)

Да здравствует!

(Шелкалов с боярами продолжают шествие и становятся шпалерами от паперти Архангельского собора, полукругом к Успенскому)

Н а р о д

Уж как на небе
Солнцу красному
Слава!
Уж и как на Руси
Царю Борису
Слава!

(На паперти показывается Борис Шуйский из-за него делает народу знак замолчать)

Б о р и с (за ним стоят дети его Федор и Ксения)
Скорбит душа.
Какой-то страх невольный
Зловещим предчувствием
Сковал мне сердце.
(В восторженном настроении.)
О праведник, о мой отец державный!
Воззри с небес на слезы верных слуг
И ниспошли ты мне
Священное на власть благословенье:
Да буду благ и праведен, как ты;
Да в славе правлю свой народ...
(Наклоняет голову.)
Теперь поклонимся
Почиющим властителям России.
(С царским величием.)
А там сзывать народ на пир,
Всех, от бояр до нищего слепца,
*Всем вольный вход, все — гости дорогие!*¹

(Борис, сопровождаемый Шуйским, боярами и стрельцами, идет в Архангельский собор при криках: «Слава, живи и здравствуй!..» При входе Бориса в собор народ продолжает славленье)

¹ Пушкин. — Примеч. Мусоргского.

Народ

Уж как на небе
Солнцу красному
Слава!
Уж и как на Руси
Царю Борису
Слава!

(Среди славленья Борис со свитою выходит из Архангельского собора, направляясь к теремам.)

Занавес падает при криках народа: «Слава!» и великом колокольном звоне

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ ПЕРВАЯ КАРТИНА¹

Ночь. Пимен пишет перед лампадой. Григорий спит.

Пимен (приостанавливается)

*Еще одно, последнее сказанье —
И летопись окончена моя;
Исполнен труд, завещанный от Бога
Мне, грешному. (Пишет.) Недаром многих лет
Свидетелем Господь меня поставил.
Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безмянный,
Засветит он, как я, свою лампаду,
И, пыль веков от хартий отрянув,
Правдивые сказанья переписет.
Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу.
(Задумывается.)
На старости я сызнава живу.
Минувшее проходит предо мною,
Волнуясь, как море-океан...
Давно ль оно неслось, событий полно!
Теперь оно спокойно и безмолвно...
Но близок день — лампада догорает
(Пишет.)
Еще одно, последнее сказанье...*

¹ Взята из Пушкина почти без изменений. — Примеч. Мусоргского.

Отшельники (за сценою)

(Полунощница.)

Боже сильный, правый,
Внемли рабам Твоим,
Молящим Тя!
Дух лжемудрия лукавый
Отжени от чад твоих,
Верящих Ти!

Григорий (пробуждаясь)

Все тот же сон! в третий раз...
Все тот же сон! проклятый сон!
А старик
Сидит, да пишет — и дремотой,
Знать, во всю ночь он не смыкал очей.
Как я люблю его смиренный вид,
Когда, душой в минувшем погруженный,
Спокойный, величавый, он летопись свою...

Пимен

Проснулся, брат?

Григорий (подходит к нему и кланяется в пояс)

Благослови меня, честной отец.

Пимен (встает и благословляет)

*Благослови тебя Господь
И днесь, и присно, и во веки.*

Отшельники (за сценой)

Боже, Боже мой!
Боже, помилуй мя!..

Григорий

*Ты все писал и сном не позабылся.
А мой покой бесовское мечтанье
Тревожило, и враг меня мучил.
Мне снилось: лестница крутая
Вела меня на башню; с высоты
Мне виделась Москва; что муравейник,
Народ внизу на площади кипел
И на меня указывал со смехом...
И стыдно мне, и страшно становилось,
И падая стремглав, я пробуждался...*

П и м е н

*Младая кровь играет.
Смиряй себя молитвой и постом,
И сны твои видений легких
Будут полны. Доньне, если я,
Невольною дремотой обессилен,
Не сотворю молитвы долгой к ночи —
Мой старый сон не тих и не безгрешен.
Мне чудятся то шумные пиры,
То схватки боевые —
Безумные потехи юных лет!*

Г р и г о р и й

*Как весело провел свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал,
Ты видел двор и роскошь Иоанна!
А я от отроческих лет
По келиям скитаюсь, бедный инок!
Зачем и мне не тешиться в боях,
Не пировать за царскую трапезой!*

П и м е н

*Не сетуй, брат, что рано грешный свет
Покинул. Верь ты мне:
Нас издали пленяет роскошь
И женская лукавая любовь.
Помысли, сын, ты о царях великих:
Кто выше их?.. И что же?
О, как часто, часто они меняли
Свой посох царский, и порфиру, и венец роскошный
На иноков клобук смиренный, и в келии святой
Душою отдыхали. Здесь, в этой самой келье
(В ней жил тогда Кирилл многострадальный,
Муж праведный), здесь видел я царя.
Задумчив, тих сидел пред нами Грозный;
И тихо речь из уст его лилася, а в очах его суровых
Раскаянья слеза дрожала — и плакал он... (Задумывается.)
А сын его Феодор?
Он царские чертоги преобразил
В молитвенную келью.
Бог возлюбил смирение царя.*

*И Русь при нем во славе безмятежной
Утешилась. А в час его кончины
Свершилось неслыханное чудо:
Палаты исполнились благоуханья,
И лик его, как солнце просиял!..
Уж не видать такого нам царя!
Прогневали мы Бога, согрешили
Владыкою себе цареубийцу нарекли!*

Григорий (во время рассказа Пимена подсевший к его столику и жадно слушавший)

*Давно, честной отец,
Хотелось мне тебя спросить:
Каких был лет царевиц убиенный?*

Пимен

Он был бы твой ровесник

(Григорий выпрямляется во весь рост; потом снова смиренно опускается на скамью.)

*И царствовал!..
Но Бог судил иное.
Бориса преступленьем вопиющим
Заклучу я летопись свою.
Брат Григорий!
Ты грамотой свой разум просветил,
Тебе мой труд передаю..
Описывай, не мудрствуя лукаво,
Все, чему свидетель в жизни будешь:
Войну и мир, управу государей,
Пророчества и знаменья небесны...
(Встает.)*

*А мне пора, пора уж отдохнуть...
(За сценою протяжные удары отдаленного колокола.)
Звонят к заутрене... Благослови, Господь,
Своих рабов...Поддай костыль, Григорий...*

Отшельники (за сценой)

*Помилуй нас, Боже!
Помилуй нас!
Боже вечный, правый,
Помилуй нас!*

(Пимен уходит в молитвенном настроении. Григорий провожает его до двери и останавливается)

Григорий (у самой двери)
*Борис, Борис! Все пред тобой трепещет.
Никто не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца.
А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет.
И не уйдешь ты от суда людского,
Как не уйдешь от Божьего суда!*

Занавес падает

ВТОРАЯ КАРТИНА¹

Корчма на литовской границе.

Хозяйка (штопает старую обувь)
Поймала я сиза селезня,
Ох, ты мой селезень,
Мой касатик, селезень.
Посажу тебя, сиза селезня,
Ох, на чистенький прудок,
Под ракитовый кусток.
Ты порхни, порхни, да повыше,
Ой, взвейся, поднимись,
К бедненькой ко мне спустись!
Полюблю тебя, приголублю я,
Маво милова дружка,
Касатика селезня!

(За сценой Голоса)

Ты присядь ко мне, да поближе,
Обними меня, дружок,
Поцалуй меня разок.
(За сценой грубый смех и говор.)
Эво-на!... Прохожий люд — гости дорогие!
(Смех и говор прекращаются.)
Ау! Смолкли! Знать, мимо промахнули...

¹ От слов хозяйки: «чем-то вас потчевать» и пр. по Пушкину (с незначительными изменениями и сокращениями), кроме песен Варлаама. — Примеч. Мусоргского.

Расцалуй меня, да пожарче,
Ох, ты мой селезень,
Мой касатик, селезень,
Ты потешь меня, вдову
Вдовушку вольную...

В а р л а а м и М и с а и л (за сценою).
Люд христианский,
Люд честной, Господний,
На строенье храмов
Пожертвуй хоть копеечку,
Лепта воздается тебе сторицей!

Х о з я й к а (суетливо)

Ах ты, Господи, старцы честные! Дура я, дура окольная, старая грехо-
водница! (Смотрит в окно.) Так и есть! Они, честные старцы!

(Отворяет дверь. Входят Варлаам и Мисаил; за ними Григорий — одет
крестьянином. Хозяйка кланяется гостям в пояс)

В а р л а а м

Жено! мир дому твоему.

Х о з я й к а

Чем-то мне вас потчевать, старцы честные?

М и с а и л

Чем Бог послал, хозяйюшка.

В а р л а а м (толкает Мисаила в шею)
Нет ли вина?

Х о з я й к а (торопливо)

Как не быть, отцы мои; сейчас вынесу.
(Уходит.)

В а р л а а м (подходит к Григорию, который сидит у стола, призадумав-
шись)

*Что ж ты пригорюнился, товарищ? Вот и граница литовская, до
которой тебе так хотелось добратся.*

Г р и г о р и й

Пока не буду в Литве, не могу быть спокоен.

В а р л а а м

*Да что тебе Литва так слюбилась? Вот мы, отец Мисаил, да аз
многогрешный, как утекли из монастыря, так и в ус себе не дум.*

Литва ли, Русь ли — что гудок, что гусли — все нам равно: было б вино... (Входит хозяйка со штофами.) Да вот и оно!

*Х о з я й к а (ставит вино на стол)
Вот вам, отцы мои, пейте на здоровье.*

*В а р л а а м и М и с а и л
Спасибо, хозяйюшка, Бог тебя благослови! (Пьют.)*

*В а р л а а м (со штофом в руках)
Как во городе было во Казани.*

*Грозный царь пировал да веселился.
Он татарей бил нещадно,
Чтоб им было неповадно
Вдоль по Руси гулять.
(Пьет.)*

*Царь подходом подходил под Казань—городок,
Он подкопы подкопал под Казанку—реку.
Как татарове по городу похаживают,
Что царя Ивана-то поддразнивают,
Зли татарове!
(Пьет.)*

*Грозный царь позакручинился,
Он повесил головушку на правое плечо.
Уж как стал царь пушкарей сзывать,
Пушкарей — всё зажигальщиков.
Зажигальщиков!
(Пьет.)*

*Загорелая свечка воску ярова,
Подходил молодой пушкарь—от к бочечке.
Что и с порохом-то бочка закружилася,
По подкопам покатилося,
Да и хлопнула.
(Пьет.)*

*Загалдели—завопили зли татарове.
Благим матом заливались.
Полегло татаровеи тьма тьмушая,
Полегло их сорок тысячей и три тысячи.
Так-то во городе было во Казани.
(Пьет.)
(Григорию.)*

Что ж ты не потягиваешь, а и не подтягиваешь?

Григорий

Не хочу.

Мисаил

Вольному воля!

Варлаам

А пьяному рай, отец Мисаил! Выпьем чарочку за шинкарочку! (Пьют.) Однако, брат: когда я пью, так трезвых не люблю. Ино дело пьянство, ино дело чванство; хочешь жить как мы — милости просим; нет — так убирайся, проваливай.

Григорий

Пей, да про себя разумей, отец Варлаам!

Варлаам

Про себя? Да что мне про себя разуметь? Эх!
(Разваливается у стола и поет сквозь дремоту.)

Как едет ён,

Едет ён, ён...

Да погоняет ён. (Дремлет.)

Григорий (подходит к хозяйке)

Хозяйка! Куда ведет эта дорога?

Хозяйка

А в Литву, кормилец.

Варлаам (сквозь дремоту)

Шапка на ён

Торчит как рожон,

Кафтан — он

Весь-то грязён.

Григорий

А далече до Литвы?

Хозяйка

Нет, родимый, не далече. К вечеру можно б поспеть, кабы не заставы.

Григорий

Как?.. Заставы...

Хозяйка

Кто-то бежал из Москвы. А велено всех задерживать, да осматривать.

Григорий
Э... Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!

Варлаам
Свалился ён,
Лежит ён, ён.
Да встать не может ён.

Григорий
А кого им нужно?

Хозяйка
Уж не знаю, *вор ли, разбойник* какой, только *проходу нет* от приставов проклятых. А чего поймают? Ничего, *ни беса лысого!* Будто только и *пути*, что *столбовая!* Вот, *хоть отсюда: Свороти* налево, да *по тропинке* и иди до Чеканской часовни, что на ручью; а оттуда на Хлопино, а там на Зайцево; а тут *уж всякий мальчишка* до Литвы тебя проводит. *От этих приставов только и толку, что теснят прохожих, да обирают нас, бедных.*

Варлаам
Приехал ён,
Да в дверь тук, тук!
(Стучатся в дверь.)
Да что есть моченьки
Тук, тук, тук!
(Стук в дверь усиливается.)

Хозяйка
Что там еще?
(Идет к окну.)
Вот они, проклятые!
Опять дозором идут!
(Входят пристава и крадутся к дремлющим бродягам.)

Варлаам
Как едет ён,
Едет ён, ён,
Да погоняет...
Пристав (хватает Варлаама и Мисаила за ворот)
Вы что за люди?
Варлаам и Мисаил (оторопев)
Старцы смиренные, иноки честные,
Ходим по селениям, собираем милостыню.

Пристав (Григорию)

А ты кто такой?

Варлаам и Мисаил (смиренно)

Наш товарищ.

Григорий (бойко подходит к приставу)

Мирянин из пригорода. Проводил старцев до рубежа, иду восвоюси.

Пристав (товарищам)

Парень-то, кажется, гол. Вот разве старцы... Гм! (Подходит к бродягам и садится к столу.) Ну, отцы мои, каково промышляете?

Варлаам

Ох! Плохо, сыне, плохо! Христиане скупы стали: деньгу любят, деньгу прячут, мало Богу дают. Прииде грех велий на языцы земнии. Ходишь, ходишь, молишь, молишь, еле, еле три полушки вымолишь. Что делать? С горя и остальное пропъешь. Ох, пришли наши последние времена!

Хозяйка (жалобно)

Господи, помилуй и спаси нас!

(Пристав всматривается в Варлаама)

Варлаам

Что ты на меня так пристально смотришь?

Пристав

А вот что: (товарищу) Алеха, при тебе указ?.. Давай сюда! (С указом в руках Варлааму.) Видишь: из Москвы бежал некий еретик Гришка Отрепьев. Знаешь ли ты это?

Варлаам (смиренно)

Не знаю.

Пристав

Ну, и царь повелел его, еретика, изловить и повесить. Слышал ли ты это?

Варлаам

Не слышал.

Пристав

Читать умеешь?

Варлаам

Нет, сыне, не умудрил Господь.

Пристав (сует Варлааму указ)

Так вот тебе указ.

Варлаам (отстраняя указ)

На что он мне?

Пристав

Этот еретик, разбойник, вор, Гришка — ты!

Варлаам

Вона! Что ты, Господь с тобой!

Хозяйка (в сторону)

Господи, и старца-то в покое не оставят!

Пристав

Эй, кто здесь грамотный?

(Общее молчание)

Григорий (подходя)

Я грамотный.

Пристав

Вона! (Передает Григорию указ.) Ну, читай... Вслух читай!

Григорий (громко, читает)

«Чудова монастыря недостойный чернец Григорий, из рода Отрепьевых, научен диаволом, вздумал смущать святую братию всякими соблазны и беззакониями. А бежал он, Гришка, к границе Литовской, и царь приказал изловить его и по...»

Пристав

И повесить!

Григорий

Здесь не сказано «повесить».

Пристав

Врешь!

Не всяко слово в строку пишется.

Читай: «изловить и повесить».

Григорий

«И повесить». (Читает.) «А лет ему... (смотрит искоса на Варлаама) Гришке... от роду... пятьдесят... Борода седая, брюхо толстое, нос красный...»

Пристав (за ним пристава и Мисаил, бросаясь на Варлаама)

Держи, держи его, ребята!

В а р л а м (отбрасывает нападающих)

Что вы! (Сжав кулаки, в боевой позе.) Пострелы окаянные! Чего пристали?.. Ну, какой я *Гришка*? (Вырывает у Григория указ.) *Нет, брат, молод шутки шутить!* Хоть по складам умею, хоть плохо разбираю, а разберу... разберу, как *дело-то до петли доходит!* (Читает по складам.) «А лет... а лет ему... двадцать!» (Григорию.) Где ж тут пятьдесят? Видишь! (Григорий отступает к двери, правая рука за пазухою.) «А росту он средня-го, во-ло-сы... рыжи-е, на но-су... на но-су *бо-ро-дав-ка, на лбу... дру-га-я, одна рука... ру-ка... ко-ро-че... ко-ро-че дру-гой...*» (Подступая к Григорию.) *Да это уж не...* (Григорий внезапно замахивается ножом и выбегает в окно.)

В с е (оторопев, не двигаясь с места)

Держи, держи, держи его!

После минутного недоумения, догадываются и бросаются в дверь, продолжая кричать за сценою: «Держи, держи вора!»

Занавес падает.

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ¹

Внутренность царского терема в Московском Кремле. В отдалении, влево от зрителей, глобус и столик, за которым Федор занят «книгою большого чертежа». Вправо, в некотором отдалении, резной столик, за которым сидит Ксения. Около столика, на скамье, мамка занята рукоделием. Справа, ближе к авансцене, кресло. Почти напротив, в углу, часы с курантами и фигурами.

К с е н и я (над портретом жениха).

Где ты, *жених мой*? Где ты, мой желанный? Во сырой *могилке, на дальней сторонке*, лежишь одиноко под камнем тяжелым! Не видишь ты скорби, не слышишь ты плача голубки, как ты, одинокой... (Плачет.)

Ф е д о р

Ксения! Не плачь, голубка. Горе люто, правда, да не слезами, не воплем избудем тяжкую кручину.

К с е н и я

Ах, Федор! Не мне он достался, а сырой могилке; нет мне больше счастья, ноет бедное сердце.

¹ По Пушкину и Карамзину. — Примеч. Мусоргского.

Ф е д о р

Не томись, не кручинься, Ксения, голубка! (Играет курантом.) Гляди-ко! Часы пошли, куранты заиграли. (Подводит Ксению.) А про те часы написано: «как часы и перечасья забьют, и в те поры в трубы и варганы заиграют и в накры, и люди выходят... и люди те как живые»!.. Вишь!

(Мамка, заступившая место Ксении, которая снова уселась в раздумьи перед столиком, сначала недоумеает при виде движущихся фигур, потом плюет с досады)

К с е н и я

Где ты мой желанный, Иванушка-королевич? (Плачет.) На кого ты меня оставил?..

М а м к а

Ау! царевна, голубушка! Полно плакать да убиваться!

К с е н и я

Ах, грустно, мамушка — так грустно!

М а м к а

И!.. что ты, дитяtko! Девичьи слезы, что роса; взойдет солнышко, росу высушит. Не клином свет сошелся! Найдем мы жениха и пригожего, и приветливого. *Забудешь* про Ивана *королевича*...

К с е н и я

Нет, *нет, мамушка!* *Я и мертвому буду ему верна.*

М а м к а

Вот как!

Мельком видела, уж иссохнула...

Скучно было девице одной,

Полюбился молодец лихой.

Как не стало молодца того,

Разлюбила девица его.

Эх, голубка, то-то твое горе!

Лучше прислушайка-с, что я тебе скажу.

(Подсаживается к Ксении.)

Как комар дрова рубил,

Комар воду возил,

Клопик тесто месил,

Комару обед носил.

Налетела стрекоза

На дьяковы на луга

И давай кутить, мутить,

Сено в реку воротить.
Осерчал комар за дьяков товар,
Побежал бегом за сеном,
Стал гонять стрекоз поленом.
На комарью на беду
То полено сорвалось,
По стрекозам не попало,
Ребра комару сломало.
На подмогушку ему,
Раным-рано по утру,
Клоп лопату приволок
Комару под самый бок.
Да не вздужил — изнемог,
Комара поднять не смог.
Животочек надорвал...
Богу душеньку отдал...¹

Ф е д о р

Эх, мама, мамушка, вот так сказочка! Вела за здоровье — свела за упокой!

М а м к а

Ништо, царевич; аль получше знаешь? Похвастай-кась! Мы слушать терпеливы... Мы ведь у батюшки царя Ивана Терпенью обучались. Ну-кась!

Ф е д о р

Ой, мама! Смотри, не вытерпишь! Сама подтянешь.

Сказочка про то и про се:

Как курочка бычка родила,

Поросеночек яичко снес.

Сказка поется, дурням не дается...

(Игра в хлѣст. Федор увлекает мамку в игру. Оба ходят в круги, хлопая в ладоши, стараясь (хлестнуть) пятнать друг друга.

Туру—туру, петушок,

Ты далеко ль отошел?

За море, за море,

К Киеву городу.

Там дуб стоит развесистый,

На дубу сыч сидит увесистый.

Сыч глазом моргнет,

Сыч песню поет:

¹ Из сборника Шеина. — Примеч. Мусоргского.

Дзинь, дзинь, передзинь,
Постригули, помигули,
Тень, тень, потетень,
За колоду да на пень!
Шагом—магом, четвертагом.
Как у дьяка на селе зародили воробья:
Совсем воробей, совсем молодой,
Клиноносенький—востроносенький.
Полетел воробей прямо в гости в сычу.
Стал шептать на ушко усатому:
Парни дьяковы горох молотили,
Цепы поломали, в овин побросали.
Овин загорелся — полымем пышет,
Дьяку в окно стало видно его.

Дьяк испугался, залез под кадушку,
Щемил себе ушко...
Писарь с печи оборвал плечи.
Дьякова жена калачей напекла.
Набежали пристава,
Все поели калачи...
Сам набольший съел корову, да быка,
Семьсот поросят — одни ножки висят...¹

(Входит Борис)

Ф е д о р (пятная мамку)

Хлѣст!

М а м к а (увидя Бориса)

Ахти! (Приседает к полу.)

Б о р и с (мамке)

Чего? Аль лютей зверь наседку всполохнул?

М а м к а

Царь-государь, помилуй! Под старость-то пуглива больно стала.

Б о р и с (Ксении)

*Что, Ксения? Что, бедная голубка!
В невестах уж печальная вдовица.
Всё плачешь ты о мертвом женихе.*

¹ Из сборника Шеина. — Примеч. Мусоргского.

К с е н и я

О, государь!
Не огорчайся ты слезой девичьей!
Девичье горе так легко, ничтожно
Перед твоею скорбью.

Б о р и с (ласкает Ксению)

Дитя мое, моя голубка!..
Беседой теплою с подругами в светлице
Рассей свой ум от дум тяжелых.
(Целует дочь.) Иди, дитя!
(Ксения и мамка уходят. Борис смотрит вслед дочери.)

(Федору).

А ты, мой сын, чем занят? Это что?

Ф е д о р

*Чертеж земли московской,
Наше царство, из края в край.
Вот видишь: вот Москва,
Вот Астрахань, а вот Казань....
Вот море, Каспий — море;
Вот пермские дремучие леса.
А вот Сибирь.*

Б о р и с

*Как хорошо, мой сын!
Как с облаков, единым взором,
Ты можешь обозреть все царство:
Границы, реки, грады.
Учись, Феодор!
Когда-нибудь, и скоро, может быть,
Тебе все это царство достанется.
Учись, дитя!
(Идет к столу, берет свитки и пергаменты и рассеянно пробе-
гает их)
Достиг я высшей власти.
Шестой уж год я царствую спокойно.
Но счастья нет моей измученной душе!
Напрасно мне кудесники сулят
Дни долгие, дни власти безмятежной.
Ни жизнь, ни власть, ни славы обольщенья,
Меня не веселят! (Задумывается.)*

*В семье своей я мнил найти отраду.
Готовил дочери веселый брачный пир...
Как буря, смерть уносит жениха!
Тяжка десница грозного судии,
Ужасен приговор душе преступной.
Окрест лишь тьма и мрак непроглядный!
Хотя мелькнул бы луч отрады!..
И скорбью сердце полно,
Тоскует — томится дух усталый.
Какой-то трепет тайный,
Все ждешь чего-то...
Молитвой теплой к угодникам Божиим
Я мнил заглушить души страданья...
В величье и блеске власти безграничной,
Руси владыка — я слез просил мне в утешенье...
А там донос: бояр крамолы,
Козни Литвы и тайные подкопы,
Глад, и мор, и трус, и разоренье...
Словно дикий зверь, бродит люд зачумленный,
Голодная, бедная стонет Русь...
И в лютом горе, ниспосланном Богом
За тяжкий наш грех, в испытанье,
Виной всех зол меня нарекают,
Клянут на площадях имя Бориса!
И даже сон бежит... и в сумраке ночи
Дитя окровавленное встает...
Очи пылают, стиснув ручонки,
Молит пощады... и не было пощады!
Страшная рана зияет,
Слышится крик его предсмертный...
(Тяжело опускаясь в кресло.)
О, Господи, Боже мой!*

М а м к и (за сценою)

Ай, ай! кыш! Ай, ахти! Кыш, кыш!..

