

## ЛИБРЕТТО ОПЕРЕТТ

*Н. Г. Жекулин*

*Светлой памяти музыковеда  
проф. Золтана Романа*

### НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ О СОВМЕСТНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТУРГЕНЕВА И ПОЛИНЫ ВИАРДО В ХОУТОНСКОЙ БИБЛИОТЕКЕ ГАРВАРДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Во второй половине 1860-х годов современникам Тургенева его сотрудничество с Полиной Виардо в создании ряда оперетт было хорошо известно. О них писали в газетах всех европейских стран, в том числе и в России.<sup>1</sup> Появились не только сообщения о спектаклях, но и обширные рецензии в серьезной прессе.<sup>2</sup> Русские друзья, знакомые и недруги

---

<sup>1</sup> См., например: Литературное прибавление к «Нувеллисту». 1867. Сентябрь. С. 72 (номер вышел 1 сентября ст. ст.); Театр в Баденском Тиргартене // Сын отечества. 1868. 31 марта (12 апреля). № 13 (по известной статье Людвиг Пича «Fürsten und Feen», появившейся в «Der Salon» за декабрь 1867 г.) и др.

<sup>2</sup> *Stahl P.-J.* <*Hetzel P.-J.*>. Le Château enchanté du vallon des Chèvres // Journal des Débats. 1867. 13 septembre. P. 1–2; <*Chorley H. F.*> Musical and Dramatic Gossip // Athenæum. 1867. 12 October. № 2085. P. 472; Allgemeine musikalische Zeitung. 1867. 16. Oktober. № 42. S. 339 (раздел «Kleine Nachrichten»); *Lallemand Ch.* Deux opérettes de Madame Viardot // La France musicale. 1867. 2 novembre.

Тургенева относились к этой его деятельности преимущественно скептически, даже отрицательно, особенно после того, как обстоятельства заставили его выступать в качестве не только автора такого «несерьезного» жанра, но и непосредственного участника спектаклей. В злободневном сатирическом еженедельнике «Будильник» была даже напечатана карикатура под названием «Последний мельник-колдун».<sup>3</sup> Тургенев все это отлично знал. В своих письмах к русским друзьям он оправдывался. «Это и ее (Полину Виардо. — *Н. Ж.*), и меня забавляет, да и другим, по-видимому, не скучно», — писал он П. В. Анненкову.<sup>4</sup> «Гости остались довольны, а спич Кракамиша, в котором слегка пародировались спичи его величества Наполеона III, вызвал даже густой смех на августейшие уста короля Вильгельма. Шутите с нами после этого!!» — читаем в другом письме.<sup>5</sup> Правда, его самолюбие все-таки было немного задето. Говоря в письме от 14 (26) октября 1867 года к немецкому другу Л. Пичу о представлении оперетты «Слишком много жен» («*Trop de femmes*»), в которой сам писатель играл роль паши, он признался: «...когда я в роли „паша“ лежал на земле — и видел, как на неподвижных губах вашей надменной кронпринцессы медленно скользила легкая усмешка презрения, — что-то во мне дрогнуло! Даже при моем слабом уважении к собственной персоне, мне представилось, что дело зашло уж слишком далеко. При всем том — спектакли эти были чем-то очень хорошим и прелестным!».<sup>6</sup>

О его сотрудничестве с Полиной Виардо на поприще романсов русская публика тоже знала. В первом же сборнике романсов П. Виардо, вышедшем у петербургского издателя Иогансена в 1864 году (и в том же году в старейшем немецком издательстве Брайткопфа и Гертеля), был напечатан романс на слова Тургенева «Синица». История создания этого случайного стихотворения, превращенного в романс, не совсем обычна. Тургенев изложил ее в письме к немецкому переводчику Фридриху Боденштедту 26 сентября (8 октября) 1863 года: «Я сочинил эти 4 маленьких, довольно незначительных куплета, слушая пение синицы, а г-жа Виардо написала к ним восхитительную музыку — поэтому я и обращаюсь к вам, умоляя извинить мою нескромность, равно как и ничтожность того произведения, над которым вам предстоит поработать».<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Последний мельник-колдун (Опера). Подражание опере г. Тургенева «Последний колдун» // Будильник. 1869. 9 мая. № 17. С. 130.

<sup>4</sup> ПССиП(2). Письма. Т. 8. С. 31. Письмо от 28 августа (9 сентября) 1867 г.

<sup>5</sup> Там же. С. 49. Письмо к П. В. Анненкову от 7 (19) октября 1867 г.

<sup>6</sup> Там же. С. 54, 226. Подлинник по-нем.

<sup>7</sup> Там же. Т. 5. С. 210, 357. Подлинник по-франц.

А осенью 1868 года вышел третий сборник романсов у Иогансена: «Пять стихотворений Лермонтова и Тургенева». Три из них — «На заре», «Разгадка» и «Разлука» приписывались Тургеневу, хотя на самом деле являлись переводами.

Итак, оказывается, деятельность Тургенева как соавтора П. Виардо никогда не была тайной, но до последнего времени среди тургенеvedов считалось, что это сотрудничество не имело большого значения. Правда, некоторые тексты баденских оперетт на языке оригинала и в переводе были изданы в «Литературном наследстве» вместе с поясняющими вступительными статьями и комментариями, а романсы, и в первую очередь роль Тургенева-переводчика, обсуждались в серии сборников, сопровождавших первое Полное собрание сочинений и писем Тургенева.<sup>8</sup> Но надлежащей оценке самих произведений мешало то, что о тургеневском участии в них приходилось судить вне рамок их музыкального воплощения, так как услышать музыку к ним П. Виардо не было возможности. К счастью, в последние десять-пятнадцать лет ситуация изменилась к лучшему. «Последний колдун» несколько раз ставился на сцене,<sup>9</sup> а романсы стали нередко звучать в консерваториях и концертных залах всего мира, появились записи на компакт-дисках. Кроме того, за это время исследователям стало доступно огромное количество архивных материалов, в первую очередь две богатейшие коллекции, приобретенные Хоутонской библиотекой Гарвардского университета: часть бывшего архива Андре и Мартин Ле Сен (в 1999 г.), а также архив, принадлежавший покойной австралийской оперной звезде Джоан Сазерленд и ее мужу Ричарду Бонингу (в 2011 г.). В частности, в этих коллекциях оказалось немало материалов, которые не только уточняют, но и значительно расширяют наши знания о произведениях, созданных Тургеневым вместе с Полиной Виардо. Настоящее исследование является очередной попыткой внести вклад в эту тему.<sup>10</sup>

Среди сокровищ Хоутонского архива имеется роскошный альбом, в который П. Виардо переписывала набело свои законченные музы-

---

<sup>8</sup> См.: *Оливье Р.* Оперетты Тургенева // *ЛН*. Т. 73. Кн. 1. С. 69–90; *Швиц Г.* Представления оперетты «Последний колдун» // Там же. С. 208–224; *Заборова Р. Б.* О переводах Тургенева из Мёрике и Гейне // *Т Сб*. Вып. 2. С. 175–182; *Алексеев М. П.* Стихотворные тексты для романсов Полины Виардо // Там же. Вып. 4. С. 189–204.

<sup>9</sup> Например, к столетию со дня рождения Полины Виардо в родной Франции в исполнении L'Oréga au Village (Pourrières) 15, 17, 19, 21 и 23 июля 2010 г. Существует некоммерческая видеозапись представления.

<sup>10</sup> См.: *Жекулин Н. Г.* Тургенев в кругу семьи Виардо // *Тургенев. НИИМ* (3). С. 5–72.

«ПОСЛѢДНІЙ МЕЛЬНИКЪ-КОЛДУНЪ (Опера). ПОДРАЖАНІЕ ОПЕРЪ  
Г. ТУРГЕНЕВА «ПОСЛѢДНІЙ КОЛДУНЪ».



Арія мельника.  
Бывало, мельнику житье:  
Колдуеть,—ахають старухи...  
А нынче что памъ за житье?  
Взять положеніе мое—  
Меня не вывели и души!

«Последний мельник-колдун». Карикатура (Будильник. 1869. № 17)

кальные сочинения с 1838-го по 1863 год.<sup>11</sup> Этот альбом ценен еще и тем, что в большинстве случаев Виардо свои сочинения датировала. В нем находятся три номера, которые впоследствии попали в партитуру «Последнего колдуна»: «Air de Krakamiche» (Courtavenel, 8<sup>bre</sup> 1851) (Ария Кракамиша. Куртавнель, октябрь 1851 г.); «Stornello» («Pourrais-je jamais aimer...») (Courtavenel, 6 8<sup>bre</sup> 1857) («Сторнелло» («Мог бы я когда-нибудь любить...»), Куртавнель, 6 октября 1857 г.); «Chœur des lutins» («Par ici...») (Courtavenel, 16 juillet 1859) («Хор сильфид» («Вот сюда...»). Куртавнель, 16 июля 1859 г.).<sup>12</sup> Самое интересное тут как раз датировка. Давно известно, что до тех пор пока оперетта «Последний колдун» не получила своего окончательного облика в начале 1869 года, она прошла несколько этапов, коренным образом друг от друга отличающихся, о чем говорят многочисленные черновые рукописи под разными заглавиями.<sup>13</sup> Однако дата, указанная в данном альбоме, свидетельствует о том, что начало совместной работы над музыкой, которая впоследствии стала частью этой оперетты, следует отнести к куртавнельским годам, причем в случае арии Кракамиша — к 1851 году, времени гораздо более раннему, чем до сих пор было принято считать.

### Романс «La petite chevrère»

Упомянутый Хоутонский альбом включает в себе еще один сюрприз. Так как установлено, что три романса в альбоме, вышедшем у Иогансена в 1868 году, являются переводами, а не оригинальными стихотворениями Тургенева, «Синицу» в первом альбоме 1864 года было принято считать первым и единственным стихотворением Тургенева, положенным на музыку Полиной Виардо в виде романса. А в Хоутонском альбоме находится еще один романс — «La petite chevrère» («Маленькая пастушка», букв.: «Маленькая пастушка коз»), датированный: «Courtavenel, 19 Sep<sup>bre</sup>» («Куртавнель, 19 сентября»). Год, по сопоставлению с соседними произведениями, можно установить как 1847-й.<sup>14</sup> Романс был напечатан в самом конце 1849 года в альбоме «10 Mélodies par Pauline Viardot. Album de chant pour 1850» («10 романсов Полины Виардо. Альбом для пения

<sup>11</sup> С альбомом можно ознакомиться в интернете на сайте: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/46815169>.

<sup>12</sup> См.: Houghton Library. MS Mus 264 (97). F. 70 r–72 v; 83 r–83 v; 87 v–91 r.

<sup>13</sup> См. соответствующие материалы в *ПССУП(2)*. Соч. Т. 12. С. 456–485. Крайне сложная творческая история этого произведения все еще требует подробного исследования.

<sup>14</sup> Houghton Library. MS Mus 264 (97). F. 76 r–76 v.



Романс П. Виардо на слова Тургенева «La petite chevrière».  
Автограф из нотной тетради. Первая страница.  
Куртавнель, 19 сентября н. ст. 1847 г.

на 1850 год») без обозначения автора слов.<sup>15</sup> Но в Хоутонском альбоме в заглавии этого романса мы читаем: «La petite chevrière de I. T.». Трудно себе представить, чтобы за инициалами «I. T.» мог скрываться кто-нибудь иной, кроме Ивана Тургенева. И в самом деле Тургенев в письме к Виардо упоминает о «своей» пастушке («ma chevrière»). Это стихотворение, таким образом, можно считать неизвестным произведением Тургенева, одним из редких, если не единственным его художественным произведением, написанным не на русском языке:

**LA PETITE CHEVRIERE**

Ah! c'est déjà ma fauvette  
Qui chante sur le pommier;  
J'ai dormi longtemps;  
Allons il est temps!  
Il est temps, car la clochette  
Sonne au cou de mon bélier.  
Allons, mes chevreaux gentils,  
Suivez-moi, grands et petits.

**МАЛЕНЬКАЯ ПАСТУШКА**

Ах! вот уже моя малиновка  
Распеваёт на яблоне;  
Я долго спала;  
Пора и вставать!  
Пора, потому что колокольчик  
Позвякивает на шее моего барашка.  
Пойдемте, мои милые козочки,  
За мной, большие и маленькие.

<sup>15</sup> Paris: chez Brandus & Cie, [1849]. 3 p.



Романс П. Виардо на слова Тургенева «La petite chevrière» (Paris, 1849).  
Первое издание. Обложка

Allons, faire la dinette,  
Sous des chênes du sentier.  
Hé là-bas,  
Ne vous battez pas.  
Ah! la la hi-o  
La la ha la ya,  
La la la ha la hi-o,  
La la haou la yao, yao.

Qu'il fait bon dans la montagne,  
Où personne ne me voit.  
De jolis oiseaux  
Boivent au ruisseaux.  
Mais là-bas dans la campagne  
On étouffe sous un toit...  
On ne voit que des méchants  
Qui maltraitent les enfants.  
Là-haut Finaut m'accompagne,  
Et me mène au bon endroit;  
C'est qu'il m'aime bien,  
Mon bon petit chien.

Пойдемте обедать  
Под дубами, что у тропинки.  
Эй, а там  
Не деритесь.  
Ах! ла ла хи-о  
Ла ла ха ла ийа,  
Ла ла ла ха ла хи-о,  
Ла ла хау ла ийао, ийао.

Как прекрасно в горах,  
Где никто меня не видит.  
Прекрасные птички  
Пьют воду из ручья.  
А там, в деревне,  
Так и задыхаешься под крышей...  
Там только злые люди,  
Обижающие детей.  
Наверх меня сопроводит Фино  
И ответит в красивое место;  
Потому что он меня любит,  
Мой добрый пёсик.

Ah! la la hi-o  
La la ha la ya,  
La la la ha la hi-o,  
La la haou la yao, yao.<sup>16</sup>

Ах! ла ла хи-о  
Ла ла ха ла ийа,  
Ла ла ла ха ла хи-о,  
Ла ла хау ла ийао, ийао.

Однако переписка с Полиной Виардо усложняет вопрос о роли Тургенева в создании этой песни. В письме от 2 (14) декабря 1847 года Тургенев пишет: «Господи! А моя пастушка! Вы получите ее, милостивая государыня, вы получите ее в Берлине. Даю вам честное слово»; и несколько дней спустя, в письме от 7 (19) декабря: «Кстати, пришлите же мне „слова“ (знаете, как для „Пастушки“) — уверяю вас, что охотно примусь за это, *тшш* *vienna gana* (весьма охотно — *исп.*); если я до сего времени не сделал дополнения к „Пастушке“, то лишь потому, что, как мне казалось, вы в данный момент об этом больше не думаете... Но я от своего намерения не отказываюсь...».<sup>17</sup> Как объяснить то, что Тургенев пишет в этих письмах? Какую «пастушку» должен был он выслать, если романс уже существовал в альбоме? Какие «слова», связанные с этим романсом, выслала ему ранее Полина Виардо? Какого «дополнения» или «продолжения» ожидала она? Однозначных ответов на эти вопросы из-за недостатка конкретных сведений нет, но косвенные данные позволяют воссоздать предположительную — и весьма правдоподобную — творческую историю этого романса.

Рефрен романса представляет собой вереницу слогов, которые не имеют явного смысла, но которые вряд ли случайны. Исследователь народной музыки французской провинции Жюльен Тьерсо приводит свидетельство Жорж Санд о том, как во время своих пребываний у нее в Ноане (в первой половине 1840-х гг.) Полина часами записывала мелодии, которые пели или играли местные сельские жители. После доклада о народной музыке, прочитанного им в Париже в 1885 году, Тьерсо получил от П. Виардо тетради, в которых она тогда записывала то, что слушала. Среди нотных записей, впоследствии изданных Тьерсо, была мелодия, которую пели своим волам пахари.<sup>18</sup> Вполне возможно, что Виардо

<sup>16</sup> Текст воспроизводится по печатному источнику. В рукописи приведена лишь первая строфа, причем со следующими вариантами: стих 1: «Ah ah j'entends la fau-vette» («Ах, ах, слышу я малиновку»); стих 10: «En avant et pas à pas» («Вперед и не спеша»). Среди записей романса на CD: Viardot. *Mélodies. Chopin Mazurkas and other Songs* (Виардо. Мелодии. Мазурки Шопена и другие песни). Brilliant Classics. 94615. 2014. Тр. 16. Исполняют: Марина Компарато (Marina Comparato), меццо-сопрано; Элиза Триулци (Elisa Triulzi), фортепьяно.

<sup>17</sup> ПССУП(2). Письма. Т. 1. С. 241, 375; 243, 377. Подлинник по-франц.

<sup>18</sup> См.: Tiersot J. *La chanson populaire et les écrivains romantiques*. Paris, 1931. P. 160, 163, 221 (где воспроизводится мелодия). Существует также звуковая запись:



услышала также мелодию или песенку тех, кто пас коз и, пожелав написать на эту тему романс, попросила Тургенева сочинить строфу, для которой услышанный зов (возможно, и его мелодия) мог бы послужить рефреном, и передала ему «слова» этого рефрена. А когда потом возникла идея напечатать данное произведение, она решила, что короткий романс выиграл бы от второй строфы, которую она, естественно, заказала у автора первой. Тургенев здесь признается, что до сих пор не исполнил ее просьбы, но обещает выслать текст в Берлин, где тогда находилась Виардо. Но она также могла посчитать, что своеобразие «Маленькой пастушки» среди других романсов альбома требует «дополнения» — другого произведения в том же «стиле». И чтобы сочинить текст к нему, Тургенев просит ее выслать что-нибудь, что могло бы послужить рефреном, как она раньше сделала для «Маленькой пастушки». По всей вероятности, этот замысел так и не был осуществлен, а «Пастушку» следует включить в список сочинений Тургенева, причем как самый ранний из известных опытов многолетнего творческого сотрудничества писателя и Полины Виардо.

### Романс «Разлука»

После представлений в Баден-Бадене оперетты «L'Ogre» («Людоед») в мае — июне 1868 года Тургенев отправился в Россию по делам, связанным с назначением нового управляющего. Вместе с тем он намеревался воспользоваться случаем, чтобы договориться с издателем Иогансеном насчет нового (третьего) альбома романсов П. Виардо. В первых двух альбомах появилось 22 романса на слова русских поэтов (12 в альбоме 1864 г., 10 в альбоме 1865-го), хотя они были напечатаны не только с русским текстом, но и с немецким переводом, выполненным Фридрихом Боденштедтом.<sup>19</sup> О каких именно романсах шла речь для третьего альбома, доподлинно неизвестно. В переписке с П. Виардо упоминаются только два: «Русалка» на слова Лермонтова и «Vor Gericht» («Перед судом») на слова Гёте. Очевидно, работа над ними была еще не завершена, когда Тургенев выехал. Некоторые из них переписывались набело в Бадене, и он должен был получить их в Петербурге.<sup>20</sup> Кроме того, он

---

La Veillée imaginaire. Air populaires harmonisés. Alpha 528. 2009. Tr. 2. Исполняют музыканты оркестра Сен-Жюльена (Les Musiciens de Saint-Julien).

