

ЛИБРЕТТО ОПЕРЕТТ И КОМЕДИЯ

(1867—1869)

Вступительная статья Робера Оливье (Франция) *

Фонды Национальной библиотеки содержат среди многих других произведений Тургенева и автографы тех либретто к опереттам, о которых сам писатель не раз упоминал в своей переписке. Написанные по-французски и не напечатанные (за исключением текстов музыкальных номеров из «Последнего колдуна» в немецком переводе), они оставались до сих пор не известными читателям и исследователям. Эта часть парижского архива Тургенева состоит из следующих произведений, которые мы группируем по их жанровым особенностям:

1. Оперетты. Основу этой группы составляют четыре либретто, написанные в 1867—1869 гг. Это — «Слишком много жен», «Последний колдун», «Людоед» и «Зеркало» (к последнему следует присоединить два листка с текстом, озаглавленным в описании «Таинственный человек» — это начало 18-й сцены I действия). К либретто прикладывают два наброска сценариев, которым в описании А. Мазона даны названия: «Цыгане» и «Либретто комической оперы» (М а з о н, р. 72).

2. Незаконченная пьеса без заглавия, зарегистрированная А. Мазоном под названием «Незаконченная оперетта» (р. 72), но по жанру скорее приближающаяся к опере-буфф.

3. Два сценария, также без заглавий, названные при регистрации: «Консуэло» и «Рыбаки» (рр. 72—73). Эти наброски должны были, очевидно, разрабатываться в более высоком плане — в жанре оперы.

4. И, наконец, в отличие от предыдущих вещей и набросков, непосредственно связанных с областью музыки, водевиль самой чистой традиции (но без куплетов): «Ночь в гостинице Большого Кабана».

ЗАКОНЧЕННЫЕ ОПЕРЕТТЫ

Возникновение замысла оперетт и их постановка на сцене домашнего театра не были случайной игрой творческой фантазии двух талантливых людей — Тургенева и Полины Виардо. Новый жанр, созданный во Франции в середине прошлого века, уже к концу 50-х годов завоевал всеобщее признание. Огромный успех имели оперетты Эрве и особенно Оффенбаха. Его «Орфей в аду» (1858), «Прекрасная Елена» (1864) и последовавшая за ними блестящая вереница других оперетт сразу покорила парижскую публику и быстро получили известность во многих странах Европы, в том числе и в России.

Л. П. Гроссман (в книге «Театр Тургенева») приводит данные, подчеркивающие популярность этого жанра в конце 60-х годов: в течение сезона 1869—1870 г. из 256 петербургских спектаклей 60 были постановками оперетт Оффенбаха¹. «Прекрасная Елена» была сыграна 22 раза. Луи Шнейдер в своей книге об Оффенбахе говорит о потрясающем успехе таких оперетт, как «Прекрасная Елена», «Парижская

* Перевод с французского М. И. Б е л я е в о й.

жизнь» (1866) и «Герцогиня Герольштейнская», представленная в год Всемирной выставки (1867)². Л. П. Гроссман напоминает о статье Н. К. Михайловского, который сравнивал смех Оффенбаха со смехом Вольтера.

Если мы теперь и далеки от подобных преувеличений, то все же нам понятно, почему Тургенев в пору, когда он уже больше не писал для театра, соблазнился этим модным жанром. В сотрудничестве с Полиной Виардо он создает летом 1867 г. одну за другой две оперетты: «Слишком много жен» и «Последний колдун» и сразу же принимается за третью: «Людоед»³. Он сам участвует в некоторых спектаклях, исполняя роли Паши, Колдуна, Людоеда. Его письма к Пичу свидетельствуют о том удовольствии, которое ему это доставляет. Все четыре большие оперетты написаны между 1867 и 1869 гг. Можно думать, что остальные наброски относятся к тому же времени и что, покидая Германию осенью 1871 г., Тургенев отошел от жанра, которым он занимался мимоходом, но безоговорочно и радостно.

Рассмотрим же каждое из его либретто в том порядке, как они создавались.

«С Л И Ш К О М М Н О Г О Ж Е Н Ъ»

Это — единственное либретто, существующее в совершенно законченном виде и притом в трех различных стадиях, свидетельствующих о непрестанной работе над его улучшением. Таким образом, мы имеем возможность изучить произведение в самом процессе творчества.

Мы располагаем первоначальной редакцией (от нее сохранился лишь второй акт), промежуточной, которая дошла до нас целиком, и окончательной, также сохранившейся в полном виде*.

Хотя не существует никаких хронологических указаний в отношении этих рукописей, все же сравнение трех текстов позволяет установить их очередность. Различие между первоначальной редакцией и двумя последующими — такое же, как между черновиком, подвергающимся перечеркиваниям и добавлениям, и переписанной на бело рукописью законченного произведения. На заглавном листе этого черновика название небрежно написано карандашом, тогда как на двух других рукописях оно аккуратно выведено, особенно в последней редакции, где указаны авторы либретто и музыки. Текст написан почерком небрежным и нервным, местами читающимся труднее, чем в других редакциях. Автор знал, что ему придется вернуться к этому тексту, и нетерпеливое перо спешило только быстро записать элементы зарождающегося произведения по мере того, как возникали в его воображении характеры и ситуации. Простое сравнение с первой страницей второй редакции (акт II), каллиграфически и без помарок переписанной, с достаточной очевидностью это доказывает. Кроме того, в первой рукописи дан сплошной текст, без разделов, тогда как в позднейших редакциях сцены отделены одна от другой. Номера сцен были проставлены на полях позднее, после того как автор, увлекшись разворачивающимся действием, довел его до развязки, а затем спохватился и пересмотрел написанный акт с точки зрения сценических требований. Когда действие требует подробной разработки, автор оставляет место для позднейших уточнений, импровизаций или возможных вариантов. После сцены, в которой паша согласился провести второй конкурс, написано: «затем следует сцена как в другой тетради»; в сцене 4-й оставлены широкие возможности для изображения конкурса: «Во время испытания, где можно сделать так, что паше не удастся прослушать ни одной». Такого рода особенности придают тексту характер незавершенного сценария, еще далекого от окончательной своей формы.

Критический разбор исправлений, внесенных в черновой текст, так же как и сравнение его со второй редакцией, подтверждает этот вывод. Неточности и неопределенности исчезают. Например, неизвестный персонаж Фантен, введенный в начале второго акта, исчезает во второй редакции и заменяется Эюльмой, а затем, в третьей редакции, — Ревеккой, персонажем, уже имевшим роль в действии. В процессе работы над первой

* Эта последняя редакция публикуется в настоящем томе. — *Ред.*



*Ivan Turgenjew
Baden - Baden*

ТУРГЕНЕВ

Рисунок Людвиг Пича. Баден-Баден, 1868 г.

Местонахождение оригинала неизвестно. Воспроизводится с репродукции в книге:
«Ivan Turgenjew an Ludwig Pietsch...» Leipzig, 1923

рукописью шлифуется и уточняется язык. Так, например, шаблонное выражение «одна-единственная», которым Зулуф сопровождает свое объяснение в любви новой жене (т. е. Артуру): «ты жена моя», превращается в: «моя единственная жена, моя единственная услада». Неудачный, растянутый конец заменен кратким и остроумным: «Мы научим тебя танцевать польку». Достаточно привести последнюю из шести витиеватых, стилизованных в восточном духе фраз, вложенных в уста пашы, чтобы дать представление об упраздненном пассаже: «О ты, небесная гармония, приди пролить на мою душу твои нежнейшие утешения».

Но прибавления и обогащения текста намного превышают число сокращений. Получает развитие, например, мотив горячности Артура перед угрозой бунта и его намерение испугать пашу: «А если они ворвутся сюда, ну что ж, мы погибнем вместе, — паша и я...» Усилена драматическая и логическая связь между некоторыми сценами. Реплика: «Повторяю», произносимая Артуром в сцене 2, напоминает о разговоре во время банкета, которым открывается II акт. Драматический эффект некоторых эпизодов, как, например, похода восставших на дворец, усилен: «все население Дамаска», «размахивая огромными кривыми саблями». Наконец, в соответствии с требованиями жанра, приумножены комические ситуации, смешные сценки, остроумные реплики. Предательство Кокосового ореха куплено ящиком сигар и обещанием поездки в Париж. Комический эффект, производимый согласием Зулуфа на все предложения Артура, усиливается фразой: «Разве так тоже принято в Европе?» с последующим добавлением: «Помнится, я читал в истории, что начинают всегда с бегства». Легкомысленная радость Зенеиды усилена восклицанием: «Какое счастье, я смогу купить себе шиньон!»

Большая часть вставок и добавлений в первой рукописи отвечает потребности обогатить действие комическими пассажами, остротами и шутками. Все они сохраняются в последующей редакции, занимая свои места в рукописи, почти лишенной помарок.

Эволюция от второй редакции к третьей, окончательной, также отчетливо видна, хотя разница тут более тонкая, так как тексты гораздо ближе друг к другу. Характерный признак: количество вставок в третьей редакции, по сравнению со второй, меньше, чем количество сокращений, как это обычно бывает, когда произведение приближается к окончательной форме. В последнем тексте нет ни одной вставки, которая бы не украшала его. Это традиционное «кому фиников!», звучащее живее, чем просто: «Финики!» Ревекка, вместо незначительного «да, да» (во второй редакции) повторяет теперь магические для мечтающих об освобождении женщины гарема слова:

А р т у р. И по окончании конкурса паша сделает выбор?

Р е в е к к а. Он сделает выбор.

А р т у р. И остальные жены будут свободны?