Б о р и с (испуганно)

Что такое? (Сыну).

Узнай, что там случилось?

М а м к и

Ай! Кыш, кыш! Ой, лихонько!..

Б о р и с

Эк взвыли-то!

(Входит ближний боярин и бьет челом.)

Ты зачем?

Что ж молчишь?.. Ну!..

Б о я р и н

Великий государь!

Тебе князь Василий Шуйский челом бьет.

Б о р и с

Шуйский? Зови! Скажи, что рады видеть князя и ждем его беседы.

Б о я р и н (на ухо Борису)

Вечор Пушкина холоп пришел с доносом на Шуйского, Мстиславского и прочих, и на хозяина; ночью тайная беседа шла у них, гонец из Кракова приехал и привез...

Б о р и с

Гонца схватить! Ага, Шуйский князь...

(Боярин уходит. Входит Федор.)

(Федору.) Ну, что? С чего там дуры бабы взвыли?

Ф е д о р

Все попка наш.

Б о р и с

Попка?

Ф е д о р

Непригоже было б, отче государь, ум твой державный утруждать рассказом вздорным.

Б о р и с

Нет, дитя! Все, слышишь, все, как было.

Ф е д о р (опускаясь на колено Бориса)

Попинька наш сидел с мамками в светлице,

Без умолку болтал, весел был и ласков.

К мамушкам подходил, просил чесать головку,

К каждой он подходил, черед им соблюдая.

Мамка Настасья чесать не захотела.

Попинька, осердясь, назвал мамку дурой.

Мамка с обиды, что ль, хватить его по шейке.

Попка как закричит — дыбом встали перья.

Ну, его ублажать, угощать его сладстями,

Всем причетом молить, ласкать его, покоить.
Да, нет, не тут-то было.

Б о р и с

Еще бы! вот дуры-то!

Ф е д о р

Хмурый такой сидит, нос уткнувши в перья.
На мамок не глядит, что-то все бормочет.
Вдруг к мамке подскочил, чесать что не хотела,
Давай ее долбить. — Та и грохнулась об пол.
Тут мамки со страстей, словно взбеленились,
Стали кричать, махать, попиньку загнать хотели.
Да не впросак! — Попка каждую отметил.
Вот, отче государь, они, глядишь, и взвыли.
Думу царскую твою думать помешали.
Вот, кажись и все — все как было.

Б о р и с (любовно лаская сына)¹

Мой сын, мое дитя родное!
С каким искусством, как бойко,
Ты вел свой рассказ правдивый;
Как просто, бесхитростно, ловко,
Сумел описать случай потешный.
Вот дивный плод размышленья.
Истины светом ума окриленье!
О, если б я мог тебя царем увидеть,
Руси правителем державным!
С каким восторгом,
Презрев соблазны власти,
На то блаженство я променял бы
Посох царский!..
Но когда, дитя, правителем ты сядешь,
Старайся избирать советников надежных;

(Входит Шуйский)

Бойся Шуйского изветов коварных,
Советник мудрый, но лукав и зол.

Ш у й с к и й

Великий государь, челом бью.

¹ И. Г. Р. <История государства Российского> Т. XI. стр. 91. — Примеч. Мусоргского.

Б о р и с

А! преславный вития!
Достойный коновод толпы безмозглой;
Преступная глава бояр крамольных,
Царского престола супостат!
Наглый лжец, трижды клятву преступивший,
Хитрый лицемер, лстец лукавый,
Просвирня под шапкою боярской,
Обманщик, плут!..

Ш у й с к и й

При царе Иване (покой, господи, его душу)
Шуйские князья не тем почетом отличались.

Б о р и с

Что?.. Да царь Иван Василич Грозный
Охотно бы завел с тобой иную речь,
Не раз бояр — крамольников он тешил.
Потешил бы тебя посохом железным,
Почестной плахою б уважил!..
А мы не грозны:
Нам любо миловать надменного холопа.

Ш у й с к и й (со скрытой злобой)

Царь!..

Б о р и с

Что, что скажет Шуйский князь?

Ш у й с к и й (смирненно)

Царь! Есть вести, и вести важные
Для царства твоего.

Б о р и с

Не те ль, что Пушкину, или тебе там, что ли,
Привез посол потайный от соприятелей,
Бояр опальных?

Ш у й с к и й (дерзко)

Да, государь!
В Литве *явился самозванец,*
*Король, паны и папа за него!*¹

¹ И. Г. Р. <История государства Российского> Т. XI. стр. 135, прим. 214. — Примеч. Мусоргского.

Б о р и с (приподнимаясь, тревожно)
Чьим же именем на нас он ополчиться вздумал?
Чье имя негодяй украл?.. Чье имя?

Ш у й с к и й

Конечно, царь, сильна твоя держава.
(Борис ходит по сцене в сильном волнении)

*Ты милостью, раденьем и щедротой
Усыновил сердца своих рабов,
Душою преданных престолу твоему.
Но знаешь сам, великий государь:
Бессмысленная чернь изменчива, мятежна, суеверна,
Всегда пустой надежде предана;
Малейшему внушению послушна,
К истине простой глуха и равнодушна.
Хотя и больно мне, великий государь,
Хотя и кровью мое сердце обольется,
А от тебя скрывать не смею,
(Борис останавливается.)
Что если дерзости исполненный бродяга
С Литвы границу нашу перейдет,
К нему толпу, быть может, привлечет
Димитрия воскреснувшее имя!*

Б о р и с

Димитрия?
(Сыну.) *Царевич, удались!*

Ф е д о р

Государь, дозвожь мне при тебе остаться!..

Б о р и с

Нельзя... Нельзя, дитя!

Ф е д о р

Узнать беду, грозящую престолу твоему...

Б о р и с

Царевич, повинуйся!
(Идет за сыном и запирает за ним дверь. Потом быстро подходит к Шуйскому)
(Шуйскому.) *Взять меры, сей же час,
Чтоб от Литвы Русь оградилась заставами,
Чтоб ни одна душа не перешла за эту грань...*

Ступай. (Вдруг останавливает Шуйского.)
Или нет! *Постой, постой, Шуйский!*
Слышал ли ты когда-нибудь,
Чтоб дети мертвые из гроба выходили
Допрашивать царей, царей законных,
Избранных всенародно,
Увенчанных великим патриархом?
(Дико хохочет.) А? Что? *Смешно?*
(Бросаясь на Шуйского.)
Что ж не смеешься?.. А?

Ш у й с к и й

Помилуй, великий государь!

Б о р и с

Слушай, князь!
Когда великое свершилось злодеянье...
Когда безвременно малютка погиб,
И труп его на площади лежал, окровавленный,
Тяжкой болью в сердцах угличан осиротелых
Отдаваясь и к мщенью их взывая...
Малютка тот... погибший... был...
Димитрий?

Ш у й с к и й

Он!

Б о р и с

Василий Иванович! *Крестом тебя и Богом заклинаю,*
По совести, всю правду мне скажи!
Ты знаешь, я милостив: прошедшей лжи
Опалою напрасной не накажу...
Но если ты хитришь... Клянусь тебе:
Придумаю я злую казнь, *такую казнь,*
Что царь Иван от ужаса во гробе содрогнется!
Ответа жду!

Ш у й с к и й

И ты не веришь мне?
Ужели усомнился в преданном рабе твоём.
Не казнь страшна — страшна твоя немилость!
(Почти вполголоса, следя за Борисом.)
(На сцене сумерки.)
В Угличе, в соборе, пять с лишком дней

*Я труп младенца навещал.
Вокруг него тринадцать тел лежало
Обезображенных, в крови, в лохмотьях грязных,
И по ним уж тление заметно проступало.
Но детский лик царевича
Был светел, чист и ясен.
Глубокая, страшная зияла рана!
(Борис отирает лицо платком и отступает к креслу.)
А на устах его непорочных
Улыбка чудная играла.
Казалось, в своей он колыбельке
Спокойно спит, сложивши ручки
И в правой крепко сжав игрушку детскую...*

Б о р и с (хватаясь за ручку кресла)

*Довольно!
(Дает знак Шуйскому удалиться. Опускаясь в кресло).
Уф, тяжело... дай дух переведу.
Я чувствовал, вся кровь мне кинулась в лицо
И тяжело опускалась...
О совесть лютая, как тяжко ты караешь!
(На сцене темнеет. Играют куранты.)
Ежели в тебе пятно единое...
Единое случайно завелось...
Душа сгорит, нальется сердце ядом,
И тяжко, тяжко станет. Что молотом
Стучит в ушах укором и проклятьем...
И душит что-то, душит...
И голова кружится... В глазах дитя окровавленное!
(Бьет 8 часов. На часы и движущиеся на них фигуры падает
слабое отражение лунного света.)
Вон, вон там... что это?... там в углу...
Колышется... растет... близится...
Дрожит и стонет... Чур, чур!
(Как бы отгоняя призрак.)
Не я... не я твой лиходея! Чур!
Не я! — народ!.. Воля народа! Чур, дитя!
(В ужасе закрывает лицо руками и в изнеможении опускает-
ся на колени у кресла.)
Господи! Ты не хочешь смерти грешника,
Помилуй душу преступного царя Бориса!*

Занавес падает.

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ ПЕРВАЯ КАРТИНА

Уборная Марины Мнишек в Сандомирском замке. Марина за туалетом. Руза убирает ей голову. Девушки занимают Марину песенкою.

Д е в у ш к и

На Висле, на быстрой,
Под ивой тенистой,
Чудный цветочек, снега белее,
В зеркальные воды лениво глядится,
Любуясь своею роскошной красою.
Над чудным цветочком, блистая на солнце,
Рой бабочек резвых играет, кружится;
Пленённый чудесной красою цветочка,
Нежных листочков не смеет коснуться.

М а р и н а (Рузе)

Алмазный мой венец!

Д е в у ш к и

А в замке веселом панна красотка,
Цветочка речного белей и нежнее,
На славу и гордость всего Сандомира
Роскошно цветет.
Немало молодцов, блестящих и знатных,
Пред панной-красоткой толпой преклонялись,
Улыбку красотки блаженством считая,
У ног чародейки весь мир забывали.
А панна-красотка лукаво смеялась
Над речью любовной, над страстью их пылкой,
Томленьям и мукам сердец их не внемля.

М а р и н а (девушкам)

Довольно! Красотка панна благодарна
За ласковое слово и за сравнение
С тем цветочком чудным, что белее снега.
Но панна Мнишек недовольна
Ни речью вашей льстивой, ни бессмысленным намеком
На каких-то молодцов блестящих, что целою толпою
У ног ее лежали, в блаженстве утопая.
(Встает.)
Нет, не этих песен нужно панне Мнишек!
Не похвал своей красе от вас ждала я!

А тех песенок чудесных, что мне няня напевала:
О величье, о победах и о славе воев польских,
О всемошных польских женах,
О побитых иноземцах.
Вот, что нужно панне Мнишек,
Эти песни ей отрада! Ступайте!
(Девушки откланиваются и уходят).
(Рузе.) Ты, Рузя, мне не нужна сегодня — отдохни!
(Рузя уходит.)
Скучно Марине! Ах, как скучно!
Как томительно и вяло дни за днями длятся,
Пусто, глупо так, бесплодно.
Целый сонм князей, и графов, и панов вельможных
Не разгонит скуки адской.
И лишь там, в туманной дали,
Зорька ясная блеснула;
То московский проходимец панне Мнишек приглянулся:
Мой Димитрий, мститель грозный, беспощадный,
Божий суд и Божья кара
За царевича-малютку — жертву власти ненасытной,
Жертву алчности и злобы царя-злодея Годунова!
Разбужу магнатов сонных;
Блеском злата и добычи
Заманю я шляхту!
А тебя, мой самозванец, мой любовник томный,
Опою тебя слезами страсти жгучей!
Задушу тебя в объятьях, зацелую, милый,
Мой Димитрий, мой царевич, мой жених названный!
Нежным лепетом любовным
Слух твой очарую.
Панне Мнишек слишком скучны
Страсти томной излишня,
Пылких юношей моления,
Речи пошлые магнатов.
Панна Мнишек славы хочет,
Панна Мнишек власти жаждет!
На престол царей московских я царицей сяду,
И в порфире златотканной солнцем заблестю.
И сражу красой чудесной я сражу тупых москалей,
И стада бояр московских бить челом себе заставлю.
И прославят в песнях,

Сказках, былях, небылицах
Гордую свою царицу
Тупоумные москали!
(Заливается смехом. Проходя мимо зеркала, останавливается поправить прическу. В зеркале отражается Рангони, в смиренной позе стоящий у самой двери. Марина вскрикивает.)

Ах, это вы, мой отец!

Рангони¹

Дозволит ли ничтожному рабу Господню
Красою неземной блистающая панна
Просить внимания...

Марина

Отец мой, вы не просить должны.
Марина Мнишек дочерью послушною была и будет
Святой апостольской и правоверной церкви.

Рангони

Церковь Божия оставлена, забыта.
Лики светлые святых поблѣкли,
Веры живой источник чистый глохнет,
Огонь кадильниц благовонных меркнет,
Зияют раны святых страстотерпцев,
Скорбь и стоны в обителях горних,
Льются слезы пастырей смиренных!

Марина

Отец мой! Вы... вы смущаете меня.
Болью жгучею речь ваша скорбная
В слабом моем сердце отдается.

Рангони

Дочь моя!.. Марина!..
Провозвести еретикам москалям
Веру правую! Обрати их на путь спасенья,
Сокруши дух раскола греховный!
И прославят Марину святую
Пред престолом Творца лучезарным
Ангелы Господни!

¹ И. Г. Р. <История государства Российского> Т. XI. стр. 131, 135, Гризингер и Самарин о иезуитах. — Примеч. Мусоргского.

М а р и н а (под впечатлением)

«И прославят Марину святую
Пред престолом Творца лучезарным
Ангелы Господни!» У, грех какой!
Отец мой, соблазном страшным
Вы искусили душу грешную
Неопытной и ветреной Марины...
Нет, не мне, привыкшей к блеску
В вихре света и пиров веселых,
Нет, не мне на долю пало
Прославить церковь Божию.
Я бессильна.

Р а н г о н и

Красою своею плени самозванца!
Речью любовною, нежною, пылкою
Страсть разожги в его сердце.
Ласковым взором, улыбкой чарующей
Разум его покори!
Страх суеверный, нелепый страх,
Угрызений совести жалкой,
Брось предрассудок пустой и забавный,
Девичьей стыдливости ложной и вздорной!
Порою гневом притворным,
Капризною прихотью женской,
Порою тонкою лестью иль ловким обманом
Искуси его... обольсти его...
И, когда истомленный, у ног твоих дивных,
В восторге безмолвном ждать будет велений,
Клятву потребуй святой пропаганды!..

М а р и н а (с досадой)

Того ли мне нужно!

Р а н г о н и (строго)

Как? Ты дерзаешь сопротивляться!
Если за благо признано будет,
Должна ты пожертвовать тотчас,
Без страха, без сожаленья,
Честью свою!

М а р и н а

Что?.. Дерзкий лжец!
Кляню твои речи лукавые, сердце твое развращённое!

Клянуп тебе всеи силой презрения!
Прочь с глаз моих!

Рангони

Марина!
Пламенем адским глаза твои засверкали,
Уста исказились, щеки поблёлкли;
От дуновенья нечистого сгибла краса твоя!
Духи тьмы тобой овладели,
Гордыней бесовской твой ум помрачили!

Марина (в суеверном страхе)

Боже, защити меня!
Боже, научи меня!

Рангони (приближаясь)

В грозном величьи, на крыльях адских
Сам сатана парит над тобою!
(Марина вскрикивает и опускается к ногам Рангони.)
(Над Мариною, как над добычей.)
Смирись пред Божьим послом!..
Предайся мне, всей душою,
Своим всем помыслом, желаньем и мечтою...
Моею будь рабой!

Занавес ппадает.

ВТОРАЯ КАРТИНА

Замок Мнишка в Самборе. Сад. Фонтан. Лунная ночь.

Самозванец (входит, мечтая)

«В полночь, в саду, у фонтана». О, голос дивный!
Какой отрадой ты мне наполнил сердце!
(Подходит к фонтану.)
Придешь ли ты, желанная?
Придешь ли, голубка моя легкокрылая?
Аль не вспомнешь буйного сокола,
Что по тебе грустит — надрывается?
Приветом ласковым, речью нежною
Ты утоли муку сердца безысходную!
Марина!.. Откликнись! Приди, я жду тебя!..
Нет... нет ответа.
(Из-за угла замка прокрадывается Рангони.)

Рангони

Царевич!

Самозванец

Опять за мной! Как тень
Преследуешь меня.

Рангони

Светлейший, доблестный царевич!
Я послан к вам красавицей Мариной.

Самозванец

Мариной?..

Рангони

Послушной, нежной дочерью
Мне небом врученной.
Она умоляла сказать вам,
Что много насмешек злобных
Пришлось перенести ей.
Что вас она любит, что будет к вам.

Самозванец

О, если ты не лжешь!
Если не сам сатана шепчет
Те речи чудесные...
Вознесу ее, голубку, пред всею русскою землей!
Возведу ее с собою на царский престол!
Ослеплю ее красою православный люд!
Злой демон!..
Ты как тать ночной, закрался мне в душу,
Ты вырвал из груди моей признание,
Ты о любви Марины лгал?..

Рангони

Лгал?.. Я лгал? И пред тобой, царевич?..
Да по тебе одном и день, и ночь
Она томится и страдает,
О судьбе твоей завидной
И день и ночь мечтает.
О, если б ты любил ее, если б ты знал ее терзанья!
Гордых панов насмешки, зависть их жен лицемерных,
Пошлые сплетни, бредни пустые
О тайных свиданьях, о поцелуях,
Рой оскорблений невыносимых...

О, ты не отвергал бы тогда
Мольбы моей скромной, моих уверений,
Ложью не назвал бы муку бедной Марины!

С а м о з в а н е ц

Довольно! Слишком много упреков,
Слишком долго скрывал я от людей
Свое счастье.

(Сосредоточенно.)

Я за Марину грудью стану,
Я допрошу панов надменных,
Коварство жен их бесстыдных разрушу,
Я осмею их жалкую злобу,
Пред целой толпою бездушных паненок
Откроюсь в любви безграничной Марине.
(Пылко.)

Я брошусь к ногам ее, умоляя
Не отвергать пылкой страсти моей,
Быть мне женою, царицею, другом...

Р а н г о н и (в сторону)

Вспомоществуй, святой Игнатий.

С а м о з в а н е ц

Ты, отрекшийся от мира,
Проклятью предавший все радости жизни,
Мастер великий в любовном искусстве,
Заклинаю тебя, всей силой клятвы твоей,
Всей силой жажды блаженства небесного:
Веди меня к ней, о, дай мне увидеть ее,
Дай сказать о любви моей, о страданиях моих,
И нет той цены, что смутила б меня!

Р а н г о н и

Смиранный, грешный богомolec за ближних своих,
О страшном дне последнего суда
О грозной каре Господней, грядущей в тот день,
Всечасно помышляющий. Труп давно отживший,
Хладный камень... может ли желать сокровищ жизни?
Но если, Димитрий, внушеньем Божьим,
Не отвергнет желаний смиренных:
Не покидать его как сына,
Следить за каждым шагом его и мыслью,

Беречь и охранять его...

С а м о з в а н е ц

Да, я не расстанусь с тобой,
Только дай мне увидеть Марину мою,
Обнять ее!..

(Раздаются звуки польского)

Р а н г о н и

Царевич, скройся!

С а м о з в а н е ц

Что с тобой?

Р а н г о н и

Тебя застанет здесь толпа пирующих магнатов.
Уйди. Царевич! Умоляю... уйди!

С а м о з в а н е ц

Путь идут, я встречу их с почетом,
По сану, доблести и чести!

Р а н г о н и (силою уводит Самозванца)

Опомнись, царевич! Ты погубишь себя,
Ты выдашь Марину!.. Уйди скорее.
(Скрываются за сценой.)

(С балкона спускается толпа гостей. Впереди Марина под руку со старым паном. Гости попарно проходят через сцену в сад.)

М а р и н а (показываясь из сада, пану)

Вашей страсти я не верю, пане! Ваши клятвы, уверенья — все напрасно, И не можете вы, пане, Речью вашей обмануть. (Скрываются в саду.)

М у ж ч и н ы

И Московско царство мы полоним живо; и москалей пленных приведем к вам, панны; а войска Бориса разобьем наверно!

Д а м ы

Ну, так что же, пане? Что же медлить, пане? На Москву скорей идите и Бориса в плен берите! (Уходят в сад.)

М у ж ч и н ы (возвращаясь в замок)

Для Речи Посполитой надо разорить гнездо москалей...

Д а м ы

Марина не сумеет. Красива, но суха, надменна, зла...

М а р и н а (с балкона, входя в замок)

Вина, вина, панове!

Г о с т и

Да здравствует Марина (Входят в замок.) Пьем бокал за здравие Мнишков! Венгерским чествуем Марину! Во славу царского венца Марины! (За сценою.) Виват! Виват!..

С а м о з в а н е ц (вбегает, отряхиваясь)

Иезуит лукавый, крепко сжал меня
В когтях твоих проклятых!
Я только мельком издали успел взглянуть
На дивную Марину, украдкой встретить
Блеск чарующий очей ее чудесных.
А сердце билось сильно, так сильно билось,
Что не раз толкало с бою взять свободу,
Подрагаться с покровителем незванным,
Отцом моим духовным.
Под болтовню несносную его речей
До наглости лукавых,
Я видел под руку с паном беззубым
Надменную красавицу Марину.
Пленительной улыбкой сияя,
Прелестница шептала о ласке нежной,
О страсти тихой, о счастье быть супругой...
Супругой беззубого магната!
Когда судьба сулит ей любви блаженство и славу,
Венец золотой и царскую порфиру...
Э, к черту все!
Скорее в бранные доспехи!
Шелом и меч булатный,
И на коней! Вперед, на смертный бой!
Мчатся в главе дружины хороброй,
Встретить лицом к лицу вражьей полки,
С боя, со славой взять наследный престол!..

М а р и н а

Царевич! Димитрий! Царевич!

С а м о з в а н е ц

Она! Марина! (Бросаясь к ней.)
Здесь, моя голубка, красавица моя!
Как томительно, как долго

Длились минуты ожидания,
Сколько мучительных сомнений,
Сердце терзая, светлые думы мои омрачали,
Любовь мою и счастье проклинать заставляя!

М а р и н а

Знаю, все, все знаю!
Ночей не спишь, мечтаешь ты,
И день, и ночь мечтаешь
О своей Марине...
Нет, не для бесед любовных,
Не для речей пустых и вздорных
Я пришла к тебе.
Наедине с собою ты можешь млеть и таять
От любви ко мне.
Меня не удивят, ты должен знать,
Ни жертвы, ни даже смерть твоя
Из-за любви ко мне!
Когда ж царем ты будешь на Москве?

С а м о з в а н е ц

Царем? Марина, ты пугаешь сердце!
Ужели власть, сияние престола,
Бояр кичливых рой, их гнусные изветы
В тебе могли бы заглушить
Святую жажду любви взаимной,
Отраду ласки сердечной,
Объятий жарких и страстных восторгов
Чарующую силу?