<sup>19</sup> Об этих переводах и роли в них самого Тургенева см.: Жекулин Н. Г. Духовно-интеллектуальные взаимоотношения Тургенева и Полины Виардо // *Тургенев. НИиМ* (2). С. 177–178.

<sup>20</sup> См. письмо к П. Виардо от 7 (19) июня 1868 г.: *ПССиП*(2). *Письма*. Т. 9. С. 7.

занимался их переводами в пути.<sup>21</sup> Романсы, за исключением «Русалки», прибыли, и с Иогансенем он договорился на третий день после своего приезда: «Только что виделся с Иогансенем: он берет романсы, но напечатает их только осенью: передам их ему, когда буду проездом в Петербурге. Если найду в Москве хорошего переписчика, вполне zuverlässig (надежного — нем.), — отдам их ему переписать. <...> Он находит, что можно обойтись без немецких текстов; но советует *смягчить* некоторые выражения в „Vor Gericht“. Надеюсь, что можно будет увезти с собой и „Русалку“ <...>».<sup>22</sup> Таким образом, после разговора с Иогансенем выяснилось, что можно было не спешить и дожидаться «Русалки» (она прибыла в Спасское 16 (28) июня); появилось время, чтобы заново перевести романс на слова Гёте и заказать копии в Москве, включая отсутствующие русские переводы. В конечном итоге Иогансен решил не издавать «Перед судом» (даже в новом, но, как настаивал Тургенев, не смягченном переводе;<sup>23</sup> романс вышел лишь в следующем году), и третий альбом обрел свой окончательный — исключительно «русский» и только с русскими текстами — состав. Альбом романсов «Пять стихотворений Лермонтова и Тургенева» получил цензурное разрешение 22 августа ст. ст. 1868 года. Кроме «Утеса» и «Русалки» на слова Лермонтова, в альбоме было три романса («На заре», «Разгадка» и «Разлука»), которые приписывались непосредственно Тургеневу. Давно, однако, установлено, что первое стихотворение принадлежало Эдуарду Мёрике («In der Frühe»; романс вышел на немецком языке в 1870 г.;<sup>24</sup> значит, русский текст является переводом Тургенева), а второе — Рихарду Полю («Räthsel»; романс вышел на немецком языке также в 1870 г.,<sup>25</sup>

<sup>21</sup> См. письмо к П. Виардо от 3 (15) июня 1868 г.: *ПССУП(2). Письма*. Т. 8. С. 209.

<sup>22</sup> Там же. Т. 9. С. 9, 234. Письмо к П. Виардо от 7, 8 (19, 20) июня 1868 г. Подлинник по-франц.

<sup>23</sup> См. письма к П. Виардо от 17 (29) июня и 20, 21 июня (2, 3 июля) 1868 г.: Там же. С. 17, 20.

<sup>24</sup> In der Frühe. Gedicht von Eduard Mörike. Componirt von Pauline Viardot-Garcia. Leipzig; Weimar: Robert Seitz, [1870]. Среди записей романса на CD — по-немецки: «Nachtigallensang» Eduard Mörike in Vertonung seiner Zeit. Bayer Records. BR 140 004. 2004. Тр. 20. Исполняют: Мехтхильда Бах (Mechthild Bach), сопрано; Маркус Хадулла (Markus Hadulla), фортепьяно; по-русски: Pauline Viardot. Songs. Toccata Classics. TOCC 0303. 2016. Тр. 3. Исполняют: Ина Канчева, сопрано; Людмил Ангелов, фортепьяно.

<sup>25</sup> Räthsel. Gedicht von R. Pohl. Componirt von Pauline Viardot-Garcia. Leipzig; Weimar: Robert Seitz, [1870]. Среди записей романса на CD — по-немецки: Pauline Viardot-Garcia. Lieder — Chansons — Canzoni — Mazurkas. Analekta. AN 2 9903. Тр. 9. Исполняют: Изабель Байрақдарян (Isabel Bayrakdarian), сопрано; Серж Краджян

и значит, этот русский текст тоже является переводом Тургенева). Принято считать, что и третье стихотворение является переводом или адаптацией Тургенева. Предлагался целый ряд возможных, но малоубедительных источников, в частности того же Мёрике. Материалы Хоутонского архива разрешают эту загадку, по крайней мере частично. Среди них есть два автографа Полины Виардо — один черновой, а другой белой — музыки к французскому тексту:

**L'ABSENCE**

Que l'absence est cruelle,  
 Tout espoir m'est ôté,  
 Mon cœur est avec elle,  
 Mais son cœur m'a quitté.  
 Cette angoisse mortelle,  
 Ces nuits, ces tristes jours,  
 Ces larmes, puisse-t-elle  
 Les ignorer toujours!<sup>26</sup>

**РАЗЛУКА**

О разлука, разлука,  
 Как ты сердцу горька.  
 Терзает его скука,  
 Сожигает тоска.  
 Где бывалая сила?  
 Увы, где прежний я?  
 Меня ты разлюбила,  
 Но не клянью тебя!<sup>27</sup>

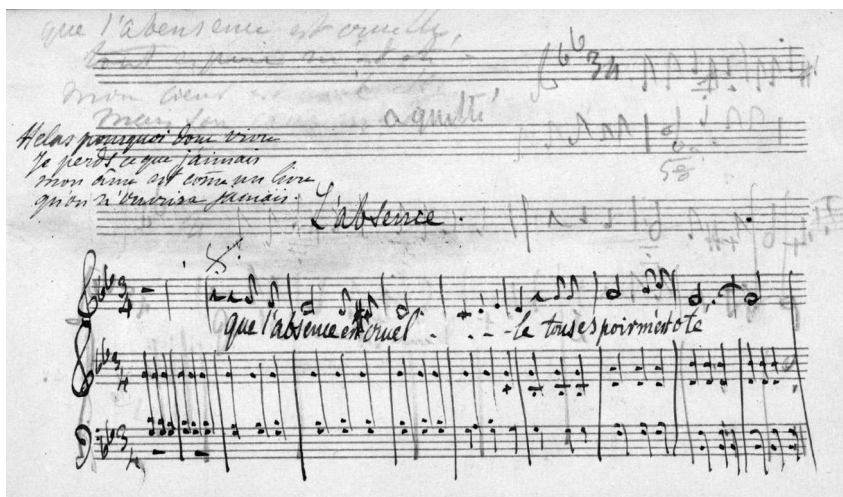
Известно, что Полина Виардо принципиально сочиняла свои романсы на тексты на языке оригинала, а затем легко приспособливала музыку, если было необходимо, к переводу. Если черновой автограф содержит французский текст, то из этого следует, что оригинальным текстом в данном случае являлся как раз французский. Автор этого стихотворения в автографах не назван и его не удалось до сих пор установить. В фельетоне, посвященном представлению оперетты «Людоед», которое состоялось 5 сентября н. ст. 1868 года, Людвиг Пич замечает, что героиня, принцесса Алели, в первом акте поет «Que l'absence est cruelle...».<sup>28</sup> Возникает вопрос: не является ли русский текст автопереводом с фран-

(Serouj Kradjian), фортепьяно; по-русски: Pauline Viardot. Songs. Toccata Classics. TOCC 0303. 2016. Тр. 6. Исполняют: Ина Канчева, сопрано; Людмил Ангелов, фортепьяно.

<sup>26</sup> Houghton Library. MS Mus 264 (101). F. 38 v–41 v. Черновой вариант: MS Mus 264 (190). F. 15 r–16 r, где приводится третья строфа стихотворения (на которую не была сочинена музыка): «Hélas pourquoi donc vivre / Je perds ce que j'aimais / Mon âme est comme un livre / Qu'on n'ouvrira jamais» («Увы, зачем тогда мне жить? / Я теряю то, что любил. / Моя душа похожа на книгу, / Которую никто никогда не откроет») (F. 15 r).

<sup>27</sup> Текст печатается по изданию Иогансена 1868 г. Запись романса на CD: Pauline Viardot. Songs. Toccata Classics. TOCC 0303. 2016. Тр. 13. Исполняют: Ина Канчева, сопрано; Людмил Ангелов, фортепьяно.

<sup>28</sup> Об этом фельетоне см. ниже.



Романс П. Виардо «L'absence». 1867 г. (?).  
Черновой автограф из нотной тетради. Первая страница

цузского оригинала, предназначенного для либретто оперетты? Такая версия подлежит, однако, исключению. Премьера оперетты состоялась в мае 1868 года — и этот текст не фигурирует ни в одном из списков музыкальных номеров. Кроме того, слова вышеприведенного французского текста явно произносит мужчина, следовательно, они не могли быть предназначены для героини оперетты. Скорее всего, романс заменил арию Адели «La terre est verte et fraîche...» («Земля зелена и свежа...») в сентябрьском представлении, возможно в связи с его изданием в России. Не исключено также, что он был приспособлен для оперетты. Таким образом, самой правдоподобной версией остается та, что «Разлука» является переводом, сделанным Тургеневым с французского оригинала неизвестного поэта. Причем Тургенев здесь позволяет себе обычную долю вольности в переводе, свойственную созданию текста на уже существующую мелодию. Текст именно этого романса вспоминает Тургенев, когда в письме к Полине Виардо из Спасского во время своего пребывания на родине в 1868 году жалуется: «Theuerste Freundinn, c'est en effet une fort vilaine et cruelle chose que l'absence».<sup>29</sup>

<sup>29</sup> «Theuerste Freundinn (Самый дорогой друг — нем.), на самом деле разлука нечто весьма скверное и жестокое» (ИССУП(2). Письма. Т. 9. С. 20. Перевод наш. — Н. Ж.). Письмо от 20, 21 июня (2, 3 июля) 1868 г.



Романс П. Виардо «L'absence». 1867 г. (?).  
Беловой автограф из нотной тетради. Первая страница

## Оперетты

Материалы из Хоутонской библиотеки расширяют также наши знания о совместной работе Тургенева и Полины Виардо над опереттами. В 2012 году нами был опубликован текст ранее неизвестного произведения, предназначенного не для частного (но публичного) Тиргартенского театра, а для домашнего новогоднего развлечения, — «La Veillée de la St Sylvestre» («Вечер св. Сильвестра»).<sup>30</sup> На этот раз мы намерены ознакомить читателей с опереттой «L'Ogre» («Людоед»), известной до сих пор лишь фрагментарно, а также с опереттой, о существовании которой никто даже не подозревал, — «La Partie de whist» («Партия в вист»).

Четыре оперетты были представлены по несколько раз каждая с августа 1867-го по осень 1869 года сначала в только что построенной вилле Тургенева (получившей название «Le Théâtre du Thiergarten» — «Тиргартенский театр» — по названию улицы, на которой стояла вилла), и с августа 1869 года в маленьком театре, который пристроили Виардо к картинной галерее / концертному залу рядом со своим домом. С самого

<sup>30</sup> La Veillée de la St Sylvestre // Тургенев. НИИМ(3). С. 5–64, 64–72.

начала эти произведения имели как педагогическую, так и «рекламную» цели. Хотя ученицы Полины Виардо участвовали в воскресных «*matinéés*» («утренниках») с самого их основания в 1863 году, многие из них готовились к сценической карьере, а для этого требовалась другая подготовка, которая бы научила не только петь перед публикой, но и играть роль — взаимодействовать с другими действующими лицами, двигаться, может быть даже танцевать на сцене, причем не только соло, но и в ансамбле. На представлениях присутствовали два различных рода публики (часто порознь) — одна из высшего света, другая «артистическая». Некоторые (например, Клара Шуман<sup>31</sup>) втайне упрекали Виардо в раболепстве перед высокопоставленными особами, но в действительности она лишь ловко пользовалась тем, что в Германии правящие лица все еще имели огромное, иногда даже решающее влияние на то, что происходило в «их» театрах. И в самом деле, не одна ученица Виардо получила ангажемент после того, как выступила перед «избранной» публикой в концертах и опереттах у Виардо.<sup>32</sup>

Среди самых усердных посетителей представлений была давняя приятельница П. Виардо (они познакомились еще в 1838 г.) — прусская королева Августа. По свидетельству Л. Пича, после того как она впервые присутствовала на представлении первой из оперетт («Слишком много жен») в сентябре 1867 года, она объявила: «Король обязательно должен все это увидеть, когда прибудет».<sup>33</sup> 20 сентября н. ст., накануне прибытия Вильгельма в Баден, состоялась премьера второй оперетты («Последний колдун»), а 23 сентября — второе представление в присутствии прусской королевской четы.<sup>34</sup> Во всех этих спектаклях глав-

---

<sup>31</sup> См. письмо К. Шуман к Й. Брамсу от 3 ноября н. ст. 1864 г.: Clara Schumann — Johannes Brahms. Briefe / Hsg. Berthold Litzmann. Leipzig, 1927. Bd. 1. S. 474.

<sup>32</sup> См., например, случай Аглаи Оргени: Жекулин Н. Г. Тургенев в кругу семьи Виардо. С. 22–23.

<sup>33</sup> *L<udwig> P<ietsch>*. Fürsten und Feen. S. 83. См. также перевод этой статьи: Статья Людвиг Пича «Цари и феи в салоне Тургенева» (1867) / Публ. Л. Сундквиста // Тургенев. НИИМ(3). С. 516. О желании Августы присутствовать на представлении см. письмо Тургенева к дочери от 28 августа (9 сентября) 1867 г.: ПССиП(2). Письма. Т. 8. С. 31.

<sup>34</sup> Оба изображены на рисунке Пича к его статье «Fürsten und Feen» (воспроизведение см., например: ПССиП(2). Письма. Т. 8. С. 195; Тургенев. НИИМ(3). С. 517). Дата премьеры устанавливается на основании даты на рисунке Пича «La lune, notre blanche reine»: «20 Sept. 67» (см.: Iwan Turgenjew an Ludwig Pietsch: Briefe aus den Jahren 1864–1883 / Hsg. von Alfred Doren. Berlin, [1923]. S. 77. Подпись под рисунком не верна: «Musikalische Matinee im Hause Viardot» («Музыкальный утренник в доме Виардо»)).

ные мужские роли Паши и Колдуна исполнял давний семейный друг Виардо Луи Поме. Однако когда Августа заказала торжественное представление обеих оперетт, чтобы отметить день рождения кронпринца Фридриха Вильгельма, Поме уже вернулся в Париж, и Тургеневу пришлось его заменить, вызубрив обе партии.<sup>35</sup> «...Спешу прибавить, что я не *пел*, а только играл, и не так скверно, как можно было ожидать», — уверял Тургенев Анненкова,<sup>36</sup> да и других своих корреспондентов; к огорчению горячего меломана Тургенева, Природа не одарила его голосом, годным для пения.<sup>37</sup>

### Оперетта «L'Ogre»

Работа над третьей опереттой «L'Ogre» («Людоед») началась, когда еще продолжалась работа над предыдущей. Об этом свидетельствуют не только нотные тетради Виардо (где содержатся наброски поздних музыкальных номеров «Последнего колдуна», перемешанные с черновиками «Людоеда»), но и письмо Тургенева к Л. Пичу от 27 июля (8 августа) 1867 года, написанное до премьеры «Последнего колдуна»: «...г-жа В<иардо> написала музыку для *двух* (прелестных!) опереток, а я составил текст, — теперь мы принимаемся за третью».<sup>38</sup> В январе 1868 года Тургенев сообщал Жюлю Этцелю: «Мы заняты изготовлением 3-й оперы! Бог даст, это будет к лету».<sup>39</sup> В марте этого года Тургенев съездил в Париж, чтобы навестить дочь, — но и с комиссиями, связанными с «Людоедом». В письме к П. Виардо от 12 (24) марта он докладывает, что заказал костюм Людоеда для себя: «...великолепно! Два па-

---

<sup>35</sup> См. письмо от 17 (29) сентября или 24 сентября (6 октября) (дата предположительная) к Ж. Этцелю: *ПССУП(2). Письма*. Т. 8. С. 47. Неизвестно, когда Тургенев впервые исполнял эту роль. На рисунке Пича, изображающем представление 23 сентября, Тургенев находится среди публики. Следующее известное представление «Последнего колдуна» состоялось 3 октября н. ст. 1867 г. Торжественное представление 17 октября, в котором Тургенев несомненно играл роль Паши, было последним из 11 представлений обеих оперетт в этом сезоне (см. письмо к Анненкову от 7 (19) октября 1867 г.: Там же. С. 49).

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> В своем дневнике П. Виардо удивлялась: «Voilà une chose qui m'a souvent étonné, c'est que cette voix assourdissante dans la conversation soit complètement éteinte dès qu'il s'agit d'essayer de chanter» («Что меня часто удивляло, так это то, что звучный в разговоре голос совершенно заглушался, как только речь заходила о попытках запеть»). См.: Houghton Library. MS Mus 264 (365). Запись от 11 июля н. ст. 1868 г.

<sup>38</sup> *ПССУП(2). Письма*. Т. 8. С. 24, 218. Подлинник по-нем.

<sup>39</sup> Там же. С. 99, 235. Письмо от 9 (21) января 1868 г. Подлинник по-франц.

рика, две бороды, две пары сапог и т. д. и т. д. <...> Костюм людоеда будет красно-черным, камзол телесного цвета (светло-желтый)».<sup>40</sup> Он также извещает о том, что продолжает работать над либретто. В свою очередь, П. Виардо передает ему новости о приготовлениях в Бадене: «Вчера мы ходили смотреть швайгертову мебель <...> я присмотрела две прекрасные лампы с отражателями — замечательно подходящие для освещения *сцены*. <...> Я хочу попытаться научить м-ль Байодз одной арии на французском языке, чтобы решить, действительно ли она сможет временно исполнять роль принцессы».<sup>41</sup> Но были также и другие комиссии: «Если у вас найдется время, купите для меня четверть фунта золоченых блесков и особенно *разноцветных* — они нужны для всевозможных костюмов».<sup>42</sup> В другом письме она сообщает, что уже окончила первый хор — «Хор прядильщиц».<sup>43</sup>

Вообще третья оперетта готовилась к более грандиозной постановке, чем предыдущие; больше внимания уделялось не только костюмам и декорациям, но и отработке танцевальных номеров, для чего был приглашен из Карлсруэ тамошний балетмейстер Альфред Боваль (Beauval). Сын П. и Л. Виардо Поль вспоминал, как Боваль приходил в отчаяние «от тучности швейцарок, неловкости шведок, медлительности немок, болтливости француженок!» («la lourdeur des Suissesses, la gaucherie des Suédoises, la lenteur des Allemandes, le bavardage des Françaises!»).<sup>44</sup> Как заметили рецензенты, и музыка приобрела некую новую окраску. Большая ария Алели сопровождалась игрой не только на рояле, но и на скрипке.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> Там же. С. 152–153, 248. Подлинник по-франц.