Р е в е к к а. Свободны, как ветер!

Чувствуется, что за время, отделяющее вторую редакцию от третьей, произошла сценическая проверка. Проводились репетиции, привлечение внимания автора не только к тому, как звучат слова и реплики, но и к тому, как они сыграны, в результате чего возникли многочисленные ремарки. Так, например, Ревекка жестами изображает угрожающие ей опасности: удушение или повешение (I, 1). Пометка: «показывает, что дает пинка ногой» иллюстрирует слова Зулуфа — «каким манером я обычно отсылаю тебя». Когда жены взбунтовались (конец I акта), восклицание пашы: «Кокосовый орех! Защити меня» дополняется пометкой: «поспешно прячется за спинкой стула». Появление Зулуфа (I, 7) снабжено ремаркой: «Паша, предшествуемый Кокосовым орехом, обходит кругом зал. Затем садится в кресло». В 9-й сцене II акта несчастный Зулуф, очутившись в положении комического вздыхателя, терпит непринужденное обращение своей новой фаворитки, вталкивающей его обратно в кресло каждый раз, когда он хочет встать.

Психологическая правда также выигрывает от нескольких уточнений, внесенных в последний текст. Банальное «Успокойся» Артура, обращенное к Зенеиде в конце их первого свидания, заменяется фразой: «Хорошо, но только потерпи немного, тебе недолго осталось ждать». Прибавление эпитета в рассказе Кокосового ореха о бунте: «размахивая огромными *кривыми* саблями», — подчеркивает восточный колорит сцены.

На второй вопрос Зулуфа: «Разве так тоже принято в Европе? Помнится, я читал в истории, что начинают всегда с бегства...» в третьей редакции Артур отвечает: «Да, если хватит времени... и есть фиакр!» Трусливый Зулуф так напуган револьвером Артура, что к своим заверениям послушания: «Я не пошевельюсь... нет, нет!..» он прибавляет: «Я даже закрою глаза!»

Сокращения также способствуют повышению литературной ценности третьей редакции по сравнению со второй. Автор безжалостно отсекает все, что замедляет диалог, который в своем живом и легком течении не должен быть ничем отягощен. Невыразительная фраза, с какой Артур выходит на сцену: «Ну вот и я... Никто меня не видел» заменяется бойким восклицанием: «Ах, это ты, милая Ревекка! Разрешите мне... (*Хочет ее обнять*)». Смешное впечатление, производимое неуклюжим пашой, объявляющим Ревекке без обвиняков: «с годами я стал философом», усиливается от устранения ранее предшествовавшего этой декларации длинного объяснения: «Я всегда был человеком порядка, любящим регулярность во всем. Вот почему, говоря в скобках, все имена моих жен начинаются на букву З». Эти фразы вычеркнуты уже во второй рукописи, нет их и в третьей.

Сокращения приводят также к большей тонкости психологических оттенков и к большему правдоподобию характеров. Естественнее, чтобы Ревекка, а не сам Артур называла цену нового приобретения для гарема. Зенеида — прежде всего совсем молоденькая девушка, очень поверхностная и вместе с тем наивно женственная. Ее толкает на бегство из сераля тоска не столько по родине, сколько по блестящим парижским нарядам, которых она лишена. Фраза «Но я не хочу стать турчанкой» зачеркнута, и автор сохраняет только последующее: «Но мне надоел этот противный турецкий костюм».

Жагость стиля, достигнутая в результате сокращений, также служит усилению комических ситуаций. Смех возникает от эффектов внезапных, молниеносных, и всякое разжижение текста длинными объяснительными фразами этому мешает. Достаточно заметить, насколько объяснения Ревекки во время попыток Артура бежать от пашы (1, 5 второй редакции) ослабляют скрытый комизм положения, который полностью выявится только благодаря кратким восклицаниям в третьей редакции. Воспроизведем это место второй редакции, чтобы судить о достоинствах последней редакции (см. ниже, стр. 92—93 и 108—109):

Р е в е к к а. Скройтесь, скройтесь! нет, не сюда... вы больше не можете выйти через эту дверь — вы бы его встретили.

А р т у р. Но тогда куда же...

Р е в е к к а. Не знаю... но скройтесь же ради бога!

В результате такой шлифовки вся пьеса приобретает печать большей грации, хорошего вкуса и художественного такта.

Автор даже отказывается от логически оправданных находок и жертвует ими ради более высоких требований, продиктованных его артистическим чутьем. В этом отношении особенно интересно изучение финалов обеих редакций. Перед заключительным хором и танцами во второй редакции была концовка, в которой, согласно классической схеме, напоминалась основная тема пьесы и создавалась возможность повторения действия: очутившись в Париже, паша окажется перед еще большими трудностями, так как Париж — преимущественно город женщин:

З у л у ф. Надо надеяться, что я найду, наконец, в Париже настоящую жену, а не морского офицера!

А р т у р. Жену! Несчастный! ты там найдешь слишком много жен!

Автор предпочел отказаться от этой великолепной концовки и закончить, после реплики Зулуфа, общим восклицанием: «В Париж!» И в этом отказе от выгодной, с точки зрения чисто театральной, концовки сказывается тонкий художественный вкус автора. «В Париж!» — не ослабление, а находка. Благодаря этому магическому слову: «В Париж», в воображении зрителей возникает другой мир — волшебный мир, почти поэтическое видение жизни блестящей, остроумной и легкой, сентиментальной и фривольной, мир фантазии и радости, где роскошь не вызывает зависти и где мораль многое прощает, мир, отблеск которого лежит на оффенбаховской «Парижской жизни».

Таким образом, Тургенев предпочел логике — фантазию и мечту, здравому смыслу — поэзию, и как автор либретто, воздав должное музыке, выбрал самую легкую и крылатую форму, лучше всего способную слиться с последним взлетом мелодического вдохновения.

* * *

Анализ рукописей и их сопоставление позволили нам проникнуть в творческую лабораторию автора; мы смогли проследить постепенные изменения, приведшие к окончательному тексту пьесы. Разнообразие и тщательность исправлений показывают большую заботливость и художническую добросовестность автора.

«Слишком много жен» — это оперетта, которую можно сравнить с классическими произведениями этого жанра, созданными Оффенбахом, Эрве или Лекоком и их либреттистами: Мельяком, Галеви и др. Пьеса легка, грациозна, динамична. С помощью простейших средств, «остроумных бессмыслиц» она вызывает то, что Луи Шнейдер тонко определяет, как «музыкальный смех». В несложном сюжете действуют персонажи, привлекательные своими простыми, выразительно очерченными характерами, обрисованные с блеском и живостью, жизненные своей поэтической правдой и комичные благодаря карикатурному преувеличению.

Артур — человек действия, воображение и юношеский пыл увлекают его. У этого сумасброда хватает ума, чтобы мило выходить из смешных и трудных положений, куда заводит его тщеславное легкомыслие.

А р т у р. Хорошо, но только потерпи немного, тебе недолго осталось ждать. Мой корабль стоит на рейде, и не позже завтрашнего дня...

З е н е д а. Но ведь Дамаск не морской порт.

А р т у р. Это не имеет значения! При моей дружбе к тебе все становится возможным.

Это классический тип легкомысленного француза, любящего одну женщину, тянущегося поцеловать другую, порхающего, рассеянного и очаровательного, подвижного демоном влюбленности; его молодость вызывает симпатию и отдаляет от гривуазных двусмысленностей. Как свободно он себя чувствует в этом гареме, и как он рад счастливому случаю!

Р е в е к к а. Ах! Осталось только одно средство. Бегите в гарем... скорее!

А р т у р. В гарем? С удовольствием! (*Поспешно убегает...*)

Ему соответствует Зенеида — невинная и искушенная одновременно. В гареме Зулуфа ущемлено ее кокетство, а вовсе не добродетель. Она показывает себя истой женщиной, французенкой, парижанкой, с ее страстью к модам, — именно таким оперетты зафиксировали этот тип: «...я хочу снова стать французской барышней, носить белокурый шиньон, каблучки à la Людовик Пятнадцатый и женское платье».

Толстый паша — комический персонаж; по внешности грозный и деспотический тиран, он в действительности слаб и труслив; властитель гарема, он, в сущности, утомлен своими женами, он тщеславен, преисполнен властности, но быстро теряется, когда в его гареме начинается бунт⁴.

Второстепенные действующие лица обрисованы не менее удачно. Вспомним о Кокосовом орехе, комедийном предателе, продающем своего повелителя за коробку сигар и оправдывающем свою подлость ссылкой на рок.

Элемент сентиментальный, который в оперетте может занимать довольно большое место, здесь очень незначителен. Влюбленные не слишком останавливаются на выражении своих чувств. Они оба очень молоды и очень легкомысленны. Зато сторона сатирическая и пародийная, составляющая другую особенность оперетты, значительно углублена. Л. Шнейдер показал в упомянутой книге, как оперетта естественно возникает из некоей пародии оперы. Нет ли и здесь каких-то отголосков, вызванных оперой Моцарта? Некоторые ситуации в либретто Тургенева напоминают «Похищение из сераля». Сатира нравов берет на прицел моды или сентиментальные обычаи. Политическая сатира также ощутима. Иногда она дается в обобщенной форме, как, например, в циничной реплике Артура об умении управлять толпами и обманывать народы: «Стреляй из нее (из пушки), стреляй, ради морального эффекта, и побольше

Second acte

Arthur, Zouïde et une troupe
de femmes arabes, hors de l'écrou les
dest. - Trois Sc. 1.

