

В диалоге с Пушкиным. От Чайковского к Стравинскому и «Похождениям повесы»

Филип Росс Буллок

Перевод с английского *Кей Бабуриной* по изданию: *Bullock Ph. R. Dialogues with Pushkin: From Tchaikovsky to Stravinsky and “The Rake’s Progress”*//The Routledge Companion to Music and Modern Literature/R. Durkin et al. (eds). London, New York: Routledge, 2022.

Публикуется с разрешения *Taylor & Francis Group*.

VERSUS

ТОМ 2 №6 2022

41

Филип Росс Буллок. Оксфордский университет (УО), Великобритания, philip.bullock@wadham.ox.ac.uk.

В рамках общепринятой аналитической парадигмы русская опера рассматривается, прежде всего, как «сценическая адаптация» классической литературы. Но за этой исследовательской историей во многом стоит лишь тот факт, что значительное число русских опер действительно основано на литературных первоисточниках. Свою роль в ее авторитетности сыграл и вклад ученых-филологов, исследовавших данный предмет наравне со специалистами по истории музыки. Однако подобный логоцентричный подход не учитывает традицию, в рамках которой либретто создается путем куда более сложного взаимодействия между большим количеством причастных к этому лиц, а связи литературного первоисточника с его оперной адаптацией ослаблены. В этом плане опера Глинки «Руслан и Людмила» воплощает именно этот подход: ее либретто — не просто версия поэмы Пушкина, а результат работы нескольких человек. «Похождения повесы» Игоря Стравинского на либретто Уистена Хью Одена и Честера Коллмана представляет собой произведение, которое окончательно порывает с логоцентричной моделью, опровергая подход критиков и исследователей к рассмотрению русской оперы как «сценической адаптации» литературы. В данном случае либреттист окончательно становится полноправным соавтором оперного произведения. Разумеется, «Похождения повесы» не являются русской оперой в строгом смысле. Тем не менее эта опера обусловлена происхождением, воспитанием и образованием Стравинского и до некоторой степени является «переводной». В частности, опера «Похождения повесы» вступает в интертекстуальный диалог с «Пиковой дамой» Чайковского.

Ключевые слова: *Александр Пушкин; Игорь Стравинский; Петр Чайковский; Уистен Хью Оден; Честер Коллман; перевод; интертекстуальность.*

В РАМКАХ общепринятой критической парадигмы русская опера рассматривается, прежде всего, как «сценическая адаптация» классической литературы. Однако это лишь результат того, что значительное число русских опер в самом деле основано на литературных первоисточниках. Свою роль сыграл и вклад ученых-филологов, исследовавших данный предмет наравне со специалистами по истории музыки¹. В данной перспективе точкой отсчета формирования русского оперного канона можно считать «Руслана и Людмилу» Михаила Глинки, основанную на псевдоэпической поэме Александра Пушкина. За этой оперой последовали другие адаптации произведений Пушкина, такие как неоконченная опера Александра Даргомыжского «Каменный гость», две редакции «Бориса Годунова» Модеста Мусоргского, «Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама» Петра Чайковского, «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» Николая Римского-Корсакова. В качестве источников брались пушкинские тексты всех возможных литературных жанров: стихи, проза, драматические сцены. Использование прозы продолжилось в операх по произведениям Николая Гоголя: «Кузнец Вакула» (во второй редакции — «Черевички») Чайковского, «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова. Пьесы Николая Островского легли в основу опер «Воевода» Чайковского и «Снегурочка» Римского-Корсакова, пьеса Льва Мея — в основу «Псковитянки» Римского-Корсакова, пьеса Ипполита Шпажникова — в основу «Чародейки» Чайковского. Литература осталась основным источником оперных сюжетов и в XX веке: композиторы обращались к Федору Достоевскому («Игрок» Сергея Прокофьева), Николаю Лескову («Леди Макбет Мценского уезда» Дмитрия Шостаковича), Льву Толстому («Война и мир» Прокофьева), Гоголю («Нос» Шостаковича и «Мертвые души» Родиона Щедрина) и даже к Владимиру Набокову («Лолита» Щедрина).

Возникает соблазн рассматривать эти работы через призму (а скорее, через уменьшительное стекло) верности исходному произведению, когда критики и комментаторы

1. Основные монографии, посвященные данной теме: *Emerson C. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington: Indiana University Press, 1986; *Buckler J. A. The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000; *Gasparov B. Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture*. New Haven, CT; L.: Yale University Press, 2005.

оценивают степень точности, с которой конкретная опера передает содержание и дух оригинала. Но существует гораздо менее лобовой подход. Его предлагает Кэрил Эмерсон, по мнению которой подобные оперы находятся в диалоге с литературным первоисточником. Эмерсон предпочитает вместо понятия «адаптация» использовать понятие «переложение» и выдвигает предположение, что русская публика зачастую была способна осознанно сравнивать литературный первоисточник и его оперное переложение, выстраивая параллели между ними в процессе творческого познания, как его понимает герменевтика². Эта модель особенно эффективна тогда, когда вопрос авторства не вызывает серьезных сомнений. А поскольку либретто очень многих русских опер целиком, или как минимум в существенной части, созданы их же композиторами, то возникает возможность (или по меньшей мере соблазн) говорить об интерпретации Пушкина Мусоргским и Чайковским или о прокофьевских версиях произведений Достоевского и Толстого.