М а р и н а

Конечно!..
Мы и в хижине убогой будем счастливы с тобой.
Что нам слава, что нам царство?
Мы любовью будем жить одной.
Если вы, царевич, одной любви хотите,
В Московии у вас найдется немало женщин
Дебелых, румяных, бровь соболиная!..

С а м о з в а н е ц

Что наши женщины!
В пуховиках валяться, млеть и таять
Любо им. Шепни хоть слово о любви,

Раскиснут так, что тошно станет.
Тебя, тебя одну, Марина, я обожаю
Всей силой страсти, всей жаждой неги и блаженства.
Сжался над скорбью измученной души моей...
Не отвергай меня!

М а р и н а

Так не Марину, вы женщину
Во мне любили?..
Лишь престол царей московских,
Лишь порфира и венец златой
Могли бы искусить меня...

С а м о з в а н е ц

Ты ранишь сердце мне, жестокая Марина;
От слов твоих могильный хлад на душу вееет.
Видишь, я у ног твоих, у ног твоих
Молю тебя: не отвергай любви моей безумной!

М а р и н а

Встань, любовник нежный.
Не томи себя мольбой напрасной.
Встань, страдалец томный!
Мне жаль тебя, мой милый,
Изнемог ты, истомился,
От любви к своей Марине.
День и ночь о ней мечтаешь,
Забыл и думать о престоле,
О борьбе с царем Борисом.
Прочь, бродяга дерзкий!

С а м о з в а н е ц

Марина, что с тобой?

М а р и н а

Прочь, приспешник панский!
Холоп!..

С а м о з в а н е ц

Стой, Марина! Мне чудилось,
Ты бросила укором тягостным
Моей минувшей жизни...
Лжешь, гордая полячка, царевич я!
Со всех концов Руси вожди стеклися.
Завтра в бой летим в главе дружин хорообрых,

Славным витязем, прямо в кремль московский,
На отчий престол, завещанный судьбой!
Но, когда царем я сяду, в величьи неприступном,
О, с каким восторгом я насмеюсь над тобой,
О, как охотно я посмотрю на тебя,
Как ты, потерянным царством терзаясь,
Рабою послушною будешь ползти к подножию престола моего...
Всем тогда смеяться я велю над дурую шляхтянкой!

М а р и н а

Смеяться?..
О, царевич, умоляю, не кляни меня
За речи злые мои!
Не укором, не насмешкой, но чистой любовью
Звучат они в тиши ночной.
Мой милый, коханный мой!
Не изменит тебе твоя Марина,
Забудь о ней, забудь о любви своей,
Скорее на царский престол!

С а м о з в а н е ц

Марина!
Адскую муку души моей
Не растравляй любовью притворной!

М а р и н а

Люблю тебя, мой коханный!
Мой повелитель!..

С а м о з в а н е ц

О, повтори, повтори, Марина!
О, не дай остыть наслажденью,
Дай душе отраду, моя чаровница,
Жизнь моя!..

М а р и н а (опускается на колени)

Царь мой!

С а м о з в а н е ц

Встань, царица моя ненаглядная!
Встань, обними желанного!

М а р и н а

О, как сердце мое оживил ты,
Коханный мой!

(Обнимаются.)

(Рангони проходит по сцене и во время поцелуя останавливается в восторге от одержанной им победы.)

С а м о з в а н е ц

Скоро ль блаженства
Желанный день придет?

М а р и н а

Войско давно уж ждет тебя,
Скорее на царский престол!

Р а н г о н и

О, голубки мои, как вы просты, как нежны,
Добыча верная моя!

ЧЕТВЕРТОЕ ДЕЙСТВИЕ

<Во второй редакции оперы четвертое действие открывалось следующей картиной:

ПЕРВАЯ КАРТИНА

Площадь перед собором Василия Блаженного в Москве. Толпа обнищавшего народа бродит по сцене. Женщины сидят поодаль и в сторонке, по направлению от бокового выхода собора. Пристава часто мелькают в толпе. Входит кучка мужчин; впереди Митюха

М у ж ч и н ы (басы)

Что, отошла обедня?

М у ж ч и н ы (тенора)

Уж проклинали того.

М у ж ч и н ы (басы)

Кого это?

М у ж ч и н ы (тенора).

А Гришку-то, Гришку Отрепьева.

М у ж ч и н ы (басы)

Вот что.

М и т ю х а

Вышел это, братцы, дьякон

Здоровенный да толстый,

Да как гаркнет:

«Гришка Отрепьев, анафема!»

Мужчины (басы)

Чего, черт! Что ты брешешь?

Мужчины (басы)

Аль белены объелся?

Мужчины (тенора)

Взаправду, братцы!

Мужчины (тенора)

Вот так-таки хватил:

«Гришка Отрепьев, говорит, Анафема!»

Мужчины (басы)

Ха, ха, ха, да ну их!

Царевичу плевать, что Гришку проклинают.

Нешто он Гришка?

Мужчины (тенора)

Вестимо!

Митюха

А царевичу пропели вечную память.

Мужчины (басы)

Вона! Час от часу не легче!

Живому-то? Вот безбожники-то, о, право!

Живому царевичу! Ну, погоди ужо!

Задаст он, знать, Борису! (Оглядываются).

Уж под Кромы, бают, подошел.

Мужчины (тенора)

Идет с полками на Москву.

Мужчины (басы)

Громит по всем концам борисовы полки.

Тяжелый путь ведет его

На отчий престол царей православных.

Он будет здесь, на смерть Борису и борисовых детей!

Мужчины – старики (басы)

Что вы, что вы! Тише, черти! Аль дыбу

Да застенков позабыли!

(Чешут в затылках, переглядываются и снова бродят по сцене.)

Мальчишки (за сценой)

Тррр, ррр! *Железный колпак, железный колпак!*

(Ближе.) *Тррр, ррр! Железный колпак, железный колпак!*

(На сцену бегают юродивый в веригах, за ним толпа мальчишек.)

Улю-лю-лю-лю-лю-лю!.. Тррр!

(Часть народа замахивается на мальчишек, те отскакивают. Юродивый садится на камень, штопает лапоть и поет, покачиваясь.)

Ю р о д и в ы й

Месяц едет, котенок плачет,

Юродивый, вставай...

(Мальчишки, спустя некоторое время, окружают юродивого.)

Богу помолися, Христу поклонися.

Христос, Бог наш, будет вёдро,

Будет месяц.

(Рассеянно.) *Будет вёдро... месяц...*

М а л ь ч и ш к и

Здравствуй, здравствуй, юродивый Иваныч!

Встань, нас почествуй, ты в пояс поклонися нам.

Колпачок-то скинь!

Колпачок тяжел!

(Шелкают по колпаку.)

Дзинь, дзинь, дзинь,

Дзинь, дзинь, дзинь!

Эк звонит!

Ю р о д и в ы й

А у меня копеечка есть.

М а л ь ч и ш к и

Шутишь! Не надуешь нас, небось!

Ю р о д и в ы й (ищет копеечку)

Вишь!

М а л ь ч и ш к и

Фить!

(Вырывают и убегают к женщинам)

Ю р о д и в ы й (плачет)

А-а! А! Обидели юродивого!

А-а! Отняли копеечку! А-а! А-а!

(Из собора начинается царское шествие. Бояре раздают милостыню)

Ж е н щ и н ы и м а л ь ч и ш к и (на паперти)

Кормилец батюшка,

Подай Христа ради!
Отец наш, государь, Христа ради!

Мужчины (на сцене)

Царь, царь идет.

(На коленях.) Царь-государь, Подай, Христа ради!

(Показывается Борис, за ним Шуйский и Бояре)

Мужчины

Кормилец-батюшка,

Пошли ты нам милостыньку, Христа ради!

(Женщины и мальчишки, сопровождая царя и приближаясь к авансцене.)

Женщины

Государь-батюшка, Христа ради!

Женщины, мужчины и мальчишки

Наш батюшка, подай нам!

(На коленях.) Хлеба! Хлеба!

Хлеба голодным! Хлеба! Хлеба!

Хлеба подай нам,

Батюшка, Христа ради!

(Кланяются в землю.)

Юродивый

А-а-а...

(Увидя Бориса.) Борис! А Борис!

Обидели юродивого! А-а-а!

Борис (останавливается перед юродивым)

О чем он плачет?

Юродивый

Мальчишки отняли копеечку,

Вели-ка их зарезать,

Как ты зарезал маленького царевича.

Шуйский

Молчи, дурак! Схватите дурака!

Борис (останавливая повелительным жестом Шуйского)

Не троньте!

Молись за меня, блаженный! (Уходит.)

Юродивый (вскакивая)

Нет, Борис! Нельзя, нельзя, Борис!

Нельзя молиться за царя Ирода!

Богородица не велит.

(Смотрит в недоумении по сторонам; садится на камень и штопает лапоть)

Лейтесь, лейтесь, слезы горькие,

Плачь, плачь, душа православная.

Скоро враг придет

И настанет тьма,

Темень темная, непроглядная.

Горе, горе Руси,

Плачь, плачь, русский люд, голодный люд!>

ПЕРВАЯ КАРТИНА

Большая палата в московском кремле. Скамьи, царское место, ближе к рампе, вправо стол с письменными принадлежностями, крытый алым бархатом. Чрезвычайное заседание боярской думы.

Бояре (голоса)

Что ж? Пойдем на голоса, бояре! Вам первым начинать, бояре! Да наше мнение давно готово, — пиши, Андрей Михайлович!

(Щелкалов садится к столу.)

(Делятся на Голоса)

1-е

Злодея, кто б ни был он, сказнить!

3-е

Стой, бояре! Вы прежде излови, а там сказни, пожалуй.

1-е

Ладно!

4-е

Ну, не совсем-то ладно.

(При заявлении мнения, подающие его встают; после заявления кланяются и садятся)

2-е

Да ну, бояре, не мешайте!

1-е

Злодея, кто б ни был он, имать и пытать на дыбе крепко!

2-е

А там сказнить, и труп его повесить — пусть клюет воронье голодное!
Труп его предать сожжению на лобном месте всенародно, и трижды
проклясть тот прах поганый.

4-е

И развеять прах проклятый за заставами по ветру.

В с е

Чтоб и след простыл на веки побродяги самозванца! (Встают по частям и подходят к Щелкалову.) И каждого, кто с ним единомыслит, сказнить и труп его к позорному столбу прибить, о чем указы разослать повсеместно, по селам, городам и по посадам, по всей Руси! Читать в соборах и церквах, на площадях и сходах!.. (Молчание.) И Господа молить коленопреклоненно, да сжалится над Русью многострадальной!

(Входит Шуйский)

Часть бояр

Жаль, Шуйского нет князя! Хоть и крамольник, а без него, кажись, неладно вышло мненье.

Ш у й с к и й

Простите мне, бояре...

Б о я р е (в сторону)

Эк, легок на помине!

Ш у й с к и й

Позапоздал маленько, не во время пожаловать изволил!

(Бояре окружают Шуйского.)

Намедни, уходя от государя,

Скорбя всем сердцем, радея о душе царевой,

Я в щелочку случайно заглянул.

О, что увидел я, бояре!

Бледный, холодным потом обливаясь,

Дрожа всем телом, несвязно бормоча

Какие-то слова чудные, гневно очами сверкая,

Какой-то мукой тайной терзаясь,

Страдалец государь томился.

Вдруг посинел, глаза уставил в угол,

И, страшно стень и чураясь...

Б о я р е

Лжешь! Лжешь, князь!

Ш у й с к и й

К царевичу погибшему взывая,

Б о я р е

Что?

Ш у й с к и й

Призрак его бессильно отгоняя,

(Входит Борис, чураясь.)

Чур! чур, шептал, чур, дитя!

Щ е л к а л о в

Тише! Царь идет.

Б о я р е

Господи!.. (Увидя Бориса, отступают.) Господи! С нами крестная сила!..

Б о р и с

Кто говорит: «убийца»?.. Убийцы нет!

Жив, жив малютка! А Шуйского

За лживую присягу четвертовать!

Ш у й с к и й (как бы осеня Бориса)

Благодать господня над тобой!

Б о р и с

А?.. (Приходит в себя.)

(Бояре отводят его под руки на царское место.)

Я пригласил вас, бояре!

На вашу мудрость полагаюсь,

В минуту бед и тяжких испытаний,

Вы мне помощники, Бояре

Ш у й с к и й

Великий государь!

Дозволь мне, неразумному, ничтожному рабу

Слово молвить. Здесь, у красного крыльца,

Старец смиренный ждет соизволенья

Предстать пред очи твои светлые.

Муж правды и совета, муж жизни безупречной,

Великую он тайну поведать хочет.

Б о р и с

Быть так! Зови его! (Шуйский уходит.)

(Про себя.) Беседа старца, быть может, успокоит

Тревогу тайную измученной души!

(Шуйский вводит Пимена.)

П и м е н (осматривает собрание, подходит к царскому месту и пристально смотрит на Бориса)

Смиренный старец, в делах мирских немудрый судия,
Дерзает днесь подать свой голос...

Б о р и с (тревожно)

Рассказывай, старик, все, что знаешь...
Без утайки.

П и м е н

Однажды, *в вечерний час*¹,
Пришел ко мне пастух — уже маститый старец,
И тайну мне чудесную поведал.
«Еще ребенком, — сказал он, — я ослеп
И с той поры не знал ни дня, ни ночи
До старости. Напрасно я лечился
И зелием, и тайным нашептаньем,
Напрасно я из кладезей святых
Кропил водой целебной очи —
Напрасно! — И так я к тьме своей привык,
Что даже сны мои мне виденных вещей
Уж не являли, а снились только звуки.
Раз, в глубоком сне, вдруг слышу:
Детский голос зовет меня,
Так внятно зовет:
(Борис в волнении.)
«Встань, дедушка, встань!
Иди ты в Углич-град,
Зайди в собор Преображенья,
Там помолись ты над моей могилкой;
Знай, дедушка: *Димитрий я, царевич.*
(Борис приподнимается, отирая лицо платком.)
Господь приял меня в лик ангелов своих,
И я теперь Руси великий чудотворец!..»
Проснулся я, подумал,
Взял с собою внука и в дальний путь поплелся.
И только что склонился над могилкой,
Так хорошо вдруг стало и слезы полились
Обильно, тихо полились,

¹ Пушкин до слов Бориса «Ой, душно!» — Примеч. Мусоргского.

И я увидел и Божий свет, и внука, и могилку...

Борис (вскрикивает и хватается за сердце)

Ой! Душно!.. Душно!.. Свету!

(Падают без чувств на руки бояр.)

(Бояре шепчутся. Некоторые из них бегут звать доктора. Общая суматоха.)

Царевича скорей!.. Ох, тяжко мне!.. Схиму!

(Бояре усаживают Бориса в кресло. Шуйский идет за царевичем; часть бояр за патриархом или в Чудов монастырь. Не более 5 бояр остаются при Борисе.)

(Вбегает царевич и падает на грудь Бориса.)

Борис

Оставьте нас! Уйдите все!

(Бояре уходят.)

Прощай, мой сын, умираю...

Сейчас ты царствовать начнешь.

Не спрашивай, каким путем я царство приобрел.

Тебе не нужно знать. *Ты царствовать по праву будешь*,

Как мой наследник, как сын мой первородный...

Сын мой, дитя мое родное!..

Венец тебе достался в тяжкую минуту.

Силен злой самозванец!.. Он именем ужасным ополчен.

Вокруг тебя бояр крамола, измена войска,

Глад и мор... Слушай, Федор!

Не вверяйся наветам бояр крамольных,

Зорко следи за их сношениями тайными с Литвою,

Измену карай без пощады, без милости карай,

Строго вникай в суд народный — суд нелицемерный.

Стой на страже борцом за веру правую,

Свято чти святых угодников Божьих.

Сестру свою, царевну,

Сбереги, мой сын, — *ты ей один хранитель остаешься...*

Нашей Ксении — голубке чистой.

(В молитвенном настроении, ослабевающим голосом.)

Господи!.. Господи!..

Воззри, молю, на слезы грешного отца;

Не за себя молю, не за себя, мой Боже!

(Возлагая руки на Федора.)

С горней неприступной высоты

Пролей Ты благостный свет

На чад моих невинных,

Кротких, чистых!..
Силы небесные! Стражи трона предвечного...
Крылами светлыми оградите мое дитя родное
От бед и зол... от искушений...
(Целует сына.)

(За сценой протяжный удар колокола и погребальный перезвон.)

Звон!.. Погребальный звон!..

Хор (за сценою)

Плачьте, плачьте, людие,
Несть бо жизни в нем
И немы уста его
И не даст ответа.
Плачьте-плачьте, людие!

Борис

Надгробный вопль! Схима, святая схима...
В монахи царь идет.

Федор (сквозь слезы)

Государь, успокойся!.. Господь поможет...

Борис

Нет, нет, дитя!
Час мой пробил...

Хор (приближаясь)

Вижу младенца умираючи
И рыдаю, плачу.
Мятеся, трепещет он
И к помощи взывает.
И нет ему спасенья...

Борис

Боже! Ужель греха не замолю?..
О, злая смерть, как мучишь ты жестоко!
(Бояре и шествие входят на сцену.)
(Вскакивает.)

Повремените, *я царь еще!*
(Хватается за сердце и падает в кресло.)
(Ослабевающим голосом.) Я царь еще!..

Боже! Смерть!.. Прости меня!..

(Указывая на сына.)

Вот, вот царь ваш!.. Простите!..

(Впадает в забытье.)

(Мертвое молчание.)

Бо я ре (опустив головы и как бы замирая при последних словах
Бориса, шепотом)

Успне!..

Занавес медленно опускается.

ВТОРАЯ КАРТИНА¹

Лесная прогалина под Кромами. Направо от зрителей покаты́й спуск и от него дорога через сцену. За спуском видны в отдалении стены города. У самого спуска большой пень. Прямо против зрителей лесная чаща.

Ночь.

(При поднятии занавеса, за сценою раздаются дикие крики толпы бродяг, врывающихся справа, по спуску, на сцену. В толпе боярин Хрущов свя-
занный, в изодранном охабне, без шапки.)

Т о л п а

Вали сюда, ребята! Сади на пень, на пень его! Вот так! (Усаживают Хрущова на пень.) А чтоб не больно выл, чтоб горлышко боярское не портил, законопать! (Затыкают Хрущову рот обрывком охабня и завязывают поясом.) Важно! (Разводят костры.)

Г о л о с а (мужчины)

Что ж, братцы? Аль, без почету, так боярина оставим?

Так неладно! Все ж он слуга борисов.

Борис-от воровски престолом царским правил,

А он у вора воровал.

За то ему почет, как вору доброму.

Эй, рынды: Фомка, Епихан, за боярина!

(Из толпы выходят двое и становятся за Хрущовым)

Ж е н щ и н ы

Чтой-то за невидаль? Аль наш боярин николи зазнобушки не видел?

Куда-те к черту! Боярин без зазнобы, что пирог без начинки,

Афимья, выходи! Тебе, голубка, бают, уже вторая сотня подступила,

Так оно не боязно. Вали, красавица, к боярину, вали!

(Из толпы выходит старуха, кряхтя и покашливая, и направляется к Хрущову; общий смех)

¹ Карамз <ин>. И. Г. Р. <История государства Российского> Т. XI. стр. 117–120, 141–145. — Примеч. Мусоргского.

В с е

Ну, ладно! Давайте величать!

М у ж ч и н ы

Эй, бабы, заводи!

Ж е н щ и н ы (полукружьем перед Хрущовым)

Не сокол летит по поднебесью,
Не борзый конь мчится по полю,
Сиднем сидит бояринушка,
Сиднем сидит, думу думает.

В с е (кланяются)

Слава боярину, слава борисову!

Г о л о с а

Стой! А дубинки чтож не видно? Не при почести боярин!
Чего дубинки? Суньте плетку!
(Вкладывают Хрущеву в руки плеть.)
Вот так! Важно! Валяй!

Ж е н щ и н ы

Сиднем сидит, думу думает:
Как бы Борису в угодушку,
Как бы вору на помочь
Забить-запороть люд честной.

В с е (кланяются)

Слава боярину, слава борисову!
(Подходят ближе к Хрущову.)
Честью, почестью ты нас поваживал,
(Кланяются.)
В бурю, непогодь, да в бездорожие,
На ребятках наших покатывал,
Тонкой плеткой постегивал.
(Кланяются.)
Ох, уж и слава ж тебе, боярину!
Ох, уж и слава тебе, слава вечная!

(Слева по дороге вбегает юродивый в железном колпаке, обвешанный веригами, босиком, с лаптем в руке. За ним толпа мальчишек, поднявших его в кустах.)

М а л ь ч и ш к и ¹.

Тррр!.. *Железный колпак, железный колпак!* Тррр! Железный колпак! Улю-лю-лю-лю-лю!.. Тррр!

(Некоторые из толпы замахиваются на мальчишек кулаками, мальчишки отбегают в сторону)

Ю р о д и в ы й (садится на камень, поет, покачиваясь и штопая лапоть)

*Месяц едет,
Котенок плачет,
Юродивый, вставай,
Богу помолися,
Христу поклонися.
Христос, Бог наш,
Будет ведро,
Будет месяц.*

М а л ь ч и ш к и (чинно)

Здравствуй, юродивый Иваныч!
Встань, нас почествуй,
В пояс поклонися нам!
Колпачок-то скинь! Колпачок тяжел!
(Стучат по колпаку.)
Дзинь, дзинь, дзинь! — Эк звонит!

Ю р о д и в ы й

А у меня копеечка есть.

М а л ь ч и ш к и

Шутишь! Не надуешь нас, небось!

Ю р о д и в ы й (ищет за пазухой копеечку и показывает ее мальчишкам)

Вишь!

М а л ь ч и ш к и

Фить! (Вырывают копеечку и отбегают)

Ю р о д и в ы й (плачет)

А-а-а! Обидели *юродивого!* Отняли копеечку! (Плачет.)

(Плач юродивого сливается с приближающимся пением Варлаама и Мисаила)

В а р л а а м и М и с а и л (за сценою справа)².

Солнце, луна померкнули,

¹ Из Пушкина. — Примеч. Мусоргского.

² Карамз. И. Г. Р. Т. XI. стр. 121, 126. — Примеч. Мусоргского.

Звезды с небес покаталися,
Вселенная восколебалася
От тяжкого греха борисова.
(Юродивый укладывается у камня, притворяясь спящим. Толпа
прислушивается, надвигаясь вправо.)
Рыщет зверье невиданное,
Родит зверье неслыханное,
Пожирает тела человеческие
Во славу греха борисова.
(Ближе.)
Мучат, пытаются Божий люд,
А мучат слуги борисовы...
Наущеньем силы адовой,
Во славу престола сатанинского.

Т о л п а

От Москвы идут святые старцы, песню ведут о кознях Бориса,
О пытках, что терпит люд неповинный.

В а р л а а м И М и с а и л (входят на сцену)

Стонет, мятется святая Русь!
Стонет под рукой богоотступника,
Под проклятой рукой царевубийцы,
В прославление греха незамолимого!

Т о л п а

Гайда!
Расходилась, разгулялась удаль молодецкая,
Пышет полымем кровь казацкая!
Поднималась со дна сила пододонная.
Поднималась-тешилась неугомонная.
Гой ты сила-силушка бедовая,
Ты не выдай молодцев удалых.
Ой, и дай же ты им понатешиться,
Ой. И дай же ты им понасытиться!
Гайда!

Варлаам, Мисаил и старейшие из толпы
Воспримите царя законного, Богом спасенного!
От святоубийцы окаянного Богом укрытаго!
Воспримите, людие, царя Дмитрия Ивановича!

Толпа¹.

Рыщут, бродят слуги Бориса,
Мучат-травят люд неповинный.
Пыткой пытаются, душат в застенке,
Избить хотят православных.
Смерть ему, богоотступнику!
Смерть вору окаянному!
Царевбийце смерть!

Лавицкий и черниковский (за сценою)

Domine, salvum fac Regem Demetrium Moscoviae, omnis Rusiae...
Salvum fac...