Arthur ^(à Zouïde) Allant, allant, j'ai vu
que les deux Turques ont de
graves dignités par la couleur
européenne... le petit fait que
nous nous sommes d'un peu de
sommeil de poche, m'en est une preuve convaincante
et maintenant, hors de l'écrou, c'est
les femmes et les amants... et surtout
s'agit pas de dire sans honneur
Cependant... (il vient de...)
(Zouïde l. salue à l'orientale en
et elle prend la main de l'écrou
et lui le cœur.)

Zouïde que l. te nous t'as...
A. de C. ^{je ne puis empêcher de te voir}
peut-être... (il s'éloigne)
Arthur ^{rien rien!} - (cœur aigre) ^{Je le répète} Sc. 2.
Je suis sûr qu'il faut que le précha
me chassent moi - et comme je ne
peux plus... triompher peut
être d'une de mes vives...
Je... ^(à Zouïde) ^{Donne-moi un}

Faut... (l'écrou tout seigneur) ^{Comment toujours par le lui de venir}
Arthur... ^(à Zouïde) ^{le caractère de Zouïde}
de fait tout... mais il faut
rien arriver... vite...
C'est part de notre petite comp.
vite!
(de deux de l'écrou entant,
Arthur, Zouïde et... vas leur
de quelqu'un à l'écrou... chacun
d'elles, mais une exclamation et surpri
avec lui) et le Chœur commence.

ОПЕРЕТТА «СЛИШКОМ МНОГО ЖЕН». ЛИБРЕТТО ТУРГЕНЕВА
Автограф первоначальной редакции второго акта, 1867 г. Лист 1
Национальная библиотека, Париж

наобещай восставшим — мы все равно не сдержим обещаний... Неправда ли, паша? Ведь именно так принято поступать в Европе!» Сатира становится более едкой и целеустремленной, когда дело идет о Наполеоне III, самом ненавистном для Тургенева типе тирана, которого он пародировал также в «Последнем колдуне». Зулуф восклицает: «А мне еще рекомендовали тебя как кровожаднейшего из абиссинцев! А мне еще говорили, что тебя нарочно муштровали для службы в гвардии его величества Наполеона III!»

Но в целом сатира здесь все же не глубока, это скорее легкая насмешка, иронический намек. Прежде всего нужно, чтобы было смешно. Поэтому буффонады следуют одна за другой. Паша милостиво жалует свободу своей доброй рабыне Ревекке: «Я вознагражу тебя за усердие. Через 40 лет отпущу тебя на волю». Кокосовый орех празднует как победу уход бунтовщиков, опустошивших казну, — ведь они большего не просят.

Нужно пожалеть о том, что от музыки к этой оперетте сохранилось очень немного: ария паши, трио из начала II акта, молитва Магомету и дуэт, в котором можно предпологать пролог к оперетте. Но, даже при чтении, либретто доставляет удовольствие. Автор, отдавшись на волю своей фантазии и вдохновения, сумел сохранить самый дух этого жанра, что само по себе является удачей. Таким образом, эта первая попытка в области, на первый взгляд такой далекой от обычных для Тургенева тем, свидетельствует о замечательной гибкости его таланта.

ПОСЛЕДНИЙ КОЛДУН

Начало театральной карьеры этой вещи совпало с появлением оперетты «Слишком много жен». Написанные приблизительно в одно и то же время, обе вещи были поставлены в Баден-Бадене в течение осеннего сезона 1867 года. За три года (1867—1870) «Последний колдун» ставился наибольшее количество раз, претерпел много авторских переделок и вызвал со стороны театральных критиков самые разнообразные отзывы, доходившие до очень резких, сопровождавших постановки в театре Карлсруэ в январе и феврале 1870 г.* Парижские рукописи «Последнего колдуна» отражают разные этапы работы над либретто, но все же не дают о ней достаточно полного представления. Коллекции Национальной библиотеки содержат следующие материалы, относящиеся к этой оперетте:

1. Рукописная тетрадь с печатью Веймарского театра. Это суфлерский экземпляр (в немецком переводе Рихарда Поля), в котором содержится только прозаическая часть либретто — тексты же музыкальных номеров отсутствуют.

2. Пачка листов на французском языке:

а) черновой набросок: «Дочь колдуна»,

б) два идентичных резюме одной из ранних редакций оперетты, из них одно написано рукой Тургенева, а другое — неизвестной рукой. Заглавие: «Последний колдун»,

в) сценарий «Последний колдун» с исправлениями и изменениями.

3. Фрагменты:

а) список на французском языке арий, входящих в оперетту, по порядку их исполнения и с распределением на два акта,

б) полные тексты двух арий на французском языке: ария баса (большая ария Кракамиша) и ария лесных духов,

в) фрагмент диалога между Кракамишем и Стеллой,

г) перевод арий Стеллы и Перлимпинина на немецкий язык.

Во всех трех французских рукописях (набросок, резюме и сценарий) пьеса оставалась одноактной, хотя уже в первый свой сезон в Бадене она состояла из двух актов. Требования более торжественной постановки в Веймаре и Карлсруэ заставили авторов позднее обогатить музыку и текст оперетты, чтобы увеличить ее размеры.

* История постановок и переделок оперетты «Последний колдун» подробно прослежена в статье Гр. Швирца, печатающейся в настоящем томе. — *Ред.*

La fille du sorcier.
opéra comique en 1 acte.

Personnages.

Cecconiade, vieux maçon — bas.
Eglantine, sa fille — soprano.
Robert, étudiant — ténor.
Félicite ~~est~~ domestique.
Chœur de lutins.

Le théâtre représente un forêt, à gauche une petite maisonnette en
un poignette recouvert. Il fait à peine jour.

Chœur de lutins. Par ici — R.

Cecconiade dort ferme le lui maison; il porte un vieille robe de chambre
en frant point et un baguette magique à la main. — ~~Il a dit.~~ Il est
vieux; son pouvoir s'est usé; les lutins se lui observent plus et se méfient
de lui; sa baguette a perdu presque tout sa puissance. Il est à grand-peine
s'il peut se procurer le bois nécessaire, à la voir. Il a dû passer beaucoup
temps pour cela se mauvais profit et maintenant il faut se vent sans
succès. — La sa qualité de sorcier, il ne peut se procurer le moyen
nécessaire; la nature se garde rendre pour sa prières pèche — et il avait
bien fait de s'ingérer pendant sa longue existence, se avec humble à se fait
tenir. ~~Félicite~~ domestique, se lui sert pour se grand étonnement; Robert
s'est vu en air, qu'il se voit Cecconiade, avait bien forme à homme — et la
chanson pendant se se puissance. ~~Félicite~~ redoublait en air et se pas plus en
jeu de charbon. — Et se se voir la jeune Eglantine? Jusqu'à présent il
s'avait pas même redoublé se avec pour l'air de s'ingérer; il se vent pas
de faire d'être se plus maçon. — Il l'a avec dans une ignorance complète
de monde; sa maçonnerie est avec table à tous les yeux; il s'effrayait même
les maçon se pas à un prison extrêmement riche. — mais qui se perdre avec
tant! — Et se qu'il avait reconnu! s'est avec se pas se dire glaise et
trottoir; il est avec comme se, mais dans le monde et riche. — Je se voir se.
Et quel avec se voir se se fille, quand il avec mort?

Dieu.

Ah le vieillard
et le trois maçon
pas celui se avec
quand il se ~~se~~ se puissance.
Ah ah ah ah
oh oh oh oh se avec
Je me avec à tous le monde
moi, ma fille et ma maison!
les lutins avec maçonnerie
Méfiant se avec se avec!

НАБРОСОК ОДНОАКТНОЙ ОПЕРЕТТЫ «ДОЧЬ КОЛДУНА». ЛИБРЕТТО ТУРГЕНЕВА

Автограф, 1867 г. Лист 1

Национальная библиотека, Париж

Набросок уже содержит основные линии сюжета оперетты. Комическое положение старого колдуна Кракамиша, беспомощно наблюдающего крушение своей власти над природой, — это то, что составляет и будет составлять главную тему пьесы. Элемент сентиментальный, идиллический, которого требуют условия жанра, только оттенит мотив уничтожения колдовской власти. Ария старого колдуна сопровождается горькими сетованиями по поводу утраты его бывшего могущества. Затем следует интермедия Прелимпимпина*. Появляется охотник Робер, он замечает дом, так как волшебная завеса, скрывающая его, в одном месте прохудилась, образовав дыру. Начинается дождь; Робер хочет войти в дом, но в это время раздаётся песня Эглантины, от которой впоследствии, после множества исправлений, автор откажется, заменив ее «песней дождя», записанной немного ниже и затем перенесенной на это место. Робер очарован. Набравшись храбрости, он входит в дом. Появляется Кракамиш, пробует прогнать пришельца, который все же не уходит, даже когда дождь прошел и никакого предлога, чтобы оставаться, уже нет. Желая испугать Робера, Кракамиш грозит вызвать чудовище. Но в результате магических заклинаний старого колдуна появляется лишь земляной червь. Кракамиш в отчаянии, Робер смеется. Кракамиш переходит от угроз к униженным мольбам. Тут появляется Эглантина. Набросок заканчивается ее восклицанием: «Что это? Батюшка?»

Любовь Робера и Эглантины в этой ранней редакции только намечена, персонажи даны пока очень эскизно. Робер еще только студент. Большая ария колдуна как будто приняла уже окончательный вид, так же как и хор лесных духов, место для которого указано в начале, а окончательная редакция, как мы уже сказали, записана на отдельном листке. Никаких сценических разделений нет. По-видимому, это самые первые наброски пьесы.