<sup>41</sup> «Nous avons été hier voir les meubles Schweigert <...> deux beaux quinquets à réflecteur m'ont donné dans l'œil — ils seraient superbes pour éclairer la *scène*. <...> Je vais essayer de faire apprendre un air en français à Mlle Baillodz, pour que l'on décide si décidément elle est en état de remplir provisoirement le rôle de la princesse» (*Lettres inéd.* P. 322). Письмо от 29 марта н. ст. 1868 г. В русском переводе письмо полностью опубликовано: *Т в восп совр* (1988). С. 511–513.

<sup>42</sup> «Si vous avez le temps, achetez-moi un quart de livre de paillettes dorées et surtout de *toutes les couleurs* — c'est nécessaire pour toutes sortes de costumes» (*Lettres inéd.* P. 322).

<sup>43</sup> Турганев поздравляет ее с этим в письме от 27 марта н. ст. 1868 г.: *ПССУП*(2). *Письма*. Т. 8. С. 160.

<sup>44</sup> *Viardot P. Souvenirs d'un artiste*. Paris, 1910. P. 18–19.

<sup>45</sup> Судя по нотным тетрадам, речь идет об арии «Celui que j'aime est loin de moi...» («Тот, кого люблю, далек от меня...») (№ 10). Правда, в рукописях мелодия в аккомпанементе предназначена не для скрипки, а для гобоя (см.: Houghton Library. MS Mus 264 (166). F. 5 r, 13 v).





Вилла Тургенева в Баден-Бадене (Tiergartenstraße, 3).  
Вид со стороны сада. Современная фотография

Репетиции начались 18 апреля н. ст., на следующий день после того, как Тургенев наконец-то переехал в свой новый дом.<sup>46</sup> «Пускай Ваше воображение, — писал Тургенев Анненкову 7 (19) мая 1868 года, — представит Вам следующую картину: весь мой дом наводнен девицами, воспитанницами г-жи Виардо, которые поют, танцуют, надевают костюмы. Сегодня *первая* репетиция в костюмах третьей нашей оперетки. Я в ней играю роль *людоеда* (!), — не пою, разумеется, — весь в красном, с огромным рыжим париком! Все эти дни дым стоял коромыслом: каждый день репетиции, из Карлсруэ *maître de ballet* (балетмейстер — *франц.*) ставит па, — декорация, стук молотков. Прусская королева то и дело засылает узнавать, когда же наконец? Шум, гам, потение страшное в двадцатипятиградусный жар, хохотня, веселость — тра-та-та, тру-ту-ту!!».<sup>47</sup> Появились извещения о предстоящих представлениях и

---

<sup>46</sup> ПССиП(2). Письма. Т. 8. С. 180. Письмо к И. П. Борису от 8 (20) апреля 1868 г.

<sup>47</sup> Там же. С. 196.

в прессе.<sup>48</sup> Наконец, 23 мая н. ст. состоялась премьера, 29 мая прошло второе представление, а 8 июня — последнее этого раннелетнего сезона.<sup>49</sup>

Первая рецензия появилась уже 24 мая н. ст. 1868 года, на другой день после премьеры, в лейпцигском музыкальном журнале «Der Signale». Автором ее был редактор и музыкальный критик баденской газеты Рихард Поль, отметивший, что представление «состоялось в субботу, 23 мая, имело <...> полный успех. <...> Примадонна: госпожа Байодз из Бреслау, ученица г-жи Виардо, прима-балерина: госпожа Клоди Виардо (16 лет), субретка: госпожа Марианна Виардо (14 лет), певец-буфф альт (не бас): Поль Виардо (11 лет), хор: 9 учениц г-жи Виардо. Капельмейстер: Карл Эккерт, ранее дирижировавший в Штутгарте, был приглашен в качестве оркестра и дирижера в одном лице на домашний театр Виардо-Тургенева, суфлер: господин Виардо. <...> В качестве слушателей присутствовало около 30 человек. <...> Оперетта прелестна; очень мелодична, грациозна и гармонически-утонченна, притом, разумеется, в равной степени певуча и выигрышна, поскольку была виртуозно приспособлена к силам всех участников — задача вовсе не малая, если принять во внимание, что в наличии не было ни тенора, ни баса, ни баритона, ни мужского хора, а исполнитель заглавной роли к тому же вообще не поет».<sup>50</sup> 27 мая н. ст. Тургенев торжественно писал Пичу: «Victoria! дорогой Пич! 3 дня тому назад состоялось представление новой оперетты „L'Ogre“ — присутствовала королева прусская — успех блестящий. Музыка прелестна, поэтична, увлекательна: это опять что-то новое по сравнению с „Kraakamiche“ — больше огня, больше разнообразия. Аккомпанировал Эккерт; госпожа В<иардо> пела великолепно — всё шло легко и гладко. Во 2-ом акте у нас — „pas oriental“ „reglé par Mr Beauval, maître de ballet du Théâtre Grand Ducal“ («восточный танец», «представленный г-ном Бовалем, балетмейстером великогерцогского театра» — *франц.*) — так стояло в программе — „excusez de peu!“ («не взыщите!») —

<sup>48</sup> См., например: Der Signale. 1868. 1. Mai. № 26. S. 495, где сообщалось, что П. Виардо готовит к постановке в будущем сезоне не только две оперетты, написанные ею в прошлом году, «но и в настоящее время работает над созданием третьей оперетты, слова к которой снова написал Тургенев. Это также обещает интересные вечера».

<sup>49</sup> См.: *ПССУП(2). Письма*. Т. 8. С. 201. По сообщениям прессы, представление 8 июня н. ст. было четвертым. В письме к М. Гартману от 28 мая (9 июня) 1868 г. Тургенев назвал его пятым (*ПССУП(2). Письма*. Т. 8. С. 205). В комментариях, исходя из слов самого Тургенева, дата первого представления обозначена как 12 (24) мая: Там же. С. 362, коммент. к письму к П. В. Анненкову (№ 2256).

<sup>50</sup> Signale. 1868. 29. Mai. № 30. S. 591.

франц.)».<sup>51</sup> Через три дня в местной баденской газете также появилась рецензия Р. Поля, в которой он повторил свою оценку успешного представления, добавив несколько подробностей: «Г-н Тургенев <...> очень умно написал свою роль так, что ему не надо было петь, а его игра и произношение, полные чувства, не оставляли желать ничего лучшего. <...> Г-жа Виардо, автор музыки, взяла на себя роль принца Сафира, которого она сыграла и исполнила неподражаемо. <...> М-ль де Байодз, юная певица из Бреслау, исполнившая роль первой любовницы и prima donna assoluta (абсолютной примадонны — *итал.*) принцессы Алели, одна из лучших учениц г-жи Виардо, выказала своей игрой и пением такой талант, изящество и мастерство, что в публике спрашивали, действительно ли это ее дебют. Юные Клоди и Марианна, дочери г-жи Виардо, исполняли роли, соответствующие их возрасту. Первая (Наина) с успехом дебютировала в качестве prima ballerina (примы-балерины — *итал.*) в грациозном восточном танце, танце с шальями, поставленном для нее танцмейстером из Карлсруэ г-ном Бовалем, на м-ль Марианну (Грациэлла) была возложена роль субретки, а маленький Поль Виардо, прирожденный комик, представлял Эстамбардоса, адъютанта принца, и был очень забавен. Девять других учениц г-жи Виардо, очень высокие сопрано и красивейшие контральто, исполняли хоры, написанные по большей части для 4-х голосов, и показали замечательное мастерство. <...> Либретто, представляющее собой безобидную волшебную сказку и исполненное добродушного юмора, написано очень умело, музыка, отличающаяся мелодическим разнообразием и гармонией, прелестна и изысканно утонченна. Она принадлежит к тому типу певучей и одновременно драматической музыки, которая дает возможность раскрыться таланту исполнителя. / Оперетта содержит 15 музыкальных номеров, из которых наиболее важными представляются следующие: любовный дуэт между г-жой Виардо и м-ль Байодз в первом действии, пленительный романс в сопровождении скрипки и „Застольная“ в исполнении г-жи Виардо, глубоко прочувствованная каватина во втором действии и женские хоры, производящие дивное впечатление».<sup>52</sup>

<sup>51</sup> ПССУП(2). Письма. Т. 8. С. 202, 268. Подлинник по-нем.

<sup>52</sup> Pohl R. Chronique de la Saison. Théâtre du Thiergarten. Première représentation de «L'Ogre, Conte de Fées» // Badeblatt für die Großherzogliche Stadt Baden. 1868. 27. Mai. № 27. S. 58. Подлинник по-франц. Рецензент упоминает о следующих номерах: № 4 «C'est bien vous...» («Так это вы...»), № 10 «Celui que j'aime est loin de moi...» («Тот, кого люблю, далек от меня...»), № 13 «Ecoutez ma chansonnette...» («Послушайте мою песенку...») и № 14 «Danse» («Танец»).

Судя по отзыву в «Badeblatt» о последнем представлении, с каждым спектаклем не только усиливалось всеобщее впечатление от исполнения, но и сама оперетта дополнялась новыми элементами. Вот что писала местная газета: «Представление было самым удачным из всех, и все исполнители пели и играли с увлечением, непринужденно и с хорошим настроением <...> три новых фрагмента дополнили партитуру, вполне, как известно, насыщенную. Это прежде всего комическая ария для Поля Виардо, затем трио для женских голосов, исполненное м-ль Валантен, м-ль Хумлер и м-ль Хаупт, и инструментальная интродукция ко второму действию. Весьма искусно была изменена и аранжирована балетная часть».<sup>53</sup> В своей рецензии Франсуа Шваб повторил мнение баденского коллеги (он даже выделил те же музыкальные номера): «По мнению всех присутствовавших на этом веселом представлении, во главе с восседающими в партере королевами и принцессами, оно превзошло предыдущие в совершенстве исполнения, что вполне понятно по отношению к этим юным ученицам, чья храбрость лишь понемногу закаляется перед страхом *рампы*, перед лицом знатной публики по мере ее благосклонности. Со своей стороны, я нашел, что „Людоед“ представляет поистине удачный опыт, делающий честь либреттисту и композитору. Первый, г. Иван Тургенев, сумел перевоплотиться в ребенка, сочинив волшебную сказку и не унизив достоинство своего большого литературного таланта; композитор, г-жа Полина Виардо <...> чудесно прочитала и интерпретировала эту детскую поэму. Ее музыка изысканна, мелодически грациозна, сценична, гармонично согласовывается, согласно обстоятельствам, с умением передать смелость, нежность и энергию, а иногда глубину, что может объяснить, почему это четвертое представление стало более прочувствованным и решающим для всего произведения. Все в нем выдает наивысшую слаженность, представляющую, независимо от священного огня, которым оно обязано сотрудничеству двух великих представителей лирического искусства, богатый источник вдохновения, исходящий из собственного содержания.

---

<sup>53</sup> <Pohl R.> Chronique de la Saison. Théâtre du Thiergarten // Ibid. 19. Juni. № 49. S. 112. Отчет не был подписан, но, по всей вероятности, он также принадлежал Рихарду Полю. Указанные в нем новые фрагменты — № 6 «Ouf! quelle chaleur!..» («Уф! ну и жарыща!..») и № 9 «Belle princesse» («Прекрасная принцесса»). Интродукция ко второму действию неизвестна. Так как два первых упомянутых номера фигурируют уже в черновых рукописях, не исключено, что первые представления пропускали номера, которые считались не выученными на достаточно высоком уровне и потому добавлялись позднее.

<...> Перейдем к исполнителям: г. Тургенев, величественный людоед-волшебник, похож, заметит кто-то, на героя из „Мальчика-с-пальчика“, сошедшего со страниц сказки; с каким величественным видом этот вскормленный человечиною Микоколембо разгуливает туда и сюда посреди этого цветника из юных девиц, которых он удерживает в плену! И даже такой ценой, кто бы добровольно не согласился жить в людоедии?.. Все эти девушки — ученицы г-жи Виардо, и было по-настоящему приятно слышать эти свежие сопрано, эти великолепные, глубокие и звучные как басы контральто, сливающиеся в хоры пленительной чистоты на протяжении всего произведения, при отсутствии мужских голосов, еще одного затруднения для композитора, поскольку людоед не поет; правда, он компенсирует этот недостаток тонкими политическими аллюзиями. / М-ль Байодз исполнила значительную и трудную роль принцессы Алели чистым голосом и с чувством, обещающими отличную певицу в будущем. М-ль Клаудиа и м-ль Марианна, дочери г-жи Виардо, грациозно исполнили роли Наины и Грациэллы, а маленький Поль Виардо в роли адъютанта Эстамбардоса выдержал комическую партию оперетты вполне увлекательно. / Что касается до г-жи Виардо, то надо ли говорить, до какой степени ее несравненный талант расширил рамки роли принца Сафира, и не должен ли поэт с легкостью простить своего музыкального интерпретатора, таким образом превзошедшего простоту его волшебной сказки?». <sup>54</sup> Многие другие газеты давали краткие сообщения, повторяя преимущественно сведения из этих двух рецензий. <sup>55</sup>

Вскоре после последнего представления Тургенев уехал в Россию, однако «Людоед» не выходил у него из головы. «Я подробно пересказал старине Анненкову сюжет „Людоеда“ — и, признаюсь, мне с большим трудом удалось убедить его в том, что я играл превосходно!» — писал Тургенев П. Виардо 7 (19) июня 1868 года из Петербурга. <sup>56</sup> Как часто бывало, в своих письмах к членам семьи Виардо он цитировал фразы и вспоминал моменты и действующих лиц из только что представленной

---

<sup>54</sup> *François Schwab*. L'Ogre, Conte de Fées. Opérette fantastique de Mme Viardot // *La France musicale*. 1868. 14 juin. № 24. P. 136. Отчет первоначально появился 8 июня в страсбургской газете «*Courrier du Bas-Rhin*».

<sup>55</sup> См., например: *Signale*. 1868. 29. Mai. № 30. S. 591; *Neue Zeitschrift für Musik*. 1868. 29. Mai. S. 198; *Le Constitutionnel*. 1868. 1, 2 juin. P. 3 (перепечатано в «Санкт-Петербургских ведомостях»: 1868. 12 июня. № 146. С. 2); *Neue Berliner Musikzeitung*. 1868. 3. Juni. № 23. S. 185; *La France musicale*. 1868. 7 juin. № 23. P. 179.

<sup>56</sup> *ПССУП(2). Письма*. Т. 9. С. 7, 233. Подлинник по-франц.

оперетты. Номер в берлинской гостинице его не устраивал из-за грязи. По поводу уклончивого объяснения кельнера он замечает: «Я нашел это утешение „недостаточным“, как говорит Наина».<sup>57</sup> Рассказав об оживленных разговорах у И. П. Борисова, он прибавляет: «„Как горох об стену“, по выражению Сафира!».<sup>58</sup> Иногда он представляет себя в виде Микоколембо: «О! если бы вы увидели, как ваш бедный Микоколембо восседает на козлах рядом с ямщиком, насквозь пропитанным водкой и чесноком, и сетующим ему на свою жизнь! У бедняги людоеда был весьма жалкий вид...».<sup>59</sup> Тургенев даже намерен написать письмо к Клоди Виардо от имени Микоколембо, а в постскриптуме к другому письму сообщает, что «Микоколембо свидетельствует свое почтение всем своим бывшим пленницам; он от души поздравляет м-ль де Байодз».<sup>60</sup> Мечта о возобновлении представлений не оставляет его: «Через две недели состоится первое представление возобновленного „Людоеда“! Bravo!».<sup>61</sup> Однако, как часто бывало с ним с середины 1860-х годов, во время пребывания в России Тургенева задержал приступ подагры и превратил Людоеда в его «предшественника»; он просит передать Клоди известие, что «ее бедный старый друг сейчас больше смахивает на Кракамиша, чем на Микоколембо».<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Там же. Т. 8. С. 210, 272. Письмо к П. Виардо от 3 (15) июня 1868 г. Подлинник по-франц. Эта фраза, как и последующая, отсутствуют в черновом варианте либретто.

<sup>58</sup> *ПССиП(2). Письма*. Т. 9. С. 24, 244. Письмо к П. Виардо от 24 июня (6 июля) 1868 г. Подлинник по-франц. А в ноябре, во время поездки в Париж, в номере было крайне холодно, что вызвало у него жалобу: «„О! Как хочется пить!“ — восклицал Эстамбардос. „О! Как мне холодно! как мне холодно!“ — готов восклицать я <...>» (Там же. С. 87, 271. Письмо к П. Виардо от 9 (21) ноября 1868 г. Подлинник по-франц.).

<sup>59</sup> Там же. С. 11, 235–236. Письмо к П. Виардо от 13 (25) июня 1868 г. Подлинник по-франц.

<sup>60</sup> Письма к П. Виардо от 3 (15) июля и от 4 (16) июля 1868 г.: Там же. С. 31, 35; 253. Подлинник по-франц. Анна де Байодз получила приглашение выступить в концертах, в частности в своем родном городе Бреслау (ныне Вроцлав, Польша). О ее выступлении в концерте, состоявшемся в Бреслау 30 ноября н. ст. 1868 г., в музыкальной газете «Signale» сообщалось, что она показала себя «отличной колоратурной певицей» (Signale. 1868. Januar. № 1. S. 8–9).

<sup>61</sup> *ПССиП(2). Письма*. Т. 9. С. 24, 244. Письмо к П. Виардо от 24 июня (6 июля) 1868 г. Подлинник по-франц.

