



А.М. ЦУКЕР

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

г. Ростов-на-Дону, Россия

ORCID: 0000-0002-9634-6203

Об «оперности» драматургии Пушкина

Судьба драматургического наследия Пушкина складывалась парадоксально. Все его шесть больших и маленьких трагедий на русской драматической сцене XIX века успеха не имели, ставились редко и неудачно, закрепляя распространённое мнение о принципиальной непригодности пушкинской драматургии для сцены. В то же время русский музыкальный театр принял драматические творения поэта с восторгом. Все пьесы усилиями выдающихся оперных композиторов получили блистательное воплощение, причём каждое из этих воплощений открывало новые пути в русском оперном искусстве. Автор статьи стремится разобраться в глубинных причинах этого парадокса, тотальной невосприимчивости к пушкинским трагедиям драматического театра XIX столетия, а, с другой стороны, – абсолютной предрасположенности к ним театра оперного. В поисках ответа он приходит к выводу о том, что эти причины были во многом общими. Напряжённая концентрация и компактность, сжатость и плотность содержания, смысловая насыщенность каждого слова требовали особой постановочной эстетики, какой русский драматический театр ещё не владел. По-видимому, силой своего гения Пушкин предвосхищал некий гипотетический театр будущего. Но именно такой литературный материал всегда искали оперные композиторы, расценивая его как высшее достоинство, и не случайно ни один из них при обращении к пушкинской драматургии не прибегал к помощи либреттистов. В статье раскрываются те качества драм, которые открывали для музыкального воплощения огромные пространства, исподволь направляя руку композиторов. Автор показывает, как лексическая и интонационная характеристика пушкинских текстов инициировала открытия композиторов в сфере музыкальной декламации, как богато и разнообразно в них были заложены предпосылки для построения завершённых оперных форм.

Ключевые слова: драматургия Пушкина, русский драматический театр, русская опера, либретто, музыкальная декламация, оперные формы.

Для цитирования / For citation: Цукер А.М. Об «оперности» драматургии Пушкина // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 97–107. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.097-107

ANATOLY M. ZUCKER

Rostov State Rachmaninov Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-9634-6203

About the “Operatic Qualities” of Pushkin`s Dramaturgy

The fate of Pushkin's drama heritage was paradoxical. All of his six big and small tragedies were not a success on the Russian drama stage of the 19th century. They were rarely on and the lack of success reinforced the widespread opinion about the fundamental unsuitability of Pushkin's dramaturgy for the stage. At the same time, the Russian Musical Theatre enthusiastically received the poet's dramatic works. Through the efforts of outstanding opera composers, all works were vividly embodied, and each of these embodiments opened up new paths in Russian operatic art. The author of the article seeks to understand the deep reasons for this paradox, the total immunity of the 19th century drama theatre to Pushkin's tragedies and, on the other hand, the absolute inclination of the operatic theatre to them. In his search for an answer, he concludes that these reasons were largely general. The intense concentration and compactness, the laconicism and density of the content, the semantic richness of each word demanded a special theatrical aesthetics, which the Russian drama theater had not mastered yet. Apparently, by the power of his genius, Pushkin anticipated a certain hypothetical theatre of the future. But it is precisely such literary material that opera composers have always looked for, considering it the highest merit, and it is no coincidence that none of them, speaking about Pushkin's drama, resorted to the help of librettists. The article reveals the qualities of the drama that have opened up vast spaces for musical embodiment, gradually guiding the hand of composers. The author shows how the lexical and intonational characteristics of Pushkin's texts laid the foundation for the discoveries of composers in the field of musical declamation, how richly and varied they laid the prerequisites for the construction of complete operatic forms.

Keywords: Pushkin's dramaturgy, Russian Drama Theatre, Russian Opera, libretto, musical declamation, operatic forms.