Голоса в толпе

Еще кого нелегкая несет? Словно волки воют! Что за дьяволы?
(Часть толпы бросается по дороге влево.)

Варлаам (Мисаилу)

Воронье поганое! Поди-ка, тоже возглашают царевича! Хлеб отбивают, черти. Не попустим, отец Мисаил?

Варлаам и Мисаил

Не попустим!

Лавицкий, Черниковский (входя на сцену)

Salvum fac Regem Demetrium... Demetrium...

Варлаам (толпе)

Души ворон проклятых!

Толпа

А, кровососы! Колдуны поганые! Гайда! На осину!
(Хватают иезуитов.)

Варлаам

И да вознесутся на древо благолепно, да воспрославят вселенную
гласом велиим! Да пресечется мание дланей! Да отринется помощь
десницы!

(В толпе вяжут иезуитов.)

Лавицкий, Черниковский

Sanctissima Virgo!

Juva, juva

Servos Tuos!

¹ Карамз <ин>. И. Г. Р. <История государства Российского> Т. XI. стр. 109, 181–183. — Примеч. Мусоргского.

(Толпа тащит иезуитов в лес. В тоже время с лесу раздаются трубы и показываются всадники в белых плащах, с факелами)

В а р л а а м и М и с а и л (в лесу, за сценою)

Слава тебе, царевичу!

Слава тебе, Богом спасенному!

Т о л п а

Слава тебе, Димитрий Иванович!

Царь наш батюшка!

(Толпа, Варлаам, Мисаил и иезуиты теснятся на сцену.)

(Выезжает Самозванец в белом плаще и шлеме с перьями. Коня его держат под уздцы два ратника в белых плащах.)

Т о л п а

Слава! Слава! Живи и здравствуй Димитрий Иванович!

С а м о з в а н е ц ¹ (с коня)

Мы, Димитрий Иванович, Божьим изволением царевич Великой Руси, Углицкий, Дмитровский!.. Князь от колена предков наших, всех государств московских государь и наследник, вас, гонимых Годуновым, зовем к себе, и обещаем милость, помощь и защиту!

Х р у щ о в ²

Господи! Вижу сына иоаннова! Слава тебе! (Кланяется в землю.)

С а м о з в а н е ц

Встань, боярин! (Толпе.) За нами! В славный бой! На родину святую, в Москву, в Кремль златоверхий!

(Самозванец поднимается по спуску вправо. Все, кроме юродивого, идут за ним)

Т о л п а

Слава! Слава! Живи и здравствуй, Богом спасенный царь наш батюшка!

Л а в и ц к и й и Ч е р н и к о в с к и й (следуя в толпе за самозванцем)

Gloria Deo, gloria!

Т о л п а (за сценою)

Слава! Слава!

(За сценою набат и зарево пожара.)

¹ И. Г. Р. <История государства Российского> Т. XI. стр. 138. — Примеч. Мусоргского.

² И. Г. Р. <История государства Российского> Т. XI. стр. 145. — Примеч. Мусоргского.

Ю р о д и в ы й (вскакивает, озираясь. Потом садится на камень и поет,
покачиваясь)

Лейтесь, лейтесь, слезы горькие,
Плачь, душа православная!
Скоро враг придет и настанет тьма,
Темень темная, непроглядная.
(Занавес медленно опускается.)
Горе, горе Руси.
Плачь, русский люд,
Голодный люд!

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Текст печатается по: Евгений Онегин: Лирические сцены в трех действиях [Либретто]. Текст по Пушкину. Музыка П. Чайковского. М., 1879. Цензурное разрешение от 1 октября 1878 г.

Действующие лица

Ларина, помещица <меццо-сопрано>

Татьяна <сопрано>

Ольга <контральто>, ее дочери

Филиппевна, няня <меццо-сопрано>

Евгений Онегин <баритон>

Ленский <тенор>

Князь Гремин <бас>

Ротный <бас>

Зарещкий <бас>

Трике, француз <тенор>

Гильо, камердинер <тенор>

Крестьяне, крестьянки, бальные гости, помещики, помещицы, офицеры.

Действие происходит в деревне и в Петербурге. В двадцатых годах.

АКТ ПЕРВЫЙ КАРТИНА ПЕРВАЯ

Театр представляет сад при усадьбе Лариных. Налево дом с террасой, направо развесистое дерево у куртины цветов. В глубине сцены ветхая деревянная решетка, за которой из-за массы виднеется церковь и село. Вечереет.

(Ларина сидит под деревом и варит варенье, прислушиваясь к пению дочерей, Филиппевна стоит около нее и помогает ей варить. При втором куплете дуэта Татьяны с Ольгой обе старухи вступают в разговор.)
(Из дома слышно пение. Двери на террасу открыты.)

Татьяна и Ольга

*Слыхали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук, унылый и простой.*

Ларина¹

Они поют и я, бывало,
В давно прошедшие года —
Ты помнишь ли, и я певала.

¹ В данном либретто партии Лариной и Филиппевны (и несколько других фрагментов ниже) даны отдельно, что делает для читателя фразы бессмысленными. Поэтому мы приводим их в форме диалога, как это было принято в позднейших либретто.

Няня

Вы были молоды тогда!

Татьяна и Ольга

*Вздохнули ль вы, внимая тихий глас
Певца любви, певца своей печали?
Когда в лесах вы юношу видали,
Встречая взор его потухших глаз.*

Ларина

Как я любила Ричардсона!

Няня

Вы были молоды тогда.

Ларина

*Не потому, чтобы прочла.
Но в старину княжна Алина,
Моя московская кузина,
Твердила часто мне о нем.*

Няня

Да, помню, помню.

Ларина

Ах, Грандисон! Ах, Грандисон!

Няня

Да, помню, помню.

*В то время был еще жених
Супруг ваш, но вы поневоле
Тогда мечтали о другом,
Который сердцем и умом
Вам нравился гораздо боле!*

Ларина

*Ведь он был славный франт,
Игрок и гвардии сержант!*

Няня

Давно прошедшие года!

Ларина

Как я была всегда одета!

Няня

Всегда по моде!

Л а р и н а

Всегда по моде и к лицу!

Н я н я

Всегда по моде и к лицу!

Л а р и н а

Но вдруг без моего совета...

Н я н я

Свезли внезапно вас к венцу!

Потом, чтобы рассеять горе...

Л а р и н а

*Ах, как я плакала сначала,
С супругом чуть не развелась!*

Н я н я

*Сюда приехал барин вскоре,
Вы тут хозяйством занялись,
Привыкли — и довольны стали.*

Л а р и н а

*Потом хозяйством занялась,
Привыкла и довольна стала.*

Н я н я

И, слава Богу!

Л а р и н а и няня (вместе)

*Привычка свыше нам дана,
Замена счастью она.*

Да, так-то так!

*Привычка свыше нам дана,
Замена счастью она.*

Л а р и н а

*Корсет, альбом, княжну Полину,
Стихов чувствительных тетрадь,
Я все забыла...*

Н я н я

*Стали звать,
Акулькой прежнюю Селину
И обновили, наконец...*

Л а р и н а

Ах,

Ларина и няня (вместе)

*На вате шлафор и чепец!
Привычка свыше нам дана,
Замена счастию она.*

Да, так-то так!
*Привычка свыше нам дана,
Замена счастию она.*

Ларина

Но муж меня любил сердечно...

Няня

Да, барин вас любил сердечно,

Ларина

Во всем мне верил он беспечно.

Няня

Во всем вам верил он беспечно.

Ларина и Няня

*Привычка свыше нам дана,
Замена счастию она.*

(За сценой слышится хор крестьян, постепенно приближаясь.)

№ 2

Хор и пляска крестьян

Хор

Болят мои скоры ноженьки со походушки.
Болят мои белы рученьки со работушки.
Щемит мое ретивое сердце со заботушки.
Не знаю, как быть, как любезную забыть!
(Входят крестьяне: впереди несут разукрашенный сноп.)
Здравствуй, матушка-барыня!
Здравствуй, наша кормилица!
Вот мы пришли к твоей милости,
Сноп принесли разукрашенный!

Ларина

Что ж, и прекрасно, веселитесь,
Я рада вам. Пропойте что-нибудь повеселей!

Хор

Извольте, матушка, потешим барыню.

Ну, девки, в круг сходитесь,
Ну, что ж вы? становитесь, становитесь.
(Во время пения хора девушки пляшут со снопом.)
Уж как по мосту, мосточку,
По калиновым досочкам,
Вайну, вайну, вайну, вайну,
По калиновым досочкам,
Тут и шел-прошел детина,
Словно ягода-малина,
Вайну, вайну, вайну, вайну,
Словно ягода-малина.
(Во время пения Татьяна и Ольга выходят на балкон)
На плече несет дубинку,
Под полой несет волынку,
Вайну, вайну, вайну, вайну,
Под полой несет волынку,
Под другой несет гудочек.
Догадайся, мил-дружочек,
Вайну, вайну, вайну, вайну,
Догадайся, мил дружочек.
Солнце село, ты не спишь ли!
Либо выйди, либо вышли!
Вайну, вайну, вайну, вайну,
Либо выйди, либо вышли,
Либо Сашу, либо Машу,
Либо душечку-Парашу,
Вайну, вайну, вайну, вайну,
Либо душечку-Парашу
Парашенька выходила,
С милым речи говорила:
Вайну, вайну, вайну, вайну,
С милым речи говорила:
«Не бессудь-ка, мой дружочек,
В чем ходила, в том и вышла,
В худенькой во рубашонке,
Во короткой пониженьке,
Вайну, вайну, вайну, вайну,
В худенькой во рубашонке,
Во короткой пониженьке!»

№ 3

(Во время предыдущего хора Татьяна и Ольга вышли на балкон)

Т а т ь я н а

Как я люблю под звуки песен этих
Мечтами уноситься иногда куда-то далеко!

О л ь г а

Ах, Таня, Таня, всегда мечтаешь ты,
А я так не в тебя,
Мне весело, когда я пенье слышу

(Ольга ласкается к матери, потом поет следующий номер, подойдя к авансцене)

(Ларина, Татьяна и Филиппьевна окружают ее)

«Уж как по мосту-мосточку,
По калиновым досочкам!!!»
Я не способна к грусти томной;
Я не люблю мечтать в тиши
Иль на балконе ночью темной
Вздыхать, вздыхать, вздыхать
Из глубины души. Зачем вздыхать,
Когда счастливо мои дни юные текут?
Я беззаботна и шаловлива,
Меня ребенком все зовут!
Мне будет жизнь всегда мила,
И я останусь, как и прежде
Подобно ветреной надежде,
Резва, беспечна, весела.

№ 4.

(Няня с Татьяной отделяются от остальных)

Л а р и н а

Ну, ты, моя вострушка, веселая и резвая ты пташка!
Я думаю, — плясать сейчас готова, не правда ли?

Н я н я

Танюша! а, Танюша! что с тобой?
Уж не больна ли ты?

Т а т ь я н а

Нет, няня, я здорова.

Л а р и н а (обращаясь к хору)

Ну, милые, спасибо вам за песни! Ступайте к флигелю!
Филипьевна, а ты вели им дать вина.
Прощайте, други!

К р е с т ь я н е

Прощайте, матушка!
(Татьяна садится на ступеньки террасы с книгой, в которую углубляется. Няня уходит вслед за крестьянами)

О л ь г а

Мамаша, посмотрите-ка на Таню!

Л а р и н а

А что? И впрямь, мой друг, бледна ты очень.

Т а т ь я н а

Я всегда такая, не тревожьтесь, мама!
Очень интересно то, что читаю.

Л а р и н а

Так оттого бледна ты?

Т а т ь я н а

Да как же, мама! Повесть мук сердечных
Влюбленных двух меня волнует, жаль их, бедных!
Ах! как они страдают!

Л а р и н а

Полно, Таня, бывало я, как ты, читая
Книги эти, волновалась. Все это вымысел.
Прошли года, И я увидела, что в жизни
Нет героев, спокойна я.

О л ь г а

Напрасно так покойны! Смотрите,
Фартук ваш вы снять забыли!
Ну, как приедет Ленский, что тогда?
(Смеется.)
Чу! Подъезжает кто-то, это он!

Л а р и н а

И в самом деле!

Т а т ь я н а (смотря с террасы)

Он не один...

Л а р и н а

Кто б это был?

Ня ня (вбегает впопыхах с казачком)
Сударыня, приехал Ленский барин.
С ним господин Онегин!

Т а т ь я н а

Ах, скорее убегу!
(Хочет бежать, Ларина удерживает ее)

Л а р и н а

Куда ты, Таня? Тебя осудят!
Батюшки, а чепчик мой на боку!
(Няня охорашивает Татьяну и потом уходит, делая ей
знак, чтоб та не боялась)

О л ь г а

Велите же просить!

Л а р и н а

Проси скорей, проси!
(Казачок убегает. Все в величайшем волнении пригото-
вляются встретить гостей)

№ 5

(Входят Онегин и Ленский Ленский подходит к руке Лариной и почти-
тельно кланяется девицам)

Л е н с к и й

Mesdames! Я на себя взял смелость
Привесть приятеля!
Рекомендую вам: Онегин, мой сосед.

О н е г и н

Я очень счастлив!

Л а р и н а

Помилуйте, мы рады вам;
Присядьте, вот дочери мои!

О н е г и н

Я очень, очень рад!

Л а р и н а

Войдемте в комнаты! Иль, может быть,
Хотите на вольном воздухе остаться?
Прошу вас, без церемоний будьте,
Мы соседи, так нам чиниться нечего!

Л е н с к и й

Прелестно здесь! Люблю я этот сад укромный и тенистый!
В нем так уютно!

Л а р и н а

Прекрасно! Пойду похлопотать я
В доме по хозяйству, а вы гостей займите, —
Я сейчас.

(Уходит, делая знаки Тане, чтоб та не дичилась.)

(Ленский с Онегиным отходят направо. Таня и Ольга стоят на противоположной стороне.)

О н е г и н

Скажи, которая Татьяна?

Л е н с к и й

*Да та, которая грустна
И молчалива, как Светлана!*

О н е г и н

Мне очень любопытно знать.
Неужто ты влюблен в меньшую?

Л е н с к и й

А что?

О н е г и н

*Я выбрал бы другую,
Когда б я был, как ты, поэт!*

Т а т ь я н а

*Я дождалась, — открылись очи!
Я знаю, это он!*

О л ь г а

Ах, знала, знала я, что появленье
Онегина произведет
*На всех большое впечатленье,
И всех соседей развлечет!
Пойдет догадка за догадкой...*

Л е н с к и й

Ах, милый друг,

О н е г и н

*В чертах у Ольги жизни нет,
Точь-в-точь в вандиковой мадонне.*

*Кругла, красна лицом она...
Как эта глупая луна,
На этом глупом небосклоне!*

Л е н с к и й

*...волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень,
Не столь различны меж собой...
Как мы взаимной разнотою!*

Т а т ь я н а

*Увы, теперь и дни, и ночи,
И жаркий, одинокий сон.
Все, все напомнит образ милый.*

О л ь г а

*Все станут толковать украдкой,
Шутить, судить не без греха!
Пойдет догадка... пойдет догадка за догадкой.*

Т а т ь я н а

*Без умолку, волшебной силой,
Все будет мне твердить о нем,
И душу жечь любви огнем.*

О л ь г а

*Шутить, судить не без греха,
И Тане прочить жениха!*

Т а т ь я н а

*Все будет мне твердить о нем,
И душу жечь любви огнем!*

(Ленский подходит к Ольге. Онегин довольно бесцеремонно рассматривает Таню, которая стоит, опустив глаза в землю, — потом подходит к ней и занимается разговором.)

№ 6

Л е н с к и й (с одушевлением)

Как счастлив, —
Я снова вижу с вами!

О л ь г а

Вчера мы виделись, мне кажется!

Л е н с к и й

О да! Но все ж день целый,
Долгий день прошел в разлуке.
Это вечность!

О л ь г а

Вечность! Какое слово страшное —
Вечность — день один...

Л е н с к и й

Да, слово страшное, но не для моей любви!
(Ленский с Ольгой проходят)

О н е г и н (обращаясь к Татьяне с холодной учтивостью)

Скажите мне, я думаю, бывает вам
Прескучно здесь в глуши,
Хотя прелестной, но далекой;
Не думаю, чтоб много развлечений
Дано вам было.

Т а т ь я н а

Я читаю много.

О н е г и н

Правда, дает нам чтение бездну пищи
Для ума и сердца, но не всегда сидеть
Нам можно с книгой!

Т а т ь я н а

Мечтаю иногда, бродя по саду.

О н е г и н

О чем же вы мечтаете?

Т а т ь я н а

*Задумчивость моя подруга
От самих колыбельных дней.*

О н е г и н

Я вижу, вы мечтательны ужасно,
И я таким когда-то был.

(Онегин проходит в другую сторону сада с Татьяной, Ленский в это время возвращается с Ольгой)

Л е н с к и й

Я люблю вас, Ольга, как одна
Душа безумная, душа поэта

*Еще любить осуждена.
Всегда, везде одно мечтанье,
Одно привычное желанье,
Одна привычная печаль!
Я отрок был тобой плененный,
Сердечных мук еще не зная,
Я был свидетель умиленный
Твоих младенческих забав.
В тени хранительной дубравы
Я разделял твои забавы.
Я люблю тебя, я люблю тебя,
Как одна душа поэта только любит.
Ты одна в моих мечтаньях,
Ты одно мое желанье,
Ты мне радость и страданье.
Я люблю тебя, я люблю тебя,
И никогда, ничто:
Ни охлаждающая даль,
Ни час разлуки, ни веселья шум
Не отрезвят души,
Согретой девственным любви огнем!*

О л ь г а

Под кровом сельской тишины
Росли с тобою вместе мы...
И помним, *прочили венцы*
Уж в раннем детстве нам с тобой наши *отцы*.

№ 7

Л а р и н а

А, вот и вы! Куда же делась Таня?

Н я н я

Должно быть, у пруда гуляет с гостем;
Пойду ее покликать.

Л а р и н а

Да скажи-ка ей, пора де в комнаты,
Гостей голодных попотчевать
Чем Бог послал! (Няня уходит.)
(Ленскому.) Прошу вас, пожалуйте!

Л е н с к и й

Мы вслед за вами.

(Появляется Онегин с Татьяной)

(Сзади их няня, старающаяся подслушать. Проходя тихо по сцене, Евгений поет следующие фразы, при последних словах он уже на террасе. Татьяна все еще сохраняет свой смущенный вид)

О н е г и н

*Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил,
И лучше выдумать не мог,
Его пример другим наука.
(Уже на террасе.)
Но, Боже мой, какая скука
С больным сидеть и день, и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!*

Н я н я

Моя голубка, склонив головку
И глазки опустив,
Идет смиреннько, стыдлива больно!
А и то! Не приглянулся ли ей барин
Этот новый?

(Уходит)

КАРТИНА ВТОРАЯ

№ 8

(Театр представляет комнату Татьяны, очень просто убранную. Простые белые деревянные стулья старинного фасона, обитые ситцем. Такие же ситцевые занавески на окне, кровать, над которой полка с книгами. Комод, покрытый салфеткой, и на нем зеркальце на столбиках. Вазы с цветами. У окна стол с чернильницей и всем, что нужно для письма)

(При открытии занавеса Татьяна сидит перед зеркалом. Она очень задумчива. Няня стоит около нее; Татьяна в белом ночном платье)

Н я н я

Ну, заболталась я, пора уж, Таня,
Рано тебя я разбужу к обедне, засни скорей.
(Татьяна лениво встает и садится на постель; няня ласкает ее)

Татьяна

*Не спится, няня, здесь так душно!
Открой окно и сядь ко мне.*

Няня (открывая окно)

*Что, Таня, что с тобой?
(Открыв окно, няня садится на стул рядом с Татьяной)*

Татьяна

Мне скучно, поговорим о старине.

Няня

*О чем же, Таня? Я, бывало,
Хранила в памяти немало
Старинных былей, небылиц
Про злых духов и про девиц,
А ныне все темно мне стало:
Что знала, то забыла. Да!
Пришла худая череда! Зашибло!*

Татьяна.

*Расскажи мне, няня, про ваши старые года,
Была ты влюблена тогда?*

Няня

*И полно, Таня! В наши лета
Мы не слыхали про любовь,
А то покойница свекровь
Меня бы согнала со света!*

Татьяна

Да как же ты венчалась, няня?

Няня

*Так, видно, Бог велел! Мой Ваня
Моложе был меня, мой свет,
А было мне тринадцать лет!
Недели две ходила сваха
К моей родне и, наконец,
Благословил меня отец!
Я горько плакала со страха,
Мне с плачем косу расплели,
И с пеньем в церковь повели,
И вот ввели в семью чужую...
Да ты не слушаешь меня?*

Т а т ь я н а (обнимая няню)

*Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую,
Мне тошно, милая моя,
Я плакать, я рыдать готова!*

Н я н я

*Дитя мое, ты нездорова.
Господь помилуй и спаси!
Дай окроплю тебя святой водою.
Ты вся горишь.*

Т а т ь я н а

*Я не больна,
Я, знаешь няня, я влюблена.*

Н я н я

Да как же...

Т а т ь я н а

*Поди, оставь меня одну,
Дай, няня мне перо, бумагу,
Да стол придвинь; я скоро лягу.
Прости!*

Н я н я

Покойной ночи, Таня! (Уходит.)

(Татьяна долго остается в задумчивости, встает в большом волнении и с выражением решимости на лице)

Т а т ь я н а

*Пускай погибну я, но прежде
Я в ослепительной надежде
Блаженство темное зову,
Я негу жизни узнаю!
Я пью волшебный яд желаний!
Меня преследуют мечты!
Везде, везде передо мной
Мой искунитель роковой!
Везде, везде, он предо мною!*

(Подходит к письменному столу и садится, несколько времени пишет, потом останавливается)

Нет, все не то! Начну сначала! (Рвет письмо.)

Ах, что со мной! я вся горю!

Не знаю, как начать... (Пишет.)

Я к вам пишу, чего же боле?

*Что я могу еще сказать?
Теперь я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать!
Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня.
Сначала я молчать хотела;
Поверьте, моего стыда
Вы не узнали б никогда!
(Откладывая письмо в сторону)
О да, клялась я сохранить в душе
Признание в страсти пылкой и безумной!
Увы! не в силах я владеть своей душой!
Пусть будет то, что быть должно со мной!
Ему признаюсь я! Смелей! Он все узнает!
(Пишет)
Зачем, зачем вы посетили нас?
В глуши забытого селенья
Я б никогда не знала вас,
Не знала б горького мученья.
Души неопытной волненья
Смирив, со временем (как знать?)
По сердцу я нашла бы друга,
Была бы верная супруга
И добродетельная мать...
(Внезапно вставая)
Другой! Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я!
То в Вышнем суждено совете,
То воля неба: я твоя!
Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю: ты мне послан Богом
До гроба ты хранитель мой.
Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты уж был мне мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался.
Давно... нет, это был не сон!
Ты чуть вошел, я вмиг узнала...
Вся обомлела, запылала,
И в мыслях молвила: вот он!
Не правда ль! Я тебя слыхала...*

*Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала,
Или молитвой улаждала
Тоску волнуемой души?
И в это самое мгновенье
Не ты ли, милое виденье,
В прозрачной темноте мелькнул,
Приникнув тихо к изголовью?
Не ты ль с отрадой и любовью
Слова надежды мне шепнул?
(Подходит к столу и снова садится писать, останавлива-
ясь и как бы задумываясь)
Кто ты, мой ангел ли хранитель
Или коварный искуситель?
Мои сомненья разреши.
Быть может, это все пустое,
Обман неопытной души,
И суждено совсем иное?..
(Снова встает в задумчивости)
Но так и быть! Судьбу мою
Отныне я тебе вручаю,
Перед тобою слезы лью,
Твоей защиты умоляю.
Вообрази: я здесь одна!
Никто меня не понимает!
Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна!
Я жду тебя! Единым словом
Надежды сердца оживи,
Иль сон тяжелый перерви.
Увы, заслуженным укором!
(Быстро подходит к столу и поспешно дописывает письмо)
Кончаю, страшно перечесть
Стыдом и страхом замираю,
Но мне порукой ваша честь.
И смело ей себя вверяю!*

№ 10

(Татьяна подходит к окну и отдергивает занавеску. В комнату быстро врывается свет)

Т а т ь я н а

Ах, ночь минула, проснулось все

И солнышко встает.
Пастух играет... А я-то...
(Дверь тихонько отворяется и входит Няня)

Няня (еще не замечая Татьяны)
Пора, дитя мое! Вставай!
Да ты, красавица, готова!
О, птишка ранняя моя!
Вечор уж как боялась я...
Ну, слава Богу, ты, дитя, здорова:
Тоски ночной и следу нет.
(Татьяна отходит от окна и берет письмо)
Лицо твое, как маков цвет!