<sup>62</sup> Там же. С. 29, 248. Письмо к П. Виардо от 13 (25) июля 1868 г. Подлинник по-франц. В отсутствие Тургенева, да и всей семьи, которая отдыхала в соседнем Петерстале (ныне Бад Петерсталь-Грисбах), где были лечебные воды, Полина Виардо тоже не забывала об оперетте. В своем дневнике она записала, что была у графини

К сожалению, подагра снова настигла Тургенева после возвращения в Баден-Баден, о чем он сообщал своим корреспондентам, в частности дочери в письме от 26 августа (7 сентября) 1868 года.<sup>63</sup> Несмотря на это, именно тогда возобновились представления оперетт. В номере от 8 сентября н. ст. местной газеты «Badeblatt» сообщалось, что «два лирических спектакля состоялись на вилле Тургенева на прошлой неделе. Были возобновлены, в обновленной постановке, оперетты „Последний колдун“ и „Людоед“ <...>».<sup>64</sup> На представлении «Людоеда» 5 сентября н. ст. присутствовал Людвиг Пич, который совершал очередную осеннюю поездку в Баден-Баден, где остановился у Тургенева. О своем пребывании Пич дал отчет в силезской газете «Schlesische Zeitung» в фельетоне под заглавием «Ein September-Abend in Baden-Baden» («Сентябрьский вечер в Баден-Бадене»)<sup>65</sup> Поводом для статьи Пича стал недавний концерт Анны Байодз в Бреслау. И как всегда, его изложение содержания оперетты и описание спектакля были самыми полными — и самыми восторженными из всех. С напускной серьезностью он сравнивает элементы представления с кумирами мирового театра: «Высокая простота сценического оформления могла бы привести в восторг Людвиг Тика <...> Поскольку нигде, даже в театре Расина, правил „трех единств“ не придерживались строже, чем в этом салоне, то и сцена, представая в начале второго акта в тех же декорациях, свидетельствует, что классические „двадцать четыре часа“ определенно не истекли <...>».<sup>66</sup> Он единственный из рецензентов дает описание декораций: «Слева, на высоте нескольких ступеней, возвышается замок злого Людоеда с гербом в виде огромной челюсти над стрельчатыми воротами склеенной башни, с правой стороны — край колодца, с кубком и несколькими цветочными горшками на нем; горшки с олеандрами, виднеющиеся в растворенной двери, которая ведет в соседнюю комнату, и в самом салоне, призваны обозначать лес, который окружает эту местность, исполненную коварных чар и злых сил <...>. Но этот призрачный намек на реальную обста-

---

Флемминг, где пропела «Entends-tu ma belle...» («Слышишь ли ты, моя красавица...») и романс Алели «La terre est verte...» («Земля зелена...»), «текст которого я уже забыла — и вышла из положения как могла» («dont je ne savais plus le texte — je m'en suis tirée comme j'ai pu» — см.: Houghton Library. MS Mus 64 (365). Запись от 24 июня н. ст. 1868 г.).

<sup>63</sup> ПССУП(2). Письма. Т. 9. С. 55.

<sup>64</sup> Badeblatt für die Großherzogliche Stadt Baden. 1868. 8. September. № 131. S. 348. Автором заметки являлся Р. Поль.

<sup>65</sup> Schlesische Zeitung. 1869. 17. Januar. № 27. S. 2–3; 26. Januar. № 41. S. 3–4.

<sup>66</sup> Pietsch L. Ein September-Abend in Baden-Baden // Ibid. 26. Januar. № 41. S. 3.



Тургенев в роли Людоода. Рисунок Л. Пича.  
Баден-Баден, 6 сентября н. ст. 1868 г.



новку великолепно компенсируется видом вовсе не „призрачного“, а в высшей степени реального, цветущего хора прекрасных молодых пленниц злого владельца замка; расположившись в сверкающих фантастически-восточных одеяниях на ведущих к замку ступенях, сидя или на коленях, хор увенчан благородной изящной фигурой девушки, стоящей на верхней ступеньке, образуя прелестную группу. Руки колеблются в воздухе, справа с высоты на них падает яркий луч света, и они предстают перед нами погруженными в странную работу: „Filons, filons, filons la lumière“ («Прядем, прядем, прядем свет» — *франц.*) — попеременно исполняют они прелестную и искусную музыку; из солнечных лучей они должны спрядать золотую ткань, большой кусок которой уже лежит готовым у них на коленях». <sup>67</sup> Его описание отдельных действующих лиц не менее экспансивно. О самом Тургеневе: «И вот из ворот своего замка выходит он сам (Людоед. — *Н. Ж.*), чтобы проверить, достаточно ли усердно они работают, — фигура очень смешная и гротескная. В этом хитром и коварном прищуре рыжеволосой и рыжебородой головы, увенчанной огромным беретом ландскнехта с черными перьями, в фантастическом красном камзоле, с разрезами и в шароварах, узнаем мы прекрасную суть поэта, который не брезгует „одним своим видом дурачить“, это и есть воплощение всей доброты и кротости во весь объем и во всю ширь его колоссальной фигуры. Никогда еще никто не пытался обнаружить в Тургеневе этот исполнительский дар комического актера. И никогда еще подобную роль не исполняли с большим мастерством, чем этого Людоеда, представляющего собой диковинную смесь жестокого, свирепого коварства, обходительной простоты и какого-то „цивилизаторского“ направления мысли». <sup>68</sup> Пение Анны Байодз Пич оценивает следующим образом: «И вот выходит она, „образ нежности в печали“, госпожа фон Байодз, хрупкая, стройная, нежная и меланхоличная, словно окутанная лунным светом; она не одарена большим голосом и лишь благодаря задушевной силе и — хорошо отточенному искусству негромко льются из тоскующей девичьей души полные страсти и мечты мелодии. Сказочно красивый, яркий наряд и тонкая выразительность благородного лица делают портрет фантастической принцессы совершенным

---

<sup>67</sup> *Pietsch L.* Ein September-Abend in Baden-Baden // *Schlesische Zeitung.* 1869. 26. Januar. № 41. S. 3.

<sup>68</sup> *Ibid.* Образцом для Тургенева тут мог послужить Г. Кудер (Henri Couder(c); 1833–1868), исполнявший роль генерала Бума в оперетте Оффенбаха «La Duchesse de Gérolstein» («Герцогиня Герольштейнская»). О нем Тургенев писал П. Виардо в письме от 16, 17 июня н. ст. 1867 г.: «Но Кудерк (генерал Бум) — идеал мрачного и свирепого комика» (*ПССУП(2). Письма.* Т. 7. С. 220, 288. Подлинник по-франц.).

<...> Покинутая всеми, она погружается в печальные мечты, которые наконец находят свое музыкально-поэтическое выражение в песне („Que l'absence est cruelle“ («Как жестока разлука» — *франц.*) и т. д.), редко когда внутреннему чувству одаренного свыше мастера открывалось что-то более глубокое и сладостно-мучительное». <sup>69</sup> Первое выступление героя оперетты — принца Сафира — вызывает у Пича лирические воспоминания о том, когда он впервые услышал Полину Виардо на сцене в 1847 году и впоследствии еще не раз восхищался ее искусством. Пение и игра Поля Виардо также вызывают у него энтузиазм и восторг: «Это обезьяна? это попугай? Нет; он подходит ближе, это человек! Презабавный, пресмешной карлик с султаном, как у настоящего театрального рыцаря: на острие его шлема топорщится высокий плюмаж; грудь сверкает блестящей кирасой, на плечах красуются эполеты. Но вовсе не рыцарским духом исполнено его сердце: „Эстамбардос, сын пирожника, да и сам пирожник“». <sup>70</sup> Но, жалуется Пич, никакое изложение на словах не может полностью передать «милого и озорного юмора, настроения волшебства, тонкой иронии и пронизывающего всё духа самой чарующей поэзии, равно как и мало способно дать удовлетворительное представление о художественной работе, о характере и глубине остроумных шуток, грациозности музыкального сопровождения или о комической силе, изяществе, гениальном задоре и воодушевлении и об искусстве обоих исполнителей главных ролей!». <sup>71</sup>

На этом спектакли пришлось прекратить, так как Поль поступил в школу-интернат в Карлсруэ. <sup>72</sup> Однако королева Августа пожелала повторить прошлогоднее торжественное представление ко дню рождения кронпринца, в связи с чем «Людоед» был возобновлен 17 октября н. ст. 1868 года. Об этом представлении не имеется практически никаких сведений (Августа явно не хотела, чтобы о семейном праздновании распространялись в прессе <sup>73</sup>), известны лишь исполнители ролей, так как

---

<sup>69</sup> *Pietsch L.* Ein September-Abend in Baden-Bade // *Schlesische Zeitung.* 1869. 26. Januar. № 41. S. 3.

<sup>70</sup> *Ibid.* S. 4.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> См. письмо Тургенева к Н. Н. Рашет от 20 сентября (2 октября) 1868 г.: *ПССуП(2). Письма.* Т. 9. С. 61.

<sup>73</sup> См. письмо Тургенева к Л. Пичу от 17 (29) октября 1868 г.: Там же. С. 76. Из письма П. Виардо к Кларе Шуман известно, что 19 октября н. ст. состоялось последнее представление сезона (так как А. Оргени уезжала), на котором шел «Последний колдун» (*Höft B. Pauline Viardot-Garcia in Baden-Baden // Pauline Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe / Hsg. U. Lange-Brachmann, J. Draheim.* Baden-Baden, 1999. S. 63 (*Baden-Badener Beiträge zur Musikgeschichte.* Bd. 4)). Оргени также выступила

сохранились экземпляры программы. Из нее мы узнаем, что роль принцессы Алели исполняла гостившая в Баден-Бадене бывшая ученица Полины Виардо Аглая Оргени. Ею особо восхищалась Августа, но она также являлась единственной из учениц, которую Тургенев ставил чуть ли не на одном уровне с самой Виардо. В письме к Пичу после ее выступления в опере Мейербера «Гугеноты» он признавался: «...со времен Валентины в исполнении г-жи Виардо я не видел *ничего* подобного. Я был поражен *пылом страсти* (да, да!), трагической силой трактовки, благородством пения и каждого движения, проявленным ею особенно в 4-м действии. <...> *Здесь* просто надо обнажить голову и поклониться — что я и сделал — тем охотнее, чем менее этого ожидал. Это настоящая артистка, играющая не одним только темпераментом или даже умом, но и всеми своими нервами».<sup>74</sup> Можно себе представить, с каким удовольствием играл Тургенев роль Людоеда в паре с Аглаей Оргени в роли Алели и с Полиной Виардо в роли Сафира в этом торжественном представлении.<sup>75</sup> Судя по письму Тургенева к Пичу, было еще одно «*aller-aller-aller-letzte*» («самое-самое-пресамое последнее») представление «Людоеда» 31 октября н. ст. (именно этим обстоятельством он объяснял, что не смог выслать единственный существующий экземпляр (автограф) либретто).<sup>76</sup>

Нет никаких сведений о том, что «Людоед» когда-либо возобновлялся. О нем впоследствии будет упомянуто лишь дважды. Когда Виардо отправилась в Веймар в феврале 1869 года, чтобы договориться насчет представления «Последнего колдуна», она взяла с собой и партитуру «Людоеда». Ф. Лист сообщил в записке великому герцогу Карлу Александру, что собирается просмотреть с нею эту партитуру, на что последний ответил: «Вы думаете, я смогу проникнуть под очаровательным покровом тайны к ногам Людоеда, без опасения быть съеденным?!».<sup>77</sup>

---

в роли Стеллы в «Последнем колдуне» в представлении 5 сентября н. ст. того же года (см.: *Badeblatt für die Großherzogliche Stadt Baden*. 1868. 8. September. № 131. S. 348. Рецензия Р. Поля).

<sup>74</sup> *ПССуП(2). Письма*. Т. 9. С. 56, 260. Письмо от 3 (15) сентября 1868 г. Подлинник по-нем.

<sup>75</sup> Тургенев сообщил о нем Пичу: «Аглая была очень красива и пела очень хорошо — успех колоссальный!» (Там же. С. 77, 266. Письмо от 17 (29) октября 1868 г. Подлинник по-нем.).

<sup>76</sup> См.: Там же. Однако в письме к М. А. Милютиной от 20 октября (1 ноября) 1868 г. Тургенев сообщал, что последнее представление состоялось «третьего дня», т. е. 30 октября н. ст. (Там же. С. 78).

<sup>77</sup> «*Pensez-vous que je puisse me glisser en charmante surprise aux pieds de l'Ogre, sans courir chance d'être croqué?!*» (*La Mara*. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Grossherzog von Sachsen. Leipzig, 1909. S. 142).

# Théâtre du Thiergarten.

Samedi 17 Octobre 1868.

## L'OGRE

Opérette fantastique en 2 actes.

Paroles de M. I. Tourguénef, musique de M<sup>me</sup> P. Viardot.

### Personnages :

Micocolembo, ogre . . . . .	M.	I. Tourguénef.
Le prince Saphir . . . . .	M <sup>me</sup>	P. Viardot.
Aleli, princesse . . . . .	M <sup>lle</sup>	Aglæ Orgeni.
Naïna, son amie . . . . .	M <sup>lle</sup>	Claudie Viardot.
Almé . . . . .	M <sup>lle</sup>	Carola.
Marina . . . . .	prisonnières	M <sup>lle</sup> Valentin.
Graziella . . . . .	de	M <sup>lle</sup> Marianne Viardot.
Iris . . . . .	l'ogre	M <sup>lle</sup> Busse.
Coraly . . . . .	M <sup>lle</sup>	Humler.
Meta . . . . .	M <sup>lle</sup>	Fehrman.
Aniela . . . . .	M <sup>lle</sup>	Boom.

Estambardos, aide-de-camp de  
Saphir . . . . . M. Paul Viardot.

*Le piano sera tenu par M. Carl Eckert*

Le premier acte se passe dans une forêt enchantée, devant le château de l'ogre; le second acte dans l'intérieur du château.

Baden — Typ. Scotznioosky.

Программа представления «Людоеда» в театре Тиргартен  
17 октября н. ст. 1868 г.

А месяц спустя Тургенев получил от Пича копию его статьи об оперетте и откликнулся: «...я могу только сказать — О! О! О! — но не в том смысле, как леди Макбет. Сегодня вечером прочтем его collegialiter (коллегiallyно — лат.)».<sup>78</sup>

В первых трех баденских опереттах («Слишком много жен», «Последний колдун», «Людоед») заметны некие общие черты, хотя и с вариациями, некий даже шаблон — как в отношении действующих лиц, так и в отношении сюжета. Сюжеты явно сказочные. В них идет речь об освобождении героини из плена молодым героем. Естественно, доблестный герой и героиня влюбляются друг в друга и в конце оперетты их ожидает «жить-поживать да добра наживать».<sup>79</sup> На сказочный элемент указывается и непосредственно в тексте. В «Людоеде», когда принцесса Алели спрашивает принца Сафира, как он отыщет обратный путь в потайное место, где обитает Микоколембо, он отвечает: «Так вы думаете, что я не читал сказку про мальчика-с-пальчика...».

В центре внимания — «старик»-тиран, который держит в своей власти группу девиц, первое место среди которых занимает главная героиня. Все эти тираны чем-то «чужие» — двое из них (колдун и людоед) обладают магическим даром, а третий — сирийский паша. Главным их противником является молодой герой в полном смысле слова. Преодолев все препятствия, он освобождает героиню (и одновременно ее товарищей по несчастью). К этим ролям прибавлялись роли, предназначенные для трех младших детей Виардо: Клоди играла приближенную к героине, Марианна была членом хора, но обычно с небольшим соло, а для Поля писалась комическая роль — раба-слуги при антигерое, или (в «Людоеде») — адъютанта при герое. Хору девушек Виардо уделяла особое внимание. Музыка хоров была технически самой трудной, причем нередко требовалось, чтобы исполнительницы совмещали пение и танец одновременно.

Роль героини предназначалась одной из продвинутых учениц Виардо и должна была служить ей рекламой перед тем, что рецензенты называли «королевским партером».<sup>80</sup> Роль героя писалась для меццо-сопрано;

---

<sup>78</sup> ПССуП(2). Письма. Т. 9. С. 178, 298. Письмо от 8 (20) марта 1869 г. Подлинник по-нем.

<sup>79</sup> Ранние редакции «Последнего колдуна» следуют этому шаблону, а в баденской версии расписание ролей усложняется тем, что главным противником антигероя колдуна Кракамиша является Королева фей, которая помогает герою (принцу Лелио) победить. В ранних вариантах феерический элемент отсутствовал. А в «Слишком много жен» главные герой и героиня — брат и сестра.

<sup>80</sup> Pietsch L. Iwan Turgénjew: Persönliche Erinnerungen // Nord und Süd. 1878. November. S. 256. См. также выше рецензию Фр. Шваба.

таких «мужских» ролей было немало в репертуаре, и они создавали особые трудности для исполнительниц в эпоху, когда барышни даже не носили брюк. Однако в первых представлениях баденских оперетт роли героев (Артура и Лелио) исполняла не одна из учениц, а старшая дочь Виардо Луиза, которая в 1867 году находилась в Баден-Бадене (она бежала — вместе с маленьким сыном Луи — от своего мужа из Южной Африки). Впоследствии эти роли, как и роль Сафира из «Людоеда», играла сама Полина Виардо.<sup>81</sup> После того как Тургенев вынужден был заменить Луи Поме в ролях паши и колдуна, очевидно, было принято решение доработать роль Людоеда непосредственно для Тургенева. Именно поэтому Людоед не принимает никакого участия в музыкальных номерах этой оперетты. Но, кажется, Виардо не исключала возможности представления оперетты вне интимной и ограниченной сферы своего частного театра. В письме к ней от 15, 16 (27, 28) марта 1868 года из Парижа Тургенев сообщал о реакции Поме на известие о третьей оперетте: «Обедал я у Поме, которому пришлось подробно рассказать сюжет третьей оперы; он уже жаждет скорее получить свою роль и спеть ее».<sup>82</sup> И действительно, среди сохранившихся рукописей в Хоутонской библиотеке находится отдельный автограф с арией для Людоеда.<sup>83</sup>

Кроме того, наличие в черновиках партии Сафира в басовом ключе может означать, что не исключалась возможность, что и ее когда-нибудь будет исполнять мужчина.<sup>84</sup>

Несмотря на заметные параллели между аналогичными ролями в опереттах, все-таки наблюдается некая вариантность, в особенности относительно антигероя. В некоторой степени он становится все более жестоким, более «отрицательным». В оперетте «Слишком много жен» паша приходит к заключению, что одной жены ему достаточно и нужно лишь решить, которую ему лучше выбрать (в конечном итоге он их всех отпускает в Париж — и сам к ним присоединяется). А колдун Крака-

---

<sup>81</sup> Интересно отметить, что в рукописных тетрадях роль Сафира в «Людоеде», которую всегда исполняла сама Полина Виардо, иногда записана в басовом ключе (и следовательно, исполнялась на октаву выше написанного), а в других местах — в ожидаемом скрипичном ключе.

<sup>82</sup> *ПССиП(2). Письма*. Т. 8. С. 162, 255. Подлинник по-франц. Нет, правда, никаких сведений о том, что Поме когда-либо исполнял эту роль.

<sup>83</sup> См. *Приложение* к публикации текста «Людоеда».