Как известно, все драматические произведения Пушкина (а их сравнительно немного – всего шесть, включая незавершённую «Русалку») нашли своё воплощение в русском оперном театре. Причём каждое из этих воплощений оказалось знаковым, сыграло судьбоносную роль в творчестве их создателей и, более того, в истории отечественной оперы. «Русалка» Даргомыжского стала первой русской лирико-психологической драмой. Значение «Бориса Годунова» Мусоргского для мирового оперного театра не нуждается в комментариях. Даже куда более скромные «Маленькие трагедии» явились важными, узловыми сочинениями

в творческой судьбе их авторов и не только. «Каменный гость» Даргомыжского открыл путь национальной речитативной камерной опере, и путь этот был прочерчен вплоть до наших дней. Не могу не вспомнить, что писал Стасов о лаконичной одноактной опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери»: «Из Ваших опер я ведь всегда считал эту вещь самую высокую, самую необычайную, самую оригинальную, самую беспримерную, самую глубокую и самую поэтическую, наравне со “Снегурочкой”... Наверное, то же самое будут чувствовать и сознавать ВСЕ, сначала мы, русские, а потом и все остальные в Европе, рано или поздно. Иначе быть не



должно. Ваша эта опера – *chef d’œuvre*» [16, с. 436–437]. «Скупой рыцарь» Рахманинова также оказался произведением, свидетельствующим о существенном повороте в художественном мышлении композитора, началом нового этапа его композиторской биографии. Но он ещё явно наметал пути в будущее, открывал новые рубежи в развитии жанра в XX столетии. Ни в одной опере ранее, как в русской, так и в западноевропейской, не проявили себя в такой мере черты монодрамы – жанра, рождённого XX столетием, а именно, как подлинную монодраму можно представить центральную картину оперы. Заметим, что и «Пир во время чумы» Кюи, если и уступает названным выше сочинениям в своём художественном совершенстве, но и он внёс свою весомую лепту в поиски нового типа камерной оперы, или, по-иному, оперы малой формы, а для самого композитора составил, наряду с его пушкинскими романсами, лучшие страницы его творчества.

Столь блистательная жизнь Пушкинской драматургии в отечественной опере особенно впечатляет на фоне её незавидной судьбы на русской драматической сцене XIX века. При жизни поэта была поставлена только одна маленькая трагедия – «Моцарт и Сальери». Она всего дважды прошла на петербургской сцене в 1832 году и, по свидетельству современников, успеха не имела. Последующие постановки этой и других «Маленьких трагедий» носили единичный характер, чаще избирались известными актёрами для своих бенефисов и, как целостное театральное явление, серьёзного интереса не представляли. Критика зафиксировала лишь один большой успех – спектакль Малого театра 1853 года «Скупой рыцарь» с М. Щепкиным в главной роли. Самой печальной была сценическая история «Пира во время чумы». Первая её поста-

новка – малоудачная, судя по отзывам в прессе, – состоялась спустя 69 лет после написания – в 1899 году в дни празднования юбилея поэта и к тому же с сильно сокращённым гимном Вальсингама. «Борис Годунов» увидел свет рампы только в 1870 году, когда с трагедии был снят цензурный запрет. Постановка на сцене Мариинского театра (силами Александрики), значительно урезанная, оказалась нежизнеспособной. Неудачной была признана и постановка в петербургском Малом театре в 1880 году, давшая дополнительные основания говорить о принципиальной непригодности «Бориса Годунова» и шире – пушкинской драматургии для сцены¹. Попытки постановки «Русалки», за исключением единичных исполнений фрагментов (драматических отрывков), по причине незавершённости пьесы вообще не предпринимались.

Все исследователи, писавшие раньше и пишущие сегодня о жизни произведений Пушкина в русском театре XIX века, абсолютно единодушны в констатации несостоятельности их воплощения на сцене. Вполне справедливо суждение Д. Благого: «В этом направлении делались неоднократные попытки, но чаще всего, несмотря на блистательную порой игру отдельных исполнителей, малопродуктивные» [3, с. 671]. Драматические трагедии, созданные поэтом, без сомнения, прежде всего для театра, оставались чисто литературными сочинениями. «Читательское восприятие (рецепция режиссёров, актёров, критиков, зрителей), как кажется, вытесняло драматургию Пушкина из театрального пространства, оставляя эти литературные тексты существовать только лишь в литературном поле» [4, с. 10].