Татьяна

Ах, няня, сделай одолженье ...

Няня

Изволь, родная, прикажи.

Татьяна

Не думай... право... подозренье...
Но видишь... ах, не откажи!

Няня

Мой друг, вот Бог тебе порукой!

Татьяна

Итак, пошли тихонько внука
С запиской этой к О... к тому...
К соседу, да вели ему,
Чтоб он не говорил ни слова,
Чтоб он, чтоб он не называл меня.

Няня

Кому же, милая моя?
Я нынче стала бестолкова!
Кругом соседей много есть.
Куда мне их и перечесть?
Кому же, ты толком говори!

Татьяна (нетерпеливо).
Как недогадлива ты, няня!

Няня

Сердечный друг, уж я стара!
Стара; тупеет разум, Таня;

*А то, бывало, я востра.
Бывало, мне слово барской воли...*

Т а т ь я н а

*Ах, няня, няня, до того ли!
Что нужды мне в твоём уме,
Ты видишь, няня, дело о письме!*

Н я н я

*Ну, дело, дело, дело!
Не гневайся, душа моя!
Ты знаешь: непонятна я.*

Т а т ь я н а

...К Онегину!

Н я н я

Ну, дело, дело: я поняла!

Т а т ь я н а

*К Онегину!
С письмом к Онегину
Пошли ты внука, няня!*

Н я н я

*Ну, ну, не гневайся, душа моя!
Ты знаешь, непонятна я!..
Да что ж ты снова побледнела?*

Т а т ь я н а

*Так, няня право ничего!
Пошли же внука своего!*

(Няня, взяв письмо, стоит все еще в недоумении. Таня делает знак, чтобы она уходила. Няня уходит, у дверей останавливается, задумывается, снова возвращается. Наконец дает почувствовать, что она поняла и уходит)

(Татьяна садится к столу и, облокотившись, снова погружается в раздумье)

КАРТИНА ТРЕТЬЯ

№ 11

(Театр представляет другое место сада при усадьбе Лариных. Густые кусты сирени и акации, ветхая скамейка, запущенные клумбы и т. д. Сенные девушки, собирающие ягоды, мелькают в кустах)

(Хор на заднем плане сцены в кустах)

Хор девушек

*Девицы, красавицы, душеньки, подруженьки!
Разыграйтесь, девицы, разгуляйтесь, милые!
Затяните песенку, песенку заветную.
Заманите молодца к хороводу нашему!
Как заманим молодца, как завидим издали,
Разбежимтесь, милые, закидаем вишеньем,
Вишеньем, малиною, красною смородиной!
Не ходи подслушивать песенки заветные,
Не ходи подсматривать игры наши девицы!*

№ 12

Т а т ь я н а (быстро вбегает и в изнеможении падает на скамью)

*Здесь он, здесь Евгений!
О Боже! что подумал он,
Что скажет он?..
Ах, для чего, стенанью вняв души больной,
Не в силах совладать с собой,
Ему письмо я написала!
Да, сердце мне теперь сказало,
Что насмеется надо мной
Мой соблазнитель роковой.
О, Боже мой! как я несчастна,
Как я жалка! Шаги... все ближе:
Да, это он!*

(Входит Онегин, Таня вскакивает, Евгений подходит к ней. Она опускает голову на грудь)

Онегин

*Вы мне писали, не отпирайтесь.
Я прочел души доверчивой признанья,
Любви невинной излиянья;
Мне ваша искренность мила!*

*Она в волненье привела
Давно умолкнувшие чувства.
Но вас хвалить я не хочу;
Я за нее вам отплачу
Признаньем также без искусства.
Примите ж исповедь мою!
Себя на суд вам отдаю!*

Т а т ь я н а

О Боже! Как, обидно и как больно!
(Опускается на скамью)

О н е г и н

*Когда бы жизнь домашним кругом
Я ограничить захотел,
Когда б мне быть отцом, супругом
Приятный жребий повелел,
То верно б, кроме вас одной,
Невесты не искал иной.
Но я не создан для блаженства,
Ему чужда душа моя.
Напрасны ваши совершенства,
Их не достоин вовсе я!
Поверьте, совесть в том порукой,
Супружество нам будет мукой, —
Я сколько ни любил бы вас,
Привыкнув, разлюблю тотчас.
Судите ж вы, какие розы
Нам заготовил Гименей,
И, может быть, на много дней!
Мечтам и годам нет возврата,
Не обновлю души моей!
Я вас люблю любовью брата,
Иль, может быть, еще сильней!
Послушайте ж меня без гнева.
Сменит не раз младая дева
Мечтами легкие мечты.
Учитесь властвовать собой,
Не всякий вас, как я, поймет.
К беде неопытность ведет.*

Х о р (за сценой, никого не видно)

Девыцы, красавицы, душеньки, подруженьки!

*Разыграйтесь, девицы, разгуляйтесь, милые.
Как заманим молодца, как завидим издали,
(Хор, постепенно удаляясь)
Разбежимтесь, милые, закидаем вишенъем.
Не ходи подслушивать, не ходи подсматривать
Игры наши девичьи!*

(Онегин подает руку Татьяне. Она долго смотрит на него умоляющим взглядом, потом машинально встает и, опираясь на него, тихо уходит)

Занавес

АКТ ВТОРОЙ

Картина четвертая

№ 13

(Театр представляет освещенную залу в доме Лариных. Посредине люстра, по бокам кенкеты и среди с зажженными сальными свечами. Гости в бальных нарядах весьма старомодного фасона, и среди их военные в мундирах двадцатых годов, танцуют вальс. Старики сидят группами, любуются на танцы. Маменьки с ридикюлями занимают стулья, уставленные вдоль стен. Онегин с Татьяной, Ленский с Ольгой принимают участие в танцах. Ларина беспрестанно проходит по сцене с озабоченным видом хозяйки)

Хор

Вот так сюрприз, никак не ожидали
Военной музыки! Веселье хоть куда!
Давно уж здесь нас так не угощали!
На славу пир, не правда ль, господа?
Вот браво! Браво! славный сюрприз для нас!

Пожилые помещики

В наших поместьях не часто встречаем
Бала веселого радостный блеск,
Только охотой себя развлекаем,
Люб нам охотничий гомон и треск!

Маменьки

Ну, уж веселье, день целый летают
По дебрям, полянам, болотам, кустам!
Устанут, залягут, и все отдыхают,
И вот развлеченье для бедных всех дам!

Молодые девицы (пристают к ротному)
Ах, Трифон Петрович, как милы вы, право!
Мы так благодарны вам!

Попляшем на славу мы!

Ротный

Полноте-с... Я сам очень счастлив!

Я тоже намерен, начнемте ж плясать!

(Онегин танцует с Татьяной. В это время другие танцующие приостанавливаются и все наблюдают за танцующей парой)

Маменьки

Гляньте-ка! Танцуют пажоны,

Давно уж пора бы... Ну, женишок!

Как жалко Танюшу! Возьмет ее в жены

И будет тиранить!

Он, слышно, игрок!

(Онегин тихо проходит мимо маменек, старясь прислушиваться к их разговору)

Он неуч страшный, сумасбродит,

Он дамам к ручке не подходит,

Он фармазон, он пьет одно

Стаканом красное вино!

Онегин

И вот вам мненье! Наслушался

Довольно я разных сплетен мерзких!

По делам мне все это!

Зачем приехал я на этот глупый бал?

Я не прошу Владимиру услугу эту. Буду

Ухаживать за Ольгой, взбешу его порядком!

(Ольга проходит мимо, за нею идет Ленский)

Вот она!.. Прошу вас!

Ленский

Вы обещали мне теперь!

Онегин (в недоумении)

Ошибся, верно, ты!

(Онегин с Ольгой танцуют)

Ленский

Ах, что такое!.. Глазам не верю!

Ольга! Боже, что со мной...

Хор

Пир на славу! Вот так сюрприз,

Вот так угощенье! Веселье хоть куда!

(Следует первый куплет)

№ 14

Ленский (подходя к Ольге, только что кончившей танцевать с
Онегиным)

Ужель я заслужил от вас насмешку эту,
Ах, Ольга, как жестоки вы со мной!
Что сделал я?

Ольга

Не понимаю, в чем виновата я!

Ленский

Все экосезы, все вальсы с Онегиным вы танцевали; я приглашал вас,
но был отвергнут!

Ольга

Владимир, это странно, из пустяков ты сердисься!

Ленский

Как! Из-за пустяков! Ужели равнодушно
Я видеть мог, когда смеялась ты,
Кокетничая с ним! К тебе он
Наклонялся и руку жал тебе! Я видел все!

Ольга

Все это пустяки и бред!
Ревнуешь ты напрасно,
Мы так болтали с ним,
Он очень мил!

Ленский

Даже мил! Ах, Ольга, ты меня не любишь!

Ольга

Какой ты странный!

Ленский

Котильон со мной танцуешь ты?

Подходит Онегин

Нет, со мной! Не правда ль,
Слово вы мне дали?

Ольга

И сдержу я слово! Вот вам наказанье
За ревность вашу!

Ленский

Ольга!

(В глубине сцены показывается Трике, окруженный барышнями)

О л ь г а

Ни за что! Глядите-ка!
Все барышни идут сюда с Triquet.

О н е г и н

Кто он?

О л ь г а

Француз, живет у Харликова.

М о л о д ы е д е в и ц ы

Monsieur Triquet! Chantez de grâce un couplet!

Т р и к е т

Куплет имеет я с собой.

Но где, скажите, mademoiselle?

(Таню ставят посредине круга, образуемого всеми гостями. Трике поет следующие куплеты, обращаясь к ней. Она конфузится и хочет уйти, но ее удерживают)

Он должен быть передо мной.

Car le couplet est fait pour elle.

Х о р

Вот она! Вот она!

Т р и к е

Вы здесь. Voilà царица этот день.

Mesdames, я буду начинать!

Прошу теперь мне не мешайт!

À cette fête conviée,
De celle dont le jour est fêté,
Comtemplons le charme et la beauté.
Son aspect doux et enchanteur
Répand sur nous tous sa lueur.
De la voir quel plaisir, quel bonheur!
Brillez, brillez, toujours, belle Tatiana!
Que le sort comble ses désirs,
Que la joie, les jeux, les plaisirs
Fixent sur ses lèvres le sourire!
Que sur le ciel de ce pays
Étoile qui toujours brille et luit,
Elle éclaire nos jours et nos nuits.
Brillez! Brillez! belle Tatiana!

(Трике

Какой прекрасный этот день,
Когда в сей деревенский сень
Просыпался *belle Tatiana!*
И ми приекали сюда,
Девиц, и дам, и господа —
Посмотреть, как расцветайт она!
Желаем много быть счастлив,
Быть вечно фея *de ses gives*,
Никогда не быть скучна, больна!
И пусть среди своих *bonheurs*
Не забывают свой *serviteur*
И всех свои подруг она.
Ви роза, ви роза, *belle Tatiana!*)

Гости

Браво, браво,
Браво, Monsieur Трике,
Куплет ваш превосходен
И очень, очень мило спет!

№ 15

Ротный

Messieurs! Mesdames! Места занять извольте!
Сейчас начнется котильон!

(Ротный подает руку Тане и пускается в пляс. Танцующие гости рассаживаются парами. Онегин садится с Ольгой ближе к сцене. Ленский стоит в задумчивости сзади их)

Онегин

(Протанцевав тур с Ольгой, усаживает свою даму, потом, делая вид, что только что заметил Ленского, обращается к нему)

Ты не танцуешь, Ленский?
Чайльд Гарольдом стоишь каким-то!
Что с тобой?

Ленский

Со мной? Ничего, люблюсь я тобой,
Какой ты друг прекрасный!

Онегин

Каково! Не ожидал признанья я такого!
За что ты дуешься?

Л е н с к и й

Я дуюсь? О, нимало!
Любуюсь я, как слов своих игрой
И светской болтовней
Ты кружишь головы и девочек смущаешь
Покой душевный!
Видно, для тебя одной Татьяны мало.
Из любви ко мне ты, верно, хочешь
Ольгу погубить, смутить ее покой,
А там, смеяться над нею же!
Ах, как честно это!

О н е г и н (с усмешкой)

Что? Да ты с ума сошел!

Л е н с к и й

Прекрасно! Меня ж ты оскорбляешь,
И меня же ты зовешь помешанным!

(Гости мало-помалу прекращают танцы, прислушиваясь к разговору
Ленского с Онегиным)

Х о р

Что такое? В чем там дело?

(Гости оставляют свои места и окружают спорящих)

Л е н с к и й

Онегин! Вы больше мне не друг!
Быть близким с вами я не желаю больше!
Я... я презираю вас!

Х о р

Вот неожиданный сюрприз!
Какая ссора закипела!
И теперь у них пошло
Не в шутку дело!

О н е г и н (отводя Ленского несколько в сторону)

Послушай, Ленский, ты не прав!
Довольно нам привлекать
Вниманье нашей ссорой!
Я не смутил, еще ничей покой
И, признаюсь, желанья не имею его смущать!

Л е н с к и й

Тогда зачем же ты ей руку жал,

Шептал ей что-то?
Краснела, смеясь, она!
Что, что ты говорил ей?

Онегин

Послушай, это глупо, нас окружают!

Ленский (вне себя)

Что за дело мне?
Я вами оскорблен. И сатисфакции я требую!

Хор

В чем дело? Расскажите, что случилось?

Ленский

Просто я требую,
Чтоб господин Онегин
Мне объяснил свои поступки!
Он не желает этого, и я
Прошу его принять мой вызов!

Ларина (пробираясь через толпу и обращаясь к Ленскому)
О Боже! В нашем доме, пощадите!

№ 16

Ленский

В вашем доме, как сны золотые,
Мои детские годы текли!
В вашем доме вкусил я впервые
Радость чистой и светлой любви!
Но сегодня узнал я другое,
Я изведаль, что жизнь не роман,
Честь лишь звук, дружба слово пустое,
Оскорбительный, жалкий обман.

Онегин

*Наедине с своей душой
я недоволен сам собой.
Над этой страстью робкой, нежной
Я слишком пошутил небрежно!
Всем сердцем юношу любя,
Я б должен оказать себя
Не мячиком предрассуждений,
Но мужем с честью и с умом.*

Т а т ь я н а

Потрясена я, ум не может
Понять Евгения. Тревожит,
Меня ревнивая тоска!
Ах, терзает мне сердце тоска.
Как холодная чья-то рука,
Она мне сжала сердце
Больно так, жестоко!

О л ь г а и Л а р и н а

Боюсь, чтобы вослед веселью,
Не завершилась ночь дуэлью!

Г о с т и

Бедный Ленский! Бедный юноша!

О н е г и н

Я слишком *пошутил небрежно.*

Л е н с к и й

Я узнал здесь, что дева красою
Может быть, точно ангел, мила
И прекрасна, как день, но душою,
Точно демон, коварна и зла!

Т а т ь я н а

Ах, погибла я, да, погибла я!
Мне сердце говорит,
Но гибель от него любезна!
Погибну, мне сердце сказало,
Роптать я не смею!
Ах, зачем *роптать?*
Не может он счастья мне дать!

О л ь г а

Ах! кровь в мужчинах горяча,
Они решают все сплеча;
Без ссор не могут оставаться!
Душа в нем ревностью объята,
Но я ни в чем не виновата.
Мужчины не могут без ссоры остаться,
Повздорят, поспорят, — сейчас же и драться
Готовы! Ну, вот вам и праздник.
Ну, вот и скандал.
Без ссор не могут оставаться,

Они сейчас готовы драться!

Л а р и н а

Ах, молодежь так горяча!
Они решают все сплеча,
Без ссор не могут оставаться.
Боюсь, чтобы вослед веселью,
Не завершилась ночь дуэлью.
Да! Молодежь так горяча,
Без ссоры не могут ни часу остаться,
Повздорят, поспорят, — сейчас же и драться
Готовы! Ну, вот вам и праздник,
Ну, вот и скандал.

Л е н с к и й

Ах, нет! ты невинна, ангел мой!
Он низкий, коварный, бездушный предатель,
Он будет наказан.
Невинна ты, мой ангел!
Он соблазнитель низкий твой,
Но *буду* я тебе *спаситель!*
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов, и похвал
Младое сердце искушал!
Чтоб червь презренный и ядовитый
Точил лилеи стебелек,
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый!
О, предатель! Бесчестный соблазнитель!

Х о р

Ужель теперь, вослед веселью,
Их ссора кончится дуэлью?
Но молодежь так горяча,
Они решают все сплеча.
Без ссоры не могут ни часу остаться,
Повздорят, поспорят, — сейчас же и драться готовы!
Вот вам и праздник! Вот и скандал!
Без ссор они не могут быть,
Они готовы драться в тот же миг!

О н е г и н

Я виноват! Досадно и больно!

Я недоволен сам собой!
Над этой страстью робкой, нежной...
Я слишком *пошутил небрежно,*
Как пылкий мальчик иль боец!
Наедине с своей душой
я недоволен сам с собой,
Но делать нечего теперь.
Я должен отвечать на оскорбленья!
К услугам вашим я, довольно!
Выслушал я вас, безумны вы.
И вам урок послужит к исправленью!

Л е н с к и й

Итак, до завтра!
Посмотрим, кто кого проучит!
Пускай безумец я, но вы...
Вы — бесчестный соблазнитель...

О н е г и н

Замолчите, иль я убью вас!

(Бросается к Ленскому. Их разнимают. Ларина, Ольга, часть гостей удерживают Ленского. Татьяна плачет. Онегин отходит в сторону, отвернувшись от Ленского)

Х о р

Что за скандал! Мы не допустим
Дуэли меж ними,
Кровавой расправы, их просто отсюда
Не пустим, держите! держите!
Да, их просто из дому не пустим!

О л ь г а

Владимир, успокойся, умоляю!

Л е н с к и й

Ах, Ольга! Прощай навек!

(Ленский убегает. Онегин тоже поспешно уходит. Ольга бежит вслед за Ленским, но падает в обморок, все кидаются к ней)

Занавес

Картина вторая

№ 17

(Театр представляет деревенскую водную мельницу, деревья, берег реки. Раннее утро. Солнце еще недавно встало. Зима)

(При открытии занавеса Ленский и Зарецкий уже находятся на сцене, Ленский сидит задумчиво под деревом, Зарецкий в нетерпении ходит по сцене)

З а р е ц к и й

Ну, что же? Кажется, противник
Ваш не явился.

Л е н с к и й

Явится сейчас.

З а р е ц к и й

Но все же это странно мне немножко
Что нет его: *седьмой* ведь час!
Я думал, что он *ждет уж нас!*

(Зарецкий отходит к плотине и вступает в разговор с мельником, который в это время показывается в глубине сцены, указывая ему на колесо, жернова и т. д.)

Л е н с к и й

*Куда вы удалились, весны моей златые дни?
(Встает и подходит к авансцене)
Что день грядущий мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит,
В глубокой мгле таится он!
Нет нужды; прав судьбы закон.
Паду ли я, стрелой пронзенный,
Иль мимо пролетит она,
Все благо:бдения и сна
Приходит час определенный!
Благословен и день забот,
Благословен и тьмы приход!
Блеснет завтра луч денницы
И заиграет яркий день,
А я, быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень!
И память юного поэта
Поглотит медленная Лета,*

*Забудет мир меня, но ты!
Скажи, придешь ли, дева красоты,
Слезу пролить над ранней урной
И думать: он меня любил!
Он мне единой посвятил
Рассвет печальный жизни бурной!
Ах, Ольга, я тебя любил,
Тебе единой посвятил
Рассвет печальный жизни бурной!
Ах, Ольга, я тебя любил!
Сердечный друг, желанный друг.
Приди, приди! я твой супруг!
Я жду тебя, желанный друг.
Приди, приди; я твой супруг!
Куда вы удалились,
Златые дни моей весны?*

№ 18

Зарецкий (подходит к Ленскому)
А, вот они!
Но с кем же ваш приятель? Не разберу!
(Входит Онегин и слуга его Гильо, несущий пистолеты)

Онегин

Прошу вас извиненья!
Я опоздал немного.

Зарецкий

Позвольте! *Где ж ваш секундант?
В дуэлях классик я, педант;
Люблю методу я из чувства,
И человека растянуть
Позволю я не как-нибудь,
Но в строгих правилах искусства,
По всем преданьям старины.*

Онегин

*Что похвалить мы в вас должны!
Мой секундант? Вот он:
Мосье Гильо!
Я не предвижу возражений
На представление мое;*

*Хоть человек он неизвестный,
Но уж, конечно, малый честный.*

(Гильо низко кланяется. Зарецкий холодно отвечает ему на поклон.)

Что ж? Начинать?

Ленский

Начнем, пожалуй!

(Зарецкий отходит к Гильо для переговоров об условиях дуэли)

(Ленский и Онегин стоят в ожидании, не смотря друг на друга)

Ленский и Онегин

Враги! Давно ли друг от друга,

Нас жажда крови отвела?

Давно ли мы часы досуга,

Трапезу, мысли и дела

Делили дружно? Ныне злобно,

Врагам наследственным подобно,

Мы друг для друга в тишине

Готовим гибель хладнокровно.

Ах! Не засмеяться ль нам, пока

Не обагрилася рука,

Не разойтись ли полюбовно?

Нет! Нет! Нет!

(Зарецкий и Гильо зарядили уже пистолеты и отметили расстояние. Зарецкий разводит противников и подает им пистолеты. Все это делается молча. Смущенный Гильо прячется за дерево)

Зарецкий

Теперь сходитесь!

(Три раза хлопает в ладоши)

(Противники, еще не целясь, делают четыре шага вперед. Онегин наступая, поднимает пистолет. В то же время и Ленский начинает целиться)

(Выстрел Онегина. Ленский шатается, падает, роняя пистолет. Зарецкий подбегает к Ленскому и пристально всматривается в него. Онегин тоже бросается к павшему противнику)

Онегин

Убит?

Зарецкий

Убит!

(Евгений в ужасе схватывает руками голову)

Занавес

АКТ ТРЕТИЙ
Картина первая
№ 19

(Театр представляет одну из боковых зал богатого барского дома в Петербурге)

(Гости проходят полонезом через сцену. По окончании полонеза гости усаживаются. Другие образуют группы и разговаривают между собою)

№ 20

Онегин (стоит у стены направо, близко к сцене)

И здесь мне скучно!
Блеск и суета большого света не разгонят
Вечной томительной тоски!
(Подходит ближе к рампе)

*Убив на поединке друга,
Дожив без цели, без трудов,
До двадцати шести годов,
Томясь бездействием досуга,
без службы, без жены, без дел;
Себя занять я не умел!
Мной овладело беспокойство,
Охота к перемене мест,
Весьма мучительное свойство,
Немногих добровольный крест!
Оставил я свои селенья,
Лесов и нив уединенье,
Где окровавленная тень
Ко мне являлась каждый день!
Я начал странствия без дела
Доступный чувству одному...
И что ж? К несчастью моему
И странствия мне надоели!
Я возвратился и попал,
Как Чацкий, с корабля на бал!*

(Онегин отходит в глубину сцены и наблюдает за происходящим кругом него. Между тем он начинает обращать на себя общее внимание)

Хор

*Скажите, кто в толпе избранной
Стоит безмолвный и туманный?*

*Кто он таков? Ужель Онегин?
Да, точно? Все тот же ль он?
Иль усмирился, иль корчит чудака
Теперь, как прежде? Скажите
Чем нам он представится
Пока? Чем ныне явится?
Мельмотом? Космополитом?
Патриотом? Гарольдом?
Иль ханжей? Иль маской щегольнет иной?
Иль просто будет добрый мальчик?*

(Входят князь Гремин под руку с Татьяной)

Х о р

Смотрите! Княгиня Гремина!