Подобный логоцентричный подход к русской опере не учитывает традицию, в рамках которой либретто создается путем куда более сложного взаимодействия между большим количеством причастных лиц, а связи литературного первоисточника с его оперной адаптацией ослаблены³. В этом плане опера Глинки «Руслан и Людмила» воплощает противоположные подходы: ее либретто — не просто версия поэмы Пушкина, а результат работы нескольких человек. Первоначальный текст был составлен Валерианом Ширковым, далее в него вносили дополнения Николай Маркевич, Нестор Кукольник, Михаил Геденов, а также сам композитор. Кроме того, большая часть музыки этой оперы была написана до завершения работы над либретто, что заставляет переосмыслить многие из аксиом, которые принимаются на веру при изучении русской оперы. То же можно сказать и о другой, более ранней, опере Глинки — «Жизнь за царя». В отличие от литературных опер, которые мы упоминали прежде, эта опера — историческая, а ее либретто скомпилировано из ряда разнородных источников опять-таки силами

2. Emerson C. Op. cit.

3. Этой идеей я обязан своей бывшей докторантке Маргарет Фрейньер, чья докторская диссертация посвящена мультифокальной природе русских оперных либретто XIX века. См.: *Frainier M. The Russian Opera Libretto as Preached and Practiced in the Nineteenth Century. Unpublished DPhil thesis. Oxford: University of Oxford, 2021.*

нескольких человек (уже упомянутого Кукольника, а также Василия Жуковского, Владимира Соллогуба и Егора Розена)⁴.

Из-за такого непростого процесса создания либретто создается впечатление, что оперы Глинки несостоятельны с драматургической точки зрения (по крайней мере такое мнение существует на Западе, где не так прочно укоренился нарратив о национальной опере, помещающий их в рамки русского культурного канона). Но если попробовать выйти за рамки этой установки, то окажется, что оперы Глинки переворачивают представления об отношении музыки и литературы в истории русской оперы: разрыв между первоисточником и адаптацией оказывается существенно больше, а роль либреттиста и иных соавторов, соответственно, гораздо весомее. В данный подход хорошо вписываются такие важные для русского канона масштабные исторические оперы, как «Хованщина» Мусоргского, «Князь Игорь» Александра Бородина и «Декабристы» Юрия Шапорина. Он также позволяет отдать должное сотрудничеству Римского-Корсакова с Владимиром Бельским — либреттистом «Садко», «Сказки о царе Салтане», «Легенды о невидимом граде Китеже и деве Февронии» и «Золотого петушка», единственной фигуре в истории русской оперы, сопоставимой по значению с Лоренцо да Понте, Арриго Бойто и Гуго фон Гофмансталем⁵.

«Похождения повесы» Игоря Стравинского — произведение, которое окончательно порывает с логоцентричной моделью, подчинившей себе русскую оперу, и опровергает подход критиков и исследователей к рассмотрению ее как «сценической адаптации» литературы. Либреттист здесь окончательно становится полноправным соавтором. Может показаться, что такое заявление лишено оснований, поскольку эта опера была сочинена и впервые поставлена вне России, ее англоязычное либретто написано виднейшим британским поэтом и его американским партнером, а сама идея создания родилась у композитора в результате переезда в США после долгого периода жизни в Западной Европе. Игорь Стравинский вспоминает:

4. *Hodge T. P. Susanin, Two Glinkas, and Ryleev: History-Making in "A Life for the Tsar" // Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, Society / Wachtel A. (ed.) Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998. P. 3–19.*

5. *Morrison S. Syncretism: Rimsky-Korsakov and Belsky // Russian Opera and the Symbolist Movement. 2nd ed. Oakland, CA: University of California Press, 2019. P. 79–130.*

Когда в 1947 году я, случайно оказавшись в Чикагском институте искусств, увидел серию картин Хогарта «Карьера мота», мне тут же представились оперные сцены. Более того, я был уже готов взяться за такую работу, ибо написать оперу на английском языке мне хотелось с того самого момента, как я приехал в Соединенные Штаты. Я выбрал Одена по рекомендации своего соседа и доброго друга Олдоса Хаксли — мне он был знаком только по закадровому тексту в фильме «Ночной поезд». Когда я описал Хаксли оперу в стихах, которую я хотел сочинить, он уверил меня, что Оден — именно тот поэт, с которым я могу ее создать⁶.

В ноябре 1947 года Уистен Хью Оден прилетел из Нью-Йорка в Калифорнию, где они вместе со Стравинским всего за десять дней написали план либретто будущей оперы⁷. В первоначальном варианте композитор и либреттист придерживались сюжетной канвы Хогарта, но вскоре стали дополнять ее новым оригинальным материалом. К январю 1948-го Оден пригласил к сотрудничеству своего партнера Честера Коллмана: «моего давнего друга, в талантах которого у меня нет ни малейшего сомнения»⁸, — как он охарактеризовал его в своем письме Стравинскому.

Разумеется, «Похождения повесы» не являются русской оперой в строгом смысле. Тем не менее эта опера обусловлена происхождением, воспитанием и образованием Стравинского и до некоторой степени является «переводной». Такое определение может показаться невероятным, учитывая, что Стравинский высказывал мнение о том, что перевод музыкальных произведений невозможен с эстетической точки зрения, поскольку каждый язык накладывает на произведение свой неизгладимый отпечаток. В беседах с Робертом Крафтом он замечал, что «перевод меняет характер произведения и уничтожает его культурную целостность <...> Адаптация подразумевает перенос в иную культурную специфику, вследствие чего и возникает то, что я называю разрушени-

6. *Stravinsky I., Craft R. Memories and Commentaries*. L.: Faber and Faber, 1960. P. 154.

7. Краткое содержание оперы см. в: *Ibid.* P. 167–176.

8. Письмо Одена Стравинскому от 16 января 1948 г., цит. по: *Ibid.* P. 160. Эволюция либретто исследуется в: *Carter C. The Last Opera: "The Rake's Progress" in the Life of Stravinsky and Sung Drama*. Bloomington: Indiana University Press, 2019. P. 50–73.