Если же говорить об оперных претворениях, то нужно прежде всего обратить внимание на один знаменательный факт: ни в одном из них композиторы не обра-

щались к помощи либреттистов, либо, как в операх – «Маленьких трагедиях», оставляя пушкинский текст в почти неизменном виде, либо, как в «Русалке» и в «Борисе Годунове», стремясь максимально сохранить поэтико-драматургическую первооснову пьес. Таким образом, пушкинские драматические произведения, вопреки намерениям их автора, утверждали себя на русской сцене в новом для себя качестве – оперных либретто, хотя известно, что к этому роду деятельности поэт относился с большой долей скепсиса. Он понимал, что либретто не может быть полноценным литературным произведением, а либреттист всегда находится в положении, зависимом от композитора. Именно поэтому Пушкин писал П. Вяземскому, работавшему над текстом для оперы А. Верстовского: «Что тебе пришлось в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту? Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился» [14, с. 409].

Действительно, как правило, либретто являет собой прикладной тип творчества, не предполагающий самостоятельной художественной жизни, а потому и не обладающий совершенством с чисто литературной, поэтической точки зрения. Опера и не требует от него такого совершенства. Главное – то, в какой мере либретто отвечает музыкально-драматургическим задачам, решаемым композитором. Тем более удивительно, насколько самоценная драматургия Пушкина оказалась столь богатным материалом для оперы, при этом не принося ей в жертву свои высочайшие художественные достоинства.

Чем же объяснить тотальную невосприимчивость к пушкинским трагедиям драматического театра XIX века и в то же время абсолютную предрасположенность театра оперного? В поисках ответов на эти два, казалось бы, разных вопроса приходишь к выводу, что причины здесь во многом общие. Одни и те же особенности

больших и «Маленьких трагедий» поэта, которые препятствовали их воплощению на драматической сцене, в полной мере отвечали природе оперы, представляя для неё огромную ценность. Остановимся на этих особенностях подробнее.

Главную из них отмечают все пишущие о драматических произведениях Пушкина: это повышенная концентрированность действия, сжатость характеристик персонажей, лаконизм театральных форм [7, с. 641; 4, с. 265]. Указанные качества присущи прежде всего «Маленьким трагедиям». Пушкин стремится к предельной краткости, компактности в раскрытии сложных психологических коллизий. Сами же эти коллизии по содержательной насыщенности и многомерности, богатству историко-культурных ассоциаций и параллелей, образной ёмкости и глубине вполне могли бы «потянуть» на полнометражные, многоактные драмы. В монологах Барона и Дон Гуана, Сальери и Вальсингама заключены наполненные драматическими событиями биографии героев, возникает множество действующих лиц. Но все эти события и лица остаются за рамками сценического действия. Пушкин задерживает наше внимание лишь на кульминационных и итоговых его этапах, а всё предшествующее развитие происходит до открытия занавеса.

«Борис Годунов» в сравнении с болдинскими сценическими миниатюрами представляет собой монументальную трагедию с большим количеством участников-персонажей. Казалось бы, в ней действуют иные драматургические законы: здесь не место тотальной лаконичности «Маленьких трагедий». Однако и в «Борисе» со всей очевидностью проявляется стремление всё к той же концентрированной компактности и немногословию. Прежде всего обращает на себя внимание общая структура трагедии. Она делится не



на развёрнутые акты, а на короткие сцены. В их quasi спонтанном чередовании происходит стремительная смена сценических обстоятельств, места и участников действия. Образуется драматургическое целое, сотканное из отдельных фрагментов, многие из которых предельно сжаты и замкнуты в себе.

Напряжённая концентрация и компактность, присущие пушкинской драматургии, сжатость и плотность заключённого в ней содержания, смысловая насыщенность каждого слова, каждой реплики требовали особой постановочной эстетики, специфических приёмов исполнения, которые театром ещё не были осознаны. Для создания полнокровных образов актёрам не хватало сценического времени и драматургического материала. Эскизность, экономность текста представляла непреодолимые трудности для психологического развертывания характеров.

Но все указанные выше качества, перед которыми пасовал русский драматический театр XIX века, оказались более чем желанными для оперы. Именно такой литературный материал всегда искали оперные композиторы, расценивая лаконичную немногословность текста как высшее достоинство. Развивая эту мысль в статье о «Русалке» Даргомыжского, Кюи объяснял природу требований, предъявляемых оперой к драме-либретто: «Длинноты текста особенно чувствительны в музыке, так как текст поётся значительно медленнее, чем он читается, и длинноты текста вызывают длинноты и водянистость в музыке. Краткое выражение мысли очень важно в тексте, предназначенном для музыки. А кто же более Пушкина отличался сжатостью формы?» [9, с. 391]. Опытные либреттисты и композиторы, работавшие в оперном жанре, высоко ценили экономное отношение к слову, хорошо знали, что «не словом единым» жив музыкальный