Резюме свидетельствует об этапе уже более обдуманном и художественно совершенном. Действие делится на десять сцен, места для арий и хоров тщательно размечены. Построение то же, с насмешливым хором лесных духов и причитаниями Кракамиша. Волшебный покров, защищающий дом, во многих местах прохудился, пропускает дождь, это разжигает бессильную ярость колдуна и вызывает комическую сцену, в которой Прелимпимпин приносит своему господину, за неимением ничего лучшего, «старый дырявый зонт». Марта (прежняя Эглантина) задумчиво поет «песню дождя»⁵. Эта тема сменяется темой охоты и появлением принца. Таким образом устанавливается более четкий порядок чередования картин. Марта и Робер видят друг друга, они поражены и поют о своей любви. Теперь гнев Кракамиша против пришельца, посмеявшегося приблизиться к его дочери, для которой он мечтал о самых блестящих претендентах, оправдывается действием, так же как и отказ Робера удалиться. Сцена неудавшегося магического заклинания перенесена сюда из первого наброска почти без изменений.

Действие, на котором набросок обрывается, в резюме продолжает развиваться. Робер выгоняет старика, разрывая по пути заколдованную сеть и ломая орудия колдовства. Марта умоляет Робера пощадить старого колдуна. Робер уступает и уверяет ее в своей любви. Кракамиш упрямо отказывается отдать дочь этому незнакомцу. В конце концов, когда охотники находят принца и приветствуют его, ошеломленный колдун соглашается на брак Марты. Кортеж удаляется в направлении замка, а за спиной старого колдуна, отрекшегося от власти и сломавшего свой волшебный жезл, рушится дом; лес и лесные духи вновь обретают свободу и покой.

Сценарий, как и предыдущее резюме, содержит десять сцен, перемежающихся хорами и ариями; в его тексте повествовательная форма временами переходит в диалогическую. События развертываются по тому же руслу, что и в резюме, до дуэта Кракамиша и Робера включительно. В развитие действия введены, по сравнению с предыдущими текстами, новые детали. Эглантина, мечтательно глядя на дождь, вспоминает, как она ходила на ярмарку продавать спряденную ею шерсть, чтобы, втайне от отца, выручить денег на хозяйство. Это мотивирует «песню веретена», занесенную в упомяну-

* Так слуга Кракамиша назван во всех трех французских автографах; в окончательном тексте его имя было несколько изменено: Перлимпинин.

тый список музыкальных номеров и позднее введенную в спектакль. На ярмарке она впервые увидела прекрасного юношу. Благодаря этим новым обстоятельствам Робер и Эглантина не просто знакомятся, а узнают друг друга, и внезапный расцвет их любви становится правдоподобнее. Кроме этого введен еще один новый мотив: колдун сообщает с самого начала, что он ждет посольство от всех волшебников Азии и рассчитывает, что оно возродит его былое величие. Эта пометка, сделанная на полях, содержит в себе зерно тех изменений, в результате которых действие пойдет по новому руслу. Старый колдун, вместо того чтобы приступить к магическим заклинаниям, будет стараться поразить Робера эффектным зрелищем дани, приносимой ему азиатским посольством. Отсюда марш и хор «болванчиков». Название этих персонажей менялось несколько раз в постановках. Но элемент восточного колорита был сохранен во всех вариантах. Далее следует речь, о которой только помечено: «Нужно бы сделать из этого торжественный и напыщенный речитатив». Позднее Тургенев, в своем отчете для «Санкт-Петербургских ведомостей» в апреле 1869 г., определил эту речь как «бравурную». Это — сатира на политические выступления Наполеона III. Прием посольства заканчивается бунтом «болванчиков». Кракамиш, спасенный Робером от «болванчиков», отдает ему свою дочь: «Ну, раз уж всё кончено — ведь вы любите друг друга, неправда ли? — я больше не стану противиться. Будьте счастливы — а вы, принц, отведите мне хотя бы уголок в своем дворце. — Как, разве вы принц? — восклицает Эглантина. — Да, я принц Робер Штирийский...»

До нас не дошел, к сожалению, французский текст «Последнего колдуна» в той двухактной редакции, которая была представлена в баденских любительских спектаклях осенью 1867 г. Но нам известно, что и после этих спектаклей, во время подготовок представлений в Веймаре, а затем в Карлсруэ, либретто «Последнего колдуна» подвергалось новым переделкам и дополнениям (см. об этом ниже, в статье Гр. Шви́рца).

Не были ли все эти изменения, эти последовательные переделки следствием некоторой внутренней хрупкости либретто? Музыка Полины Виардо, по мнению не только Тургенева, но и Листа, а также по отзывам газетной критики, которые обильно цитирует Гр. Шви́рец, имела неоспоримые достоинства. Либретто не было лишено прелести и поэтической фантазии. И тем не менее, пьеса подверглась суровой критике. Сам Тургенев не был сторонником возобновления спектаклей в Карлсруэ. Возможно, он сознавал лучше кого бы то ни было, что оперетте не хватает внутренней гармонии. То, что годилось для спектакля, разыгрываемого в уютной обстановке салона, не подходило для театра, а расширение пьесы, ее увеличение до естественного для обычного представления размера еще больше нарушило равновесие составляющих ее элементов. При сравнении с «Последним колдуном» либретто «Слишком много жен» кажется более цельным и устойчивым.

«Л Ю Д О Е Д»

В письме к Пичу от 27 июля/8 августа 1867 г., в котором Тургенев сообщал о двух первых больших опереттах, он писал также, что начал третью. Он вспоминает о ней и в письме от 8/20 апреля 1868 г.: «Мы усердно работаем над третьей оперой — позавчера была уже первая репетиция двух хоров». Автор в письме от 15/27 мая 1868 г. отдает предпочтение «Людоеду»: «...это совсем не то, что „Krakamische“: больше огня, больше разнообразия»⁶.

Первый спектакль «Людоеда» состоялся 24 мая 1868 г. в Бадене, затем он был повторен 29 мая. Об успехе новой оперетты у слушателей говорит тот факт, что 8 июня прошло уже пятое ее представление⁷.

Очень жаль, что парижские рукописи не позволяют нам проверить основательность высокой оценки «Людоеда», данной Тургеневым. Они содержат лишь копию (рукой Тургенева) роли Людоеда, Микоколембо, и под рубрикой «Тетрадь стихов для третьей оперетты» наброски арий (как будто, первых пяти), а также два листочка с черновым текстом, покрытым помарками и прочерками.

Известно, что Тургенев с успехом исполнял роль Людоеда⁸. Так как по театральному обычаю в переписанной им роли помечены только последние слова реплик

персонажей, которым отвечает или к которым обращается Микоколембо, трудно по этому источнику составить себе ясное представление о ходе действия. По-видимому, Людоед влюблен в принцессу, ставшую его пленницей, для нее он велел соткать золотую вуаль, изготовленную «лучшими мастерами округи», которых он тоже держит у себя в замке. Он пытается принудить пленницу полюбить себя. Под влиянием принцессы могучий и свирепый Людоед приручается и неуклюже пытается быть нежным. Он даже отказывается от своих людоедских привычек. Но присущая ему кровожадность возрождается при виде человека, проникнувшего в его замок, — это, по-видимому, принц, влюбленный в принцессу и пришедший ее спасти. Людоед готовится удовлетворить свой инстинкт каннибала и съесть этого несчастного, причем остается неясным, почувствовал ли он в нем соперника: «Ты разучился говорить! Впрочем, это неважно (*он его ощупывает*). Ты довольно упитан... И я намерен съесть тебя под острым соусом... У меня даже слюнки потекли... <...> А ну, парень, давай сюда шею!»

Благодаря вмешательству принцессы, юноше даровано помилование, но зато Людоед добивается уступок от нее: ему разрешено надеть на нее золотую вуаль, поцеловать ее, а затем и жениться на ней. Фрагмент обрывается на пиршестве; что это — обручение или свадьба? Людоед пьянеет от странного напитка, как будто медленно лишающего его сознания. Естественное ли это опьянение от вина или действие заранее подготовленного питья? Что произойдет дальше? По-видимому, развязка будет счастливой, как того требуют законы жанра, но мы так и не знаем, при помощи какой хитрости принцесса сумеет покинуть замок Людоеда ради своего принца.

Все известные нам наброски арий относятся к элегической части оперетты, к теме любви принца и принцессы. Их сентиментальная и меланхолическая тональность выражает поэтические мечтания о несбыточном счастье.

«З Е Р К А Л О»

Насколько нам известно, это — последняя из больших оперетт, упомянутых в переписке Тургенева, в частности, в письмах к Пичу. М. К. Клеман, приведя цитату из письма к Пичу от 14/26 сентября 1868 г., где говорится о почти установленном либретто новой оперетты и об одном уже написанном хоре, посягает лаконически, что речь идет о «Le Miroir»⁹. 9/21 июня 1869 г. Тургенев в письме к Пичу сообщает, что премьера оперетты назначена на 5 или 10 августа. Гр. Швирец допускает, что спектакль не состоялся, так как в дальнейшей переписке с Пичем никаких упоминаний о нем нет¹⁰. Не зная об основаниях, побудивших Клемана определить заглавие новой оперетты, мы все же думаем, что он был прав. Среди парижских рукописей есть еще только один большой и законченный текст — это водевиль «Ночь в гостинице Большого Кабана», не имеющий отношения к жанру музыкальной комедии. Поэтому бесспорно, что оперетта, о которой шла речь в июньском письме 1869 г. и которую Тургенев рассчитывал поставить месяца через два, это и есть «Зеркало» — прекрасно отделанная, чрезвычайно музыкальная вещь, с большим количеством арий и хоров

Как и в оперетте «Слишком много жен», в «Зеркале» есть все элементы, присущие жанру оперетты, но дозировка их иная. Комическая сторона получила меньшее развитие, она заключена в образе Бабахана, в его напыщенных речах и тяжеловесных комплиментах и острогах. Положение, в которое ставит себя этот старикашка, лезущий из кожи вон, чтобы добиться согласия принцессы на брак с ним, также является постоянным источником комического. Появление в комнате с зеркалом этого персонажа, «одетого, как денди», с выкрашенной бородой, должно производить на сцене комическое впечатление, которое усиливается его репликой: «Последнее слово эlegantности и отменного вкуса! Я неотразим!..» Чертами тщеславия и напыщенности Бабахан напоминает отчасти Зулуфа из первой оперетты Тургенева.