ем культурной целостности»⁹. Рассуждая о собственных русскоязычных сочинениях, он настаивал на том, что: «никакой перевод <...> не может передать то, что я сделаю с языком посредством музыки <...> Я предпочитаю слушать эти произведения либо на русском, либо вообще не слушать»¹⁰. Для Стравинского язык важен прежде всего с точки зрения звучания, а не смысла, из-за чего он всегда настаивал, чтобы при исполнении его работ учитывался их исходный язык:

Печатайте переводы текстов и либретто, раздавайте слушателям программки с кратким содержанием, призывайте на помощь их воображение, но не меняйте звучание и акценты в словах: они подобраны в точном соответствии с музыкой и находятся в точно отведенных им местах¹¹.

Пожалуй, такой догматизм хорошо гармонировал с международной карьерой Стравинского и его творческим развитием как композитора-космополита, переехавшего из России в Европу, а затем в Америку и от русского музыкального неофольклоризма перешедшего к французскому неоклассицизму, а впоследствии к американскому сериализму.

Однако в воззрениях Стравинского присутствовал и ностальгический фактор, который позволяет взглянуть на «Похождения повесы» под новым углом и оценить то, чем они обязаны русской опере. Накануне приезда в Россию в 1962 году Стравинский размышлял: «даже сейчас, спустя полвека после того, как я расстался с русскоязычным миром, я все равно думаю по-русски и говорю на других языках в переводе»¹². Один из самых ярких и трогательных фрагментов в третьей книге диалогов Стравинского с Крафтом («Экспозиции и разработки», 1962) представлен подробным описанием видов, звуков, запахов и фактур дореволюционного Санкт-Петербурга¹³, перекликающимся с поэтикой автобиографии Набокова «Память, говори»:

Санкт-Петербург занимает такое огромное место в моей жизни, что мне почти страшно заглядывать

9. *Stravinsky I., Craft R. Conversations with Igor Stravinsky.* L.: Faber and Faber, 1958. P. 35.

10. *Ibid.* P. 35.

11. *Ibid.* P. 34.

12. *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments.* N.Y.: Doubleday, 1962. P. 18.

13. *Ibid.* P. 29–37.

в себя еще глубже, чтобы не обнаружить, до какой степени я все еще принадлежу ему, но даже по этим осколкам воспоминаний должно быть видно, что в мире нет города, который был бы мне дороже¹⁴.

Опера составляет особую часть воспоминаний Стравинского о Петербурге. Например, в первом томе диалогов с Крафтом он заявляет следующее:

...первое публичное исполнение музыки, на котором я побывал, состоялось в петербургском Мариинском театре. Естественно, я не могу отделить собственные впечатления от того, что мне рассказывали потом, но было мне семь или восемь лет, и водили меня на «Жизнь за царя»¹⁵.

Во втором томе Стравинский поменял свои показания и вместо оперы Глинки назвал балет Чайковского:

В возрасте семи или восьми лет меня отвели на «Спящую красавицу». Теперь я вспоминаю, что «Жизнь за царя» я видел, когда был уже постарше, что противоречит тому, что я сказал в первой серии наших бесед, когда назвал эту оперу моим первым походом в музыкальный театр¹⁶.

Отец композитора Федор Стравинский был ведущим оперным солистом Мариинского театра и, соответственно, имел много знакомств в музыкальном мире. Стравинский вспоминает, как к ним в гости приходил Чайковский незадолго до своей смерти в 1893 году: «Я увидел седого, широкоплечего человека с массивной спиной, и этот облик отпечатался на сетчатке моей памяти на всю оставшуюся жизнь»¹⁷. Чайковский стал для Стравинского не только фигурой из детских воспоминаний, но и источником музыкального влияния, как можно судить по его оркестровым переложениям номеров из «Спящей красавицы», посвящению оперы «Мав-

14. *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. P. 37.*

15. *Stravinsky I., Craft R. Conversations with Igor Stravinsky. P. 37.*

16. *Stravinsky I., Craft R. Memories and Commentaries. P. 31.* Путаница в фактах, отмечаемая в диалогах Крафта со Стравинским, говорит о том, что относиться к ним следует критически, каким бы ценным источником информации о природе осознанного мифотворчества композитора (и далеко не пассивной роли Крафта в этом процессе) они бы ни были. Всесторонний перечень этих расхождений см. в: *Carter C. Op. cit. P. 20–25.*

17. *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. P. 76.*

ра» «памяти Чайковского, Глинки и Пушкина» и балету «Поцелуй феи», созданному на основе оркестровок фортепианных произведений Чайковского. Хотя время от времени Стравинского «раздражала вульгарность музыки» старшего современника, он ценил «подлинную свежесть таланта Чайковского (и изобретательность его инструментовки), особенно в сравнении с затхлым натурализмом и любительщиной „Могучей кучки“ (Бородина, Римского-Корсакова, Кюи, Балакирева и Мусоргского)»¹⁸.

Связь Стравинского с музыкой Чайковского имеет не только ностальгический характер: пристальный сравнительный анализ либретто «Похождений повесы» и «Пиковой дамы» заставляет предположить, что вторая опера послужила интертекстуальным прототипом для первой. Соблазн пересчитать всевозможные аллюзии в «Похождениях повесы» существует столько же, сколько сама эта опера, премьера которой состоялась 11 сентября 1951 года в венецианском театре Ла Фениче. Крафт вспоминал, как композитор, либреттист и исполнители сами немедленно принялись называть потенциальные отсылки в новом произведении:

В таверне, после спектакля, играем в «угадай мелодию»: ищем сходство с другими операми. Оден говорит, начало третьего акта, особенно трель с ферматой у деревянных духовых, напоминает ему танец подмастерьев в «Мейстерзингерах», а *they are rebuked* в сцене в Бедламе — «ожидаемый кивок Рихарду Штраусу». Терцет, по его словам, — «чайковщина», а эпилог сделан по образцу «Дон Жуана». Тут И. С., не согласный ни с одной из атрибуций, возражает: «Эпилог — из водевиля или пасквиля, это „Сераль“ или „Испанский час“. На самом деле, кое-что в „Повесе“ ближе к Бродвею, особенно музыка Бабы»¹⁹.