театр, что значительная, самая глубинная часть его художественного содержания выражается невербально. Поэтому они стремились отсекал в тексте всё лишнее, избыточное, уводящее от основной линии драматургического развития. Кроме того, не нуждалось в словесном выражении и все то, что могло быть раскрыто музыкальными средствами, причём с несравнимо большей результативностью. В силу этого либретто и отличалось от «литературной» драмы большей сжатостью и концентрированностью. В нём всегда должен был присутствовать необходимый простор для развёртывания семантически наполненной музыкальной ткани.

Какое это имеет отношение к Пушкину? Как будто бы никакого. Он писал с расчётом на сценическое воплощение своих пьес в *драматическом* театре. Но, осознанно или нет, он имел в виду не современный ему театр, который нередко подвергал весьма едкой критике, а некий гипотетический театр будущего. Не случайно он считал, что для постановки его народной трагедии «надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий» [14, с. 170]. Поэт опережал время, что нередко случается с гениями. Гипотетический театр Пушкина – это театр новых, может быть, условных сценических форм, смелой актёрской и режиссёрской интерпретации. Драматург оставлял огромное незаполненное поле для такой интерпретации, для рождения сложных ассоциаций, обнаружения тайных значений, лежащих за пределами слова. В ходе постановочной реализации пушкинских пьес должно было происходить, используя выражение Е. Эткинда, «приращение смысла» [18, с. 16]. Но такого драматического театра и такой режиссуры в России XIX столетия не существовало. Зато была опера – «один из самых условных видов

искусства» [13, с. 25], были гениальные русские композиторы, которые и стали превосходными интерпретаторами пушкинской драматургии. Они средствами музыки вносили в пушкинский текст именно то, на что рассчитывал поэт, когда оставлял для исполнителей-интерпретаторов «бездну пространства» (Гоголь): полнокровность образов, эмоциональную атмосферу действия, смысловую полифоничность.

Отмечу еще ряд факторов, создающих особую предрасположенность драматургии Пушкина к её претворению в опере. И не просто предрасположенность. Она стала толчком к созданию композиторами опер нового типа, новых жанровых разновидностей, которых не знала до этого русская оперная классика. Уже первая из них, «Русалка» Даргомыжского, открыла путь русской психологической музыкальной драме, в которой смело утверждались ранее неизвестные в отечественном музыкальном театре оперные формы. Прежде всего, они были связаны с открытиями композиторов в сфере музыкальной декламации, которая составляла стиливую сердцевину всех опер, написанных на текст пушкинских драматических произведений. Ц. Кюи, называя Даргомыжского «великим, вдохновенным декламатором», писал: «Для него речитатив музыкальный, выразительный, мелодический – главная суть дела. Лучшая музыка в «Русалке» заключается в её речитативах» [8, с. 194–195]. «Каменный гость» в этом отношении вообще дал принципиально новую модель оперы. «Декламация в «Каменном госте» – верх совершенства от начала до конца; это – кодекс, который вокальным композиторам следует изучать постоянно и с величайшим тщанием» [8, с. 205]. Действительно, обращаясь к драматургии Пушкина, и Мусоргский, и Римский-Корсаков, и Рахманинов, и сам Кюи брали

за образец в значительной степени именно эту модель, конечно, интерпретируя её каждый по-своему. При этом, «переводя» пушкинскую литературную речь на речь музыкально интонируемую, композиторы не ограничивались каким-то одним типом речитатива. Они гибко и многопланово сочетали самые разные приёмы музыкального претворения литературного текста: от последовательной конкретизации речевых интонаций в мелодии до создания обобщающих музыкальных построений ариозного типа, от подчёркивания его прозаического, разговорного звучания до музыкально-поэтической, художественно-одухотворённой декламации. И «инициатором» этой гибкости в значительной степени оказывалась поэтика пушкинских драматических произведений.