Характер Зельмы в начале, когда она в наивной нерешительности колеблется между верностью безнадежной любви и пробуждением нового чувства, вызывает улыбку. Образ Зельмы значительно богаче образа Зенеиды из «Слишком много жен». Оперетта «Зеркало» не так непосредственно весела, как «Слишком много жен», в ней отведено большее место сатире. Сатира нравов выражена, пожалуй, только в одной

детали.— У нас есть обезьяна, говорят цыгане,— «которая целёхонький день гуляла по Итальянскому бульвару, и никто не догадался, что она обезьяна». Что касается политической сатиры, она, наоборот, приобретает большие масштабы и звучание, иногда выходящее за рамки обычного для оперетты добродушия. Как бы случайно, мимоходом, в текст вводится выпад по адресу наполеоновской политики: «Правда, этот же самый народ, недовольный последним, несколько... мексиканским походом его величества <...> чуть было не взбунтовался». В ту пору, когда создавалось это либретто,



ТУРГЕНЕВ В ГЛАВНОЙ РОЛИ ОПЕРЕТТЫ «ЛЮДОЕД»

Рисунок Людвиг Пича. Баден-Баден, 1868 г.

Местонахождение оригинала неизвестно. Воспроизводится с репродукции в книге: «Ivan Turgenjew an Ludwig Pietsch...» Leipzig, 1923

история бесславной мексиканской экспедиции 1861—1867 гг., одним из вдохновителей которой был Наполеон III, еще сохраняла свою политическую злободневность.

Допрос Бабахана носит комический характер, но в нем дается очень современная и острая критика деспотизма, произвола, бесстыдного ограбления народа:

Г а м б а. Правда ли, что по вашему повелению, как все говорят, обезглавлены, посажены на кол, повешены люди, виновные лишь в том, что прились вам не по праву?

Б а б а х а н. Чистейшая клевета! Приговоренные сами пожелали так заплатить свой долг обществу... <...>

Г а м б а. Правда ли <...>, что вы взимали порядочные суммы под видом необходимых налогов и клали их в собственный карман?

Б а б а х а н. Вот еще! Просто я завел цивильный лист — по образцу всех просвещенных государств, вот и все!.. А кроме того — секретные фонды!

Г а м б а. А для чего секретные фонды?

Б а б а х а н. Для чего... для чего! Болван! На то они и секретные, чтобы о них не знали!

Г а м б а. Вы часто также сажали за решетку невинных людей.

Б а б а х а н. Сажал за решетку! Но ты просто круглый невежда, варвар! Ты что, никогда не слыхал о превентивном заключении?

К сатирическим мотивам примешиваются мотивы сентиментальные. Оттененные комизмом некоторых сцен, эти два элемента лежат в самой основе пьесы. Будущее Зельмы — Ратмира волнует нас больше, чем будущее Артура — Зенеиды. Их внутренняя жизнь сложнее. Зельма воплощает не одну только любовь; она гордая принцесса, способная бороться со своим чувством. Эденко-Ратмир не безупречный принц — Гамба напоминает ему о его неосторожности. (Имя Эденко, по-видимому, реминисценция из «Консуэло» Жорж Санд — действие во второй части этого романа разворачивается в Богемии, где появляется Эденко, верный друг принца Альберта.) С самого начала пьесы намечен мотив взаимной склонности Эденко и Зельмы. Последующее действие в большей своей части развивается в зависимости от чувств этой пары — от взаимного влечения к ярости Зельмы, которая из ревности едва не губит всего, и к финальному примирению. С первых же сцен в оперетте царит атмосфера тайны. Предчувствия Дилары, ее тревога после появления цыган, загадочность личности Эденко, недоуменный вопрос Бабахана: «Где же я видел эти глаза?», скрытые его замыслы, — все это возбуждает интерес, создает атмосферу любопытства и ожидания. И тут автор мастерски оперирует поэтическими мотивами, связанными с романтическими обычаями цыган, этих живых символов экзотики и вольной воли.

Старинный фольклорный обычай гаданья с зеркалом использован артистически. Зеркало в конце концов открывает Зельме ее будущего мужа. Торжественность ночи придает происходящим в комнате событиям подлинно поэтическое звучание.

Ритмическая форма арий и хоров становится здесь изысканнее и разнообразнее, чем это было в либретто «Слишком много жен». В «Зеркале» употреблены многие размеры: александрийский стих, десяти-, восьмисложный, шести- и семисложный, — притом всегда в полном соответствии с темой. Достаточно сравнить живость и порывистость рондо Эденко с впечатлением гармонического укачивания, сопровождающего мечтательные видения счастья в двух предыдущих строках. Количество и удельный вес музыкальных номеров по сравнению с прозаическим диалогом в последнем либретто Тургенева значительно возросли. Музыка должна была присоединять свое очарование к поэтической прелести текста. И тем более жаль, что нотные материалы к этой оперетте остаются неизвестными.

НАБРОСКИ И СЦЕНАРИИ

«Ц Ы Г А Н Е»

На полутора страницах Тургенев так четко и ясно излагает проект оперетты в двух картинах, что самое лучшее просто переписать его:

«Мариула — цыганка
Алеко — цыган
Зара — цыганка
Ренко — цыган
Англичанин — гость

1-ая картина

Цыганский табор. Богатый английский путешественник пришел посмотреть его. Комические сцены. Он дает денег. После его ухода Мариула остается с Алеко, который влюблен в нее. Она с ним резка и уходит. Сцена ревности. Алеко заявляет, что

убьет соперника. (Он хочет вытащить из кармана перочинный нож.) Приходит Зара, которая говорит ему, что Мариула вбила себе в голову, что она себе возьмет в мужья только того человека, которого увидит ночью в зеркале (действие происходит накануне Нового года). Зара нечаянно узнала ее тайну и хочет ею воспользоваться. Слышно, как подкрадывается Мариула. Они уходят. На руке у Мариулы корзинка; это ужин. У нее также ключ от амбара и зеркало. Она уходит на цыпочках... Падаёт густой снег. В антракте музыка могла бы это изображать.

2-ая картина

Амбар — стол и стул. Мариула появляется, всё располагает по местам, зажигает свечи, приготовляет ужин и садится. Ей страшно. Маленький хор проходящих девушек. Затем в глубине появляется и исчезает белое видение. Входит Алеко, наряженный разбойником, приближается к Мариуле сзади, она пугается. Но все же не оборачивается... Наконец, он поднимает на нее нож — крик испуга... она узнает его. Появляется Зара с другими цыганами. Поют здравицу. Мариула соглашается взять в мужья Алеко».

Действие, так же как и число действующих лиц, сводится к минимуму. Мимолетная ссора влюбленных, намеченная в духе легкой пародии, которой поэзия старинных традиций придает свое очарование, счастливо разрешается. Тема цыган и гаданья с зеркалом в этом наброске позволяет отнести его к тому же времени, когда создавалась последняя оперетта («Зеркало»).

〈ЛИБРЕТТО КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ〉

(Без заглавия)

Два листка представляют собой набросок сценария оперетты в одном действии и восьми картинах. Действие происходит в доме состоятельного крестьянина, в Норвегии, между четырьмя персонажами. Карен обручена с пастором Олафом, только что окончившим университет. В первых трех сценах, полных лукавства, с ариями и дуэтами, происходит забавная пикировка между женихом и невестой. Юмористически используется комическая ситуация: идет дождь, а Олаф, которому нужно идти, энергично отказывается от зонтика и плаща и берет только тросточку. В сценах четвертой и пятой появляется через окно третий персонаж — Карл, военный, «в красивой, несколько фантастической форме, с саблей на боку». Можно думать, что он возвратился в родные края из далеких походов: «В Патагонии <...> я мечтал об этом маленьком домишке». В сцене шестой Карен и Карл оказываются лицом к лицу. Карл дразнит девушку, делая вид, что собирается обосноваться в доме хозяином. В сцене седьмой возвращается Олаф, и события приобретают драматический характер. Попробовав сперва, как и подобает пастору, подействовать убеждением, Олаф затем теряет терпение и хочет выгнать Карла. Они дерутся, и Олаф своей тросточкой выбивает из рук Карла саблю. Карл охотно сдается и объявляет, что он дает свое благословение и согласие на брак. По какому праву? Карл оказывается братом Карен, уехавшим юнгой в Америку, когда сестре было только четыре года. Старая Фрикка появляется на сцене, чтобы это подтвердить. Набросок заканчивается словами, небрежно занесенными на бумагу автором: «Он поет припев своей арии — и все подпевают — даже Фрикка, хлопая в ладони — или можно ввести рондо».

Сценарий этой оперетты на семейную тему представляет еще меньше интереса, чем «Цыгане».