Таким образом, вышеупомянутый соблазн очевиден, особенно учитывая, что «Похождения повесы» осознанно создавались как стилизация (поскольку первоначальным желанием Стравинского было писать в стиле «номерных» опер XVIII ве-

18. *Stravinsky I., Craft R. Conversations with Igor Stravinsky*. P. 42–43. Более детально об интересе Стравинского к музыке Чайковского см. в: *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments*. P. 68–77.

19. *Stravinsky I., Craft R. Dialogues and a Diary*. N.Y.: Doubleday, 1963. P. 110.

ка)²⁰. Предлагался и ряд русских источников, однако, скорее, в общем ряду влияний, без какой-либо специфики²¹.

Но сопоставление «Похождений повесы» и «Пиковой дамы» этим не исчерпывается. Стравинский с очевидностью слышал в музыке старшего современника любовь к стилизации и склонность к музыкальной клептомании, которые он с успехом и почерпнул у него. «Пиковая дама» пришлась ему по вкусу не столько благодаря выписанной в ней призрачной красоте имперского Петербурга, как бы ни был важен этот образ в опере, сколько благодаря той подчеркнутой условности, с которой она была создана. Как справедливо отмечал Стравинский:

«Пиковую даму» вполне можно было бы обвинить в плагиате — стоит лишь сравнить арию Лизы во втором акте и ее дуэт с Германном в третьем акте с гаданием на картах в «Кармен», а хор в Летнем саду с первой сценой той же «Кармен», — но обвинителю пришлось бы признать, что Чайковский, даже воруя, действует с огромным вкусом²².

Стравинский наверняка держал в уме и обильные и недвусмысленные аллюзии на музыку Моцарта в пасторали «Искренность пастушки» во втором акте, поскольку они же имеются и у него в «Похождениях повесы» («Если в опере найдут подражания — особенно, как я уже говорил, Моцарту, — я приму обвинения с радостью»²³). Оперу Чайковского часто критикуют за претенциозность и мелодраматичность, игнорирование пушкинской легкости и ироничности, а также за демонстрацию психических патологий композитора в ущерб утонченной литературности. Стравинский оказался более чем способен закрыть глаза на эти мнения, сосредоточившись вместо этого на том, как тонко Чайковский применяет инструменты пародии. Как отмечают исследователи,

20. *Stravinsky I., Craft R. Themes and Episodes. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1966. P. 48.*

21. В частности, Ричард Тарускин пишет об «отголосках пушкинских опер Чайковского („Евгений Онегин“ и „Пиковая дама“), что вдвойне иронично, поскольку в самих этих операх есть стилизация под другие эпохи, а во второй — свое собственное подражание XVIII в.» — *Taruskin R. The Rake's Progress // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0904281>. Исчерпывающий перечень возможных аллюзий см. в: *Felz N. The Rake's Progress: masque élisabéthain sous un loup vénétien // Revue de Musicologie. 1991. № 77 (1). P. 59–80. См. также: Weibe H. The Rake's Progress as Opera Museum // Opera Quarterly. 2009. № 25 (1–2). P. 6–27.**

22. *Stravinsky I., Craft R. Dialogues and a Diary. P. 68.*

23. *Stravinsky I., Craft R. Themes and Episodes. P. 50.*

«Пиковая дама» — призрачное синкретическое произведение, в котором совмещаются антураж Екатерининской эпохи XVIII века и почти по-достоевски маниакальный психологический реализм XIX века, а также черты зарождающегося модернизма²⁴. Временная неопределенность и противоречивость, проявляющиеся как в сюжете оперы, так и в ее музыкальном языке, возникают не из-за небрежности композитора, а являются планомерным воплощением духа *fin-de-siècle* в его специфической разновидности. Это хорошо осознавал и Стравинский, и другие обитатели Петербурга на рубеже веков, для которых эта опера стала предвестием русского модернизма.

Так, Александр Бенуа возводил все Дягилевские сезоны к Чайковскому:

Едва ли я ошибусь, если скажу, что не будь тогда моего бешеного увлечения «Спящей» <...>, то и не было бы *Ballets Russes* и всей порожденной их успехом «балетомании»²⁵.

Знакомство Бенуа со «Спящей красавицей» предшествовало его безумной страсти к «Пиковой даме», на премьере которой он был в компании двух других мирискусников — Сергея Дягилева и Дмитрия Filosofova:

Что же касается меня, то в мой восторг от «Пиковой дамы» входило именно такое чувство благодарности. <...> Теперь вдруг вплотную придвинулось прошлое Петербурга. До моего увлечения «Пиковой» я как-то не вполне сознавал своей душевной связи с моим родным городом <...>. Эта опера сделала то, что непосредственно окружающее получило новый смысл. Я всюду находил ту пленительную поэтичность, о присутствии которой я прежде только догадывался²⁶.

Несмотря на ее историчность, «Пиковая дама» никоим образом не является произведением, обращенным в прошлое. Напротив, именно историчность наиболее отчетливо марки-

24. Gasparov B. Op. cit. P. 132–161. Gasparov B. Lost in a Symbolist City: Multiple Chronotopes in Chaikovsky's "The Queen of Spades"; Morrison S. Tchaikovsky at the Edge // Russian Opera and the Symbolist Movement. P. 25–70.

25. Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 607.

26. Там же. С. 653.

рует ее принадлежность к модернизму, которую хорошо видели Бенуа и Дягилев. Аркадий Климовицкий утверждает:

Любовь Чайковского к XVIII веку подарила России новый мир культурного и интеллектуального опыта, культивировать который начнут только в искусстве XX века. В числе характерных черт XVIII века были культ Моцарта, галантный стиль, искусство рококо, пасторальные мотивы, предвосхищающие живопись Бенуа и Сомова и стремление акмеистов к «прекрасной ясности» (М. Кузмин). Все будущие участники «Мира искусства» без исключения, как и Бенуа потом, проводили прямую связь между своими впечатлениями от премьеры «Пиковой дамы» и решающим моментом выбора эстетической платформы для своего движения²⁷.

Ранний успех в рамках Дягилевских сезонов Стравинскому принесли три красочных балета в неофольклорном стиле: «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная». В «Похождениях повесы» же композитор спустя годы отдает дань истокам «Русских сезонов», ретроспективно стилизуя оперу в духе движения мирискусников, которое, в свою очередь, находилось в долгу у «Пиковой дамы» Чайковского. Таким образом, весь период с 1891 по 1951 год можно рассматривать как продолжительную неоклассическую интерлюдия: от «Пиковой дамы» к «Похождениям повесы».

Существуют ли при этом более специфичные точки соприкосновения между «Похождениями повесы» и «Пиковой дамой»? Ведь между мелодраматическим напряжением оперы Чайковского и прохладной отстраненностью оперы Стравинского пролегает целая пропасть. В самом общем плане обе оперы имеют дело с развращающим влиянием денег и жадности богатства, а также с безнравственной жизнью современного общества. Репрезентация женщин в обеих операх включает в себя противопоставление образов гротескных *femme mondaine* (графиня, Баба-турчанка) и невинных, наивных молодых инженю (Лиза, Энн Трулав). Если мы вспомним, что первой реакцией Германна (по крайней мере у Пушкина), узнавшего о тайне трех карт, является порыв сделаться любовником графини, параллель с Бабой-турчанкой становится еще отчетливее, а ария Энн из первого акта (*No word from*

27. Klimovitsky A. Tchaikovsky and the Russian "Silver Age" // Tchaikovsky and His World / L. Kearney (ed.) Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998. P. 323.

Тот) воспринимается как более светлое эхо арии Лизы, в тревоге ожидающей Германна у Зимней канавки в третьем акте. О мужских персонажах нам тоже будет что сказать, но сперва кратко упомянем важную роль хора в обеих операх, будь то участие в перипетиях судеб главных героев либо этическая оценка происходящего. Зная о сделанных Чайковским заимствованиях из «Кармен» Бизе, Стравинский наверняка осознавал соответствующий потенциал партитуры Чайковского при работе над либретто собственной оперы вместе с Оденм и Коллманом.

Однако интертекстуальность заключается не только в прямом цитировании или вольной имитации, но и в переработке материала и его пародировании. Здесь наиболее показательны образы главных героев-мужчин, особенно Ника Шэдоу, не имеющего прямого аналога у Чайковского. Образ Германна закладывает контуры будущего образа Тома Рейкуэлла, но антигерой Пушкина и Чайковского куда более сложен и многогранен, чем наивный герой Одена и Стравинского. В повести Пушкина Германн сочетает в себе немецкую логику и русскую страсть и зажат в тиски между своим желанием разбогатеть и необходимостью строить отношения с Лизой (у Чайковского его образ облагорожен, а чувства к Лизе, без сомнения, искренни). Как бы ни был Германн рационален и благопристойен, у него «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»²⁸. Раздвоенность Германна у Пушкина и Чайковского и приводит к появлению в «Похождениях повесы», где присутствие дьявольского начала реализовано в большей полноте, двух отдельных персонажей: Том воплощает человечность и добропорядочность Германна (пусть и не без примеси его роковой впечатлительности), а Ник Шэдоу — его мефистофелевскую душу. На картинах Хогарта нет отсылок к нечистой силе: он видел зло не в чем-то сверхъестественном, а в устройстве социальных институций. Оден и Стравинский добавляют этот фактор в свою оперу, заставляя нас искать предпосылки в «Дон Жуане» Моцарта и «Фаусте» Гёте (и, разумеется, в одноименной опере Гуно)²⁹, однако он в той же мере присутствует и в «Пиковой даме», у которой больше типологического сходства с «Похождениями повесы».

28. Пушкин А. Пиковая дама // Полное собрание сочинений. М.: Издательство Академии наук СССР, 1937–1959. Т. 8. Кн. 1. С. 244.

29. Carter C. Op. cit. P. 76–96. См. также: Carr M. A. The Faustian and Mephistophilian in Stravinsky's *The Rake's Progress* // *The Oxford Handbook of Faust in Music* / L. Fitzsimmons, Ch. McKnight (eds). N. Y.: Oxford University Press, 2019.

Сколь бы тесно ни были «Похождения повесы» связаны с «Пиковой дамой», в ряде мест опера Стравинского радикально расходится с оперой Чайковского. Наиболее примечательны в этой связи финалы историй Германна и Тома Рейкуэлла. У Чайковского Германн проигрывает Елецкому за игровым столом, потому что призрак графини обманывает его, открывая тайну трех карт; раскаявшийся Германн лишает себя жизни. В сюжете Стравинского героя ожидает совсем иная судьба. Там, как и в «Пиковой даме», фигурируют три карты, и Том называет сперва даму червей (*Queen of Hearts*), затем двойку пик, и, наконец, снова даму червей. Таким образом, он не только не позволяет Нику Шэдоу завладеть своей душой, но и утверждает постоянство своей любви к Энн (в то время как у Германна дама пик закрепляет его связь со зловещим миром графини).