<sup>84</sup> В 1904 г. Виардо включила любовный дуэт «Duo de la rose» из «Последнего колдуна» в оперетту «Cendrillon» («Золушка») в исполнении сопрано и тенора, вместо первоначальных сопрано и меццо-сопрано.

миш ропщет на то, что теряет свои магические силы. Это значит, что он не может одолеть принца Лелио в борьбе, что он не может обеспечить блестящую будущность для своей дочери и что ему придется вернуть захваченный им лес феям, которым лес принадлежит. Но убедившись в том, что дочь любит своего принца, он их благословляет на совместную долгую и счастливую жизнь. А людоед по самой природе — более опасное явление; его магическим силам как будто невозможно сопротивляться. Правда, Микоколембо старается изо всех сил стать более «культурным», чтобы понравиться Алели: «У нас, в Людоедии, обычно по этому поводу съедают двух-трех толстеньких детишек — но вам это не подойдет — да и сам я, с тех пор как имел счастье познакомиться с вами, чувствую, что отвыкаю от своих привычек... Я становлюсь нежным, романтичным. Я мечтаю о гитаре, о лунном свете...». Но это ему дается не легко. Выбор перед героиней в этой оперетте тоже более трудный. Во-первых, ей грозит двойная опасность: людоед ее похищает и уносит как раз в тот момент, когда она должна выйти замуж за старого короля, которого она, естественно, не любит. Таким образом, он невольно совершает добрый поступок. Кроме того, здесь идет речь не только о ее личной судьбе. Освобождение из плена девиц-узниц зависит от ее согласия выйти замуж за Микоколембо. А солидарность, которая ранее характеризовала членов хора, в «Людоеде» исчезает; они спокойно требуют от Алели жертвы, которая приведет к их освобождению. Несчастливая принцесса просит Сафира — в случае, если он не сможет ее спасти — убить ее! Комическая роль, которую по обыкновению играл Поль Виардо, тоже претерпела изменение. Обычный детский эгоцентризм и мальчишеская дерзость сменяются в «Людоеде» откровенной трусостью. Когда Сафир упрекает Эстамбардоса в том, что его помощь запоздала, он оправдывает свое поведение с гордостью: «Сир! Я осмотрителен. Я ждал, пока минует опасный момент!».

Не изменился, однако, характерный для всех тургеневских либретто легкий иронический подтекст. В «Людоеде» также присутствуют политические намеки, когда, например, пародируются высокопарные речи французского императора (что было, разумеется, очевидно публике и даже отмечено в рецензиях), высмеивается его мнимый демократизм (явный намек на ненавистный режим Наполеона III), когда речь идет о том, что Сафир избран новым королем вместо умершего старого: «...вы были избраны его преемником единогласно плюс еще 4 голоса!»; или же характерная для режима лесть: «Я знаю, что они меня в душе ненавидят; но мне довольно и официального веселья: люди куда более великие, чем я, им вполне довольствуются. — Пусть они представят, что

я король, совершающий въезд в захваченный город...». А когда Микоколембо объявлял, что он не поет, а квакает, как лягушка, публика сразу понимала, что это относилось к самому Тургеневу! Отпускались шпильки и по поводу пресловутой немецкой учености, например, когда Сафир намеревался узнать от знакомого немецкого профессора секрет того, как победить Микоколембо, высмеивалась эзотеричность того, что изучают до мелочей немецкие профессора: «Эти существа знают всякую бесполезную всячину, я хотел сказать необыкновенную всячину, все, что почти никому не нужно <...>». Есть и ряд мелких, но метких шпилек, имеющих более скрытый подтекст: непьющий Людоед намекает на склонность людей к пьянству: «Ах да — вино — такой напиток, который, кажется, заставляет делать столько глупостей <...>», — а выбор в черновой рукописи марки шампанского «Carte blanche» фирмы Roederer намекает на его популярность среди русских.<sup>85</sup> Присутствуют и остроумные каламбуры, например по поводу трусости Эстамбардоса. Адъютант Сафира, прибывший на помощь только после победы над Микоколембо, объявляет: «Победа! Победа! я привел подмогу! — За мной вся армия <...>». В награду Сафир назначает его генералом, правда, командовать он будет... лишь арьергардом.

Рукописи «Людоеда» дают редкую возможность представить, как Тургенев и Виардо работали вместе. Сначала Тургенев предлагал сюжеты.<sup>86</sup> По всей видимости, окончательный сюжет выбирался вместе. Либретто разрабатывал он, но согласовывались музыкальные номера (которые, естественно, следовали неким схемам: открывающий и завершающий хоры, сольные номера для главных героев, «любовный дуэт», песня для маленького Поля и т. д.). В черновой рукописи между первым и вторым актами приводится полный список 17 музыкальных номеров оперетты, с пометами, которые должны были, по-видимому, обозначать, на каком этапе готовности они находились в данный момент.<sup>87</sup> Стихо-

---

<sup>85</sup> В 1876 г. фирма Редерер даже ввела новую марку «Cristal» (в прозрачной бутылке) исключительно для царской семьи. Из «Роли Микоколембо» (см.: *BN. Slave* 75) следует, что марка изменилась в окончательной версии на более «демократическую» «Veuve Cliquot».

<sup>86</sup> «Я плохо спал, — признавался он в письме к П. Виардо от 3 (15) июня 1868 г., написанном из Берлина по пути в Россию, — или, лучше сказать, не спал вовсе и чувствую себя весьма утомленным. Пытался переводить на русский язык романсы, обдумывал либретто — ничего не получилось» (*ПССиП(2). Письма*. Т. 8. С. 209, 272. Подлинник по-франц.).

<sup>87</sup> См. текст публикации, с. 365.



творные тексты, предназначенные для того, чтобы на них сочинялась музыка, требовали больше усилий и взаимодействия. Подобные тексты часто проходили серию разработок. Форму музыкальных номеров, конечно, заказывала Виардо. Так, в сохранившейся в Национальной библиотеке Франции тетради с перечнем музыкальных номеров есть помета, что Тургенев должен был написать «Хор любопытных» (№ 5) александрийским стихом («Chœur des questionneuses en Alexandrins»).<sup>88</sup> А для формы дуэта между Сафиром и Алели (№ 4) слева на полях приводится «заказ»: «Он соло 8 стихов / Она соло 8 стихов / затем 4 александрийских стиха вместе». Александрийский стих соответствовал как размеру музыки (переход от двухдольного к трехдольному), так и мелодической фразе (с соблюдением цезуры), которые Виардо ввела во вторую — совместную — часть дуэта. В самом тексте после вычеркнутой строфы следует первая строфа («Он»), в той форме, в которой она впоследствии приведена в черновой рукописи, с примечанием «Она: с теми же рифмами».<sup>89</sup> Тургенев нередко обращался к текстам своих либретто, когда путешествовал и когда ему не спалось. Из Парижа он сообщал: «Будучи не в состоянии уснуть, я с трудом произвел на свет вот какие стихи (дуэт из 1-го действия с окончанием реплики Поля):

**Lui**

C'est bien vous, vous que j'adore.  
Je vous trouve. — Oh quel transport!  
Et mon âme s'ouvre encore  
A l'espoir d'un heureux sort!

**Он**

Так это вы, кого я обожаю,  
Я вас нашел.— О! Какой восторг!  
И душа моя с надеждой вновь устремляется  
Навстречу счастливой судьбе!

**Elle**

Si du tyran que j'abhorre,  
Ne me sauve votre effort,  
C'est encore vous que j'implore  
Pour me sauver par la mort.

**Она**

Если от ненавистного тирана  
Вы не в силах меня спасти,  
Я вас молю, даруйте мне  
Спасительную смерть.

**A deux**

C'est un rêve  
Qui nous enivre tous deux.  
Qu'il s'achève  
Sur la terre ou dans les cieux!

**Вместе**

Это мечта,  
Которая пьянит нас обоих.  
Пусть она воплотится  
На земле или в небесах!

<sup>88</sup> *BN. Slave 75. F. 60 r* (далее — *T-Vers*); см.: *ПССУП(2). Соч. Т. 12. С. 487.*

<sup>89</sup> *T-Vers. F. 59 v*; см.: *ПССУП(2). Соч. Т. 12. С. 487.* Подлинник по-франц.

Сейчас мне кажется, что это лишено всякого смысла. Ну что же, постараюсь сделать лучше».<sup>90</sup> На самом деле первые две строфы сохранились в черновых рукописях, но с новым текстом для совместного исполнения — александрийском стихом:

Nous voilà réunis, la mort peut nous	Вот мы и вместе, смерть может нас
atteindre.	настичь.
Par un flot de bonheur à la fois emportés	Вознесенные потоком счастья,
Nous ne regrettons rien, nous n'avons rien à	Мы ни о чем не жалеем, нам нечего
craindre	бояться
Et le ciel s'est ouvert à nos yeux enchantés. <sup>91</sup>	И небо открывается нашим
	очарованным взглядам.

Однако нам известна окончательная редакция этого дуэта:

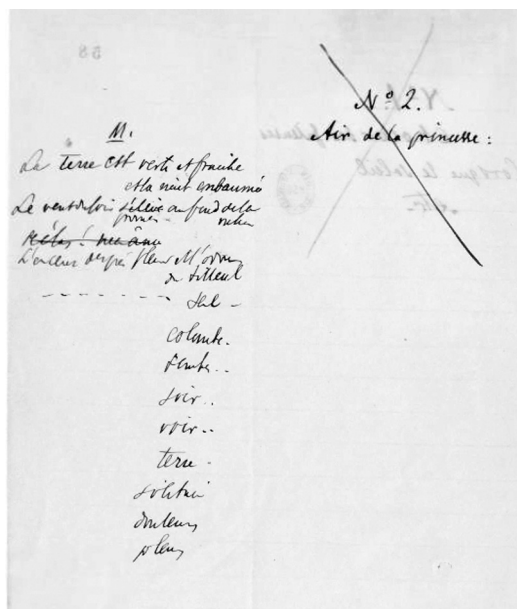
Faut-il qu'à mes yeux je croie?	Могу ли я верить своим глазам?
Oui, c'est vous, mon seul trésor,	Да, это вы, мое единственное сокровище,
Et mon cœur frémit de joie	И сердце мое трепещет от радости,
Je puis être heureux encore.	Я еще могу обрести счастье.
Oh! mon seul ami fidèle	О! мой единственный верный друг,
Songez quel fut mon tourment	Представьте, каковы были мои мучения,
Quand du sort la main cruelle	Когда жестокая рука судьбы
Me frappa si durement.	Так сурово поразила меня.
Dans l'excuse de ma souffrance	Из-за моих страданий
J'espérais pouvoir mourir	Я надеялся умереть.
Est-ce enfin la délivrance?	Неужели это освобождение?
Et mes maux vont-ils mourir?	И умрут мои беды?
Nous voilà réunis	Вот мы и вместе,
La mort peut nous atteindre	Смерть может нас настичь.
Par un flot de bonheur à la fois emportés	Вознесенные потоком счастья,
Nous n'avons rien à craindre	Мы ни о чем не жалеем,
Nous ne regrettons rien	Нам нечего бояться,
Et le ciel s'est ouvert à nos yeux enchantés. <sup>92</sup>	И небо открывается нашим
	очарованным взглядам.

<sup>90</sup> «Считайте это „рыбой“, но положите на музыку», — добавлял Тургенев на полях (*ИССУП(2). Письма*. Т. 8. С. 151–152, 247–248. Письмо к П. Виардо от 12 (24) марта 1868 г. Подлинник по-франц.). К чему относится замечание о фразе Поля, установить не удалось.

<sup>91</sup> В одной из нотных тетрадей П. Виардо (Houghton Library. MS Mus 264 (166). F. 6 v) последняя фраза («à nos yeux enchantés») вписана взамен зачеркнутой: «Et mes malheurs vont finir» («И мои несчастья закончатся»).

<sup>92</sup> А. Звигильский приводит текст этого дуэта на основе неизвестной партитуры из тогдашнего архива четы Ле Сен в примечаниях к первой публикации этого письма (*Nouv corr inéd.* Т. 1. Р. 150). Ввиду условия, чтобы совместная часть была написана александрийским стихом с сохранением рифмы, кажется, предыдущая версия ближе к тексту Тургенева (в партитуре, где могут повторяться отдельные слова и фразы, иногда трудно восстановить форму первоначального стиха).





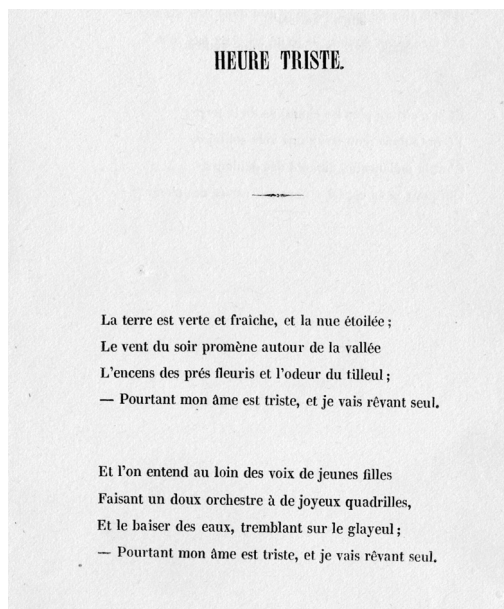
Ария Алели «La terre est verte et fraîche...» из оперетты «Людоед». Черновой автограф Тургенева

Трудно себе представить, чтобы подобное могло произойти без непосредственного участия Полины Виардо. Зная, как Виардо ценила поэзию де Ларенодьера, Тургенев мог выбрать первые стихи и общую форму этого стихотворения, чтобы воздать должное поэту. А первое соло Сафира (№ 3) просто взято из домашнего развлечения «Вечер св. Сильвестра», которым семья Виардо и близкие друзья забавлялись на новый 1868 год.<sup>96</sup>

К сожалению, о музыке судить сложно. Ее можно восстановить лишь частично (в черновиках преобладают мелодии, а аккомпанемент сохранился только в набросках, и то не всегда). Надо надеяться, что когда-нибудь местонахождение партитуры будет установлено и она станет общедоступной. Тогда можно будет проверить суждения тех, кто присутствовал на баденских спектаклях, а также обещание, данное Тургеневым в письме к Полине Виардо: «Вот увидите, мы сочиним оперетту, достойную первых двух!».<sup>97</sup>

<sup>96</sup> См.: Тургенев. НИиМ (3). С. 62.

<sup>97</sup> ПССиП(2). Письма. Т. 8. С. 160, 253. Письмо от 14, 15 (26, 27) марта 1868 г. Подлинник по-франц.

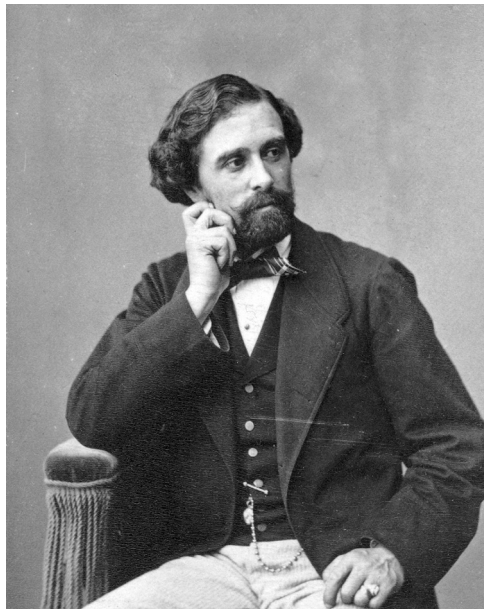


Стихотворение Г. де Ларендьера «Heure triste».  
Первая страница. Первое издание (Paris, 1842)

### Оперетта «La Partie de whist»

Нигде среди массы биографических материалов как о Тургеневе, так и о Полине Виардо (насколько нам удалось их изучить), нет ни слова об оперетте «La Partie de whist» («Партия в вист»). Это тем более странно, что «Партия в вист» — единственное в своем роде их совместное произведение, и, следовательно, представляет особый интерес. Причем сохранился полный комплект рукописей — два черновых автографа Тургенева: первый содержит наброски отдельных эпизодов, во втором разработан полный черновой текст либретто. Сохранились также окончательная партитура и отдельные партии для каждого из четырех голосов — участников оперетты, в двух видах: автографы Полины Виардо и писарские копии, что свидетельствует о том, что «Партия в вист», по всей вероятности, исполнялась.

Сохранившиеся рукописи оперетты бесспорно устанавливают авторство Тургенева и Виардо, однако не содержат никаких иных опознавательных данных, которые помогли бы определить, например, датировку, за исключением того, что в них названы исполнители четырех ролей. А то, что для некоторых партий назначено более одного исполнителя,



Жюль Лефор.  
Фотография Надара. Париж, 1870-е (?)

может означать, что она исполнялась не раз. К сожалению, из названных лиц пока установить с достоверностью удалось лишь одно — Жюля Лефора (Jules Lefort; 1829–1898).<sup>98</sup> Лефор был камерным певцом (тенором), который после первой неудачи на оперной сцене (в 1861 г.) посвятил себя концертной деятельности. Он прославился чистотой голоса и безупречностью произношения.<sup>99</sup> До 1875 года он регулярно с успехом

---

<sup>98</sup> Кроме Лефора, в партитуре-автографе названы: 2) M. Robert (он, очевидно, пел партию первого тенора — возле имени Лефора обозначение «1 ténor» («1-й тенор») заменено на «2 ténor» («2-й тенор»), что подтверждается пометами в самой партитуре); 3) M. Auguste; 4) M. de la tour (sic!). На последней странице названы также: «Mr Pierrot; Mr Robert 2-d ténor; Mr Driestin <?> basse; Mr de la Percerie basse»; внутри самой партитуры еще встречается имя «Bulicheff» как первого тенора. На первых страницах автографов отдельных партий карандашом записаны следующие фамилии: на партии первого тенора — Robert; на партии второго тенора — M. Lefort; на партии «третьего игрока» — M. filibert 2-de basse; на партии «четвертого игрока» «баса» — M. de latour. В писарских копиях отдельных партий эти же имена выведены чернилами в начале каждой первой страницы: «Robert — 1-er Ténor», «Lefort — 2-e Ténor», «De la Tour — 1-er Basse» и «Philibert — 2-e Basse».

<sup>99</sup> См.: Le Ménestrel. 1893. 29 janvier. № 5. P. 40.