〈НЕЗАКОНЧЕННАЯ ОПЕРЕТТА〉

(Без заглавия)

Набросок этого либретто обрывается на конце второго акта; далее проставлен только заголовок: «Третий акт». Достаточно беглого ознакомления с рукописью, чтобы увидеть простоту замысла и то, что автор не без вдохновения отдается на полную

волю своей фантазии. «Театр представляет собой большую синюю долину; направо черный утес, налево белый утес; в глубине красное море. Мимика (пастушка) сидит посреди долины...» Она потеряла родителей, но у нее есть друг, колдун Фризоболен, и враг из того же сословия — Пупуэз. Добрый колдун, сидя на белом утесе, а злой — на черном, осыпают друг друга бранью. На берег высаживаются «очень толстые» турки, видят Мимику, она им очень нравится. Слышно, что кто-то приближается. Туркам негде спрятаться в открытой долине, и их предводитель Хаад-Абдулла предлагает присесть всем на корточки — «нас примут за ибисов». Входит Лебарбю, разоренный старый француз, в сопровождении Фредерикуса, бывшего короля, а теперь его слуги. Лебарбю выражает удовольствие тем, что у него ничего не осталось. Буколическая сцена между Мимикой и ее возлюбленным Амандасом. Турки набрасываются на них. Спасти удастся одному Амандасу, который и не думает о Мимике, зато рыцарственный Лебарбю предлагает туркам вместо Мимики себя, и даже перспектива быть посаженным на кол не заставляет его отказаться от своего решения. Турки соглашаются на обмен, когда узнают, что Лебарбю кавалер Почетного легиона.

Фризоболен сообщает Мимике, что тот, который пожертвовал собой ради нее, ее отец. Пастушка решает вырвать его у похитителей, зовет и уговаривает окрестных пастухов. Следует комический эпизод с появлением дурачка Жакопо, размахивающего клистиром, который он торжественно использует для лечения Фредерикуса. Отряд под предводительством Мимики выступает в поход: «Народ, ко мне! *(указывая на дурачка с его клистиром)*. Вот наше знамя!» Фредерикус остается один на сцене, «сидя, весь раздутый, с открытым ртом и с руками на животе».

Во втором акте «театр представляет залу во дворце султана Патапуфа». Султан скучает, как и полагается, и министр Мелокотон не знает как его развлечь. К счастью, прибывают турецкие корсары с пленниками. Султан пренебрегает женщинами, но живо заинтересован Лебарбю: «Какое счастье, я никогда еще не сажал на кол француз...» Но пока султан подкрепляется перед церемонией казни, Лебарбю, не теряя времени и пользуясь недовольством подданных султана, подстрекает их к бунту. Эта ситуация напоминает ту, которая была использована в оперетте «Слишком много жен». Мелокотону предстоит скверные минуты. Он слышит выкрики: «Вздернем, вздернем Мелокотона». Трусливый султан, чтобы спасти пошатнувшуюся власть, цинично готов согласиться на казнь своего министра. Но Лебарбю не соглашается на сделку. Дворец захвачен, и Лебарбю объявляет народу, что править будет новый султан, имени которого он пока не называет. В этот момент появляется отряд, предводительствуемый Мимикой. Комическая встреча: «Лебарбю согласен на то, чтобы Мимика была его дочерью, раз это доставляет ей удовольствие, но ничего положительного о ее матери он сказать не может». Новое осложнение: сообщают о появлении третьей армии — разъяренных кроатов, одерживающих победу под предводительством Пупуэза и Фредерикуса. Фредерикус коронован, а злой колдун Пупуэз, беря реванш, объявляет от его имени, что пленники будут казнены. Лебарбю будет посажен на кол. Но вдруг король, до сих пор молчаливый и бледный, восклицает: «Я беременный». И заключительный хор второго акта подхватывает:

Это дитя тайны,
 Это дитя клистира.
 Какое ужасное мученье!..

Ах бедный отец, бедное дитя!

По сюжету и месту действия пьеса перекликается с двумя другими «восточными» либретто: «Зеркало» и «Слишком много жен». Аналогичный экзотический мотив бегло проходит и в «Людоеде» с его восточным танцем, и в «Последнем колдуне» с китайским посольством. Замысел, как показывает его изложение, чрезвычайно вольный. Многие персонажи карикатурны, их приключения невероятны, а некоторые комические эффекты приобретают характер грубого шутовства (эпизод с клистиром, неожиданное открытие Фредерикуса в конце второго акта и последующий шутовской хор).

Настоящее либретто, в сущности, выходит за пределы жанра оперетты — в нем можно видеть попытку Тургенева испробовать свои силы в новом для него жанре оперы-буфф.

«КОНСУЭЛО»

Рукопись представляет собой набросок сценария будущего либретто. На полях местами сделаны вставки, но в самом тексте мало исправлений, хотя незаконченность многих фраз и производит впечатление поспешности. Перед нами канва пьесы, организованная и готовая к дальнейшему развитию. Беглого изложения достаточно, чтобы выявить строгость ее драматического рисунка.

В первом акте богатый фермер и его дочь заблудились в лесу. Цыгане из стоящего неподалеку табора уводят путников. Появляется начальник табора, его привлекает девушка. Подходит молодой крестьянин, ревнивый жених девушки. Драматически напряженная сцена, в результате которой предводитель цыган уступает. Путники уезжают. Второй акт переносит нас в дом фермера, где идут приготовления к свадьбе. Жених мрачен: «Он все еще мучится ревностью, а кроме того недоволен тиранией правительства. Это молодой республиканец». Вечер. Он уходит, фермер отправляется спать. Девушка остается одна. Появляется «таинственный человек», преследуемый полицией, он просит спрятать его. Девушка прячет его в своей спальне и направляет преследующих его солдат по ложному пути. Теперь у них есть время объясниться. Пришелец сообщает, что он не простой разбойник: «Знайте, что если хотят моей смерти, то это потому, что я хочу спасти родину...» Перед уходом он предлагает девушке последовать за ним. Но та отказывается, не без усилия над собой. Жених, спрятавшийся в тени и все слышавший, бросается вслед, затем возвращается и сообщает, что он убил незнакомца. Девушка падает в обморок.

В третьем акте действие происходит через несколько недель. Девушка не забыла и не простила жениху, а в стране идет революция: «Знаменитый X: поднял страну». Патриотический энтузиазм зажег молодежь, в частности жениха, они горят желанием посвятить себя освобождению родины. Последнее свидание молодых людей: «Она еще любит его, но мысль о пролитой им крови вызывает в ней возмущение». Богатый фермер довольно равнодушен к движению, вызванному патриотическим энтузиазмом, а капрал — тот самый, который преследовал таинственного человека, «стал преданным приверженцем X. с тех пор как X. торжествует». Но вот объявляют о прибытии прославленного X., и все село готовится к торжественной встрече. Фермер в качестве почетного лица должен произнести речь, а дочь его — преподнести цветы. Во время церемонии девушка узнает в X. «таинственного человека», он тоже вспоминает свою спасительницу. Он представляет ее... своей жене. Жениха прощают, и X. благословляет молодых людей на брак. Радостные восклицания, забавно сформулированные: «Да здравствует Микоколембо!» Не является ли это напоминание о «Людоеде» простой шуткой автора, безо всякого значения, которая в последующих рукописях могла исчезнуть?

Диссонанс, звучащий в последних словах, заставляет особенно сильно почувствовать, насколько чужда этому сценарию комическая нотка и легкомысленное настроение. Он скорее напоминает оперу, чем оперетту. Конечно, в нем содержатся и комические элементы: осторожный и трусливый фермер, политический перебежчик капрал Шмидт, начало первой сцены, когда цыгане и цыганки окружают и увлекают несколько растерявшихся путников. Но все это эффекты второстепенные. Основное развитие действия проходит в атмосфере серьезной.

Как ни гадательны бывают порой поиски истоков, можно все же предположить, что Тургенев нашел в романе Жорж Санд «Консуэло» ситуации и атмосферу, из которых он черпал вдохновение. Проф. А. Мазон уже высказывал такую мысль. Загадочная фигура освободителя, «таинственного человека», как называет его сам Тургенев в списке персонажей, имеет много общего с Фредериком де Трек, эпизодическим персонажем, освободившим от опасности Консуэло, ставшую графиней Рудольштадтской. Она чувствует влечение к этому благородному рыцарю, тайны которого еще долго не будет знать. Муж ее Альберт символизирует своей психологией всю жажду освобождения и стремление народа сбросить иго тирании. Всё это связывает сценарий с эпизодами романа Жорж Санд «Консуэло», включая и продолжение его «Графиня Рудольштадтская».

Установленные биографами Жорж Санд факты подтверждают правдоподобность подобного сближения. Жорж Санд питала к Полине Виардо чувство восхищения, такую глубокую, даже страстную дружбу, что захотела изобразить ее в образе Консуэло, божественной певицы и несравненной женщины. Впрочем, роман был посвящен ей лишь в 1875 г., написал же он был в 1842 г. Но безынтересно заметить, что о нем вновь заговорили в 1860-х годах. В начале того периода, к которому относятся рассматриваемые нами рукописи, в январе 1867 г. Жорж Санд не без кокетства пишет Флоберу: «Консуэло, графиня Рудольштадтская, что это такое... Ни словечка из них не помню». В ее календаре на 1862 г. под датами 20, 21, 22 и 23 августа есть пометки о работе над «Консуэло», и судя по контексту («репетируют...» и т. д.) можно предположить, как и считает проф. Л. Гишар, что речь идет о пьесе, созданной на основе романа и разыгранной в Ноане, вероятно, в кругу друзей. Учитывая отношения Полины Виардо и Жорж Санд, мы считаем маловероятным, чтобы ни певица, ни Тургенев, тоже лично знакомый с писательницей, ничего не знали об этом обстоятельстве. Мы уже видели, как Тургенев использовал имя Зденко, чтобы назвать героя «Зеркала». И как могла Полина Виардо, о которой Жорж Санд говорила, что идей у нее столько же, сколько у Россини, а знаний столько же, сколько у Мейербера, не соблазниться созданием оперы, которая принесла бы ей окончательное музыкальное признание? Не подлежит сомнению, что этот сценарий свидетельствует о намерении Тургенева и Полины Виардо создать серьезную оперу романтического плана.