Такой разрыв с оперной «Пиковой дамой» является самым существенным отходом «Похождений повесы» от оперы Чайковского, но в нем же содержится еще более тонкая интертекстуальная игра. Хотя душа Тома не достается Нику Шэдоу, нельзя сказать, что судьба его складывается счастливо. Да, он не попадает в ад — зато попадает в сумасшедший дом. А это, соответственно, судьба Германна в ее первоначальном — пушкинском — варианте, изложенном автором со всей ироничностью:

Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница. Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине³⁰.

Чайковский отбросил эту версию событий, заменив пушкинское остроумие своей собственной задумчивой меланхолией в духе *fin-de-siècle*. Стравинский и Оден возвращаются к пушкинскому финалу (который, соответственно, совпадает с Хогартовым) и тем самым создают изящный метатекстуальный комментарий и к событиям самой оперы, и к феномену

30. Пушкин А. С. Указ. соч. С. 252.

оперы как жанра. «Похождения повесы» ведут диалог с «Пиковой дамой» Чайковского, сопоставляя элементы из нее с элементами из повести Пушкина (а также с аллюзиями на другие канонические оперные произведения, например «Так поступают все» и «Дон Жуана» Моцарта).

Таким образом, «Похождения повесы» — оммаж Чайковскому от почитателя его таланта, при этом оммаж аналитический, учитывающий критику, которую часто выдвигают в адрес «Пиковой дамы», — особенно по поводу вольного обращения с пушкинским первоисточником. Набоков в своем эксцентричном и обильно откомментированном переводе «Евгения Онегина» яростно нападает на то, что в одноименной опере Чайковского ему кажется нелепым, и сторонники литературного буквализма разделяют его пренебрежительное отношение³¹. Композиторы и режиссеры тоже регулярно пытаются «спасти» Пушкина от Чайковского. Так, в 1935 году авангардный советский драматический режиссер Всеволод Мейерхольд произвел тщательную «репушкинизацию» «Пиковой дамы» Чайковского, переписав либретто и частично изменив партитуру, чтобы опера больше совпадала с первоисточником³². В 1977 году Юрий Любимов и Альфред Шнитке перекроили партитуру Чайковского для столь же «репушкинизированной» постановки в Парижской опере, которая в итоге не состоялась из-за идеологических и эстетических претензий со стороны советского министерства культуры³³.

Обе эти постановки схожи с «Похождениями повесы» характерным для XX века модусом чувствования, порождающим стремление очистить оперу от ряда условностей XIX века, однако Стравинскому, Одену и Коллману хватило мудрости осознать, что отойти на необходимую критическую дистанцию от первоисточника они могут только создав новое произведение. Их опера явно не является радикальным пересмотром прошлого, который Харольд Блум видит в творчестве истинных творцов³⁴. Скорее, она представляет собой палимпсест, где многочисленные слои музыкального, лите-

31. *Pushkin A. Eugene Onegin: A Novel in Verse.* N. Y.: Bollingen Foundation, 1964.

32. *Копытова Г. В. В. Э. Мейерхольд «Пиковая дама».* Замысел. Воплощение. Судьба. СПб.: Композитор, 1994.

33. *Schnittke A. On Staging Tchaikovsky's The Queen of Spades // A Schnittke Reader / A. Ivashkin (ed.)* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2002. P. 53–55.

34. *Bloom H. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry.* N. Y.: Oxford University Press, 1973.

ратурного и визуального материала целенаправленно нанесены один на другой ради создания нового целого.

Этому временному напластованию соответствует и пространственная гетерогенность «Повесы»: будучи вдохновлена английским первоисточником, написана в США, впервые поставлена в Венеции, прощаясь с неоклассицизмом, который Стравинский впервые испытал во время своей первой, западноевропейской, эмиграции, эта опера содержит русский культурный код, зашифрованный в искусно присвоенных чертах «Пиковой дамы» Чайковского. Та же пространственная и временная гибридность отражена и в авторском составе, поскольку эта опера является творением Одена и Коллмана в той же мере, что и Стравинского. Коллман был большим знатоком оперного репертуара, и благодаря отношениям с ним Оден смог приобщиться к этой традиции. Их знание «Пиковой дамы» едва ли уступало знанию Стравинского, пусть даже воспринимали они эту оперу с разных культурных позиций³⁵.

Как известно, Теодор Адорно утверждал, что в своих неоклассических произведениях Стравинский отвергает принципы модернизма, усматривая в их ретроспективной эстетике недобросовестную идеологию³⁶. Тот факт, что сразу после создания «Похождений повесы» Стравинский перешел к сериальной технике, позволяет предположить, что он интуитивно чувствовал справедливость обвинений Адорно; в диалогах с Крафтом он задавался вопросом: «Может ли композитор обращаться к прошлому и в то же время двигаться вперед?»³⁷. «Похождения повесы» дали исчерпывающий ответ на этот риторический вопрос. Стилизация прошлого в них и является показателем их современности; точно таким же образом у Штрауса «Кавалер розы», где венские вальсы анахронично приписаны XVIII веку, ничуть не менее современен, чем более очевидно новаторские «Саломея» и «Элек-

35. О восприятии оперы Оденом см.: *Carlson M. P. Opera Addict: The Rake's Progress and W. H. Auden's Operatic Theory* // *University of Toronto Quarterly*. 2016. № 85 (1). P. 69–93. В другом изложении с акцентом на биографической значимости оперы для Одена см.: *Bru S. Opera, Allegory, and Remembrance: The Certain Melody in Auden's and Stravinsky's The Rake's Progress* // *Texas Studies in Literature and Language*. 2013. № 55 (1). P. 84–99. Джеффри Чу дает перечень трактовок образа главного героя у Одена в статье: *Chew G. Pastoral and Neoclassicism: A Reinterpretation of Auden's and Stravinsky's The Rake's Progress* // *Cambridge Opera Journal*. 1993. № 5 (3). P. 239–263.