выступал в концертах в Париже и время от времени продолжал выступать — вплоть до 1879 года,<sup>100</sup> после чего посвятил себя исключительно педагогической деятельности и, в частности, написал несколько известных учебников. Первый по времени установленный факт сотрудничества Лефора с Полиной Виардо относится к 1856 году, когда они несколько раз выступали в одних и тех концертах в Лондоне.<sup>101</sup> Среди самых известных их совместных выступлений следует назвать участие в концерте в Баден-Бадене 29 августа н. ст. 1859 года в честь Гектора Берлиоза, на котором прозвучали выдержки из его неоконченной оперы «Les Troyens» («Троянцы»). 24 октября н. ст. того же года они снова пели вместе, исполнив пять сцен из этой оперы в частном концерте в парижском доме Виардо для приехавшей принцессы фон Сайн-Витгенштейн.<sup>102</sup> В 1865-м и 1866 годах Лефор снова посетил Баден-Баден. 8 октября н. ст. 1865 года он принял участие в одном из прославленных музыкальных утренников у Виардо, а год спустя, 11 октября н. ст. 1866 года, в последнем утреннике сезона, где исполнил два романса Виардо на стихи Лермонтова и Фета («Ветка Палестины» и «Две розы»).<sup>103</sup> В начале 1870-х годов в Лондоне и Париже Лефор несколько раз принимал участие в сайнете (легком комическом зрелище) «La Soirée perdue» («Потерянный вечер»), текст которого (по мотивам Альфреда де Мюссе) написала актриса Мари Дюма, а музыку Полина Виардо.<sup>104</sup> Длительное сотрудничество Полины Виардо с Лефором, к сожалению, не способствует решению проблемы датировки «Партии в вист». Однако тот факт, что фамилии всех названных певцов (за одним возможным исключением) французские, говорит о том, что произведение, скорее всего, было написано в 1870-х годах, когда Виардо снова жили во Франции. Не исключено, что некоторые из названных певцов являлись учениками Лефора (у Полины

---

<sup>100</sup> См., например: *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1875. 25 avril. № 17. P. 134; 1879. 9 mars. № 10. P. 78.

<sup>101</sup> *Stier M.* Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien und Irland. Hildesheim, 2012. S. 349, 351, 354 (Viardot-Garcia-Studien. Bd. 3).

<sup>102</sup> *Berlioz H.* Correspondance générale / Ed. Pierre Citron. Paris, 1995. T. 6. P. 19; 13, 49, 56.

<sup>103</sup> *Le Ménestrel*. 1865. 15 octobre. № 46. P. 366; *Höft B.* Pauline Viardot-Garcia in Baden-Baden. P. 43. Так как оба романса в 1866 г. вышли у парижского издателя Жерара с французским текстом (первый из них в этом издании был посвящен Лефору), он, скорее всего, исполнял их по-французски.

<sup>104</sup> См.: *Le Ménestrel*. 1872. 11 août. № 37. P. 304; 1873. 11 mai. № 21. P. 191; *Musical World*. 1873. 10 May. № 19. P. 308. На первом представлении в Лондоне, состоявшемся 29 апреля н. ст. 1871 г., выступала сама Виардо (см.: *Stier M.* Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien. S. 250–251).

Виардо были одни ученицы), так как именно в этот период (с середины 1870-х гг.) он посвятил себя педагогической деятельности в Париже.<sup>105</sup>

Карточная игра «вист» считается английской по происхождению. Правила игры были систематизированы в XVIII веке. Из Англии популярная игра распространилась по Европе (в России аналогичной игрой был ералаш). Обычно в вист играют четвером, но парами, до тех пор пока одна пара не выиграет две партии. Цель каждой пары — набрать наибольшее количество очков; очки набираются на основе двух за каждую взятую взятку сверх пяти и за онеры.

Либретто Тургенева для «Партии в вист» вряд ли представляет собой тему широкого общественного значения. Психология отдельных участников остается вне сюжета — они не только обозначены лишь цифрами во всех источниках, но и, судя по ремаркам, вписанным карандашом в автограф партитуры, отдельные реплики могли переходить от одного певца к другому (иногда в зависимости от того, что лучше подходило тому или иному голосу). Даже условными типами их можно назвать лишь с некоторой натяжкой. Незначительность сюжета подчеркивается явным и принципиальным противоречием: согласно принятым нормам поведения, в вист играют молча (само название обычно связывается с «молчанием», старым значением слова «whist»). Значит, перед нами целое произведение, которое состоит из одних реплик тех, кто не должен говорить! О таком запрете открыто упоминается в тексте либретто, но каждый раз иронически: в самом начале игроки № 1, 2 и 3 жалуется на свои карты, игрок № 4 лишь произносит (даже не поет) междометие «hum» («гм»), на что остальные сразу же возражают: если он будет «говорить», то игра окончится лишь на следующий день; и когда игрок № 4 повторяет свой возглас, остальные игроки объявляют его болтуном, хотя на деле он единственный, кто еще не сказал (не спел) ни одного слова! Когда игрок № 3 защищается от упреков других игроков в том, что он сделал неверный ход, они сами его перебивают, напоминая, что говорить в висте запрещено! Все действие сводится к игре в частном кругу, очевидно лишь одной из серии подобных (в конце игроки предлагают снова встретиться на следующей день, чтобы «взять реванш»), — мероприятию, которое проходит без особых последствий

---

<sup>105</sup> Датировка (середина — конец 1870-х гг.) подтверждается также почерком П. Виардо в рукописях оперетты, который соответствует ее зрелому, но не старческому (с 1890-х гг.) почерку. Неверное написание фамилии Philibert в автографе (где она дана как «filibert») также намекает на то, что первоначально Виардо не была с ним знакома лично, т. е. он участвовал по чьей-то рекомендации.



для самих участников (даже присутствующее в черновом либретто упоминание о том № 2 проиграл незначительную сумму — 5 су, — в окончательной партитуре снимается), не говоря о ком-либо другом. Все общение проходит в рамках карточной игры. Все реплики представляют собой сетования на карты или на глупые ходы. Все обобщения ограничиваются жалобами, что такова всегда их судьба в азартных играх, но все-таки в вист стоит играть.

За этой сверхбытовой действительностью скрывается важный технический вызов таланту писателя: среди совместных сценических сочинений Тургенева и Полины Виардо «Партия в вист» является единственным произведением без диалога. Другие либретто разделялись на прозаические диалоги и замкнутые стихотворные формы, предназначенные для пения. А тут весь текст надо петь. Причем пределы возможностей для Тургенева сознательно подверглись строгому ограничению. Он должен был из узкотехнического словаря, связанного с карточной игрой, с легкой примесью простой «нехудожественной» речи по ходу игры составить поэтический (ритмизированный и рифмованный) текст либретто.

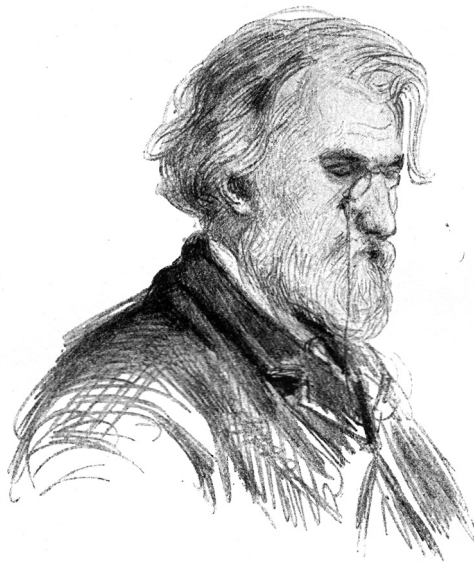
Изменения в окончательном тексте оперетты (представленном в партитуре), по сравнению с черновым либретто, заключаются преимущественно в перестановке отдельных эпизодов. Эпизоды отделены друг от друга коротким повторяющимся мотивом в партии рояля, который означает, что действующие лица играют, соблюдая (лишь на это короткое время!) правило молчания. Кроме того заметно, как на этапе второго сохранившегося автографа, а также между ним и окончательным текстом происходит шлифовка реплик. Например, реплика в либретто: «*Quand l'atout c'est du rouge, / Moi, j'ai mon jeu tout noir! // Moi, je l'ai toujours rouge, / Quand l'atout c'est du noir!*» («Когда выпадают красные козыри, / У меня на руках одни черные! // А у меня всегда одни красные, / Когда козыри черные!») — в партитуре звучит более элегантно: «*Quand l'atout tourne rouge, / J'ai le jeu tout noir. // Moi, je l'ai toujours rouge, / Quand l'atout tourne noir*», причем в беловом автографе этот обмен происходит между игроками № 2 и 3, а в партитуре — между № 1 и 2. Упрек «*couper la chatte aux pattes*» («перебрать»), с которым иронически поздравляет игрок № 1 одного из своих коллег (трудно сказать, к кому он обращен), по отношению к сделанному ходу был вписан в рукопись рукой П. Виардо. Ироническое поздравление сохраняется в тексте партитуры, но относится к тому, как коллега снимает колоду, а яркая риторическая фигура исчезает. Главные отличия между текстами содержатся в самом начале и в самом конце либретто. В конце ранней редакции, пока проигравший № 2 «отсрочивает» уплату своего мелкого долга, все участ-

ники «философствуют» по поводу отвратительной игры, которая всегда приводит к недоразумениям и вызывает громкие споры. В окончательном тексте этот эпизод отсутствует; заключительный «хор» становится нарочито более банальным: вист — трудная игра, он раздражает, но от него можно также получить удовольствие. Выше подобного «философствования» наши игроки подняться не могут! Наиболее существенным различием является то, что в окончательной версии оперетты полностью отсутствует вступительный «хор» (он присутствовал еще в первом черновике). Это коренным образом меняет драматический облик произведения. Такой хор, когда певцы объявляют публике сюжет произведения, подчеркивает его условность, искусственность. При его отсутствии, когда в сопровождении небольшой увертюры на рояле четыре человека выходят, садятся за стол и начинают молча играть, трудно представить, что происходит и во что преобразится произведение — в мимическую сцену под аккомпанемент, в пьесу с музыкой... или же в оперетту. Хотя нельзя установить, кому принадлежало это решение — автору либретто, композитору или обоим вместе, но таким образом значительно усилился драматизм этой небольшой оперетты.

Вист упоминается несколько раз в письмах Тургенева. Судя по его сотованиям, в него особо усердно играли в семье его зятя Гастона Брюэра. В письме к П. Виардо от 6 (18) ноября 1868 года он замечает по поводу предстоящего вечера в семье Брюэр: «...завтра состоится торжественный семейный обед со знаменитым беф бургиньон, которое так выдержали, что оно совсем потеряло вкус — и партией в вист, и разговорами, учтивыми и доверительными, о том, что это за Россия, у всех ли там носы находятся посреди лица и т. д. и т. д.».<sup>106</sup> Такие вечера были неизбежными, когда он приезжал в гости к дочери после ее замужества. Такой же вечер его ожидал, например, за год до этого: «Потом мы поспешно вернулись к папаше Брюэру, где мне пришлось вынести семейный обед — в обществе смешных родственников из Манса, подобных г-ну Пурсоньяку, с непередаваемо пошлыми обывательскими разговорами, вистом, который заставил бы Виардо *кусаться* (когда папаша Брюэр говорил: „снимаю туза у моего партнера — это всегда вернее — а что я буду делать с моим маленьким козырем — впрочем, у меня их шесть!!“) <...>».<sup>107</sup> По этому описанию чувствуется, насколько «папаша Брюэр» и «непередаваемо пошлые обывательские разговоры» могли

<sup>106</sup> ПССиП(2). Письма. Т. 9. С. 83, 268. Подлинник по-франц.

<sup>107</sup> Там же. Т. 7. С. 220, 288. Письмо к П. Виардо от 4, 5 (16, 17) июня 1867 г. Подлинник по-франц.



Тургенев за игрой в безик.  
Рисунок Л. Пича. Баден-Баден, 11 августа н. ст. 1864 г.

повлиять на характер игры в либретто Тургенева! Но из этого письма также явствует, что в вист играли и в семье Виардо (хотя Луи, очевидно, играл гораздо более серьезно и, по-видимому, молчал, согласно правилам, в отличие от «папаши Брюэра»).

Однако оказывается, сам Тургенев в свое время с увлечением играл в вист. Еще в 1850 году он по вечерам играл в «пылкий и бешеный» вист в Куртавнеле вместе с сестрой Луи Бертой, а также с матерью и дядей Полины.<sup>108</sup> Вист снова упоминается в 1876 году, когда Тургенев

---

<sup>108</sup> В письме от 8–9 мая н. ст. 1850 г. из Куртавнеля Шарль Гуно сообщал Полине Виардо: «В то время как, по обычаю, совсем рядом со мной пылкий и бешеный вист чрезмерно возбуждает воинственное настроение Dom Паоло, Мамиты, Mlle Берты и Тургенева, я, который никогда ничего не смыслил и не собираюсь смыслить в картах, заблаговременно принялся, дорогая и добрая Полина, за завтрашнее письмо <...>» («Pendant que, selon l'habitude, un whist ardent et enragé surexcite tout près de moi l'humeur belliqueuse de Dom Paolo, de Mamita, de Mlle Berthe et de Tourguéneff, moi qui de ma vie n'ai jamais rien entendu et n'entendrai jamais rien aux cartes, je me mets en avance, chère bonne Pauline, pour ma correspondance de demain <...>»). Цит. по: *Goldbeck M., von. Lettres de Charles Gounod à Pauline Viardot. Arles, 2015. P. 106.*

описывает в письме к Клоди Виардо, как проводились летние дни в Буживале: «Нас не слишком много посещают. Леонар сыграл несколько партий в вист и исполнил нам свои новые сочинения, посвященные детям; <...> Лассен (из Веймара) приезжал дважды: он был в Байрейте и весь переполнен им — но успел выплеснуться до моего прихода. <...> Поскольку вся молодежь уехала и рассеялась, ни шарад, ни театральных постановок устроить не удалось... Мы вели и все еще ведем очень спокойную жизнь...».<sup>109</sup> В 1876 году произошло торжественное открытие театра и состоялся первый фестиваль Вагнера в Байрейте, и неудивительно, что поклонник Вагнера веймарский капельмейстер Эдуард Лассен с энтузиазмом рассказывал об этом Полине Виардо. В 1882 году Лассен снова приехал в Буживаль, и снова в письме Тургенева к Клоди фигурируют те же три темы: вист, Вагнер и домашние спектакли: «Вчера все пятеро буживальских учениц обедали у нас. Вечером их познакомили с „Кракамишем“, текстом и музыкой. Это был восторженный успех! Приятно было видеть все эти юные лица, обращенные к маме с выражением восхищения и умиления. <...> Да и мне тоже это доставило огромное удовольствие... Ты знаешь, как мне нравится эта поэтическая и грациозная музыка <...> Вот уже 4 дня, как Хоакинито живет в Ле Френ. Какой-нибудь крот производит меньше шума, чем он. По вечерам он регулярно играет свою партию в вист, весь дрожа перед папой, который отчаивается и стонет более чем когда-либо — и, к счастью, к настоящему времени выиграл около пятнадцати су! <...> в последний вторник у нас обедал Лассен. Он по-прежнему очень мил — но сыграл нам отрывки из „Парсифаля“, которые произвели на меня впечатление настоящего „Katzenjammer“ («кошачьего концерта» — нем.). Никогда я не смогу переварить эту музыку».<sup>110</sup>

Хотя сочетание трех этих тем — вист, Вагнер и оперетты — в приведенных письмах Тургенева, несомненно, чисто случайное, обращение к *музыке* «Партии в вист» неожиданным образом приводит к дерзкой мысли о возможной связи этого произведения с музыкой Рихарда Вагнера. 21 июня н. ст. 1868 года состоялась премьера оперы «Die Me-

<sup>109</sup> ПССУП(2). Письма. Т. 15. Кн. 1. С. 159, 319. Письмо от 14 (26) августа 1876 г. Подлинник по-франц. Известный скрипач, один из учителей Поля Виардо Юбер Леонар был мужем двоюродной сестры П. Виардо — Антонии.

<sup>110</sup> *Nouv corr inéd.* Т. 1. Р. 290–291. Письмо от 1 (13) августа 1882 г. Подлинник по-франц. Хоакинито — Хоакин Руис-Гарсиа (Joaquín Ruiz-García), сын от первого брака отца Полины Виардо, Мануэля Гарсиа. 26 июля н. ст. 1882 г. в Байрейте состоялась премьера последней оперы Рихарда Вагнера «Парсифаль».

stersinger von Nürnberg» («Нюрнбергские мейстерзингеры») в Мюнхене. Полина Виардо собиралась присутствовать на этой премьере, но это намерение не осуществилось. Музыка она, однако, знала (очевидно, по партитуре) и в (неизвестном) письме к Тургеневу, написанном еще до премьеры, восторгалась «большими красотами» этой оперы.<sup>111</sup> А в дневниковой записи от 24 июня н. ст. она признается: «Я нахожу эту партитуру восхитительной — не думаю, что мой маленький квартет утренних идей сможет когда-нибудь двинуться по вагнеровской дорожке — я почти уверена в этом — но очевидно, что эта музыка мне нравится все больше и больше». <sup>112</sup> В «Партии в вист», на наш взгляд, она все же поддалась соблазну.

В свое небольшое произведение Виардо вложила целый ряд черт, которые можно считать присущими эстетическим нововведениям Вагнера, в частности в его опере «Tristan und Isolde» («Тристан и Изольда»). В сборнике, посвященном в первую очередь Тургеневу, нет места для подробного музыковедческого анализа. Пусть этим займутся музыковеды, специалисты по творчеству Полины Виардо. Но даже общий взгляд выявляет совокупность черт, не свойственных другим ее произведениям, на которые следует обратить внимание. Первое отличие «Партии в вист» от всех других сценических произведений П. Виардо (как тех, что были созданы на либретто Тургенева, так и написанных после его смерти) — это то, что оперетта написана исключительно для мужских голосов. Нет ни одной женской роли (которые преобладают в других ее произведениях), нет никакого отдельного хора (а женские хоры, как известно, являлись важнейшим элементом баденских оперетт). Этот факт сам по себе является существенным признаком уникальности данного произведения в творчестве певицы и композитора. «Партия в вист» отличается от других ее оперетт также и рядом музыкальных приемов, которые, взятые вместе, характерны для музыки Вагнера, даже если по отдельности они встречаются в произведениях других его современников.

---

<sup>111</sup> См. письмо Тургенева к ней от 20, 21 июня (2, 3 июля) 1868 г.: *ПССУП(2). Письма*. Т. 9. С. 21. На основании этого письма долго считалось, что Виардо все-таки на премьере присутствовала и могла судить об опере, только услышав ее на сцене, но ее дневниковая запись от 24 июня н. ст. (см. ниже) явно противоречит такому заключению.

<sup>112</sup> «Je trouve cette partition admirable — je ne vois pas que mon petit quatuor d'idées matinales prendra jamais cette pente Wagnérienne — j'en suis presque sûre — mais il est évident que cette musique me plaît de plus en plus» (Houghton Library. MS Mus 264 (365)).