(Татьяна усаживается на диван. К ней беспрестанно подходят гости обоего пола и почтительно раскланиваются с ней)

Х о р

Которая? Сюда взгляните!
Вот та, что села у стола.
Беспечной прелестью мила!

О н е г и н

Ужель Татьяна? Точно... нет!
Как! Из глуши степных селений?!
Не может быть! И как проста,
Как величава, как небрежна!..
Царицей кажется она!

Т а т ь я н а (обращается к окружающим, указывая взглядом на Онегина, к которому подошел князь Гремин)

Скажите, кто это?..
Там с мужем? Не разгляжу.

Х о р

Чудак притворный, неизменный.
Печальный, странный сумасброд.
В чужих краях он был... И вот,
вернулся к нам теперь Онегин!

Т а т ь я н а

Евгений?

Х о р

Он известен вам?

Т а т ь я н а

Сосед он по деревне нам.
(В сторону.) О, Боже! помоги мне скрыть,
Души ужасное волнение!

О н е г и н

Скажи мне, князь, не знаешь ты,
Кто там в малиновом берете
С послом испанским говорит?

Г р е н м и н

Ага! давно ж ты не был в свете!
Постой, тебя представлю я.

О н е г и н

Да кто ж она?

Г р е н м и н

Жена моя!

О н е г и н

Так ты женат? не знал я ране!
Давно ли?

Г р е н м и н

Около двух лет.

О н е г и н

На ком?

Г р е н м и н

На Лариной...

О н е г и н

Татьяне!

Г р е н м и н

Ты ей знаком?

О н е г и н

Я им сосед!

Г р е н м и н

Любви все возрасты покорны,
Ее порывы благотворны
И юноше в расцвете лет
Едва увидевшему свет,
И закаленному судьбой
Бойцу с седою головой!

Онегин, я скрывать не стану,
Безумно я люблю Татьяну!
Тоскливо жизнь моя текла;
Она явилась и дала,
Как солнца луч среди ненастья,
Мне жизнь, и молодость, и счастье!
Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев и смешных, и скучных,
Тупых, привязчивых судей,
Среди кокеток богомольных,
Среди холопьев добровольных,
Среди вседневных модных сцен,
Учтивых ласковых измен
Среди холодных приговоров
Жестокосердой суеты,
Среди досадной пустоты
Расчетов, дум и разговоров,
Она блистает, как звезда
Во мраке ночи, в небе чистом
И мне является всегда
В сиянье ангела лучистом.

№ 21

Г р е м и н

Итак, пойдем, *тебя представляю я.*
(Гремин подводит Онегина к Татьяне)
Мой друг, позволь тебе представить
Родню и друга моего, Онегина!

(Онегин низко кланяется. Татьяна отвечает совершенно просто, как бы нимало не смущенная.)

Т а т ь я н а

Я очень рада...
Встречались прежде с вами мы!

О н е г и н

В деревне, да... давно.

Т а т ь я н а

Откуда? Уж не из наших ли сторон?..

Онегин

О нет! Из дальних странствий я возвратился.

Татьяна

И давно?

Онегин

Сегодня.

Татьяна (к Гремину)

Друг мой, устала я!

(Татьяна, опираясь на руку Гремина, уходит, отвечая на поклоны. Евгений следит за ней глазами)

Онегин

Ужель та самая Татьяна,
*Которой я наедине,
В глухой, далекой стороне
В благом пылу нравоученья,
Читал когда-то наставленья?
Та девочка, которой я
Пренебрегал в смиренной доле?
Ужели то она была
Так равнодушна, так смела?*
Но что со мной? Я как во сне!
*Что шевельнулось в глубине
души холодной и ленивой?
Досада, суетность иль вновь,
Забота юности — любовь?*
Увы, сомненья нет, влюблен я
Влюблен, как мальчик, полный страсти юной!
Пускай погибну я, но прежде
Я в ослепительной надежде.
Вкушу волшебный яд желаний,
Упьюсь несбыточной мечтой:
Везде, везде он предо мной,
Образ желанный, дорогой!
(Стремительно уходит)

Занавес

Картина вторая

№ 22

(Театр представляет гостиную в доме князя Гренина)
(Входит Татьяна в утреннем элегантном туалете с письмом в руке)

Т а т ь я н а

О! Как мне тяжело! Опять Онегин
Стал на пути моем, как призрак беспощадный!
Он взором огненным мне душу возмутил,
Он страсть заглохшую так живо воскресил!
Как будто снова девочкой я стала,
Как будто с ним меня ничто не разлучало!..
(Она плачет)

(В дверях показывается Онегин Он несколько времени стоит, страстно
взирая на плачущую Татьяну, затем быстро подходит к ней и падает пред
ней на колена. Татьяна смотрит на него без удивления и гнева, потом де-
лает знак, чтобы он встал)

Т а т ь я н а

*Довольно, встаньте, я должна
Вам объяснить откровенно.
Онегин, помните ль тот час
Когда в саду, в аллее нас,
Судьба свела и так смиренно
Урок ваш выслушала я?*

О н е г и н

О, сжальтесь, сжальтесь надо мною!
Я так ошибся, я так наказан!

(Татьяна отирает слезы и делает знак, чтобы Онегин не прерывал ее)

Т а т ь я н а

*Онегин! Я тогда моложе,
Я лучше, кажется, была,
И я любила вас, но что же
Что в вашем сердце я нашла,
Какой ответ? Одну суровость!
Не правда ль, вам была не новость
Смирненной девочки любовь?
И нынче... Боже, стынет кровь,
Как только вспомню взгляд холодный
И эту проповедь! Но вас я не виню...
В тот страшный час*

*Вы поступили благородно
Вы были правы предо мной.
Тогда, не правда ли, в пустыне.
Вдали от суетной молвы,
Я вам не нравилась; что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна,
Что я богата и знатна,
Что муж в сраженьях изувечен,
Что нас за то ласкает двор?
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь?*

Онегин

*О, Боже! Ужель в мольбе моей смиренной
Увидит ваш холодный взор
Затеи хитрости презренной?
Меня терзает ваш укор!
Когда б вы знали, как ужасно
Томиться жаждою любви,
Пылать и разумом всечасно
Смирять волнение в крови,
Желать обнять у вас колени
И, зарыдав у ваших ног,
Излить мольбы, признанья, пени,
Все, что выразить бы мог!*

Татьяна

Я плачу!

Онегин

*Плачьте, эти слезы
Дороже всех сокровищ мира!*

Татьяна

*Ах! Счастье было так возможно,
Так близко! Так близко!*

Татьяна и Онегин

Счастье было так возможно,

Так близко! Так близко!

Татьяна

*Но судьба моя уж решена и безвозвратно.
Я вышла замуж, вы должны,
Я вас прошу меня оставить!*

Онегин

Оставить? Оставить!
Как, вас оставить? Нет! *Нет!*
*Поминутно видеть вас,
Повсюду следовать за вами.
Улыбку уст, движенье глаз
Ловить влюбленными глазами,
Внимать вам долго, понимать
Душой все ваше совершенство,
Пред вами в страстных муках замирать,
Бледнеть и гаснуть:
Вот блаженство,
Вот одна мечта моя, одно блаженство!*

Татьяна

*Онегин, в вашем сердце есть
И гордость, и прямая честь!*

Онегин

Я не могу оставить!

Татьяна

Евгений! *Вы должны, я вас прошу меня оставить.*

Онегин

О, сжальтесь!

Татьяна

Зачем скрывать, зачем *лукавить*,
Ах! *Я вас люблю!*

(Татьяна в увлечении признания склоняется на грудь к Онегину. Он обнимает ее. Потом она, опомнившись, освобождается быстро от его объятий.)

Онегин

Что слышу я?
Какое слово ты сказала!
О, радость! жизнь моя!
Ты прежнюю Татьяной стала!

Т а т ь я н а

Нет! Нет! Прошлого не воротить!
Я отдана теперь *другому*,
Моя судьба уж решена.
Я буду век ему верна.
(Она отходит и в изнеможении садится)

О н е г и н (становясь возле нее на колена)

О, не гони, меня ты любишь!
И не оставлю я тебя
Ты жизнь свою напрасно сгубишь!
То воля неба: ты моя!
Вся жизнь твоя была залогом
Соединения со мной!
И знай: тебе я послан Богом.
До гроба я хранитель твой!
Не можешь ты меня отринуть,
Ты для меня должна покинуть
Постылый дом и шумный свет,
Тебе другой дороги нет!

Т а т ь я н а ¹

О Боже, ниспошли мне силы
В мучительной моей борьбе!
Его признания мне милы,
Мне сладко внять его мольбе!
Глубоко в сердце проникает
Его отчаянный призыв,
И, чувство долга подавив,
Безумно, куда-то в бездну увлекает!

(Онегин хочет увлечь Татьяну, она в величайшем волнении старается освободиться из его объятий. Наконец, она начинает изнемогать в борьбе)

Т а т ь я н а

Евгений, сжальтесь.

О н е г и н

Нет! Нет! Послушайся меня!

¹ С этого места финал после первых представлений изменен — см. ниже.

Т а т ь я н а
О Боже, что мне делать!

О н е г и н
Люблю тебя, люблю тебя!

Т а т ь я н а
Что со мной!

О н е г и н
Люблю тебя! Люблю тебя!

Т а т ь я н а
Я умираю!

О н е г и н

Ты моя.

(Входит князь Гренмин Татьяна, увидев его, испускает крик и падает в обморок к нему в объятия. Князь делает Онегину повелительный знак удалиться)

О н е г и н

Позор! Тоска!
О жалкий жребий мой!

(Убегает)

Занавес

<Вариант общепринятого финала:

Т а т ь я н а
Онегин, я тверда останусь...

О н е г и н
Нет, не можешь ты... меня отринуть...

Т а т ь я н а
...судьбой другому... я дана,
С ним буду жить и не расстанусь;

О н е г и н
Ты для меня... должна покинуть
Всё, всё.
Постылый дом и шумный свет!
Тебе другой дороги нет!
О, не гони меня, молю!
Меня ты любишь;

Ты жизнь свою напрасно сгубишь!
Ты моя, навек моя!

Т а т ь я н а

... Нет, клятв ы помнить я должна!
(Про себя.) Глубоко в сердце проникает,
Его отчаянный призыв
Но, пыл преступный подавив,
Долг чести суровый, священный
Чувство побеждает!

Т а т ь я н а

Я удаляюсь!

О н е г и н

Нет! Нет! Нет! Нет!

Т а т ь я н а

Довольно!

О н е г и н

О, молю: не уходи!

Т а т ь я н а

Нет, я тверда останусь!

О н е г и н

Люблю тебя, люблю тебя!

Т а т ь я н а

Оставь меня!

О н е г и н

Люблю тебя!

Т а т ь я н а

Прощай навек!
(Татьяна уходит)

О н е г и н

Позор!.. Тоска!..
О жалкий, жребий мой!>

«ПИКОВАЯ ДАМА»

Текст печатается по: Пиковая дама: Опера в 3-х действиях и 7-и картинах. [Либретто]. На сюжет А. С. Пушкина. Музыка П. Чайковского. Текст Модеста Чайковского. М., 1890. Цензурное разрешение от 2 июня 1890 г.

Текст либретто во многом отличается от того, который в действительности с первого спектакля исполнялся на сцене. Сам композитор к этим разночтениям относился спокойно и отмечал в письме к М. И. Чайковскому от 20 февраля: «Это ничего, что клавираусцуг не вполне будет сходиться с печатным либретто». Примечания М. И. Чайковского внизу страниц воспроизводятся под звездочкой.

Либретто «Пиковой дамы» (первоначальная идея его принадлежит И. А. Всеволожскому) составлено по Пушкину, с необходимыми, вследствие требований сцены и музыки, изменениями. Как ни страшно посягать на целостность хотя бы и не первостепенного произведения великого поэта, но в данном случае это было необходимым условием всей работы.

Все новое, сравнительно с Пушкиным, в сюжете «Пиковой дамы» есть результат двух главных изменений: перенесения времени действия в эпоху Екатерины и введения любовно-драматического элемента.

Первое из этих посягательств не имеет большой важности и, можно надеяться, будет прощено без особых оправданий. Второе гораздо существеннее. Здесь автор либретто в защиту себя может только сказать, что делая Германа влюбленным, он старался сохранить основные черты этой центральной фигуры, руководствуясь указаниями самого Пушкина, говорящего о Германе, что «он имел сильные страсти и огненное воображение». Либреттист стремился удержать за ним тот же характер человека энергического, сильного, не признающего преград и преодолевающего их ценою собственной гибели. С другой стороны, чтобы сделать любовь такого лица, как Герман, более естественной, понятной, нужно было дать Лизе иное положение в обществе, нежели то, какое ей отведено в повести Пушкина.

Остается упомянуть об анахронизмах, допущенных в либретто, когда действующие лица конца прошлого столетия поют песни на слова Батюшкова, Жуковского и Рылеева. Автор либретто сделал это только потому, что, относясь с недоверием к собственному уменью владеть поэтическим языком, он искал, где возможно, удобного случая помещать вместо стихов собственного изделия, стихи настоящих поэтов, хотя и позднейших, но писавших некоторые вещи в духе того времени; он пред-

полагал, что анахронизм был бы не меньше, если бы во всех этих случаях современники Екатерины распевали песни на слова либреттиста конца XIX века.

М.<одест>Ч.<айковский>

Действующие лица в опере

Герман <тенор>

Граф Томский <баритон>

Князь Елецкий <баритон>

Чекалинский <тенор>

Сурин <бас>

Чаплицкий <тенор>

Нарумов <бас>

Распорядитель <тенор>

Графиня *** <меццо-сопрано>

Лиза <сопрано>

Полина <контральто>

Гувернантка <меццо-сопрано>

Маша <сопрано>

Нянюшки, гувернантки, кормилицы, гуляющие, гости, дети, игроки и проч.

Действующие лица в интермедии:

Прилепа <сопрано>

Миловзор <(Полина) контральто>

Златогор <(граф Томский) баритон>

пастушки.

Действие происходит в Петербурге, в конце XVIII века.

ДЕЙСТВИЕ I КАРТИНА I

(Весна. Летний сад. Нянюшки, гувернантки и кормилицы сидят на скамейках и расхаживают. Дети играют в горелки, другие — прыгают через веревки, бросают мячи и проч.)

СЦЕНА I

Детский голос

Гори, гори ясно,

Чтобы не погасло!

Раз, два, три!

(Смех, восклицания и беготня.)

Хор нянюшек

Забавляйтесь,
Детки милые!
Редко солнышко
Вас, родимые,
Тешит радостью
Погулять в саду,
Позабавиться.
Когда, милые,
Вы на волюшке
Игры, шалости
Затеваετε,
То по малости
Вашим нянюшкам
Вы покой тогда
Доставляете!
Грейтесь, бегайте,
Детки милые,
И на солнышке
Забавляйтесь!

Гувернантки

Слава Богу, хоть немного
Можно отдохнуть,
Воздухом дышать весенним,
Видеть что-нибудь!
Не кричать, без замечаний
Время проводить,
Про внушенья, наказанья,
Про урок забыть.

Кормилицы

Баю, баю, баю-бай
Спи, родимый, почивай,
Ясных глаз не открывай!

(За сценой слышен барабанный бой и детские трубы. Игры детей прекращаются)

Хор женщин

Вот наши воины идут! Ну молодцы! Как стройно!
Посторонитесь... места!..
Раз, два, раз, два....

(Входят мальчики в разных игрушечных вооружениях; впереди мальчик-командир)

Хор мальчиков

Раз, два, раз, два, раз, два,
Левой, правой, левой, правой,
Дружно, братцы, раз, два!
Не сбиваться! Раз, два!

Мальчик-командир

Правым плечом вперед!
Раз, два, раз, два!
С половины рядов направо вперед шеренги сдвой! Стой!

Хор мальчиков

Мы все здесь собрались
На страх врагам российским.
Злой недруг, берегись!
И с помыслом злодейским
Беги иль покорись!
Ура!
Отечество спасать
Нам выпало на долю,
Мы станем воевать
И недругов в неволю
Без счета забирать!
Ура!
Да здравствует жена
Премудрая царица!
Нам мать всем она
Сих стран Императрица,
И гордость, и краса!
Ура! Ура! Ура!

Мальчик-командир

Молодцы, ребята!

Хор мальчиков

Рады стараться, ваше высокоблагородие!

Мальчик-командир

Слушай!
Мушкет на ка-ра-ул! Налево, марш!

Хор мальчиков (уходя)

Раз, два, раз, два, раз, два,

Левой, правой, левой, правой.
Дружно, братцы, раз, два,
Не сбиваться, раз, два.

Хор женский

Ну, молодцы солдаты наши; и впрямь напустят страху на врага!
(Расходятся, уступая место взрослым гуляющим.)

СЦЕНА II

(Входят Сурин и Чекалинский)

Чекалинский

Чем кончилась вчера игра?

Сурин

Конечно, я продулся страшно!
Мне не везет...

Чекалинский

Вы до утра
Опять играли?

Сурин

Да, ужасно
Мне надоело... Чорт возьми!
Хоть раз бы выиграть!

Чекалинский

Был Герман
Там?

Сурин

Да, и как всегда с восьми
И до восьми утра, прикован
К игорному столу, сидел
И молча дул вино...

Чекалинский

И только?

Сурин

Да на игру других смотрел

Чекалинский

Какой он странный человек!

Сурин

Как будто *у него* на сердце

Злодейств по крайней мере три!

Чекалинский

Я слышал, что он очень беден...

Сурин

Да, не богат... Вот он! смотри,
Как будто демон, мрачен, бледен...
(Проходят)

СЦЕНА III

(Входит Герман задумчив и мрачен, с ним граф Томский)

Граф Томский

Скажи мне, Герман, что с тобой?

Герман

Со мною?.. ничего...

Граф Томский

Ты болен?

Герман

Нет, я здоров...

Граф Томский

Ты стал другой

Какой то, чем то недоволен...

Бывало — сдержан, бережлив —

Ты весел был, по крайней мере!

Теперь стал мрачен, молчалив,

И — я ушам своим не верю —

Ты, новой страстию горя,

Как говорят, вплоть до утра

Проводишь ночи за игрой!

Герман (задумчиво)

Да, к цели твердою ногой

Идти, как прежде, не могу я.

Я сам не знаю, что со мной!

Я потерялся, негодую

На слабость, но владеть собой

Не в силах больше... я влюблен...

Граф Томский

Как, ты влюблен? в кого?

Герман

Я имени ее не знаю
И не хочу узнать,
Земным названьем не желая
Ее назвать.

Сравнения все перебирая,
Не знаю, с кем сравнить...
Хотел бы, как создание рая
Ее любить,

Но мысль ревнивая, что ею
Другому обладать,
Когда я след ноги не смею
Ей целовать,

Меня томит! И страсть земную
Тогда мне не унять,
И я хочу мою святую
Тогда обнять!

Граф Томский

А если так, скорей за дело!
Узнаем кто она, а там,
Ей предложение сделай смело
И дело по рукам!

Герман

О нет, увы, она знатна
И мне принадлежать не может.
Вот, что меня мутит и гложет!

Граф Томский

Найдем другую! — не одна
На свете...

Герман

Ты меня не знаешь!
Нет, Томский, ты не понимаешь!
Я только мог спокойно жить,
Пока во мне дремали страсти!
Тогда я мог владеть собой.
Теперь, когда душа. во власти
Одной мечты — прощай покой!
Отравлен, словно опьянен,

Я болен, болен... я влюблен!
(Гуляющие наполняют сцену)

Граф Томский
Ты ль это, Герман? признаюсь,
Я никому бы не поверил,
Что ты способен так любить...
(Уходят в толпу гуляющих)

СЦЕНА IV

Хор гуляющих
Наконец-то Бог послал нам
Солнечный денёк!
Что за воздух! что за небо!
Точно май у нас!
Ах, какая прелесть, право,
Весь бы день гулять,
Дня такого не дожидаться
Долго нам опять!

Старики
Много лет не видим
Мы таких деньков,
А, бывало, часто
Мы видали их.
В дни Елизаветы...
Чудная пора!
Вот житье то было!
Нет, теперь не то...

Молодые люди
Солнце, небо, радость,
Соловья напев
Отразились чудно
На ланитах дев!
В их очах блистает
Солнце и любовь,
На лице играет
Молодости кровь!

Старухи
Прежде лучше жили
И такие дни

Каждый год бывали
Раннею весной.
А теперь им в редкость
Солнце и тепло;
Хуже стало, право,
Умирать пора!

Барышни
Что за счастье, радость!
Как отрадно жить!
Прелесть, как приятно
В Летний сад ходить.
Посмотрите, сколько
Молодых людей,
Статских и военных,
Бродит мимо нас!

Хор гуляющих
Наконец-то, и проч. и проч.

СЦЕНА V

(Входят Герман и граф Томский)

Граф Томский
Придет еще!..

Герман
Нет, нет ее! О сердце бедное мое!

Граф Томский
А ты уверен, что она
Тебя не замечает?
Держу пари, что влюблена
И по тебе скучает!

Герман
Когда б отрадного сомненья
Лишился я,
То разве вынесла б мученье
Душа моя?
Ты видишь, я живу, страдаю...
Но в страшный день, когда узнаю,
Что мне не суждено
Ей овладеть,

Останется одно...

Граф Томский

Что?

Герман

Умереть.

(Входит князь Елецкий; к нему подходят Чекалинский, Сурин и граф Томский)

Чекалинский (Елецкому)

Тебя поздравить можно!

Сурин

Ты, говорят, жених!

Князь

Да, господа, женюсь я; светлый ангел

Согласье дал свою судьбу с моею

Навеки сочетать...

Чекалинский

Что ж! в добрый час!

Сурин

Я всей душою рад... Будь счастлив, князь!

Граф Томский

Елецкий!.. Поздравляю!

Князь

Благодарю, друзья!

(Чекалинский и Сурин отходят в глубину сцены и разговаривают с проходящими)

ДУЭТ

Князь

Счастливым день! тебя благословляю!

Как чудно все соединилось,

Чтоб вместе ликовать со мной!

Повсюду радость отразилась

И счастье жизни неземной!

Все улыбается, все блещет,

Как будто в сердце у меня

Все жизнерадостно трепещет,

К блаженству райскому маня!

Герман (про себя)
Несчастный день! тебя я проклиную!
Как будто все соединилось,
Чтобы в борьбу вступить со мной
Повсюду радость отразилась,
Лишь не в душе моей больной!
Все улыбается, все блещет,
Но не на сердце у меня,
И зависть к ним во мне трепещет,
Мученья адские суля!

СЦЕНА VI

(Входят графиня *** с Лизой)

Граф Томский
Скажи, на ком ты женишься?

Герман
Да, кто твоя невеста?
Князь (указывая Лизу)
Вот она!

Герман
Она? она! моя богиня... его невеста! О Боже, Боже!
(Графиня и Лиза вздрагивают, увидя Германа)

Графиня и Лиза
Опять он здесь!

Граф Томский (Герману)
Так вот кто безымянная красавица твоя!

КВИНТЕТ

Лиза
Мне страшно! Он опять передо мной,
Таинственный и страшный незнакомец!
В его глазах теперь укор немой
Сменил огонь безумной, жгучей страсти!
Кто он? зачем преследует меня?
Мне страшно, страшно, будто я во власти
Его очей зловещего огня.

Графиня
Мне страшно! Он опять передо мной,

Таинственный и страшный незнакомец!
В его глазах я приговор немой
Своей судьбы читаю, жгучей страстью
Они блестят; что хочет от меня?
Мне страшно, страшно, будто я во власти
Его очей зловещего огня!