36. *Adorno T. W. Philosophy of New Music*. L.: Sheed & Ward, 1973.

37. *Stravinsky I., Craft R. Themes and Episodes*. P. 49.

тра»³⁸. Спустя всего несколько лет после создания «Похождений повесы» Стравинский как раз и заявил, что «перевод меняет характер произведения и уничтожает ее культурную целостность <...> Адаптация подразумевает переход к иной культурной специфике, вследствие чего и возникает то, что я называю разрушением культурной целостности»³⁹. «Похождения повесы» отдают дань творческому потенциалу, заложенному в деструктивных процессах перевода и адаптации. Оглядываясь на Чайковского из середины XX века и из своего второго — американского — изгнания, Стравинский приветствует не столько «русскость» «Пиковой дамы», сколько ее универсальную и плодотворную современность.

Библиография

- Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 1. М.: Наука, 1980.
- Копытова Г. В. Э. Мейерхольд «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. СПб.: Композитор, 1994.
- Пушкин А. Пиковая дама // Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Издательство АН СССР, 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 225–252.
- Adorno T. W. *Philosophy of New Music*. L.: Sheed & Ward, 1973.
- Bloom H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. N.Y.: Oxford University Press, 1973.
- Botstein L. *The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View* // Richard Strauss and His World / B. Gilliam (ed.). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. P. 3–32.
- Bru S. *Opera, Allegory, and Remembrance: The Certain Melody in Auden's and Stravinsky's The Rake's Progress* // Texas Studies in Literature and Language. 2013. Vol. 55. № 1. P. 84–99.
- Buckler J. A. *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.
- Carlson M. P. *Opera Addict: The Rake's Progress and W.H. Auden's Operatic Theory* // University of Toronto Quarterly. 2016. Vol. 85. № 1. P. 69–93.
- Carr M. A. *The Faustian and Mephistophelian Worlds in Stravinsky's The Rake's Progress* // The Oxford Handbook of Faust in Music / L. Fitzsimmons, Ch. McKnight (eds). N.Y.: Oxford University Press, 2019. P. 337–360.
- Carter C. *The Last Opera: "The Rake's Progress" in the Life of Stravinsky and Sung Drama*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.
- Chew G. *Pastoral and Neoclassicism: A Reinterpretation of Auden's and Stravinsky's The Rake's Progress* // Cambridge Opera Journal. 1993. Vol. 5. № 3. P. 239–263.
- Emerson C. *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Felz N. *The Rake's Progress: masque élisabéthain sous un loup vénétien* // Revue de Musicologie. 1991. Vol. 77. № 1. P. 59–80.

38. Botstein L. *The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View* // Richard Strauss and His World / B. Gilliam (ed.) Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

39. Stravinsky I., Craft R. *Conversations with Igor Stravinsky*. P. 35.

- Frainier M. *The Russian Opera Libretto as Preached and Practiced in the Nineteenth Century*. PhD thesis. Oxford: University of Oxford, 2021.
- Gasparov B. *Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture*. New Haven, CT; L.: Yale University Press, 2005.
- Gasparov B. *Lost in a Symbolist City: Multiple Chronotopes in Chaikovsky's "The Queen of Spades" // Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture*. New Haven, CT; L.: Yale University Press, 2005. P. 132–161.
- Hodge T.P. *Susanin, Two Glinkas, and Ryleev: History-Making in "A Life for the Tsar" // Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, Society / A. Wachtel (ed.)* Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998. P. 3–19.
- Klimovitsky A. *Tchaikovsky and the Russian "Silver Age" // Tchaikovsky and His World / L. Kearney (ed.)* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998. P. 319–330.
- Morrison S. *Syncretism: Rimsky-Korsakov and Belsky // Russian Opera and the Symbolist Movement*. 2nd ed. Oakland, CA: University of California Press, 2019. P. 79–130.
- Morrison S. *Tchaikovsky at the Edge // Russian Opera and the Symbolist Movement*. 2nd ed. Oakland, CA: University of California Press, 2019. P. 25–70.
- Pushkin A. *Eugene Onegin: A Novel in Verse*. N.Y.: Bollingen Foundation, 1964.
- Schnittke A. *On Staging Tchaikovsky's The Queen of Spades // A Schnittke Reader / A. Ivashkin (ed.)*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2002. P. 53–55.
- Stravinsky I., Craft R. *Conversations with Igor Stravinsky*. L.: Faber and Faber, 1958.
- Stravinsky I., Craft R. *Dialogues and a Diary*. N.Y.: Doubleday, 1963.
- Stravinsky I., Craft R. *Expositions and Developments*. N.Y.: Doubleday, 1962.
- Stravinsky I., Craft R. *Memories and Commentaries*. L.: Faber and Faber, 1960.
- Stravinsky I., Craft R. *Themes and Episodes*. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1966.
- Taruskin R. *The Rake's Progress // Grove Music Online*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904281>.
- Weibe H. *The Rake's Progress as Opera Museum // Opera Quarterly*. 2009. Vol. 25. № 1–2. P. 6–27.

Dialogues with Pushkin: From Tchaikovsky to Stravinsky and *The Rake's Progress*

Philip Ross Bullock. University of Oxford (UO), United Kingdom, philip.bullock@wadham.ox.ac.uk.