Единственным в своем роде для сценических произведений Виардо является и то, что это сквозное драматическое сочинение («дурхкомпонированное»), то есть в нем отсутствуют отдельные музыкальные номера (арии, дуэты и др.) — принцип, который отстаивал Вагнер. Но отсутствуют также черты повтора, свойственные многим разновидностям вокальной музыки, как, например, строфическая структура, репризы и др. Их заменяют собственно параллельные драматические монологи, в которых лишь слабо представлен мелизматический элемент. Уникальным, или крайне редким, для вокального творчества Виардо в целом является и то, что вокальные линии в «Партии в вист» нарочито силлабические (на один слог текста приходится один звук мелодии) — за исключением одной явно и сознательно преувеличенной исполнительской каденции в партии второго баса, которая по своей виртуозной фиоритуре напоминает украшения, характерные для исполнительского искусства самой певицы. Она также прибегает к приему, особенно тесно связанному с музыкой Вагнера, — лейтмотиву, хотя в довольно несложном и ограниченном виде. Между отдельными «эпизодами» оперетты в аккомпанементе повторяется короткий отличительный ритмико-мелодический мотив с мелизмой (мордентом) над «шагающим басом».<sup>113</sup> Никто не поет — в этих местах в партитуре стоит сценическая ремарка «ils jouent» («они играют»). Это лейтмотив самой игры!

Музыковеды считают оперу «Тристан и Изольда» самым радикальным произведением Вагнера с точки зрения музыкальной эстетики. Многие видят в ней поворотный пункт, который привел непосредственно к новшествам XX века, в частности — к атональности. Среди черт, которые способствовали этому, числятся гармонические прогрессии, которые задерживают каденции иногда на огромные секвенции, намеренно избегая принятых представлений разрешения диссонанса в консонанс. В частности, Вагнер добивается этого применением широко распространенного хроматизма, а также особого аккорда, получившего название «Тристан-аккорд».<sup>114</sup> В «Партии в вист», несомненно, преобладает

---

<sup>113</sup> Мотив повторяется восемь раз, то в сокращенном, то в несколько развернутом виде. Он основывается преимущественно на четвертных нотах (иногда на восьмых) и в до мажоре, кроме последних двух случаев, когда объявляется конец игры (в си-бемоль мажоре).

<sup>114</sup> Речь идет о малом (минорном) септаккорде (например, фа — си — ре-диез — соль-диез), отличительной чертой которого является то, что у него вообще нет обязательной резолюции. См.: *Devoto M. The Strategic Half-diminished Chord and the Emblematic Tristan Chord: A Survey from Beethoven to Berg // International Journal of Musicology. 1955. Vol. 4. P. 139; Dalhaus C. «Tristan» — Harmonik und Tonalität // Melos. 1978. Jg. 4. H. 3. S. 215–219.*

тональность (до мажор) и никакого «Тристан-аккорда» в ней нет. Однако есть несколько развернутых пассажей с хроматическим ведением голосов, которые не выполняют классическую функцию перехода из одной тональности в другую, а как раз служат для задержания каденции, которая бы утвердила тональность. Присутствуют также пассажи с нестандартными гармоническими прогрессиями, цель их также явно состоит в задержании разрешения и отсрочке устойчивой каденции. Есть даже свой «особенный» аккорд, состоящий из четырех уменьшенных терций (уменьшенный септаккорд, например: ре — фа — ля-бемоль — до-бемоль). Отличительной чертой этого аккорда являются интервалы между нотами, одинаковые во всех обращениях, и, следовательно, на основе этого аккорда тоже нельзя установить тональность. Этот аккорд известен в западноевропейской музыке со времен Баха, но в «Партии в вист» Виардо иногда вводит несколько таких аккордов подряд, что, безусловно, служит тональной неопределенности и задержанию разрешения.

Никто бы не стал утверждать, будто «Партия в вист» — «революционное» произведение в рамках развития западноевропейской музыки или что Виардо вводила принципы атональности в свое творчество. Сами по себе эти черты могли бы считаться лишь проявлением широко распространенных черт в постромантической музыке второй половины XIX века. Однако их совокупность и частота, с которой они здесь встречаются, приводят к заключению, что они имеют определенную функцию. Причем бросается в глаза не только то, что, с одной стороны, эти элементы являются важными характерными чертами музыкальной эстетики Вагнера, но, с другой стороны — и то, что они редко или вовсе не встречаются в других известных нам до сих пор композициях Полины Виардо. Хотя, на первый взгляд, такое утверждение может показаться совершенно вызывающим, существуют основания полагать, что «Партия в вист» является своего рода данью преклонения перед теми новыми идеями, которые Вагнер ввел в музыку, причем с особым вниманием к революционирующим элементам в его опере «Тристан и Изольда». Тут речь идет не о подражании, а именно о приспособлении некоторых наиболее примечательных элементов к собственной музыке (о чем свидетельствует, в первую очередь, миниатюрность этой оперетты по сравнению с исполинским масштабом вагнеровских опер).

Вряд ли существовало другое культурное явление, по поводу которого мнения Тургенева и Полины Виардо расходились больше, чем творчество Рихарда Вагнера. Виардо познакомилась с Вагнером в Париже еще в 1839 году, когда композитор старался уговорить восходящую звезду





включить некоторые его романсы в свои концерты.<sup>115</sup> Виардо тогда отказалась, но в 1861 году, когда Вагнер снова приехал в Париж в надежде покорить этот центр европейской музыкальной жизни, она участвовала в частном концерте, посвященном исключительно фрагментам из его опер.<sup>116</sup> В баденские годы она несколько раз ездила в другие города, чтобы слушать оперы Вагнера. В ноябре 1863 года она — и Тургенев — ездили на концерт в Карлсруэ, где в присутствии композитора прозвучали отрывки из его новых опер, еще не представленных на сцене. Через пару дней, 15 ноября н. ст., по приглашению М. Ф. Мухановой, Вагнер ездил в Баден-Баден, где вместе с Мухановой отобедал у Виардо и где в первый (и, кажется, единственный) раз встретился с Тургеневым.<sup>117</sup>

5 сентября н. ст. 1868 года в первый раз состоялось представление оперы Вагнера в Баден-Бадене (шел «Лоэнгрин»), и естественно, что Полина Виардо и, по всей вероятности, ее младшие дочери, а также Тургенев присутствовали на нем. В феврале 1869 года, когда Виардо ездил в Веймар, чтобы поставить «Последнего колдуна», она снова присутствовала на представлении «Лоэнгрина», в котором выступали некоторые из артистов, в скором времени принявших участие в «Последнем колдуне». На этот раз, как она признавалась Тургеневу, опера понравилась ей гораздо больше.<sup>118</sup> За пару дней до этой поездки она наконец-то услышала «Мейстерзингеров» в Карлсруэ и написала Вагнеру восторженное письмо. В благодарность Вагнер послал ей партитуру оперы с посвящением: «der Meistersängerin Mme Viardot» («Мейстерзингерин (мастеру пения) г-же Виардо»). Но когда в марте 1869 года Вагнер выпустил второе издание своей брошюры «Das Judentum in der Musik» («Еврейство в музыке»), Виардо написала ему критическое письмо. Реакция на него жены Вагнера Козимы сводилась к тому, что Полина, должно быть, сама была еврейкой; Козима написала соответствующий ответ, и Вагнер отправил его Виардо.<sup>119</sup> Этот эпизод не мог не иметь последствий для личных отношений между Виардо и Вагнером, но несмотря на это, в августе 1869 года Полина ездил в Мюнхен, чтобы при-

---

<sup>115</sup> Wagner R. *Mein Leben* / Hsg. von M. Gregor-Dellin. München, 1976. S. 184–185.

<sup>116</sup> Ibid. S. 654.

<sup>117</sup> Ibid. S. 744.

<sup>118</sup> См. ее письмо к Тургеневу от 16 февраля н. ст. 1869 г.: *Nouv corr inéd.* Т. 1. P. 354–355. В русском переводе письмо опубликовано: *Т в восп соевр* (1988). С. 519.

<sup>119</sup> См.: Wagner C. *Die Tagebücher*. München, 1976. Bd. 1: 1869–1877. S. 51, 68, 72; Wirth J., *geb. Stockhausen*. Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes. Frankfurt, 1927. S. 325.

существовать на несостоявшейся премьере оперы «Das Rheingold» («Золото Рейна»), первой из цикла «Der Ring des Nibelungen» («Кольцо нибелунга»). Приезжим (среди которых снова был и Тургенев) пришлось довольствоваться генеральной репетицией.<sup>120</sup> А в сентябре 1870 года П. Виардо ездила в Берлин, чтобы присутствовать на представлении «Мейстерзингеров» под управлением Карла Эккерта, частого участника ее музыкальных мероприятий в Баден-Бадене.<sup>121</sup> После франко-прусской войны Виардо в течение восьми лет отказывалась от поездок в Германию, однако интерес к Вагнеру продолжался до старости, о чем свидетельствуют описания визитов Лассена в вышеприведенных письмах Тургенева к Клоди. 12 мая н. ст. 1891 года П. Виардо присутствовала на представлении второго и третьего актов оперы «Die Walküre» («Валькирия») в Париже.<sup>122</sup> Кроме того, в архиве Виардо в Хоутонской библиотеке находится рукопись либретто под названием «Scène des enchères» («Сцена на аукционе»), в котором идет речь о продаже с аукциона прав на последнее сочинение Вагнера.<sup>123</sup> Но все это уже было после смерти Тургенева.

Что касается непосредственно «Тристана», то, по всей видимости, Полина Виардо эту оперу никогда не слышала на сцене. Ее не было ни на премьере в Мюнхене в 1865 году, ни на двух повторных представлениях там же в июне 1869 года. Следующее представление состоялось в Веймаре под управлением Лассена, но тогда Виардо в Германию не ездила. Однако это произведение было ей хорошо знакомо, притом еще до премьеры. В феврале 1860 года она обратилась к Берлиозу с просьбой одолжить ей копию партитуры «Тристана», которую тот получил

---

<sup>120</sup> См. письмо Тургенева к И. П. Борисову от 24 августа (5 сентября) 1869 г., в котором он объявляет события вокруг этой премьеры достойными стать сюжетом для «нравственно-сатирическо-политической комедии» Аристофана (*ИССУП(2). Письма*. Т. 10. С. 43). Присутствие П. Виардо в Мюнхене подтверждается письмом Вальтера Бахе к сестре (б. д.). См.: *Bache C. Brother Musicians: Reminiscences of Edward and Walter Bache*. London; New York, 1901. P. 212, где оно датируется 1872 г. по ошибочной датировке премьеры «Золота Рейна».

<sup>121</sup> *Schultze Ch. Turgenev und die Eckerts // T und Deutschland*. S. 294.

<sup>122</sup> *Le Gaulois*. 1891. 13 mai. № 3179. P. 2. Col. a.

<sup>123</sup> Houghton Library. MS Mus 264 (94). Почерк рукописи похож на почерк Полины Виардо; рукопись находится в ее архиве — и она ей предположительно приписывается. Некоторое сомнение может возникнуть из-за того, что аукцион ведется частично по телефону (три телефона, один связанный с Лондоном, другой с Нью-Йорком, а третий с Козимой Вагнер в Байрейте).

от Вагнера, что Берлиоз и исполнил.<sup>124</sup> В мае сам Вагнер, который желал ознакомить свою поклонницу Марию Муханову (тогда еще Калерджи) с «Тристаном», предварительно посетил Полину Виардо и, по свидетельству единственного стороннего лица Феликса Мошелеса, та играла его партитуру с листа, «причем она справилась с его сложностями с чуткостью настоящего мастера». В конце того же месяца Виардо (в роли Изольды) и сам Вагнер (в роли Тристана) пропели весь второй акт в присутствии Мухановой и Берлиоза.<sup>125</sup> Именно вскоре после этого события Виардо стала обладательницей собственной копии партитуры.<sup>126</sup>

Тургеневу, напротив, музыка Рихарда Вагнера так и не пришлось по вкусу. Следует сказать, что с самого начала он относился к ней с предвзятой точки зрения. Впервые писатель услышал музыку Вагнера во время неудачных представлений «Тангейзера» в Париже в 1861 году. Много лет спустя он признавался Е. И. Бларамберг, что, когда он отправился на представление, «у него <...> имелся тоже на всякий случай ключ в кармане... Пустил ли он его в дело, не знаю... Помнится, он, смеясь, уверял, что общий пример его увлек...».<sup>127</sup> Правда, в ответ на восторженную оценку «Мейстерзингеров» Полиной Виардо он, казалось, готов был пойти на компромисс: «Итак, Вагнер восторжествовал! Ну что ж, я в восторге — а раз вы обнаружили в партитуре большие красоты — публике надо кричать *браво!*».<sup>128</sup> Но усилия Тургенева были напрасны. Виардо с энтузиазмом отозвалась о Вагнере после представления «Лоэнгрина», на котором она присутствовала в Веймаре 16 февраля н. ст. 1869 года: «Решительно, да, решительно Вагнер — единственный композитор, творчество которого имеет для меня интерес. О, не буду

---

<sup>124</sup> *Berlioz H. Correspondance générale*. Т. 6. Р. 118, 120–122. Чтобы заработать, Вагнер заключил со своим издательством, фирмой «Брайткопф и Гертель», необычный договор, по которому части оперы гравировались по ходу работы над ней (см., например: *Deathridge J. Public and private life: on the genesis of «Tristan und Isolde» and the «Wesendonck Lieder» // Richard Wagner. Tristan und Isolde / Ed. Arthur Groos. Cambridge, 2011. P. 21–24.*

<sup>125</sup> *Moscheles F. S. Fragments of an autobiography*. London, 1899. P. 287; *Wagner R. Mein Leben*. S. 632.

<sup>126</sup> См. ее письмо к Тургеневу от 8 июля н. ст. 1865 г., в котором она уведомляет его, что затерявшаяся партитура «Тристана» обнаружилась в библиотеке (*Nouv corr inéd.* Т. 1. Р. 353; в русском переводе: *Т в восп совр (1988)*. С. 508).

<sup>127</sup> *Ардов Е. (Апрелева)*. Из воспоминаний об И. С. Тургеневе // *Т в восп совр (2)*. Т. 2. С. 178. Ардов — литературный псевдоним Е. И. Бларамберг (в замуж. Апрелева).

<sup>128</sup> *ПССУП(2). Письма*. Т. 9. С. 21, 243. Письмо от 20, 21 июня (2, 3 июля) 1868 г. Подлинник по-франц.

отпираться, я вагнерианка до кончиков ногтей, мой бедный друг! чувствую, что неодолимо качусь по этой наклонной плоскости».<sup>129</sup> Тщетное воодушевление! Тургенев (который и эту оперу прослушал незадолго до того в Баден-Бадене) оставался непоколебимым врагом Вагнера — до такой степени, что шестнадцатилетняя Клоди Виардо (судя по этому письму к матери, как Клоди, так и ее младшая сестра Марианна тоже успели стать ревностными поклонницами Вагнера) жаловалась: «Но мама, как хорошо, что ты скоро возвращаешься, чтобы спасти „Мейстерзингеров“ — потому что Тургенев пользуется твоим отсутствием, чтобы разрушить их как можно больше! *Трус!*».<sup>130</sup> А когда в апреле 1870 года Полина вернулась из Берлина, где она присутствовала на представлении тех же «Мейстерзингеров», и, очевидно, снова их хвалила, Тургенев (который до этого оперу слышал в Карлсруэ 5 февраля н. ст. 1869 г.) жаловался Людвигу Пичу: «В конце концов отвратительные „Мейстерзингеры“, кажется, победили. Приап, евнух (Вагнер) может потирать себе руки».<sup>131</sup>

Не только музыка Вагнера раздражала Тургенева. Вагнер, как известно, сам писал либретто для своих зрелых опер, издавал их отдельно в качестве поэм и считал себя поэтом.<sup>132</sup> Как следует из письма к И. П. Боровому по поводу «Золота Рейна», Тургенев отрицал и это достоинство творчества Вагнера. «Музыка и текст равно невыносимы <...>», — пи-

<sup>129</sup> «Décidément, oui, décidément, Wagner est le seul compositeur dont les ouvrages aient de l'intérêt pour moi. Oh, il n'y a pas à le nier, je suis wagnérienne jusqu'au bout des ongles, mon pauvre ami! je sens que c'est une pente qui m'entraîne irrésistiblement» (*Nouv corr inéd.* Т. 1. Р. 354–355. Письмо от 4 (16) февраля 1869 г. В русском переводе: *Т в восп совр* (1988). С. 519).

<sup>130</sup> «Mais maman, il est heureux que tu viennes bientôt, pour sauver les „Meistersinger“, car Tourguénef profite de ton absence pour les démolir tant qu'il peut! *Le lâche!*» (Houghton Library. MS Mus 232 (14). Seq. 20. См. также: *Тургенев. НИИМ* (3). С. 43). Письмо датировано лишь месяцем (февраль); по содержанию очевидно, что оно относится ко времени пребывания Полины Виардо в Веймаре в феврале 1869 г.

<sup>131</sup> *ПССУП*(2). *Письма*. Т. 10. С. 171, 326. Письмо от 4 (16) апреля 1870 г. Подлинник по-нем. Отрицательное мнение Тургенева после представления «Мейстерзингеров» в Карлсруэ подтверждается Юлиусом Штокхаузенем в письме к жене от 10 февраля н. ст. 1869 г.: «Потом речь снова зашла о „Мейстерзингерах“; так как Тургенев не хочет о музыке даже слышать, а г-жа Виардо от нее сходит с ума» («Dann kam auch wieder die Rede auf die „Meistersinger“; denn Turgenjeff will nichts von der Musik wissen, Mme Viardot im Gegenteil ist folle davon»). Цит. по: *Wirth J., geb. Stockhausen. Julius Stockhausen...* S. 324–325.

<sup>132</sup> См.: *Groos A.* «Tristan und Isolde»: In Defence of the Libretto // *Music & Letters*. 1988. Vol. 69. № 4. P. 465–481.

сал он Борису.<sup>133</sup> И позже его отрицательное отношение к операм Вагнера не изменилось, хотя, как показывают письма к Клоди по поводу визитов Лассена в Буживаль, он осознал, что спорить не имеет смысла, и предпочитал отлучаться.