Герман

Все кончено... Она передо мной.
С таинственным и страшным привиденьем...
В глазах старухи приговор немой
Читаю я моей безумной страсти!
Что надо ей? что хочет от меня!
Мне страшно, страшно, будто я во власти
Ее очей зловещего огня!

Князь

О, как она смутилась! Боже мой,
Откуда это мрачное волнение?
В ее глазах какой-то страх немой!
В них ясный день пришло сменить ненастье...
Что с ней? Она не смотрит на меня...
Мне страшно... словно мне грозит несчастье,
Дурным предчувствием душа полна!

Граф томский

Так вот о ком он говорил со мной!
Как он смущен неожиданной страшной вестью!
В его глазах я вижу страх немой!
Вот кто предмет его безумной страсти!
А с нею что? бедняжка! как бледна,
Мне страшно за нее... она во власти
Его очей зловещего огня!

(Граф Томский подходит к графине***, князь — к Лизе. Графиня пристально смотрит на Германа)

Граф Томский

Графиня! позвольте вас поздравить!

Графиня

Скажите мне, кто этот офицер?

Граф Томский

Который? этот? — Герман — мой приятель.

Графиня
Какой он страшный!.. (Проходят.)

Князь (подавая руку Лизе)
Небес чарующая прелесть,
Весна, зефиров легкий шелест,
Веселие толпы, друзей привет
Сулят в грядущем много лет
Нам счастья... (Проходят.)

Герман (один на авансцене)
Радуйся, приятель!
Забыл ты, что за тихим днем
Гроза бывает, что Создатель
Дал счастью слезы, ведру — гром!

(Отдаленный гром. Герман в мрачной задумчивости опускается на скамейку)

СЦЕНА VI

(Сурин, Чекалинский, граф Томский и другая молодежь.)

Сурин

Какая ведьма эта графиня!..

Чекалинский

Страшилище!

Граф Томский

Не даром же ее прозвали «пиковою дамой»! *Не могу постигнуть, отчего она не понтирует!*

Сурин

Старуха-то! да что ты!

Чекалинский

Осьмидесятилетняя карга! Ха, ха, ха!

Граф Томский

Так вы про нее ничего не знаете?

СУРИН и Чекалинский

Нет, право, ничего...

Граф Томский

О! так послушайте:

Графиня много лет назад, в Париже
Красавицей слыла. Вся молодежь
По ней с ума сходила, называя

«Венерою московской». Средь других
Граф Сен-Жермен, тогда еще красавец,
Пленялся ею. Но безуспешно он
Вздыхал по ней. Все ночи в фараон
Красавица играла и, увы!
Предпочитала фараон любви!

БАЛЛАДА

Однажды в *Версале*, «*au jeu de la Rein*»
«*Vénius moscovite*» проигралась дотла.
В числе приглашенных был граф Сен-Жермен;
Следя за игрой, он слышал, как она
Шептала в разгаре азарта:
«О Боже, я все бы могла отыграть,
Когда бы хватило поставить опять
Мне только три карты! три карты!»

Граф выбрал удачно минуту, когда,
Покинув украдкой гостей полный зал,
Красавица молча сидела одна,
И страстно над ухом ее прошептал
Слова слаще звуков Моцарта:
«Графиня, ценой одного rendez-vous
Хотите, пожалуй, я вам назову
Три карты, три карты, три карты?»

Графиня вспыхнула: «Как смеете вы!..»
Но граф был не трус... и когда через день
Красавица снова явилась, увы!
Без гроша в кармане, «*au jeu de la Rein*»,
Она уже знала три карты...
Их смело поставив одну за другой,
Вернула свое, но какую ценой!
О карты, о карты, о карты!

Раз мужу те карты назвала она,
В другой раз их юный красавец узнал,
Но в эту же ночь, лишь осталась одна,
К ней призрак явился и грозно сказал:
«Получишь смертельный удар ты
От третьего, кто, пылкой страстью горя,
Придет, чтобы силой узнать от тебя

Три карты, три карты, три карты!
(Слышен гром наступающей грозы)

Чекалинский

Se non è vero, è ben trovato.

Сури

Забавно... но графиня спать
Спокойно может; трудновато
Любовника ей пылкого сыскать!

Чекалинский (смеясь)

Послушай, Герман, вот тебе отличный случай,
Чтоб играть без денег, ха, ха, ха!.. (Все смеются.)
Подумай, брат, чем чорт не шутит!.. (Уходят.)
(Гроза разыгрывается. Гуляющие в суете торопятся в разные стороны)

СЦЕНА VII

Хор гуляющих

Как быстро гроза наступила,
Кто б мог ожидать! Ах, беда!
Ах, Боже мой, страсти какие!
Бежимте скорее — сюда!
Поспеть бы до града к воротам.
Удар за ударом, ой, ой!
Скорее, скорее домой!
(Все разбегаются. Гроза все усиливается)

СЦЕНА VIII

(Герман один. Гроза)

Герман (задумчиво)

«... Кто страстно любя
Придет, чтобы силой узнать от тебя
Три карты, три карты, три карты!..»

(Пауза). Ах! что мне в них! Хотя б и обладал я ими! Погибло все теперь! Один остался я... Мне буря не страшна! Во мне самом все страсти проснулись с такой чудовищною силой, что этот гром и вихрь в сравнении ничто!.. Пока я жив, я не отдам ее тебе! Нет, князь! Не знаю как, но отниму!.. Гром! молния и ветер! при вас даю торжественную клятву! — Она моею будет иль умру!!! (Убегает).

(Гроза в полном разгаре)

Занавес.

КАРТИНА II

(Комната Лизы. Дверь на балкон, выходящий в сад.)

СЦЕНА I.

(Лиза и Полина у клавесина. Подруги барышни.)

Лиза и Полина (поют)

Уж вечер; облаков померкнули края,
Последний луч зари на башнях умирает,
Последняя в реке блестящая струя
С потухшим небом угасает!

Все тихо; рощи спят; вокруг царит покой.
Простершись на траве, под ивой наклоненной,
Внимаю, как журчит, сливаясь с рекой,
Поток, кустами осененный.

Как слит с прохладой растений аромат!
Как сладко в тишине у берега струй плесканье!
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье!¹

Подруги

Обворожительно! прелестно!
Ах, чудно — хорошо!
Очаровательно! чудесно,
Еще, mesdames, еще!

Лиза

Спой, Поля, ты одна...

Полина

Одна? но что же спеть?..

Подруги

Пожалуйста! что знаешь!
Ma chère, голубка, спой нам!

Полина

Я вам спою любимый мой романс... Пойдите! как это?
(Прелюдирует на клавесине). Ах, да!
Подруги милыя, в беспечности игривой,
Под плясовой напев вы резвитесь в лугах!
И я, как вы, жила в Аркадии счастливой,

¹ Стихи Жуковского.

И я, на утре дней, в сих рощах и лугах
Минутны радости вкусила.
Любовь, в мечтах златых, мне счастье сулила;
Но что ж досталось мне в сих радостных местах?
Могила!^{1*}
(Полина продолжает играть. Все тронуты.)

Полина (оправившись от волнения)

Вот выдумала я спеть песню!..
Слезливую такую... И с чего?
И без того грустна ты что-то, Лиза!
В такой-то день! Подумай! Ай, яй-яй!
Ведь ты помолвлена, ай, что за срам!
А вы-то что расплакались?! (Смеется.) Веселую давайте!
Да русскую! В честь жениха с невестой. Я начну, а вы мне подпевайте!
Ну-ка, светик Машенька, распотешь, попляши,
Ай люли, люли, распотешь, попляши,
Свой белы рученьки под бока подбери,
Ай люли, люли, под бока подбери,
Свои быстры ноженьки не жалей, угоди,
Ай люли, люли, не жалей, угоди.
Коли спросит маменька: «весела» говори!
Ай люли, люли, люли, «весела» говори!
А как спросит тетенька: «мол, пила до зари»!
Ай люли, люли, «мол, пила до зари!»
Ходить станет молодец, молви «прочь уходи»!
Ай люли, люли, молви «прочь уходи»!
(Хохот, восклицания; некоторые барышни подплясывают.)
(Лиза во время песни задумчиво стоит у балкона, не принимая участия в весельи.)

СЦЕНА II

(Входит Гувернантка. Песни и пляс прекращаются)

Гувернантка

Mesdemoiselles, что здесь у вас за шум?
Графиня сердится... Ай-яй, не стыдно ль!
Плясать по-русски! Fi, quel genre, mesdames!
Барышням вашего круга
Надо приличия знать!

¹ Стихи Батюшкова.

Должно вам было б друг другу
Правила света внушать.
В девичьих только беситься
Можно, не здесь, mes mignonnes,
Разве нельзя веселиться,
Не забывая бон-тон?
Пора вам расходиться. Вас позвать проститься мне велели.
(Подруги понемногу выходят.)

Поли на (подходя к Лизе)

Lise! что ты скучная такая!

Лиз а

Я скучная? нисколько!
Взгляни, какая ночь!
Как после бури страшной
Все обновилось вдруг!

Поли на

Смотри, я на тебя пожалуюся князю,
Скажу ему, что в день помолвки ты грустила...

Лиз а

Нет... нет... не говори.

Поли на

Тогда изволь сейчас же улыбнуться... Вот так! Теперь, прощай! (Целует ее.)

Лиз а

Я провожу тебя... (Уходят.)

СЦЕНА III

(Входит Маша и тушит все, оставляя одну свечу. В то время, когда она подходит к балкону, чтобы затворить его, входит Лиза.)

Лиз а (входя)

Не надо затворять, оставь!

Маш а

Не простудились бы...

Лиз а

Нет, Маша,
Ночь так тепла и хороша!

Маш а

Прикажете помочь раздеться?..

Л и з а

Нет, я сама... Ступай ты спать.

М а ш а

Уж поздно, барышня...

Л и з а

Ступай!

(Маша уходит. Лиза стоит в глубокой задумчивости, потом тихо плачет.)

Откуда эти слезы?

Зачем оне?

Мои девичьи грезы,

Вы изменили мне!

Так вот как вы свершились наяву!

Я жизнь мою вручила нынче князю,

Избраннику по сердцу, существу

Умом, красою, знатностью, богатством

Достойному подруги не такой

Как я! Кто знатен? кто красив и статен

Как он?! — Никто! и что же? Я тоской

И страхом вся полна... дрожу и плачу...

Откуда эти слезы?

Зачем оне?

Мои девичьи грезы,

Вы изменили мне! (Плачет.)

И тяжело и страшно... Но к чему

Обманывать себя?! Я здесь одна...

Вокруг все тихо спит... О, слушай ночь!

Тебе одной могу поверить тайну

Души моей.

Она мрачна как ты, она печальна,

Как взор очей,

Покой и счастье у меня отнявших!

Царица ночь!

Как ты, красавица, как ангел падший,

Прекрасен он!

В его глазах огонь страданья, страсти,

Как чудный сон

Меня манят и вся моя душа во власти

Его... О ночь!

СЦЕНА IV

(В дверях балкона появляется Герман. Лиза в немом ужасе отступает. Они оба молча смотрят друг на друга. Лиза делает движение, чтобы уйти.)

Герман

Остановитесь!.. умоляю вас...

Лиза

Зачем, зачем вы здесь, безумный человек? Что надо вам?

Герман

Проститесь... (Лиза хочет уйти.) Не уходите же, останьтесь! Я сам уйду сейчас и более сюда не возвращусь... Одну минуту... что вам стоит? К вам умирающий взывает...

Лиза

Зачем, зачем вы здесь... уйдите...

Герман

Нет!

Лиза

Я закричу.

Герман (вынимая пистолет)

Кричите!.. Зовите всех! Я все равно умру, один ли, при других. (Лиза опускает голову и стоит молча.) Но если есть, красавица, в тебе сочувствие к страданию... постой! не уходи!..

Лиза

О Боже! Боже правый!

Герман

Ведь это мой последний, смертный час! Свой приговор узнал сегодня я! Другому ты, жестокая, вручаешь сердце...

Дай умереть, тебя благословляя,

А не кляня.

Мне пережить хоть днем

Тот миг, когда узнал я, что чужая

Ты для меня,

Нельзя... раз о другом

Мечтаешь ты, и быть его женою

Обречена,

Зачем мне жизнь? зачем,

Когда узнал я ныне, что не мною

Увлечена

Твоя душа!.. Пред тем,
Чтоб с жизнью постылой мне проститься,
Дай мне хоть миг один побыть с тобой
Вдвоем,
Средь чудной тишины ночной
Дай светлым образом твоим упиться!
Потом пусть смерть, а с смертью — покой!
Стой так! О, как ты хороша... красавица...
Богиня, ангел!..

Л и з а (слабеющим голосом)
Уйдите...

Г е р м а н (становясь на колени)
Прости, небесное создание,
Что я нарушил твой покой!
Прости, но страстного признанья
Не отвергай с тоской!
О пожалей! я умирая
Несу тебе мою мольбу:
Взгляни с высот небесных рая
На смертную борьбу
Души истерзанной мученьем
Любви к тебе! о, пожалей!
И дух мой скорбный сожаленьем,
Слезой твоей согрей!
(Лиза плачет.)

Ты плачешь? ты? Что значат эти слезы?!.. не гонишь?! жалеешь...
(Берет ее руку, которую она не отнимает.) О чудный миг! Благодарю
тебя, красавица... богиня... ангел... (Припадает к руке Лизы, целует ее.
Шум приближающихся шагов и стук в дверь.)

СЦЕНА V

Г р а ф и н я (за сценой, стуча палкой)
Lise, отвори...

Л и з а (в смятении)

Графиня! Я погибла... Бегите... (Стук усиливается.) Поздно!..
(Указывая Герману портьеру.) Сюда!..

(Герман прячется за портьеру; Лиза отворяет дверь. Входит графиня ***,
окруженная горничными со свечами.)

Графиня

Как? ты не спишь?... одета? Что тут за шум?

Лиза (растерянно)

Я ходила по комнатам... мне не спится.

Графиня

Зачем балкон открыт? (Горничные запирают дверь балкона). Что за фантазия? Смотри ты, не дури! Сейчас ложись и спи!.. (Стучит палкой).

Лиза

Я слышу, бабушка... сейчас...

Графиня

Не спится!.. Слыхано ли это! Ну времена!.. не спится! Ложись и спи...

Лиза

Я слушаюсь... простите (целует руку графини).

Графиня (уходя)

А я-то слышу шум!.. ты спать мне не даешь! Сейчас... Сейчас ложись. (Уходит.)

Герман (про себя)

Могильным холодом повеяло вокруг... О страшный призрак!.. Смерть! Я не хочу тебя. (Лиза, затворив дверь за графиней, подходит к балкону, открывает его и молча велит Герману удалиться.) О, пощади меня! Смерть несколько минут тому назад казалась мне спасеньем... почти что счастьем... Теперь не то: она страшна мне! Ты мне показала счастье... Я жить хочу! Жить и любить тебя!

Лиза

Безумный человек! Чего хотите вы от меня? Что сделать я могу?

Герман

Решить мою судьбу!

Лиза

Вы губите меня... Уйдите! Я вас прошу, я вам велю!

Герман

Ты смертный приговор мне произносишь?

Лиза

О Боже!.. я слабею... уходи!

Герман

Скажи тогда: умри!..

Л и з а (в отчаяньи)

Творец небесный! (Герман делает движение, чтобы уйти.) Нет... живи!
(Герман схватывает ее в объятья. Она опускает голову на его плечо.)

Г е р м а н

Красавица... богиня... ангел!..

Занавес.

ДЕЙСТВИЕ II

КАРТИНА III

(Маскарадный бал у богатого сановника. Бальная зала. По бокам между колонн устроены ложи.)

СЦЕНА I

(Кадриль из благородных обоого пола особ в различных костюмах танцует контрадансы.)

Х о р певчих

Радостно, весело в день сей
Вместе собирайтесь, други!
Бросьте свои недосуги,
Скачите, пляшите смелей!
Бейте в ладоши руками,
Щелкайте громко перстами,
Черны глаза доводите,
Станом вы все говорите,
Фертиком руки вы в боки,
Делайте легкие скоки,
Чобот о чобот стучите,
С наступью смелой свищите!¹
(Входит распорядитель.)

Р а с п о р я д и т е л ь

Хозяин просит дорогих гостей пожаловать посмотреть на блеск увеселительных огней!

(Все гости направляются к террасе в сад, в числе их Чекалинский, Сурин и граф Томский.)

Ч е к а л и н с к и й

Наш Герман снова нос повесил.

¹ Стихи Державина.

Ручаюсь всем, что он влюблен.
То мрачен был, то вдруг стал весел.

Су р и н

Нет, господа; он увлечен, —
Как думаете чем? Надеждой
Узнать три карты!

Чекалинский

Вот чудак!

Граф Томский

Не верю... надо быть невеждой
Для этого... он не дурак!

Су р и н

Он сам мне говорил...

Граф Томский

Смеясь!

Чекалинский (Суринау)

Давай... пойдём его дразнить. (Уходят.)

Граф Томский

А впрочем, он из тех — кто, раз
Задумав, должен все свершить. (Уходит.)

СЦЕНА II

(Входит Лиза под руку с князем Елецким; оба без масок.)

Князь

Вы так печальны, дорогая,
Как будто горе есть у вас.
Доверьтесь мне...

Лиза

Нет, после... князь...
В другой раз. Завтра... умоляю!..

Князь

Постойте на одно мгновение;
Я должен, должен вам сказать...
Я вас люблю, люблю безмерно.
Без вас мне тяжело день прожить;
Я подвиг силы беспримерной
Готов сейчас для вас свершить.

Но сердца вашего свободу
Ничем я не хочу стеснять...
Готовь я скрыться вам в угоду
И пыл ревнивых дум унять!
Не только любящим супругом,
Слугой полезным иногда,
Хотел бы я быть вашим другом
И утешителем всегда!
Но вижу... чувствую теперь я
Куда себя в мечтах завлек,
Как мало в вас ко мне доверья,
Как я вам чужд и как далек!
Ах, я терзаюсь этой далью,
Состражду вам я всей душой,
Печалюсь вашей печалью
И плачу вашей слезой!
(Проходят.)

СЦЕНА III

(Входит Герман, без маски, в костюме, держа в руках записку.)

Герман (читая)

«После представления ждите меня в зале. Я должна вас видеть».
(Задумывается). Я здесь ее дождусь... Три карты!.. три карты знать, и
я богат!.. и вместе с ней могу бежать прочь от людей... Проклятье! эта
мысль с ума меня сведет!..

(Задумывается. В глубине сцены Чекалинский, Сурин и другие в масках,
указывают на Германа, о чем-то совещаясь. Чекалинский отделяется от
них и, подкравшись к Герману, наклоняется над ним).

Чекалинский

Не ты ли тот третий, кто, страстно любя,
Придет, чтобы силой узнать...
Три карты, три карты...

(Герман испуганно встает, как бы не отдавая себе отчета о том, что проис-
ходит. Когда он оглядывается, Чекалинский уже скрылся в толпе.)

Сурин, Чекалинский и др. (удаляясь)

Три карты! ха, ха, ха!..

Герман

Что это? бред? или насмешка?!.. Нет...

Что если... (закрывает лицо руками) безумец, безумец я...

СЦЕНА IV

(Трубы и торжественная музыка. Входят гости и распорядитель.)

Распорядитель

Хозяин просит дорогих гостей прослушать пастораль под титулом «Искренность пастушки».

(Гости рассаживаются.)

ИСКРЕННОСТЬ ПАСТУШКИ

Пастораль.¹

Действующие лица:

Прилепа — пастушка.

Миловзор — пастушок.

Златогор — барин.

(Кадриль из знаменитейших и прекраснейших жен, юношей и девиц, одетых в пастушеское платье, выходит на лужок и предается соответствующим положению играм, танцам и пению.)

Хор I

Под тению густою,
Близ тихого ручья
Пришли мы днесь толпою
Порадовать себя,
Попеть, повеселиться
И хороводы весть,
Природой насладиться,
Венки цветочны плести!
Пляшут и водят хороводы.

Прилепа

Мой миленький дружок,
Любезный пастушок,
О ком я въздыхаю
И страсть открыть желаю,
Ах! не пришел плясать!

(Входит Миловзор.)

¹ Сюжет и большинство стихов этой пасторали заимствованы из поэмы того же названия П. Карбанова (Собр. стих. С. П. И. Т. 1801 г.).

М и л о в з о р

Я здесь! но скучен, томен,
Смотри, как похудал!
Я долго страсть скрывал,
Не буду больше скромн!
Давно тебя любя,
Соскучил без тебя,
А ты того не знаешь
И здесь себя скрываешь,
Не знаю для чего,
От взора моего!

П р и л е п а

Я, милый, здесь скучаю
В сих радостных местах,
Тебя все призываю,
Сказать хочу, но... ах!

(Входит Златогор со свитою, несущюю драгоценные дары.)

З л а т о г о р

Как ты мила, прекрасна!
Скажи, из нас кого,
Меня или его
Ты век любить согласи?

М и л о в з о р

Ты с сердцем согласи,
Того любить склонися,
Кого оно велит,
К кому оно горит!

З л а т о г о р

Я горы золотыя
И камни дорогия
Имею у себя.
Я ими всю тебя
Украстить обещаю,
Я тьмою обладаю
И злата, и серебра,
И всякого добра!

М и л о в з о р

Мое одно именье —
Любви нелестный жар!

Прими его ты в дар
И в вечное владенье!
И птички, и цветки,
И ленты, и венки
На место испещренной
Одежды позлащенной
Я стану приносить
И их тебе дарить!

Прилепа

Ни злата мне не надо,
Ни замков, ни камней,
Я с милым средь полей
И в хижине жить рада!
(Златогору.) Ну, барин, добрый путь!
(Миловзору.) А ты спокоен будь!
Сюда в уединенье
Спешу в вознаграждение
Таких приятных слов
Принести мне пук цветов!
(Златогор, выражая досаду, удаляется.)

Прилера и Миловзор

Пришел конец мученьям;
Любовным восхищеньям
Наступит скоро час.
Любовь! спрягай ты нас!

(Появляются Амур и Гименей со свитою, венчают влюбленных и предаются танцам. Хор пастушков и пастушек присоединяется к их веселью.)

Хор II

Блещет солнце красно,
Зефиры пронеслись,
Ты с юношей прекрасным,
Прилепа, веселись.
Пришел конец мученьям!
Невеста и жених
Достойны восхищенья.
Любовь! спрягай ты их!

(Прилепа и Миловзор, взявшись за руки, танцуют, удаляются в сопровождении остальных действующих лиц. Аплодисменты. Гости следуют за ними в глубину сцены.)

СЦЕНА V

(Герман на авансцене.)

Герман (про себя)

«Кто пылко и страстно любя...» Что ж, разве не люблю я?.. Конечно, да... (Мимо него проходит графиня *** и, увидя Германа, вздрагивает. Герман пристально на нее смотрит. Сурин подкрадывается к Герману и говорит над ухом.)

Сурин (в маске)

Смотри, любовница твоя! ха, ха, ха! (Скрывается.)

(Графиня проходит в глубину сцены.)

Герман

Опять! Опять! Мне страшно... тот же голос! Кто это, демоны или люди?! Зачем они преследуют меня? Проклятие! я жалок и смешон!..

СЦЕНА VI

(Входит Лиза, замаскированная.)

Лиза

Послушай, Герман.

Герман

Ты! ты наконец-то! Как счастлив я, что ты пришла. Люблю тебя, люблю.

Лиза

Не место здесь!

Не для того тебя звала я!.. Слушай!..

Вот ключ от потаенной двери

В саду... Там лестница... по ней

Пройдешь ты в бабушкину спальню...

Герман (с ужасом)

К ней в спальню!? к ней?!

Лиза

Ее не будет там:

По вечерам она всегда в гостиной.

Там, в спальне, близ портрета дверь ко мне.

Я завтра буду ждать! Тебе... тебе...

Я одному хочу принадлежать...

Нам надо все решить... До завтра, милый!

До завтра!..

Герман

Нет!.. не завтра, а сегодня
Я буду там...

Лиза (со страхом)

Но, милый...

Герман (в состоянии возбуждения)
Так хочу я!

Лиза

Пусть так и будет — я твоя раба!..
Прости. (Скрывается.)