Ю. Орлицкий, размышляя об оппозиции «стих – проза», выделяет «единственный сквозной признак, отличающий *все* стихотворные тексты от *всех* прозаических: стихотворный текст принудительно членится автором на небольшие отрезки (стихи), реально сопоставимые по размеру друг с другом и сопоставимые в процессе чтения по вертикали, которые могут совпадать, а могут и не совпадать с границами фраз, что создает потенциальную возможность конфликта ритма и смысла; в прозаическом же тексте такое членение отсутствует, что позволяет тексту свободно и плавно развёртываться по горизонтали, а автору – завершать абзац-строфу там и только там, где этого требует смысловая логика развёртывания текста» [12, с. 16–17]. Трагедии Пушкина написаны в стихотворной форме, но смысловая (синтаксическая) и метрическая организации текста в них преимущественно нетождественны. Если брать за основу не метрическое, а синтаксическое деление, то есть смысловую логику, и к тому же, следуя ей, расположить текст

«по горизонтали», то его стиховая структура, тем более при отсутствии рифмы, будет максимально приближаться к прозе. Например, в «Каменном госте» (Дон Гуан об Инезе):

«Виоле... ночью. Странную приятность я находил в её печальном взоре и помертвевших губах. Это странно. Ты, кажется, её не находил красавицей. И точно, мало было в ней истинно прекрасного. Глаза, одни глаза. Да взгляд... такого взгляда уж никогда я не встречал. А голос у неё был тих и слаб – как у больной. Муж у неё был негодяй суровый, узнал я поздно...» [15, с. 299].

Именно такая, прозаизированная, манера была характерна для некоторых постановок в русском театре рубежа XIX–XX веков. В. Жирмунский пишет об этом: «Традиционная для конца XIX века реалистическая театральная декламация делит стихи «по смыслу», стараясь придать им «естественную», т. е. прозаически разговорную интонацию. Крайний пример этой манеры представляет исполнение драм Пушкина в Художественном театре» [6, с. 256].

Применительно к оперному театру указанная особенность поэтического стиля трагедий открывала для композиторов возможность гибко балансировать между сухим разговорным речитативом (при опоре на синтаксис) и поэтизированной ариозностью (при опоре на метрику), достигая в этих пределах богатого многообразия приёмов музыкального интонирования. Конечной целью такого многообразия была интонационная индивидуализация музыкально-сценических образов, истоки которой композиторы также находили в литературной первооснове опер.

Рассчитывая на последующую сценическую интерпретацию, Пушкин закладывал в диалоги, монологи своих пьес лексическую и интонационную характеристичность персонажей. Тем самым он давал некий ключ актёрам в воплощении того

или иного образа, предопределяя его интонационную палитру. Совершенно очевидно, что не менее важным это качество пушкинского текста оказывалось и для его музыкального прочтения средствами вокальной декламации. Оно давало композиторам много «подсказок» и, в определенной степени, направляло их руку в музыкальном решении образов. Они отталкивались от пушкинской интонации, которая становилась для них ориентиром и одновременно богатым источником для собственных поисков музыкально-речевой выразительности.

В «Борисе Годунове», например, Пушкин чётко дифференцировал интонационно-речевые характеристики всех основных героев, исходя как из субъективных факторов: личных человеческих качеств, психологических особенностей, характера чувствования, – так и из факторов объективных, детерминированных принадлежностью к определённому социальному и культурному слою. Как непохожи друг на друга выдержанная от первого до последнего слова лапидарно-величавая манера речи Годунова, льстиво-лицемерные, вкрадчивые речевые обороты Шуйского, эпически-мерное, близкое к языку русских летописей повествование Пимена, острохарактерный, основанный на чередовании прибауток и церковных текстов говор Варлаама, нервная, сбивчивая речь Юродивого, сочная бабья болтовня Хозяйки корчмы, «высокая», аристократически-салонная речь Марины Мнишек. Нетрудно заметить, что именно в этом направлении шёл Мусоргский в опере «Борис Годунов», добиваясь декламационной характерности образов, их интонационной персонификации.

Но не только в декламационной сфере композиторы черпали материал для своих опер. Пьесы-трагедии, и в этом плане напоминая оперные либретто, содержали

в себе также и основу для завершённых оперных форм номерного типа с ярко выраженной музыкальной жанровостью.