Однако, как впервые показал К.-Д. Фишер, отношение Тургенева к музыке Вагнера все-таки не было однозначным.<sup>134</sup> М. Ф. Муханова так передает непосредственную реакцию Тургенева после вышеупомянутого концерта произведений Вагнера в ноябре 1863 года: «Тургенев с ума сходил от „Полета Валькирий“, а был возмущен „Прощанием“ Вотана».<sup>135</sup> На концерте в Петербурге 27 февраля ст. ст. 1871 года Тургенев снова слушал оркестровые выдержки, которые на него подействовали положительно: «...вы сейчас удивитесь — и в то же время отдадите должное моей искренности — потом давали „Увертюру к Мейстерзингерам“ и „Антракт“ — которые доставили мне величайшее удовольствие! В особенности „Антракт“ грандиозен, — это — нужно сознаться, могучая музыка».<sup>136</sup>

На самом деле, хотя Тургенев чаще всего отрицал творчество Вагнера в целом, суть проблемы для него была не в музыке как таковой, а в действующих лицах, которых Вагнер выводил на сцену. С. И. Танеев, часто общавшийся с Тургеневым во время своего пребывания в Париже в 1876–1877 годах, приводит довольно тонкий анализ, который сам Тургенев дал своему отношению к творчеству Вагнера. Заметив, что Тургенев «Вагнера не выносит», Танеев цитирует собственные слова писателя: «Его музыка выражает какие-то нечеловеческие чувства, — говорит он, — и действующие-то лица у него не люди — не могу я им сочувствовать. Как я могу знать, что происходит в душе у молодого человека, который приезжает на лебедь (Лоэнгрин), или у барышни, кото-

<sup>133</sup> ПССУП(2). Письма. Т. 10. С. 44. Письмо от 24 августа (5 сентября) 1869 г.

<sup>134</sup> Fischer K.-D. Turgenev und Richard Wagner // Zeitschrift für Slavistik. 1986. Bd. 31. N. 2. S. 228–232. В этой статье (S. 232) Фишер также приводит свидетельства о положительном восприятии Вагнером творчества Тургенева.

<sup>135</sup> «Tourguénieff était fou du *Ritt der Walküren*, et révolté des adieux de Wotan». Цит. по: Marie von Mouchanoff-Kalergis, geb. Gräfin Nesselrode in Briefen an ihre Tochter / Hsg. von La Mara. 2te neubearbeitete Auflage. Leipzig, 1911. S. 124. Письмо к дочери — графине М. Куденхове (Gräfin Marie Coudenhove), с обозначением лишь дня недели — воскресенье. По воспоминаниям Вагнера, певец, который должен был исполнять партию Вотана (Franz Hauser), заболел, и его заменил певец водевиля (*Wagner R. Mein Leben*. S. 743).

<sup>136</sup> ПССУП(2). Письма. Т. 11. С. 39, 320. Письмо к П. Виардо от 27, 28 февраля (11, 12 марта) 1871 г. Подлинник по-франц.

рая имеет обыкновение по ночам ездить в облаках на лошади (Валкирии), — да скажут мне, что она ртом смотрит, а носом слушает, — и то надо будет поверить, и поступки ее ни волновать, ни трогать меня не могут. Если у Вагнера и есть на сцене люди, то это не живые люди, а люди, которые выражают какую-нибудь идею. Как Шиллер — тот отыщет где-то наверху идею и старается ее в человека втиснуть. Я люблю совсем обратное движение: не сверху вниз, а снизу вверх. Пускай будет стремление кверху, ввысь, только чтобы шло-то оно от земли, от земного. Как дерево: растет к небу, а корни в земле».<sup>137</sup> А Клоди Виардо Тургенев признавался: «Говорят, что в своих писаниях я реалист, да и я сам так считаю — и люблю в искусстве реальность, поэтическую реальность — т. е. настолько правдивую, что она становится прекрасной <...>».<sup>138</sup> Реалист Тургенев, для которого суть художественного произведения заключалась в психологии действующих лиц, не мог смириться с отсутствием бытового реализма в обрисовке действующих лиц в операх Вагнера, реализма, который бы позволил судить об их человеческом характере. Словом, как видно из процитированного выше письма к П. Виардо по поводу ее первой восторженной оценки «Мейстерзингеров», отрицательное отношение Тургенева зависело не столько от личного вкуса, сколько от расхождения в эстетических принципах, от появления чуждого ему «нового искусства»: «Здесь начинается новое искусство — подобные явления я вижу даже в нашей литературе (в последнем романе Льва Толстого есть нечто *вагнеровское*) — я чувствую, что это может быть очень красиво — но это совсем не то, что я любил когда-то и все еще люблю — мне надо сделать известное усилие, чтобы оторваться от моей *Standpunkt* (точки зрения — нем.). Я еще не вполне уподобился Виардо — и пока в состоянии сделать это, — но усилие необходимо — тогда как то, *другое* искусство увлекает меня и несет, как волна. / По этому поводу — на днях — мне в голову пришло следующее сравнение: можно, например, вызвать *сострадание*, описывая или изображая (Лаокоон) страдание; но можно достичь той же цели, *на самом деле* испуская скорбные стоны... Это более грубо воздействует на чувства —

<sup>137</sup> Цит. по: Бернандт Г. С. И. Танеев. 2-е изд. М., 1983. С. 42–43. Письмо к семье Масловых от 15 марта ст. ст. 1877 г. (подлинник в Гос. музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского).

<sup>138</sup> ПССиП(2). Письма. Т. 16. Кн. 1. С. 160, 279. Письмо от 26 августа (7 сентября) 1878 г. Подлинник по-франц. Тургенев здесь высказывает свое эстетическое кредо в связи с оценкой известной «Сикстинской Мадонны» Рафаэля в Дрездене, которую он считал последним словом Искусства, несмотря на ее идеализм.

но захватывает иногда сильнее... Вагнер является одним из основателей школы *стенания* — отсюда его сила и *глубина* воздействия. Это сравнение хромает, как и всякое сравнение... но оно довольно верно выражает то, что я хочу сказать». <sup>139</sup> Как и позднее в оценке французского натурализма, Тургенев отрицал воспроизведение реакций действующих лиц вне их непосредственного психологического осмысления. Вагнер считал, что словам действующих лиц не всегда можно доверять, и поручал «комментировать» происходящее внутри героев — добавлять психологический элемент — оркестру. <sup>140</sup> Далеко не каждый, даже среди вагнерианцев, понимает этот оркестровый «язык», а Тургенев его просто не принимал. <sup>141</sup>

Известно, что работа Тургенева и Полины Виардо над другими опереттами проходила в теснейшем общении и сотрудничестве. Трудно себе представить, чтобы Виардо ничего не сказала Тургеневу о своем намерении пуститься по презренной «вагнеровской наклонной плоскости» («*rente wagnérienne*»). Сам по себе разговор о том, что требовалось совсем другое либретто, отличное от тех, которые он создавал для нее до этого, а именно сквозное, стихотворное, но в то же время повествовательное, должен был, казалось, навести на мысль о Вагнере. Как мог Тургенев отреагировать на это предложение обожаемой женщины? И как могли отразиться разногласия по поводу Вагнера в маленькой оперетте «Партия в вист»?

Нашей первой реакцией, пожалуй, оказывается недоумение. Если музыка Виардо все-таки носит отпечаток музыки Вагнера, то вряд ли можно себе представить сюжет, более отдаленный от тем Вагнера, в частности от тепличной атмосферы любовной страсти, преобладающей в опере «Тристан и Изольда», чем крайне будничным сюжетом партии в вист. Можно было бы сказать, что либретто этих двух произведений сходятся в одном — в нарушении норм поведения, но и здесь

---

<sup>139</sup> ПССУП(2). Письма. Т. 9. С. 21, 243. Письмо от 20, 21 июня (2, 3 июля) 1868 г. Подлинник по-франц.

<sup>140</sup> См.: *Maehder J.* A mantle of sound for the night: timbre in Wagner's «Tristan und Isolde» // *Wagner R.* Tristan und Isolde. P. 97.

<sup>141</sup> О разговоре после представления «Мейстерзингеров» в Карлсруэ, когда дирижер Леви старался объяснить, что на оперу не следует смотреть ни с точки зрения музыки, ни с точки зрения текста, а с точки зрения какого-то общего целого, которое Вагнеру не вполне удалось, но которое представляет собой гениальную попытку создать нечто совершенно новое (на что ему возразили, что в таком случае не следует это называть музыкой), см. цитированное выше письмо Ю. Штокхаузена к жене: *Wirth J., geb. Stockhausen.* Julius Stockhausen... S. 325.

пропасть между нарушением правил средневекового рыцарства Тристаном и будничного правила не говорить во время карточной игры до того велика, что лишь подчеркивает, насколько далеки друг от друга эти два произведения. А может быть, именно в этом и кроется разрешение нашего недоумения.

Тема страстной любви довольно часто встречается в произведениях Тургенева. Однако для него порабощающая страсть, которая полностью поглощает и делает лишним в жизни все, кроме объекта любви, была крайне опасным — следовательно, отрицательным — явлением. Еще в первом своем произведении, в котором изображается это чувство — в рассказе «Переписка», Тургенев дает ему определение: «Любовь даже вовсе не чувство; она — болезнь, известное состояние души и тела; она не развивается постепенно; в ней нельзя сомневаться, с ней нельзя хитрить, хотя она и проявляется не всегда одинаково; обыкновенно она овладевает человеком без спроса, внезапно, против его воли — ни дать ни взять холера или лихорадка... Подцепит его, голубчика, как коршун цыпленка, и понесет его куда угодно, как он там ни бейся и ни упирайся... В любви нет равенства, нет так называемого свободного соединения душ и прочих идеальностей, придуманных на досуге немецкими профессорами... Нет, в любви одно лицо — раб, а другое — властелин, и недаром толкуют поэты о цепях, налагаемых любовью. Да, любовь — цепь, и самая тяжелая. По крайней мере я дошел до этого убеждения, и дошел до него путем опыта, купил это убеждение ценою жизни, потому что умираю рабом».<sup>142</sup> Именно такой Тургенев представил любовь в ряде своих произведений. Под ее влиянием главное действующее лицо (преимущественно это герои, но есть и героини, как, например, Софи Б. в повести «Странная история») бросает все и вся, лишается самостоятельной воли и, следовательно, всего в жизни, в частности любой полезной социальной роли, а нередко также взаимной любви, лишь бы служить объекту любви рабской. Хотя благодаря любовному напитку, который по ошибке вместо яда пьют Тристан и Изольда (Изольда намерена была убить Тристана за то, что он убил того, кого она любила, и себя, чтобы избежать принудительной свадьбы с королем Марком), в опере Вагнера можно говорить о взаимной страсти, то, что эта страсть их полностью поглощает, приближает ее к идее рабской любви в понимании Тургенева. Тристан и Изольда предпочитают смерть жизни без другого,

---

<sup>142</sup> ПССУП(2). Соч. Т. 5. С. 47. См. также: Žekulin N. G. «A Correspondence»: The Genesis of a Turgenevian Artistic Ideology. PhD Thesis. Yale University, 1974.



они жаждут любви по ту сторону гроба. Для Вагнера это апофеоз человеческой любви, и высшего идеала любви нельзя достичь. А для Тургенева взаимность не искупает рабскую любовь; ее отрицательные стороны лишь распространяются на обоих. Выбрав сюжет, максимально отдаленный от экзальтированной любовной интриги «Тристана», и создав современную буржуазную — исключительно мужскую — атмосферу, противоположную средневековой рыцарской атмосфере «Тристана», Тургенев подчеркивает свое отрицание идеи Вагнера, точно так же, как Виардо применением приемов Вагнера подчеркивает свое восприятие того нового, что Вагнер вводил в западноевропейскую культуру.

Однако на этом история борьбы Тургенева с Вагнером не кончается. Хотя можно с достоверностью утверждать, что текст «Партии в вист» не имеет ничего общего с текстом «Тристана и Изольды», центральная тема этой оперы, как это ни неожиданно, не осталась, похоже, без отголосков в творчестве Тургенева. Страстная, но запретная любовь, которая усиливается благодаря приворотному зелью и может достичь апогея лишь по ту сторону гроба, разделяется на две составные части, послужившие темой не одного, а двух поздних произведений Тургенева.

Повесть «Песнь торжествующей любви» (1881) уникальна в творчестве писателя, поскольку тут нет ни одного русского действующего лица, все действие происходит исключительно «за границей» (в Италии) и в далеком прошлом (правда не в средневековье вагнеровского «Тристана», а в XVI в., в эпоху Возрождения). Отвергнутый жених Муций возвращается из долгих путешествий по дальнему Востоку и с помощью таинственного напитка и других фокусов ночью трижды обольщает Валерию, жену своего бывшего друга и соперника в любви — Фабия. Фабий закалывает его казалось бы насмерть, но, благодаря чернокнижью таинственного восточного слуги Муция, он не умирает. Тут несомненно нарушение норм поведения со стороны Муция, но Валерия остается невинной жертвой его страсти. Все действие проистекает из первоначального выбора. Разницы между двумя молодыми людьми, просящими руки Валерии, как будто бы нет. Однако после пяти лет супружества у Валерии и Фабия нет детей, а после трех сомнамбулических встреч с Муцием она в первый раз чувствует зарождающую жизнь в своем чреве. Оказывается, отмщение Фабия сводится на нет, и не только потому что Муций таинственным образом не умирает, но и потому что беременность Валерии является отрицанием его супружеской жизни с ней. На этой странной с точки зрения морали, двойственной ситуации тургеневская повесть завершается. А в черновом варианте повести как Муций, так и Валерия умирают — «Фабий схватил себя за го-

лову... Что это значит? разве и теперь они соединены?». <sup>143</sup> Тем не менее, принимая во внимание возражение Тургенева, будто действующие лица Вагнера выводятся на сцену без психологического обоснования, важно подчеркнуть, что в «Песни торжествующей любви» писателя интересует то, что его волновало всегда, — психология главных героя и героини. Хотя для «восточного элемента» он использовал некоторые приемы, извлеченные из легенд Гюстава Флобера (незадолго до того он перевел две легенды своего французского коллеги), в центре его внимания продолжает оставаться передача реакций главных героев — внешних и особенно внутренних — в данном случае реакций на вторжение бывшего близкого друга в их спокойную (слишком?) совместную жизнь, их недоумение перед лицом чего-то непонятного и таинственного, что он теперь собой представляет. <sup>144</sup>

Если в «Песни торжествующей любви» Тургенев отверг идею соединения двух лиц после смерти, то именно эта идея становится сюжетом последней его повести, вышедшей при жизни, — «Клара Милич» (1883). Однако повестью о любви ее следует назвать лишь условно. Повесть отличается почти бесстрастным, аналитическим тоном; трудно себе представить произведение, в котором было бы меньше открытых эмоциональных порывов. Речь идет о двух главных героях, которые друг друга, собственно, не знают; а о любви нет между ними ни слова. Виделись они всего два раза, не обменявшись ни одним словом, и впечатление, которое Клара произвела на Аратова, скорее отталкивает его, но подсознательно она оставила в его душе неизгладимое впечатление. Во время их единственной встречи Аратов сердится на Клару, что она не в состоянии объяснить, зачем назначила эту встречу. Его реакция заставляет ее раскаиваться в своем поступке: «...неужели вы ничего не поняли?.. <...> Я обманулась в вас, в вашем лице!...». <sup>145</sup> На этом их непосредственные отношения прекращаются, и ее намерения остаются для него (да и для читателя) тайной. Их неудачная встреча приводит к тому, что героиня совершает самоубийство, после чего ее образ уже не выходит из сознания героя: он невольно ощущает ее присутствие (мнимое ли, реальное ли, нельзя сказать определенно из-за пряди ее волос, оставленной в его руках). После первого (и последнего в повести),

---

<sup>143</sup> ПССУП(1). Соч. Т. 13. С. 421.

<sup>144</sup> Подробнее об этом см.: Žekulin N. G. Turgenev's «Pesn' torzhestvuiushchei liubvi» («The Song of Triumphant Love»): The Flaubert Connection // Canadian Slavonic Papers. 2013. Vol. 55. № 1–2. P. 215–236.

<sup>145</sup> ПССУП(2). Соч. Т. 10. С. 84.

но посмертного горячего поцелуя Аратов приходит к заключению, что смерть теперь не страшит его: «Уничтожить она меня ведь не может? Напротив, только *так* и *там* я буду счастлив... как не был счастлив в жизни, как и она не была...».<sup>146</sup> Последние его слова, обращенные к тете, могла бы произнести Изольда перед смертью: «Да разве ты не знаешь, что любовь сильнее смерти?.. Смерть! Смерть, где жало твое? Не плакать, а радоваться должно — так же, как и я радуюсь...».<sup>147</sup> Однако Аратов также признается, как когда-то признавался Алексей Петрович, герой рассказа «Переписка», что его захватила порабощающая страсть: «Хоть он и сказал Анне — в порыве внезапного иступления, — что он влюблен в Клару, но это слово ему самому теперь казалось бессмысленным и диким. Нет, он не влюблен, да и как влюбиться в мертвую, которая даже при жизни ему не нравилась, которую он почти забыл? Нет! но он во власти... в *ее* власти... он не принадлежит себе более. Он — *взят*».<sup>148</sup> В повести «Клара Милич» полностью отсутствуют экзальтированные любовные взрывы, свойственные главным героям «Тристана и Изольды», но сюжет явно намекает на сюжет оперы Вагнера. Отличительной чертой повести является не взаимная страсть, а переживания главного героя, которые Тургенев передает преимущественно через его внутренние монологи. Значит, для Тургенева снова в центре внимания психология главного героя, который от безразличия (а может быть, даже отвращения) к героине переходит к притяжению, до того сильному, что готов пойти на смерть, чтобы с нею объединиться.

Насколько Вагнер и его опера «Тристан и Изольда» были осознанно на памяти у Тургенева, когда он писал свои последние повести, установить невозможно. Однако несомненно то, что в них он обратился к сюжету этой оперы, сосредоточившись на психологии главных героев, то есть подчеркнуто выбрав трактовку, прямо противоположную операм Вагнера. Если в «Партии в вист», где Полина Виардо выказала восхищение творчеством Вагнера, Тургенев выбором совершенно чужой темы высказал свою неприязнь к тому, что вводил Вагнер в западноевропейскую культуру, то в поздних своих повестях писатель показал, как тему «Тристана и Изольды» можно трактовать согласно его неизменным эстетическим принципам.

---

<sup>146</sup> ПССиП(2). Соч. Т. 10. С. 115.

<sup>147</sup> Там же. С. 117.

<sup>148</sup> Там же. С. 103.

Таким образом, архив Полины Виардо в Гарварде неожиданным образом продолжает расширять наши знания о Тургеневе, преимущественно тем, что вводит в научный оборот новые — и часто совершенно неожиданные — произведения. А поскольку в частных архивах хранится еще немало количество материалов из наследия Полины Виардо, следует ожидать, что кругу наших знаний о Тургеневе суждено еще больше расширяться и в будущем.