«Р Ы Б А К И»

Эта очень перемаранная рукопись содержит только набросок действия задуманной пьесы.

«Театр представляет собой внутренность рыбацкого дома на берегу Северного моря. Рыбачья утварь и т. д., горит лампа. Снаружи слышна гроза». Это дом Гертруды, у которой в гостях Барбара и молодая Карен. Говорят об Н. — молодой девушке, и «Гертруда напоминает об обстоятельствах, при которых Н. попала в семью». Входит Ларс, племянник Гертруды. Обеспокоенная Гертруда выходит посмотреть, не идет ли Н. В это время между Ларсом и Карен маленькая сцена ревности: «К. говорит ему, что она прекрасно видит, что он увлечен этой Н.» Тем временем та бесшумно вошла в комнату, никем не замеченная. Всеобщее удивление: «Откуда ты? — Снаружи. — Но ты не промокла? Молчание. Она садится за работу». От этого существа веет странной тайной. В дальнейшем фантастический элемент в сюжете еще усиливается: вернувшаяся Гертруда сообщает, что гроза разыгрывается и что «лодка старейшего в поселке рыбака» терпит бедствие; тогда Н. подходит к окну и в минуту затишья громко произносит: «Уходите, я приду». «Гроза стихает как по волшебству», и лодка благополучно возвращается. Карен испугана. Гертруда просит у Н. объяснений. Тогда Н. целует ее в лоб. Гертруда засыпает. Тот же магический эффект с Карен. Н. уходит, а Ларс, все видевший, бросается за ней, решив узнать, в чем дело. На этом кончается первый акт.

Второй акт происходит на морском берегу. Слышится хор ундин. «Ларс прячется за скалу». «Появление Пандракса на морской раковине... это он насылает грозы... он громко зовет ундин... они прибегают... ластятся к нему... Хор... Он говорит им, что семь лет тому назад Н. получила разрешение отправиться жить к людям». Теперь она должна решить: «Если кто-нибудь полюбил ее, она должна превратить его в ундию — он должен утонуть, — если она сама любит, то станет женщиной и потеряет бессмертие, — с тем, чтобы превратиться в пену как только он ее покинет». Появляется Н. Ей задают вопросы и дают время подумать. «Н. одна, задумавшись, ничего не говорит. Музыка, выражающая: Люблю ли? Должна ли любить? Ларс выходит из своего укрытия и бросается к ней». Он решил жениться на ней. Конец второй картины набросан крайне неразборчиво. Н. как будто решается ответить на любовь Ларса.

Третья картина переносит действие снова в дом. В рукописи только краткие записи: «Карен одна. Ария: Карен и Барбара... и т. д. ...» Должна состояться свадьба Ларса и Н. Но Ларс и Карен грустны. Наконец входит Н. «в костюме невесты».

Janvier.

Sopra ——— bariti
 1^{er} Violon ——— basse
 Angéleto ——— tenor
 Camille ——— auffy soprano
 Corine ——— soprano
 Clorinde ———

Chœur de jeunes filles.
 Chœur de gens d. bas pays.

Acte 1^{er} / 1^{er} Act.

La scène représente l'île de l'île de l'île
 à l'écarter à l'écarter - On de l'écarter l'écarter
 2 points; cabre à l'écarter.

Chœurs de jeunes filles - Quel talent
 amable dans un com. - On abaisse le
 professeur. etc. etc. etc. etc. etc. etc.
 catégorique. etc. P. - Il le pense un peu
 pour il leur ennuie l'écarter de l'écarter
 Il veut donner pour dans une fois
 quelque chose... l'écarter l'écarter
 est mécontent. Qui peut-il donner
 sans se faire voir. hi. ouy, hi. ouy.
 la date l'écarter et de l'écarter, la main
 telle fois. etc. de l'écarter l'écarter, l'écarter l'écarter.
 Le P^{er} dit rien. - Les chœurs dit

P. dit P. - Il le dit, le dit tout
 aller... Il le dit, le dit tout à l'écarter.
 etc. - hi, ouy, ouy. - l'écarter
 l'écarter. - hi, ouy, ouy. l'écarter
 de l'écarter. - l'écarter l'écarter
 l'écarter l'écarter. - l'écarter l'écarter
 un air que j'ai fait chanter à l'écarter
 l'écarter. - hi, ouy, ouy. l'écarter
 l'écarter. - hi, ouy, ouy. l'écarter

l'écarter. - hi, ouy, ouy. l'écarter
 l'écarter. - hi, ouy, ouy. l'écarter
 l'écarter. - hi, ouy, ouy. l'écarter
 l'écarter. - hi, ouy, ouy. l'écarter
 l'écarter. - hi, ouy, ouy. l'écarter

etc. etc. etc. etc. etc. etc.
 etc. etc. etc. etc. etc. etc.

Chœur

de l'écarter l'écarter l'écarter
 l'écarter l'écarter l'écarter

etc. etc. etc. etc. etc. etc.

+ P. dit l'écarter l'écarter
 l'écarter l'écarter l'écarter
 l'écarter l'écarter l'écarter

etc. etc. etc. etc. etc. etc.
 etc. etc. etc. etc. etc. etc.
 etc. etc. etc. etc. etc. etc.
 etc. etc. etc. etc. etc. etc.
 etc. etc. etc. etc. etc. etc.

Chœur d'écarter

Quatre

Короткая фраза выражает основное: «Если ты меня разлюбишь, это будет моей смертью». Она, по-видимому, поняла, что Ларс все же любит Карен. Дуэт Пандракса и Ларса. Автор отмечает, что один «насмешлив», другой «смущен». Очевидно, Пандракс предвидел развязку, так как Ларс неспособен полюбить Н. достаточно сильно. Затем следует дуэт Ларса и Карен. «Входит Н. В момент поцелуя громкий крик». Теперь Н. знает, что она приговорена; у нее хватает силы сказать молодым людям: «Прощайте» и «будьте счастливы». Угрожающий Пандракс ждет ее в блеске молний, и она внезапно исчезает. «Молитва... Ларс и Карен бросаются друг другу в объятия».

Это действительно драма, основанная на легенде. Угрожающие раскаты грома, за которыми следует внезапно наступающая и загадочная тишина, создают типично вагнеровские поэтические и драматические эффекты. Старая северная легенда разрабатывается в духе романтической фантастики. Музыка отведено первое место, и голоса природы, так же как и внутренние голоса души, по-вагнеровски выражены музыкальными мотивами. Как бы ни были беглы примечания, они очень характерны: «снаружи слышна гроза — музыкальный отрывок», или же «музыка выражающая: Люблю ли? Должна ли любить?» Несмотря на то, что сценарий очень схематичен, особенно в конце, на одном листке уже есть четкое распределение музыки во всех трех актах. И последнее: слово «акт», фигурирующее в начале наброска («1-й акт»), далее зачеркнуто и заменено в обозначении второго акта словом «картина». Автор, очевидно, почувствовал, что он должен ограничить свои планы.

Этот замысел может быть поставлен рядом с предыдущим: как и в сценарии «Консуэло», Тургенев обращался здесь к жанру оперы.

КОМЕДИЯ

«НОЧЬ В ГОСТИНИЦЕ БОЛЬШОГО КАБАНА»

Рукопись имеет пародийный подзаголовок «Драма в одном акте». Как и в других рукописях, на ней нет даты, но список персонажей содержит имена исполнителей — актеров театра в Карлсруэ, для которого, очевидно, и предназначалась пьеса. В пьесе встречается несколько шуток по адресу Наполеона III, что также позволяет предположить, что она относится к баден-баденскому периоду. Несмотря на множество поправок и добавлений, текст пьесы совершенно закончен.

Никакими сведениями о постановке этой пьесы мы не располагаем. Можно думать, что она, в отличие от либретто оперетт, была написана не для домашнего театра Виардо, а непосредственно для профессионального театра, а именно для театра Девриена в Карлсруэ. Если это предположение справедливо, то причиной, помешавшей осуществлению постановки пьесы Тургенева в Карлсруэ, мог быть скандал в прессе, разыгравшийся в связи с «Последним колдуном»¹¹. Таким образом, время написания пьесы можно условно определить концом 1869 г.— началом 1870 г.¹²

В этой легкой прозаической комедии Тургенев обращается еще к одному жанру — жанру водевиля, образцы которого он мог найти в ту пору среди произведений В. Сарду, Л. Галеви и Э. Лабиша. Как и в опереточных либретто, автор строит пьесу согласно канонам, принятым для данного жанра, и в этих пределах он полностью достигает цели.