В «Борисе Годунове» их диапазон простирается от русских народно-песенных жанров до аристократических образцов европейской ренессансной музыки. Здесь и причет Ксении об умершем женихе («Милый мой жених, прекрасный королевич, не мне ты достался, не своей невесте – а тёмной могилке, на чужой сторонке») [15, с. 216], и песня-плач Юродивого («Месяц светит, котёнок плачет, Юродивый, вставай, Богу помолись!») [Там же, с. 248], и разухабистая хороводная песня Варлаама «Как во городе было во Казани...» [15, с. 204]. А на другом полюсе – музыка польского бала: прежде всего, конечно, полонез (ремарка Пушкина «Музыка играет польский») [15, с. 228], но возможны и другие танцы, а в Сцене у фонтана (объяснение Самозванца и Марины) слышны отзвуки любовных серенад, упоительных канцон и ласкающих пасторалей.

Пожалуй, ещё большей музыкальной насыщенностью отличается «Русалка». По меткому замечанию Н. Берковского, «"Русалка" Пушкина – особое явление: "опера без музыки"» [2, с. 83–111]. Точнее было бы сказать, без реальной, но с подразумеваемой музыкой. Причём этой подразумеваемой музыки много, и она выполняет самые разные функции. С её помощью Пушкин вносит в драму элемент «волшебности», фантастический колорит. Таковы два хора русалок: «Весёлой толпою с глубокого дна мы ночью всплываем...» и «Что, сестрицы? в поле чистом не догнать ли их скорей?» [15], которые Белинский считал типично оперными и сравнивал с хорами из оперы Мейербера «Роберт Дьявол» [1, с. 491]. Музыкальные «номера» или характерные их элементы используются поэтом и в характеристике

действующих лиц. Так, в речи Княгини явственно слышны обороты сентиментального бытового романса. Музыкально окрашен и монолог Князя «Неволью к этим грустным берегам меня влечёт неведомая сила» [Там же]. Мотивы любви и смерти, печальных воспоминаний об ушедшем счастье вкупе с общим лирико-скорбным настроением – это типичные признаки жанра элегии, широко разрабатываемой во времена Пушкина русской вокальной лирикой, а затем и русской оперой. Но, пожалуй, самая характерная с точки зрения музыкально-оперной специфики – большая сцена свадебного пира в княжеском тереме. Она становится «поводом» для введения народных песен и, по-видимому, игр и плясок. Хотя ремарки, указывающей на это, в пушкинском тексте нет, но, учитывая шуточный характер хора «Сватушка» [15, с. 347–348], такая ремарка вполне могла бы иметь место. Любопытно, что обозначая действующих лиц в этой сцене, Пушкин пишет не «Девушки» (с ремаркой «поют»), а конкретно указывает: «Хор» [Там же]. А сразу следом за хоровой песней «Сватушка» вступает сольная партия – «Один голос» (обозначение Пушкина) – мельничихи-утопленницы, исполняющей песню «По камушкам, по жёлтому песочку» [15, с. 348].

Немало завершённых оперно-вокальных форм и в «Маленьких трагедиях». В «Пире во время чумы» они являются центром драматургии (Песня Мери, Гимн Вальсингама), в «Каменном госте» несут одну из основных тем – тему искусства (романсы Лауры, написанные на стихи «импровизатора любовной песни» Дон Гуана). Особо важную роль они играют в трагедии «Моцарт и Сальери». Это и понятно: герои её – композиторы, и не просто композиторы, а оперные композиторы. Музыка – объект их раздумий, сомнений, комментариев, обсуждений.



Они ею живут. Она наполняет собой словесную ткань произведения, на равных с ней участвуя в развёртывании драмы. По ходу пьесы она непосредственно «звучит» трижды: когда Моцарт приводит в дом Сальери слепого скрипача, который фальшиво играет арию из «Дон Жуана»; когда Моцарт в той же сцене исполняет сочинённую намеренно ночью «безделицу»; и, наконец, когда Моцарт в трактире «Золотого льва» знакомит своего друга с неоконченным Реквиемом. Обратим внимание, что все музыкальные «номера» принадлежат исключительно Моцарту (опера «Тарар» Сальери лишь упоминается), являясь его самораскрытием, помогая глубже и полнее обрисовать его образ и тем самым восполняя отсутствие в его роли развёрнутых монологов.