A key feature of the study of Russian opera has been its interest in 'page-to-stage' adaptation of canonical works of literature. Behind this research story, in many respects, there is only the fact that a significant number of Russian operas are really based on literary primary sources. The contribution of philologists who have studied this subject on a par with specialists in the history of music also played a role in its credibility. This logocentric approach overlooks, however, another tradition, one in which the libretto is the product of a negotiation between agents and where the relationship between the source text and operatic adaptation is attenuated. The work that most fully subverts the 'page-to-stage' tradition and fully incorporates the librettist as a co-creator of the finished composition is *The Rake's Progress*, with music by Igor Stravinsky and words by Wystan Hugh Auden and Chester Kallman. It may seem eccentric to see *The Rake's Progress* as a Russian opera, yet as this chapter argues, it is cer-

tainly an opera shaped by aspects of Stravinsky's Russian origins, upbringing, and education, and somehow spoken 'in translation'. In particular, it engages in a series of intertextual dialogues with the legacy of Pyotr Tchaikovsky's *Queen of Spades*.

Keywords: *Alexander Pushkin; Igor Stravinsky; Pyotr Tchaikovsky; Whisten Hugh Auden; Chester Kallman; translation; intertextuality.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-41-60

References

- Adorno T. W. *Philosophy of New Music*, London, Sheed & Ward, 1973.
- Benois A. *Moi vospominaniya* [My Memoirs], vol. 1, Moscow, Nauka, 1980.
- Bloom H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
- Botstein L. The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View. *Richard Strauss and His World* (ed. B. Gilliam), Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992, pp. 3-32.
- Bru S. Opera, Allegory, and Remembrance: The Certain Melody in Auden's and Stravinsky's *The Rake's Progress*. *Texas Studies in Literature and Language*, 2013, vol. 55, no. 1, pp. 84-99.
- Buckler J. A. *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2000.
- Carlson M. P. Opera Addict: The Rake's Progress and W. H. Auden's Operatic Theory. *University of Toronto Quarterly*, 2016, vol. 85, no. 1, pp. 69-93.
- Carr M. A. The Faustian and Mephistophelian Worlds in Stravinsky's *The Rake's Progress*. *The Oxford Handbook of Faust in Music* (eds L. Fitzsimmons, Ch. McKnight), New York, Oxford University Press, 2019, pp. 337-360.
- Carter C. *The Last Opera: "The Rake's Progress" in the Life of Stravinsky and Sung Drama*, Bloomington, Indiana University Press, 2019.
- Chew G. Pastoral and Neoclassicism: A Reinterpretation of Auden's and Stravinsky's *The Rake's Progress*. *Cambridge Opera Journal*, 1993, vol. 5, no. 3, pp. 239-263.
- Emerson C. *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- Felz N. The Rake's Progress: masque élisabéthain sous un loup vénetien. *Revue de Musicologie*, 1991, vol. 77, no. 1, pp. 59-80.
- Frainier M. The Russian Opera Libretto as Preached and Practiced in the Nineteenth Century. PhD thesis. Oxford, University of Oxford, 2021.
- Gasparov B. *Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture*, New Haven, CT; London, Yale University Press, 2005.
- Gasparov B. Lost in a Symbolist City: Multiple Chronotopes in Chaikovsky's "The Queen of Spades". *Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture*, New Haven, CT; London, Yale University Press, 2005, pp. 132-161.
- Hodge T. P. Susanin, Two Glinkas, and Ryleev: History-Making in "A Life for the Tsar". *Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, Society* (ed. A. Wachtel), Evanston, IL, Northwestern University Press, 1998, pp. 3-19.
- Klimovitsky A. Tchaikovsky and the Russian "Silver Age". *Tchaikovsky and His World* (ed. L. Kearney), Princeton, NJ, Princeton University Press, 1998, pp. 319-330.
- Копытова Г. В. В. Е. Меерхольд. "Пиковая дама". *Zamysel. Voploshchenie. Sud'ba* [V. E. Meyerhold. The Queen of Spades. Conception. Incarnation. Destiny], Saint Petersburg, Kompozitor, 1994.
- Morrison S. Syncretism: Rimsky-Korsakov and Belsky. *Russian Opera and the Symbolist Movement*, 2nd ed., Oakland, CA, University of California Press, 2019, pp. 79-130.

- Morrison S. Tchaikovsky at the Edge. *Russian Opera and the Symbolist Movement*, 2nd ed., Oakland, CA, University of California Press, 2019, pp. 25-70.
- Pushkin A. *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, New York, Bollingen Foundation, 1964.
- Pushkin A. *Pikovaya dama* [The Queen of Spades]. *Poln. sobr. soch.: V 16 t.* [Complete Works: In 16 vols], Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR, 1948, vol. 8, book 1, pp. 225-252.
- Schnittke A. On Staging Tchaikovsky's The Queen of Spades. *A Schnittke Reader* (ed. A. Ivashkin), Bloomington; Indianapolis, Indiana University Press, 2002, pp. 53-55.
- Stravinsky I., Craft R. *Conversations with Igor Stravinsky*, London, Faber and Faber, 1958.
- Stravinsky I., Craft R. *Dialogues and a Diary*, New York, Doubleday, 1963.
- Stravinsky I., Craft R. *Expositions and Developments*, New York, Doubleday, 1962.
- Stravinsky I., Craft R. *Memories and Commentaries*, London, Faber and Faber, 1960.
- Stravinsky I., Craft R. *Themes and Episodes*, New York, Alfred A. Knopf, 1966.
- Taruskin R. The Rake's Progress. *Grove Music Online*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904281>.
- Weibe H. The Rake's Progress as Opera Museum. *Opera Quarterly*, 2009, vol. 25, no. 1-2, pp. 6-27.