События в пьесе происходят в провинциальном городке. Выведенные на сцену персонажи заимствованы из условного мира водевиля: банальный и недалекий муж, Кловис Пигробар, занятый усовершенствованием воздушных шаров, чтобы получить патент; властный и ревнивый супруг Викторьен Марген; тридцатилетняя Катрин Пигробар, легко увлекающаяся молодыми людьми, — все хитрости женщины, привыкшей к приключениям и адюльтеру, ей известны. Она легко снисзошла к страсти молодого человека, не разделяя ее. Будучи реалисткой, она защищает свое положение замужней женщины и любой ценой избегает компрометации, не останавливаясь перед ложью. Наоборот, молодой любовник Грелюшон олицетворяет любовь необдуманную. Он не может себе представить, чтобы его партнерша не разделяла его наивное представление о страсти, и это недоразумение служит источником забавных контрастов и комических

ситуаций. И наконец, трудно представить себе такого рода пьесы без полицейского комиссара, этого *deus ex machina* водевиля. Тургеневский комиссар как нельзя лучше соответствует этому традиционному типу.

Все события построены на непрерывной смене недоразумений, на обманчивом сходстве, путанице и т. д. Герои вовлечены в водоворот самых неожиданных происшествий. Автор широко использовал все традиционные водевильные мотивы: мнимое убийство, мнимое самоубийство, пародию на дуэль, потасовки и т. п. Он охотно пользуется также каламбурами. Пьер Мартен хочет привлечь внимание полицейских, пытавшихся вытащить из комнаты его жену: «Берегитесь же, чёрт возьми, вы разорвете...»

Г р е л ю ш о н (*язвительным тоном*). Твое сердце, старый ревнивец?

Г-н Пьер Мартен. Нет... юбку, женину юбку!..»

Викторьен пытается объяснить ошибку: «...мою жену приняли за другую... то есть я хочу сказать, другую приняли за мою жену...»

Смешных положений множество. Полицейский комиссар приходит за мертвым телом и убийцей: он находит трех преступников и ни одного убитого. Пародия на трагедию венчает все эти эффекты. С самого начала Грелюшон сравнивает себя с Отелло. В его монологе пародируются характерные черты мелодрамы: «С неистой радостью буду я смотреть на судорожные гримасы умирающего соперника».

Создавая эту комедию, Тургенев сумел соблюсти законы жанра, и можно оценить как удачу автора эту легкую пародию, написанную в свободной манере и способную доставить зрителям приятное развлечение.

В своей работе о тургеневском театре Л. П. Гроссман отмечает, что еще во второй половине 40-х годов Тургенев пробует свои силы в жанре водевиля, пришедшем на смену романтической драме. «Этот сценический вид, модный у нас, как известно, в николаевскую эпоху, принимает в тургеневской разработке особый вид театрального представления, который можно было бы определить, как *комедию-водевиль*. Сущность его — в некотором ослаблении фарсовых элементов первоначального водевиля — в упрощении куплетов, в повышении нравоописательной живописи. Все остальные черты жанра — веселость, быстрота действия, сатиричность сюжета, гротескность персонажей — здесь сохранены. Сквозь более сдержанные и вполне артистические формы в „Завтраке у предводителя“, так же как в „Бездежье“ и даже отчасти в „Провинциалке“, отчетливо просвечивают основные признаки старинного водевиля. Его анекдотическая основа, общая веселость разработки и сатирические черты, унаследованные от ярмарочного балагана, приближают пьеску к границам буффонады»¹³.

До настоящего времени считалось, что с началом 50-х годов интерес к водевилю у Тургенева исчез и что к этому жанру он впоследствии никогда не возвращался. «Ночь в гостинице Большого кабака» заставляет пересмотреть эту точку зрения. Теперь не приходится сомневаться, что на рубеже 1860—1870-х годов у Тургенева воскресает интерес к жанру водевиля. Какие же новые черты приобрел теперь водевиль под пером Тургенева по сравнению с его ранними опытами 40-х годов? В какой зависимости эти новые черты находились от общей эволюции водевильного жанра в европейской литературе, с одной стороны, и от развития творчества самого Тургенева, с другой? Какую роль в этом сыграло обращение Тургенева к французскому быту и нравам, к типам французского общества? Все эти и другие вопросы несомненно привлекут внимание будущих исследователей, которым предстоит дополнить тему «Театр Тургенева» новой главой. В этой главе, нужно надеяться, будут всесторонне изучены и водевиль «Ночь в гостинице Большого кабака», и либретто к опереттам как осуществленным, так и оставшимся на стадии первоначального замысла, и наброски задуманных Тургеневым сценариев серьезных опер. Хотя сам Тургенев никогда не печатал этих произведений, историки литературы должны отнестись к ним с полной серьезностью, ибо эти опыты были откликом большого художника на общественные и литературные факты, характерные для определенной исторической эпохи.

Автор считает своим приятным долгом принести благодарность профессору Андре М а з о н у за предоставленную возможность предпринять этот труд, за драгоценные советы и неизменно благожелательное внимание.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Леонид Гроссман. Театр Тургенева. Пб., 1924, стр. 86—87.

² Louis Schneider. Offenbach. Paris, 1923.

³ Письмо к Л. Пичу от 27 июля/8 августа 1867 г.

⁴ В письме к Л. Пичу от 27 июля/8 августа 1867 г. Тургенев называет пашу Пиньюфом (жаргонное слово, насмешливое название невоспитанного человека). Это имя встречается во второй редакции либретто, но затем оно было зачеркнуто в рукописи и вместо него вписано: Зулуф (так был назван паша еще в первой, черновой редакции, это имя сохранилось за ним и в окончательном тексте). По-видимому, на одном из этапов работы над либретто Тургенев предполагал дать паше имя, звучащее более комически. Позднее, во время подготовки спектакля «Слишком много жен», он, очевидно, вернулся к имени Пиньюф.

⁵ Текст «песни о дожде» в дальнейшем был доработан Тургеневым. Окончательная редакция ее, не сохранившаяся в рукописях «Последнего колдуна», была напечатана (вместе с нотами) в газете «Новое время», 1900, № 8862, от 28 октября (10 ноября). Источник, откуда редакция газеты получила текст и ноты «песни о дожде», в публикации не указан (см. ее воспроизведение на стр. 195 настоящего тома).

⁶ Письма к Пичу, стр. 57, 68 и 69.

⁷ Там же, стр. 69. — О премьере «Людоеда» Тургенев сообщал также М. Гартману, в письме от 15/27 мая 1868 г.: «...три дня тому назад состоялось первое представление нашей третьей оперетты — в пятницу она будет повторена». В письме к нему же от 28 мая/9 июня Тургенев писал: «У нас состоялось вчера пятое и пока последнее представление нашей оперетты» (публикуется в Тург АН. Письма, т. VII).

⁸ 12/24 марта 1868 г., в первый же день своего приезда в Париж, Тургенев писал П. Виардо: «...прекрасный костюм людоеда заказан: два парика, две бороды, сапоги и т. д. и т. д.» В приписке к этому письму он добавлял: «Костюм людоеда будет красный с черным, камзол цвета кожи» («Русская мысль», 1912, № 1, стр. 110—111).

⁹ «Летопись», стр. 177. С предполагавшейся постановкой этой четвертой оперетты Тургенева — Виардо связано и письмо Тургенева к Максимилиану Фредро от 12/24 июня 1869 г. (публикуется в Тург АН. Письма, т. VII).

¹⁰ Gregor Schirtz. «Le dernier sorcier». Zur Frage der Operettenlibretti von I. Turgenev. — «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, H. 4-5. Jena, 1958—1959, S. 521.

¹¹ См. об этом ниже в статье Гр. Швирица (наст. том, стр. 222), а также в письме Тургенева к Пичу от 5/17 февраля 1870 г. (Письма к Пичу, стр. 104—105).

¹² В издании писем Тургенева к Л. Пичу воспроизведен рисунок последнего, изображающий Тургенева за чтением пьесы «Ночь в гостинице Большого кабака». Самый рисунок не датирован, но в списке иллюстраций он помечен 1867 годом. Эта же дата повторена в русском издании книги (Письма к Пичу, стр. 252). Однако эта датировка (доказательства которой нам неизвестны) не может служить основанием для отнесения работы Тургенева над водевилем к 1867 г., тем более что в том же списке имеются неточности в хронологическом определении некоторых других рисунков Пича.

¹³ Леонид Гроссман. Театр Тургенева, стр. 38.

От редакции. Во время подготовки настоящего тома к печати нам удалось обнаружить в Москве неизвестный автограф Тургенева — программу спектакля «Слишком много жен». Автограф (см. его воспроизведение на стр. 111) найден среди писем Тургенева к Максимилиану Фредро, хранящихся в ЦГАОР. Текст программы дает возможность установить точную дату второго представления оперетты и имена исполнителей этого спектакля. Программа содержит некоторые разночтения с публикуемым ниже текстом оперетты. Приводим ее в переводе с французского:

«Театр в Тиргартене. Пятница, 10 августа 1867 г. 2-е представление. „Слишком много жен“. Большая опера в двух маленьких картинах. Слова г-на И. Тургенева. Музыка г-жи П. Виардо. Действующие лица: Пиньюф, паша, сирийский мушир — г-н Помэ; Артур де Борегагар, французский офицер — м-ль Хассельман; Кокосовый орех, икоглан — г-н Поль Виардо; Ревекка, еврейка-рабыня — м-ль К. Виардо; Зенеида, молодая христианка, кузина Артура — м-ль М. Виардо; жены паша: Зораида — м-ль Герл; Земфира — м-ль Мейер; Зюльма — м-ль Байлодз; Зетюльбе — м-ль Хюилер; Заира — м-ль Шлиман; Земира — м-ль Охлицкая. Действие происходит в Дамаске».