Указанными тремя номерами не исчерпывается музыкальное наполнение трагедии. Она вся пронизана духом моцартовской музыки, отмечена поразительно тонким проникновением в глубины глубин моцартовского стиля. Что было тому причиной: тончайший ли внутренний слух Пушкина, или поэт угадал в композиторе родственную душу? Возможно, был прав Л. Сабанеев, когда писал: «Вкус Пушкина – Моцарт и преимущественно “Дон Жуан”; Моцарт для него – гений музыки, её олицетворение. И в этом нет случайности: Пушкин сам был одним из тех светлых гениев, к которым относится и Моцарт, и Рафаэль, которых появление ещё было возможно на рубеже XVIII века в запоздавшей России, но которых потом уже не могло рождаться...» [11, с. 77].

Конечно, «Пушкин – Моцарт», в том числе «Пушкин – оперный Моцарт» – это увлекательнейшая тема, позволяющая проникнуть в один из истоков «оперности» пушкинской драматургии. Но она требует отдельного неспешного разговора. Равно как и жизнь пушкинской драматургии в XX–XXI столетии. Наступивший XX век революционно видоизменил отечественную драматическую сцену, родился новый, режиссёрский театр, в котором состоялись постановки всех трагедий Пушкина. Стало очевидно, что мнения об их несценичности были актуальны только для театра, не знавшего подлинной режиссуры. Масштабы сценических открытий Пушкина, пожалуй, одним из первых оценил В. Мейерхольд и прочел «Бориса Годунова» как опередившую время гипотезу, а в «Маленьких трагедиях», не востребованных в своё время, увидел грандиозный сценический эксперимент, предвосхищающий театральные концепции будущего.

Можно вспомнить и выдающееся кинематографически-музыкальное решение М. Швейцера – А. Шнитке, трактующее «Маленькие трагедии» как единое целое и реализующее заложенный в болдинском цикле симфонизм². Не следует забывать и о новых оперных интерпретациях пушкинской драматургии, увлекающих оригинальностью и глубиной её трактовки, таких, например, как замечательно талантливый триптих В. Кобекина «Пророк». Но всё это – предмет самостоятельных исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эта точка зрения, возникшая в XIX веке, бытует и в XX-м. Подтверждений тому немало. Так, Д. Тальников, полагая, что «преобразование драмы есть границы, за которыми

она превращается в отрицание самого жанра, объективных законов его», утверждает: «Особенности пушкинской драматургической поэтики фактически и означают её несце-

ничность» [17, с. 177–180]. Ещё более категорично высказывается по этому поводу Ю. Левин. Задаваясь вопросом, «можно ли признать сценичной трагедию, требующую для своего раскрытия особого «ключа», над поисками которого театры безуспешно бьются уже до-

брую сотню лет», он заключает: пушкинская драматургическая система «всё же была лишена достоинства сценичности» [10, с. 70].

² Подробнее об этом идёт речь в статье: Цукер А.М. О симфонизме «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина [18, с. 70–80].

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. М.: Художественная литература, 1985. 560 с.
2. Берковский Н.Я. Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка») // Русская литература. 1958. № 1. С. 83–111.
3. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. М.: Сов. писатель, 1967. 713 с.
4. Бонди С. О Пушкине: статьи и исследования. М.: Художественная литература, 1978. 477 с.
5. Денисенко С.В. Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX века. автореф. дис. ... докт. филолог. наук. Тверь, 2008. 34 с.
6. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1925. 664 с.
7. Катенин П.А. Воспоминания о Пушкине // Литературное наследство. Т. 16/18. М.: Жур.-газ. объединение, 1934. 1179 с.
8. Кюи Ц.А. «Каменный гость» Пушкина и Даргомыжского // Кюи Ц.А. Избр. ст. Л.: Музгиз, 1952. С. 194–206.
9. Кюи Ц. А. «Русалка», опера А.С. Даргомыжского // Кюи Ц.А. Избр. ст. Л.: Музгиз, 1952. С. 390–404.
10. Левин Ю.И. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. Л.: Изд. АН СССР, 1974. С. 69–85.
11. Мысли о Моцарте. М.: Классика-XXI, 2004. 218 с.
12. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. 680 с.
13. Покровский Б. Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. 279 с.
14. Пушкин А.С. Мысли о литературе. М.: Современник, 1988. 640 с.
15. Пушкин А.С. Собр. соч. В 10 т. Т. IV. М.: Правда. 1981. 430 с.
16. Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Т. 5: Литературные произведения и переписка. М.: Музгиз, 1963. 591 с.
17. Тальников Д.Л. Театральная эстетика Белинского. М.: Искусство, 1962. 414 с.
18. Цукер А.М. О симфонизме «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина // Проблемы музыкальной науки. 2021. №1 (42). С. 70–80.
19. Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманит. союз, 1998. 506 с.