Герман

Теперь не я... сама судьба
Так хочет и... я буду знать три карты!..
(Убегает.)

СЦЕНА VII

(В глубине сцены появляется распорядитель. Гости обступают его; всеобщее возбуждение.)

Распорядитель

Ее величество сейчас сюда пожаловать изволить!

Хор (с радостным оживлением)

Ее величество!.. Царица!.. Какой восторг!.. Сама прибудет!.. Хозяину какая честь!.. Какое счастье!.. Что за радость на нашу матушку взглянуть!.. Посол французский с ней... Наверно!.. Нет, тот уехал!.. Прусский принц... Светлейший тоже удостоит. — Вот, вот идет!..

Распорядитель (к певчим)

Вы «Славься сим» сейчас же гряньте!

Хор

Она! Она! Ну, вышел настоящий праздник!

(Распорядитель делает хору певчих знаки, чтобы начинали. Гости разделяются так, чтобы для царицы был свободный проход.)

Хор певчих и гостей

Славься сим, Екатерина,
Славься, нежная к нам мать!
Виват! Виват!

(Все обращаются в сторону, откуда ждут появления императрицы. Дамы низко приседают, мужчины делают низкий придворный поклон. Показываются пажи).

Занавес.

КАРТИНА IV

(Спальня графини ***, освещенная ночниками)

СЦЕНА I.

(Через потаенную дверь входит Герман)

Герман (осматривает комнату)

Все так, как мне она сказала... что же?

Боюсь я, что ли?.. Нет! решено!

Я выведу тайну у старухи...

А если тайны нет и это все

Пустой лишь бред моей больной души?!

(Решительно идет к дверям Лизы. Бьет полночь. Он останавливается перед портретом графини.)

А! вот она «Венерою московской»!..

Какою тайной силой рок связал нас?

Мне ль от тебя, тебе ли от меня,

Но чувствую, что одному из нас

Назначено погибнуть от другого...

Гляжу я на тебя и ненавижу...

А насмотреться вдоволь не могу!..

Бежать хотел бы прочь, но нету силы...

Пытливый взор не может оторваться

От страшного и чудного лица!

Нет! нам не разойтись без встречи роковой!

Шаги... сюда идут... А! будь, что будет!

(Прячется за занавеской будуара)

СЦЕНА II

(Вбегает горничная и поспешно зажигает свечи; пробегают другие горничные и через несколько времени входит графиня ***, окруженная приживалками и горничными)

Хор горничных и приживалок

Благодетельница наша,

Как изволили гулять?

Свет наш, барынюшка наша

Хочет верно почивать...
Утомились — чай! — Ну что же,
Был кто лучше вас собой?
Были может быть моложе,
Но красивей — ни одной!
(Проходят с графиней в будуар.)

СЦЕНА III

(Входят Лиза и Маша.)

Л и з а

Нет, Маша, не иди за мной.

М а ш а

Что с вами, барышня? вы бледны.

Л и з а

Нет, ничего...

М а ш а (догадываясь)

Ах, Боже мой!.. Ужель опять?

Л и з а

Да... Он придет...

Молчи... он может быть уж там

И ждет... Когда меня ты любишь,

Постереги нас, будь мне другом!..

М а ш а

Ах, как бы не досталось нам!..

Л и з а

Он так велел... Моим супругом

Его избрала я... Рабой

Послушной, верной, нужной стала

Того, кто послан мне судьбой!.. (Уходит.)

СЦЕНА IV

(Приживалки и горничные вводят графиню из будуара. Она в спальню кофты и ночном чепце.)

Приживалки и горничные

Благотельница наша,

Ляг в постельку и усни,

Встанешь завтра, снова краше

Будешь утренней зари!..

Г р а ф и н я

Полно врать вам... Надоели!

Я устала, мочи нет ...

(Ее ведут к постели.)

Не хочу я спать в постели...

(Ее ведут к креслу.)

Ах, постыл мне этот свет.

(Ее усаживают.)

Ну, времена!.. Повеселиться толком не умеют! что за манеры!.. что за тон! И не глядела бы! Ни танцевать, ни петь не знают... Кто тансерки?.. кто поет?.. девчонки!.. А бывало: кто танцевал?.. кто пел? Le duc d'Orléans, le duc d'Ayen, de Coigny... la comtesse d'Estrades... la duchesse de Brancas... Какие имена! И даже иногда сама... сама la grand marquise. При них и я певала.. Le duc de la Vallière меня хвалил... Раз, в Chantilly, у prince de Condé — король меня слышал... Я как теперь все это вижу...

Je crains de lui parler la nuit,

J'écoute trop tout ce qu'il dit.

Il me dit: je vous aime.

Et je sens malgré moi.

Mon coeur qui bat, qui bat,

Je ne sais pas pourquoi.

(Оглядывается, как бы очнувшись. К окружающим.)

Чего вы тут стоите? что вам надо? Ступайте вон!.. (Засыпает, напевая предыдущую арию. Горничные тушат свечи и на цыпочках расходятся. Старуха одна; свечи ночников).

СЦЕНА V

(Герман выходит и становится против графини. Она просыпается и в немом ужасе беззвучно шевелит губами.)

Г е р м а н

Не пугайтесь, ради Бога, не пугайтесь... Я не стану вам вредить; я пришел вас умолять о милости одной...

(Графиня в немом ужасе смотрит на него.)

Вы можете составить счастье целой жизни и оно вам ничего не будет стоить!.. Да, вы знаете три карты...

(Графиня привстает.)

Для кого беречь вашу тайну?! (Он становится на колени.) Если когда-нибудь знали вы силу чувства любви, — если хоть раз улыбнулись, услыша жалобный крик новорожденного сына и если в ва-

шей груди билось когда-нибудь сердце людское, то умоляю вас чувством супруги, любовницы, матери, всем, что свято вам в жизни! Скажите, откройте мне вашу тайну! на что вам она?

Но может быть она сопряжена с грехом ужасным, с пагубой блаженства, с дьявольским условием... Подумайте, вы стары, жить недолго вам и я ваш грех готовь взять на себя... Откройтесь мне, скажите!..

(Графиня, выпрямившись, смотрит на Германа.)

Старая ведьма! так я же заставлю тебя отвечать. (Вынимает пистолет. Графиня кивает головою, поднимает руку, чтобы заслониться от выстрела и падает мертвою.)

(Герман подходит к труп, берет руку.)

Полно ребячиться! Хотите ли назначить мне три карты! Да, или нет? (Пауза.) Она мертва!.. сбилось!.. а тайны не узнал я... (Стоит, ошеломленный, безумно повторяя) ...мертва ...а тайны не узнал я...

СЦЕНА IV

(Входит Лиза со свечою)

Лиза

Что здесь за шум? (Увидя Германа, подавляет крик испуга.) Ты?.. ты здесь?..

Герман (бросаясь к ней)

Молчи, молчи... Она мертва, а тайны не узнал я...

Лиза

Кто?.. Кто мертва? о ком ты говоришь?.. (Герман в немом ужасе указывает на мертвую.)

Герман

Сбилось!.. Она мертва... а карт не назвала мне! (Лиза бросается к труп графини.)

Лиза

Да, умерла!.. О Боже, Боже! и это сделал ты!..

Герман

Я смерти не хотел ее... Я только знать хотел три карты...

Лиза (вставая)

Так вот зачем ты здесь?.. Не для меня?.. Ты знать хотел три карты... поверив басне? Не я тебе была нужна — а карты! О Боже, Боже мой! и я его любила!.. из-за него погибла! *Чудовище! Убийца! Изверг!*.. (Герман делает движение к Лизе, она повелительным жестом указывает на пота-

енную дверь.) Прочь... прочь, злодей!.. (Герман в ужасе убегает. Лиза с рыданиями опускается над мертвой графиней.)

Занавес.

ДЕЙСТВИЕ III КАРТИНА V

(Казармы. Комната Германа. Поздний вечер. Лунный свет то озаряет комнату, то исчезает. Вой ветра.)

СЦЕНА I

(За сценой раздается военный сигнал. Герман сидит в кресле и у свечи читает письмо.)

Герман

«Я не верю, чтобы ты хотел смерти графини. Я измучилась сознанием моей вины перед тобою. Успокой меня! Сегодня жду тебя на набережной, когда нас никто не может видеть там. Если до полуночи ты не придешь — я должна буду допустить мысль, которую гоню от себя... Прости... прости!.. но я так страдаю»... (Опускает письмо). Бедняжка! в какую пропасть я увлек ее с собою!.. Ах, если б мне забыться и заснуть! (Опускается в кресло и впадает в глубокую задумчивость, переходящую в дремоту. Пауза. Испуганно очнувшись.)

Все те же думы... тот же страшный сон!

И мрачные картины похорон

Встают как бы живые предо мной.

(Прислушивается.)

Что это? пение иль ветра вой?

— Не разберу... (Слышится отдаленное погребальное пение.)

Совсем как там... да... да!

Поют... А вот и церковь, и толпа,

И свечи, и кадило, и рыдания... (Пение явственнее.)

Вот катафалк... вот гроб, а в гробе том

Старуха без движенья, без дыханья...

Какой-то тайной силою влеком,

Всхожу я по ступеням черным... страшно...

Но силы нет во мне назад вернуться...

На мертвое лицо гляжу и вдруг... и вдруг...

Насмешливо прищурившись, оно

Мигнуло мне!.. Прочь, страшное виденье!

(Опускается на кресло, закрывая голову. Стук в окно. Порывом ветра оно открывается и виден белый призрак, выглядывающий из него. Свеча тухнет. Герман испуганно оглядывается; в другом окне опять виден тот же призрак.)

Мне страшно... страшно... (Герман стоит как окаменелый от ужаса.)
Шаги... да... шаги... вот отворяют дверь... Нет! я не выдержу! (Бежит по направлению к двери, но там его останавливает призрак графини. Герман отступает в ужасе.)

Призрак графини

Я пришла к тебе против воли, но мне велено исполнить твою просьбу. Спаси Лизу, женись на ней, и три карты выиграют тебе сряду. Тройка... семерка... туз... (Исчезает.)

Герман (обезумев)

Тройка... семерка... туз...

Занавес.

КАРТИНА VI

(Ночь. Зимняя Канавка. В глубине сцены набережная Невы и Петропавловская крепость.)

СЦЕНА I

(Под аркой, в темном углу Лиза, вся в черном.)

Лиза

Уж полночь близится, а Германа все нет!
Я знаю, он придет, рассеет подозренье;
Он жертва случая, и преступленья
Не может совершить... А если мне в ответ
Часы пробьют, что он убийца!.. соблазнитель!..
Ах, истомилась, устала я;
Ночью и днем,
Только о нем
Думой себя истерзала я!
Жизнь мне лишь радость сулила,
Туча нашла,
Гром принесла,
Все, что я в мире любила,
Счастье, надежды... разбила!..
(Куранты крепости бьют полночь.)
О, время! подожди! Он будет здесь сейчас! (С отчаяньем).
О, милый, приходи! О, сжался надо мной...
Супруг мой!.. повелитель!..
(Часы пробили. Молчание.)
Так это правда со злодеем

Свою судьбу связала я!
Убийце, извергу на веки
Принадлежит душа моя!
Его преступною рукою
И жизнь, и честь моя взята,
Я волей неба роковою
С убийцей вместе проклята!

СЦЕНА II

(Входит Герман)

Л и з а (увидя его)

Ты здесь! ты здесь! Ты не злодей!
Ты здесь! Рассеялись сомненья
И снова стала я твоей!
Прочь слезы... страхи и сомненья...
Ты мой опять... и я твоя...
(Падает в объятия к Герману.)

Г е р м а н

О Лиза!.. милая моя...

Г е р м а н и Л и з а

О, да! миновали страданья,—
Я снова с тобою, мой друг!
Настало блаженство свиданья,
Конец наших тягостных мук.

Г е р м а н

Но, милая, пора, нельзя нам медлить,
Часы бегут... готова ты?.. бежим...

Л и з а

Куда бежать? с тобой? — хоть на край света!

Г е р м а н

Куда бежать!.. куда!.. в игорный дом!

Л и з а

О Боже! что с тобою, Герман!.. Герман!

Г е р м а н

Там груды золота лежат и мне,
Мне одному они принадлежат!..

Л и з а

О, что ты! что ты говоришь!.. опомнись

Герман

Ах, я забыл... ведь ты еще не знаешь...
Три карты... помнишь? что еще тогда
Я выведать хотел у старой ведьмы.

Лиза (отступая от него)

О горе! горе! ужас! он безумен!

Герман

Упрямая сказать их не хотела...
Ведь нынче у меня она была
И мне сама три карты назвала...

Лиза

Так это ты ее убил?!

Герман

О нет!
Зачем? Я только поднял пистолет
И старая колдунья вдруг упала... (Хохочет.)

Лиза

Так это правда? правда?
Так это правда! со злодеем
Свою судьбу связала я!
Убийце, извергу на веки
Принадлежит душа моя!
Твоей преступною рукою
И жизнь, и честь моя взята,
Я волей Неба роковою
С тобою вместе проклята!

Герман

Ха, ха, ха, ха!
Да, это правда! да! три карты,
Три карты ныне знаю я.
Убийце своему три карты,
Три карты назвала она!
Мне было суждено судьбою
Узнать три карты от нее,
И волей неба роковою
Я стал убийцею ее!

Лиза

Не может быть... опомнись... Герман!

Кто б ни был ты, я все ж твоя!
Бежим, и я тебя спасу... опомнись!

Герман (в экстазе)

Да! я тот третий, кто, страстно любя,
Пришел, чтобы силой узнать от тебя
Про тройку... семерку... туза!.. (Хохочет.)
(Отталкивая Лизу.) Про тройку... семерку... туза...
Оставь меня! кто ты? тебя не знаю я! Прочь!
(Убегает.)

Лиза

Погиб! погиб! а вместе с ним и я!..
(Бежит в глубину сцены и бросается в Неву.)

КАРТИНА VII

(Игорный дом. Ужин. Картежная игра.)

СЦЕНА I.

(Среди игроков Чекалинский, Сурин, Нарумов, Чаплицкий. За столом, среди ужинающих, граф Томский и князь Елецкий.)

Хор

Будем петь и веселиться,
Будем жизнь играть,
Юности не вечно длиться,
Старости не долго ждать!
Пусть потонет наша младость
В неге, картах и вине!
В них одних на свете радость,
Жизнь промчится как во сне!

Сурина

Дана.

Чаплицкий

Гну пароли.

Нарумов

Убита.

Чаплицкий

Пароли пе.

Чекалинский

Угодно ставить?

Нарумов

Атанде.

Чекалинский

Туз!

Сурин

Я мирандолом.

Граф Томский (князю)

Ты как сюда попал?

Я прежде не видал

Тебя у игроков.

Князь

Да. Здесь я в первый раз.

Ты знаешь, говорят:

«Несчастливые в любви,

В игре счастливы». Так?

Граф Томский

Что хочешь ты сказать?

Князь

Я больше не жених...

Не спрашивай меня...

Мне слишком больно это...

Я здесь затем, чтоб мстить.

Ведь «счастье в любви

Ведет с собой в игре

Несчастье»...

Граф Томский

Объясни. Что это значит?

Князь

Ты увидишь...

Хор

Будем петь и веселиться и проч.

(Игроки присоединяются к ужинающим.)

Чекалинский

Господа! Пусть Томский споет нам что-нибудь!

Хор

Спой, Томский... Томский, спой!.. Да что-нибудь веселое, смешное...

Граф Томский

Мне что-то не поется...

Чекалинский

Э, полно! что за вздор!.. валяй! Выпей и споется.
Здоровье Томского, ура!

Хор

Ура! ура!

Граф Томский (встает)

Если б милые девицы
Так могли летать, как птицы,
И садились на сучках,
Я хотел бы быть сучочком,
Чтобы тысячам девочкам
На моих сидеть ветвях!
Пусть сидели бы и пели,
Вили гнёзда и свистели,
Выводили бы птенцов...
Никогда б я не сгибался,
Вечно б ими любовался,
Был счастливей всех сучков!¹

Хор

Браво! Браво! Молодчина! это славно!..
«Вечно б ими любовался,
был счастливей всех сучков».

Чекалинский

Ну, а теперь, друзья, игрецкую всем хором!

Хор

Ах, где те острова,²
Где растёт трын-трава, — братцы,
Где в ненастные дни
Собирались они — часто.
Гнули, Бог их прости,
От пятидесяти на сто.
И выигрывали,
И отписывали — мелом,
Где в ненастные дни
Занимались они делом.
(Свист, крики и пляс).

¹ «Шуточное желание» Державина.

² Стихи Рылеева.

Чекалинский
За карты, господа, за карты! Вина! Вина!

Чаплицкий
Девятка.

Нарумов
Пароли.

Чаплицкий
На смарку.

Сурин
Ставлю на руте.

Чаплицкий
Дана.

Сурин
От транспорта на десять!

СЦЕНА II

(Входит Герман)

Князь (увидя его)

Мое предчувствие меня не обмануло.
(Томскому.) Я буду, может быть, нуждаться в секунданте... ты не откажешься?

Граф Томский
Надейся на меня...

Хор
А! Герман! Друг! приятель, что так поздно?

Чекалинский
Садись ко мне! ты счастье мне приносишь.

Сурин
Откуда ты? где был? уж не в аду ль? Смотри, на что похож!

Чекалинский
Страшнее быть нельзя! Здоров ли ты?

Герман
Позвольте мне поставить карту.

Сурин
Вот чудеса! Наш Герман стал играть... Желаю счастья!

Хор
Вот чудеса! Он стал играть!..

Нарумов

Приятель, *поздравляю с разрешеньем* столь *долгого поста!*

Герман (ставит карту)

Идет?

Чекалинский

А сколько?

Герман

Сорок тысяч.

Хор

Сорок тысяч! да *не с ума ли он сошел?*

Сурин

Уж не узнали ли ты три карты у графини?

Герман (раздраженно)

Что ж, бьете или нет?

Чекалинский

Идет! Какая карта?

Герман

Тройка. (Чекалинский мечет.) Выиграла!

Хор

Выиграла! Выиграла! вот так счастливец!

Герман (про себя)

Я выиграл! мое свершается желанье

Нет, не обманчиво старухи предсказанье.

Князь (про себя)

Здесь что-нибудь не так... но близко наказание,

Я отомщу тебе, злодей, мои страданья...

Сурин, Чекалинский и другие

Здесь что-нибудь не так... его очей блужданье

Сулит недоброе... Он будто без сознанья.

Чекалинский

Хотите получить?

Герман

Нет, я иду углом!

Хор

Он сумасшедший! Разве можно!.. Нет, нет, Чекалинский, не играй с ним... Смотри, он сам не свой!

Герман

Идет?

Чекалинский

Идет. А карта?

Герман

Вот семерка. (Чекалинский мечет.) Моя!

Хор

Опять его, — опять. Нет, тут что-то неладное творится.

Герман (в возбуждении безумства)

Что вы носы повесили? Вам страшно? Ха, ха, ха, ха! Вина! вина!

(Подают вино. Он берет стакан.)

Что наша жизнь — игра!

Добро и зло — одни мечты!

Труд, честность — сказки для бабья;

Кто прав, кто счастлив здесь, друзья?

Сегодня ты,

А завтра я!

Так брось борьбу!

Ловите миг удачи,

Пусть неудачник, плача,

Клянёт свою судьбу.

Что верно? — смерть одна!

Как берег моря суеты

Нам всем прибежище она!

Кто ж ей милей из нас, друзья?

Сегодня ты,

А завтра я!

Так бросьте же борьбу,

Ловите миг удачи,

Пусть неудачник, плача,

Клянёт свою судьбу.

Идет еще?

Чекалинский

Нет, получи. Сам чорт с тобой играет заодно. (Кладет деньги на стол.)

Герман

А если бы и так! что за беда! Ха, ха, ха! Кому угодно, господа? Вот это все на карту? А?

Князь

Мне.

Хор

Князь, что с тобой, перестань. Ведь это не игра, безумие.

Князь

Я знаю, что я делаю... У нас с ним счеты.

Герман (смушенно)

Вам? вам угодно?

Князь

Мне... Мечите, Чекалинский (Чекалинский мечет.)

Герман (открывая карту)

Мой туз!

Чекалинский

Нет. *Ваша дама бита!*

Герман

Какая дама?..

Чекалинский

Дама пик!

(Показывается призрак графини, видимый только Герману.)

Герман (с ужасом)

Старуха!.. Ты? Ты здесь?.. Чего смеешься? (Все в ужасе отступают от него.) Ты меня с ума свела! Проклятая! что надобно тебе? — Жизнь? жизнь моя? — Возьми ее! Возьми!.. Она мне больше не нужна... (Закалывается. Призрак исчезает. Несколько человек бросаются к Герману. Он падает, его поддерживают.)

Хор

Несчастный! как ужасно, как ужасно покончил он с собой! Он жив еще! Он жив!..

Герман (приходит в себя)

Князь!.. князь!.. прости меня... Мне больно, больно, умираю... Что это? Лиза здесь?.. Ты! Боже мой, зачем?.. Что?.. ты меня прощаешь... не клянешь?.. Красавица... богиня... ангел... (Умирает.)

Хор

Господь! Прости ему и упокой его мятежную, измученную душу.

Занавес.

Содержание

Предисловие.....	3
Условные сокращения.....	5
Вступление.....	6
Глава первая. Сценическая адаптация пушкинских текстов.....	13
§ 1. Проблема сценичности драматургии Пушкина.....	13
§ 2. Адаптация драматургии Пушкина для оперной сцены.....	30
§ 3. Переделки недраматических литературных произведений для сцены.....	45
§ 4. Движение театрального текста. Общепринятый театральный текст. Сверхтекст.....	57
§ 5. Театральная рецепция и театральная репутация.....	66
Глава вторая. Трансформация пушкинских текстов.....	81
§ 1. Малые стихотворные формы.....	81
«Торжество Вакха».....	81
«Черная шаль».....	85
«Жених».....	90
§ 2. Романтические поэмы.....	92
«Кавказский пленник».....	92
«Братья-разбойники».....	106
«Цыганы».....	110
§ 3. Поэмы с бытовым сюжетом.....	120
«Граф Нулин».....	120
«Домик в Коломне».....	129
§ 4. Исторические сюжеты.....	134
«Полтава».....	134
«Арап Петра Великого».....	145
«Капитанская дочка».....	148
§ 5. Сюжеты «Повестей Белкина».....	152
«Метель».....	153
«Станционный смотритель».....	154
«Барышня-крестьянка».....	159
§ 6. «Дубровский».....	170
§ 7. Сказки.....	178
«Сказка о золотом петушке...».....	179
«Сказка о рыбаке...».....	179
«Сказка о мертвой царевне...».....	186
«Сказка о попе...».....	187
«Сказка о царе Салтане...».....	188
Глава третья. Пушкинские сверхтексты.....	192

§ 1. «Руслан и Людмила»	192
§ 2. «Борис Годунов»	212
§ 3. «Евгений Онегин»	217
§ 4. «Пиковая дама»	229
Глава четвертая. Театр XIX века и «пушкинские» инсценировки	247
§ 1. Прижизненные инсценировки	248
§ 2. Инсценировки 1837–1850 годов	253
§ 3. Инсценировки 1850–1870 годов	257
§ 4. Инсценировки последней трети XIX века	261
Заключение	270
Библиография	277
Пушкинские инсценировки XIX в.	
Справочник	286
Приложение. Либретто опер	300
«Руслан и Людмила»	301
«Борис Годунов»	342
«Евгений Онегин»	402
«Пиковая дама»	447

Сергей Викторович Денисенко
Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке

Редактор *А.С. Степанова*
Оригинал-макет *Л.А. Философова*
Дизайн обложки *Е.В. Кудина*

Подписано в печать 15.12.2010. Формат 60х90^{1/16}
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 30,875
Тираж 800 экз. Заказ № 1907

Издательство «Нестор-История»
197110, СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел.: (812)235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.rossica.su

Отпечатано в типографии «Нестор-История»
198095, СПб., ул. Розенштейна, д. 21. Тел.: (812)622-01-23