Об авторе:

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова (344002, Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru.

 REFERENCES

1. Belinskiy V.G. *Sochineniya Aleksandra Pushkina* [The Works of Alexander Pushkin]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1985. 560 p.
2. Berkovskiy N.Ya. Narodno-liricheskaya tragediya Pushkina («Rusalka») [Pushkin's folk lyrical tragedy ("Rusalka")]. *Russkaya literatura* [Russian Literature]. 1958. No. 1, pp. 83–111.
3. Blagoy D.D. *Tvorcheskiy put' Pushkina* [The Creative Way of Pushkin]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1967. 713 p.
4. Bondi S. *O Pushkine: stat'i i issledovaniya* [About Pushkin: articles and researches]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978. 477 p.
5. Denisenko S.V. *Pushkinskiy tekst v teatral'nom diskurse XIX veka. avtoreferat dissertatsii ... doktora filologicheskikh nauk* [Pushkin's text in the theatrical discourse of the XIX century. Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Philology]. Tver, 2008. 34 p.
6. Zhirmunskiy V.M. *Teoriya stikha* [Theory of Verse]. Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1925. 664 p.
7. Katenin P.A. Vospominaniya o Pushkine [Memories of Pushkin]. *Literaturnoe nasledstvo. Tom 16/18* [Literary Heritage. Vol. 16/18]. Moscow: Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie, 1934. 1179 p.
8. Kyui Ts.A. «Kamennyy gost'» Pushkina i Dargomyzhskogo ["The Stone Guest" by Pushkin and Dargomyzhsky]. Kyui Ts.A. *Izbrannye stat'i* [Cui C.A. Selected Articles]. Leningrad: Muzgiz, 1952, pp. 194–206.
9. Kyui Ts.A. «Rusalka», opera A.S. Dargomyzhskogo ["Rusalka", an opera by A.S. Dargomyzhsky]. Kyui Ts.A. *Izbrannye stat'i* [Cui C.A. Selected Articles]. Leningrad: Muzgiz, 1952, pp. 390–404.
10. Levin Yu.I. Nekotorye voprosy shekspirizma Pushkina [Some questions about Pushkin's Shakespearianism]. *Pushkin. Issledovaniya i materialy. Tom 7* [Pushkin. Studies and materials. Vol. 7]. Leningrad: Izdanie Akademii nauk SSSR, 1974, pp. 69–85.
11. *Mysli o Motsarte* [Thoughts on Mozart]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 218 p.
12. Orlitskiy Yu.B. *Stikh i proza v russkoy literature* [Verse and Prose in Russian Literature]. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarnyy universitet, 2002. 680 p.
13. Pokrovskiy B. *Razmyshleniya ob opere* [Reflections on Opera]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 279 p.
14. Pushkin A.S. *Mysli o literature* [Thoughts on Literature]. Moscow: Sovremennik, 1988. 640 p.
15. Pushkin A.S. *Sobranie sochineniy. V 10 tomakh. Tom IV* [Collected Works. In 10 volumes. Vol. IV]. Moscow: Pravda. 1981. 430 s.
16. Rimskiy-Korsakov N.A. *Polnoe sobranie sochineniy. T. 5: Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Volume 5: Literary Works and Correspondence]. Moscow: Muzgiz, 1963. 591 p.
17. Tal'nikov D.L. *Teatral'naya estetika Belinskogo* [Belinsky's Theatrical Aesthetics]. Moscow: Iskusstvo, 1962. 414 p.
18. Cuker A.M. O simfonizme «Malen'kih tragedij» A.S. Pushkina [On Symphonism of "The Little Tragedies" by A.S. Pushkin]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 1 (42), pp. 70–80.
19. Etkind E.G. *Materiya stikha* [The Matter of Verse]. St. Petersburg: Gumanitarnyy soyuz, 1998. 506 p.

About the author:

Anatoly M. Zucker, DrSci (Arts), Professor, Scientific and Creative Head of the Music History Chair, Rostov State Rachmaninov Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru