

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОПЕРЕТТЫ «ПОСЛЕДНИЙ КОЛДУН»

Статья Грегора Швирца (ГДР) *

1. ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ СПЕКТАКЛИ В БАДЕН-БАДЕНЕ НА ВИЛЛЕ ТУРГЕНЕВА

Премьера оперетты «Слишком много жен» состоялась в начале августа 1867 г. Премьера оперетты «Последний колдун» также состоялась в начале августа 1867 г. Премьера оперетты «Людоед» состоялась 24 мая 1868 г.

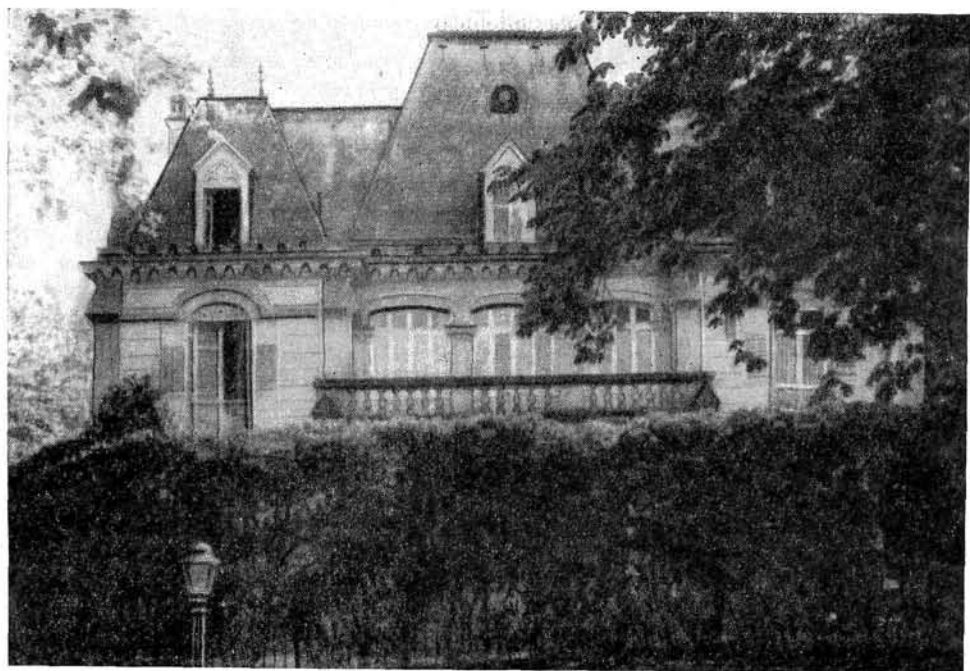
Лучшими опереттами Тургенева и Полины Виардо, несомненно, являются «Последний колдун» и «Людоед». Биограф П. Виардо пишет: «В числе ее опер следует называть „Людоеда“ и „Последнего колдуна“, которые обратили на себя внимание тонкостью и изяществом музыкальной формы...»¹. Эти оперетты были написаны Виардо для домашних спектаклей, вследствие чего сохранилось очень мало копий их текста и музыки. Импровизационный характер спектаклей, особенно на первых представлениях, отмечает в письме к Иоганну Брамсу Клара Шуман, посещавшая их осенью 1867 г.: «Я слушала каждую из этих двух опер по три раза и всегда с одинаковым удовольствием <...> Либретто написаны Тургеневым, который также участвовал в спектаклях, а музыку она <Полина Виардо.—Гр. III.> только набросала и играет ее по листочкам»². Как известно, сам Тургенев не мог послать либретто Людвигу Пичу, так как существовала всего одна копия, которой и пользовались для представлений³.

В 1867 и 1868 гг. представления давались на вилле Тургенева, которая вмещала мало зрителей. «Желание публики увидеть эти оперетты на настоящей сцене возрастает по мере того, как уменьшается (вследствие недостатка мест) число приглашений», — написано в рецензии, помещенной в баденской сезонной газете для курортников⁴.

Одному из первых представлений в доме Тургенева (оперетты «Слишком много жен» был посвящен фельетон в газете «Journal des Débats» (13 septembre 1867.—P.-J. Stahl. «Le château enchanté du vallon des Chèvres»**). В 1869 г. был закончен маленький театр П. Виардо — пристройка к прежнему концертному залу, где она выступала с начала 60-х годов. В новом театре, рассчитанном на сто мест, также ставились оперетты, о чем вспоминает дочь Клары Шуман, Евгения: «Окончание постройки красивого маленького театра в саду виллы <П. Виардо.—Гр. III.> было большим событием <...> В стороне, у рояля, сидела госпожа Виардо и вела оттуда весь спектакль. Зрительный зал всегда был набит до отказа. Все старались получить приглашение на эти спектакли <...> Аплодисменты всего зала служили наградой артистам; однако самой благодарной слушательницей была, несомненно, наша мать»⁵. Когда Брамс во время своего пребывания в Баден-Бадене в 1869 г. дирижировал опереттой «Последний колдун»⁶, это наверно происходило уже в новом театральном здании. О простоте сценического оформления этих спектаклей можно судить по гравюре, исполненной по рисунку Людвиг Пича (1867 г.) «Артистический вечер у И. С. Тургенева в Баден-Бадене» (см. его воспроизведение на стр. 179 наст. тома). В статье, напечатанной в том же номере журнала «Der Salon», где и названный рисунок, Пич так характеризовал постановку «Последнего колдуна»: «Как показывает наш рисунок, который я в тот же вечер набросал в своем альбоме, ничего не могло быть проще этой импровизированной сцены: зеленый занавес отделяет ее от остальной части зала, два куста олеандров представляют лес, изображенное на передвижной декорации окно означает хижину. Очарование истинной поэзии не зависит от сложных, создающих полную иллюзию сооружений. Всякий, кто видел в этот вечер прелестных сестер-эльфов, двух из которых представляли еще не простившиеся с детством дочери Виардо, кто видел царицу эльфов, склонившуюся на плечи своих подданных, со скипетром в руке, с ясным взглядом,

* Перевод с немецкого Л. М. Бродской.

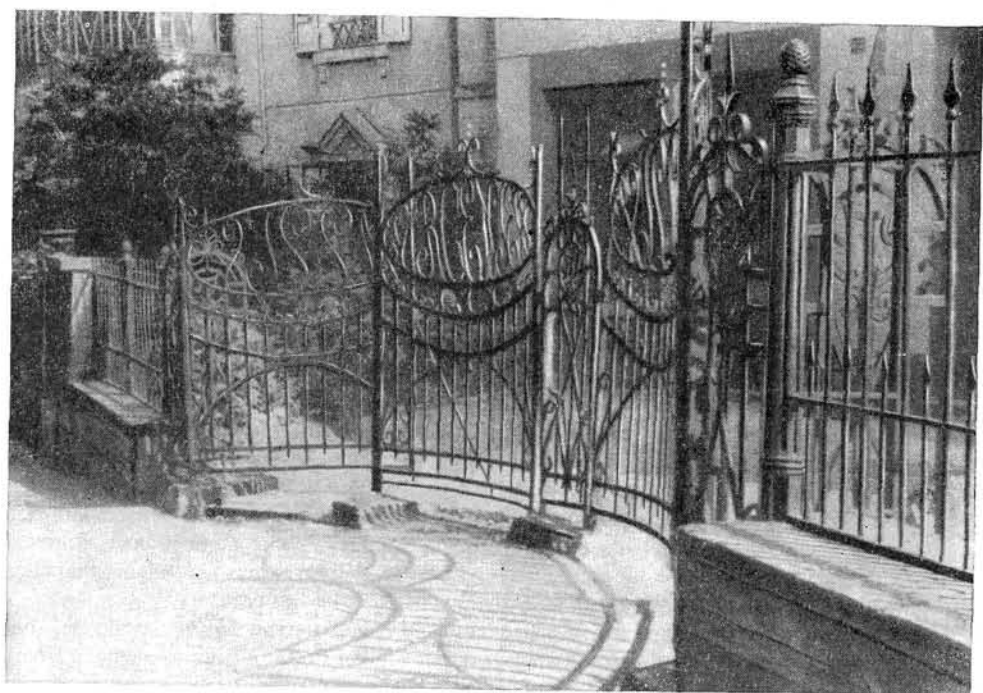
** «Очарованный замок в Козьей долине». — P.-J. Stahl — псевдоним парижского издателя и журналиста П.-Ж. Этцеля.



ВИЛЛА ТУРГЕНЕВА В БАДЕН-БАДЕНЕ (TIERGARTENSTRASSE, 3)

Фасад дома

Фотография Грегора Швирца, 1955 г.



ВИЛЛА ТУРГЕНЕВА В БАДЕН-БАДЕНЕ (TIERGARTENSTRASSE, 3)

Ограда. В решетке ворот орнамент из букв «Villa Turgenjew».

Фотография Грегора Швирца, 1955 г.

обращенным ввысь, кто слышал, как она, окруженная хором эльфов, исполняет заключительную арию первого акта: „La lune, notre blanche reine“*, — тот на своем собственном опыте мог убедиться в справедливости сказанного»⁷.

Близкую к этому характеристику спектакля «Людоед» находим и в газетном отчете: «Если учесть все поэтические, музыкальные и сценические трудности, какие приходилось преодолевать при данном составе исполнителей и в данном помещении, то тем выше следует оценить достигнутые результаты. Задача заключалась в том, чтобы создать оперу, в которой участвовали бы только женские голоса без мужских, в которой был бы занят ребенок и не было бы ни мужского хора, ни оркестра. При этом сценическое пространство было весьма ограниченным, что делало невозможным сложные превращения и создавало другие трудности»⁸.

Начало работы над первыми либретто не поддается точной датировке. Ганс Мюнк в статье о пребывании Брамса в Баден-Бадене пишет, что последний уже в начале лета 1865 г. аккомпанировал на рояле в домашнем концерте у П. Виардо исполнению музыкальной пьесы «Последний колдун», текст которой был написан Тургеневым⁹. Если автор не ошибается, речь здесь, может быть, идет об одном из ранних набросков к «Последнему колдуну», которые находятся в парижском архиве Тургенева¹⁰. Двух-актные оперетты «Последний колдун» и «Слишком много жен» были закончены лишь летом 1867 г. От последних представлений этих оперетт в осенний курортный сезон в Баден-Бадене сохранилось печатное объявление на французском языке:

Театр в Тиргартене
Четверг, 17 октября 1867 г.
Заключительный спектакль:

«П о с л е д н и й к о л д у н»,

Фантастическая оперетта в двух картинах.
Слова г-на Тургенева, музыка г-жи П. Виардо.

После чего состоится
последнее представление:

«С л и ш к о м м н о г о ж е н»,

Оперетта в двух картинах.
Слова г-на Тургенева, музыка г-жи П. Виардо¹¹.

Соединение обеих пьес было необходимо потому, что каждая из них в отдельности была слишком короткой и не могла занять целый вечер. Главную мужскую роль в каждой из оперетт исполнял в этом спектакле Тургенев; кроме учениц П. Виардо, участвовала старшая ее дочь, Луиза Эритт-Виардо, а также младшие дети — Клоди, Марианна и Поль. Хотя Тургенев по окончании сезона 1867 г. в письме к Анненкову и утверждал, что, исполняя эти роли, он не пел¹², местная печать дает иные сведения: «... г-н Тургенев, этот вдохновенный поэт, воплотивший замысел оперетты в поэтическом слове, сегодня превратился в режиссера, актера и — певца (!), и с очаровательным юмором царил среди свежей, прелестной молодежи»¹³. Успехи Тургенева как певца, по-видимому, не были особенно велики. Газета писала о первом представлении оперетты «Людоед»: «Автор Тургенев сам исполнял главную роль; но поскольку природа явно не создала его певцом, он так удачно провел свою партию, что ему не нужно было петь, а лишь говорить и играть, что он и делал с большим мастерством»¹⁴.

Хотя оперетта «Людоед» была поставлена на сцене только 24 мая 1868 г., она в основном была закончена уже в конце сентября 1867 г. Клара Шуман сообщала Брамсу в начале октября 1867 г.: «Г-жа Виардо написала три маленькие оперетты, две из которых она поставила со своими детьми и ученицами»¹⁵. Третья оперетта в первом представлении состояла из 15 вокальных номеров, распределенных на два акта. От

* «Луна, наша светлая царица» (франц.).

либретто сохранилась лишь роль Людоеда (см. об этом выше, в статье Р. Оливье), но мы располагаем полным перечнем действующих лиц и исполнителей премьеры.

«Л ю д о е д»,
волшебная сказка.

Фантастическая оперетта в двух действиях.

Слова г-на И. Тургенева, музыка г-жи Полины Виардо.

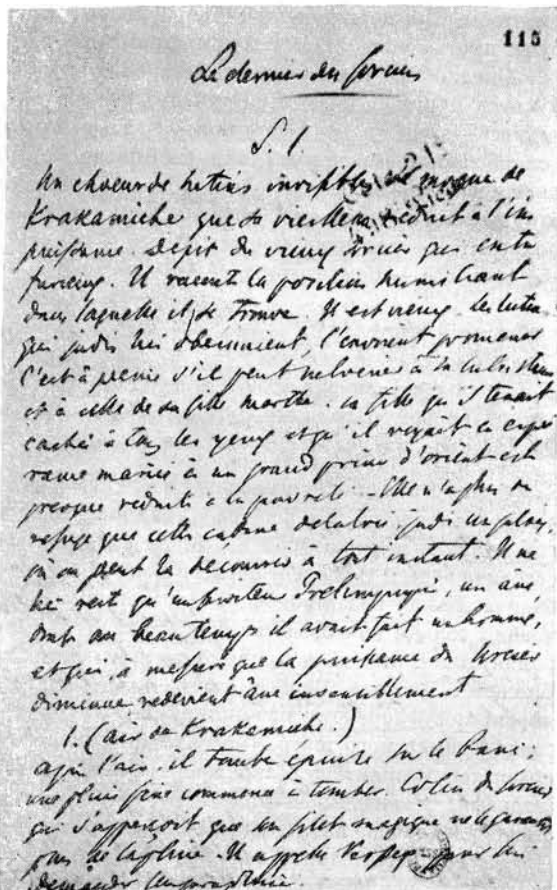
Микоколембо, людоед и колдун	} влюбленная пара	И. С. Тургенев
Принц Сафир		Г-жа Виардо
Принцесса Алели		Г-жа фон Байлодз
Наина, танцовщица		Клоди Виардо
Грациелла		Марианна Виардо
Эстамбардос, адъютант принца Сафира		Поль Виардо

Четырехголосный хор: 9 учениц г-жи Виардо

Акомпанирует на рояле придворный капельмейстер Эккерт

Танцы: «Восточные па», танец с шалью поставлены балетмейстером Бовалем¹⁶.

В сюжете «Людоеда» есть много сходного с «Последним колдуном». Микоколембо с помощью своего колдовства держит в плену юную девушку. Его власть рушится вследствие того, что в ходе действия у него похищают волшебный золотой волос, дающий магическую силу. Принц Сафир получает после этого возможность освободить принцессу Алели вместе с другими девушками и взять в плен людоеда. В высказы-



ПЛАН ЛИБРЕТТО ТУРГЕНЕВА
К ОПЕРЕТТЕ
«ПОСЛЕДНИЙ КОЛДУН»
Автограф, 1867 г. Лист 1
Национальная библиотека, Париж

ваниях Микоколембо, как и у Кракамиша, содержатся остроумные намеки на актуальные политические темы.

От спектакля к спектаклю в оперетты вносились изменения и дополнения. Так, до середины июня 1868 г. было дано четыре представления «Людоеда», из них последнее (8 июня) носило характер парадного спектакля, и для него были написаны три новых вокальных номера — комическая ария для Эстамбардоса, терпет для женских голосов и инструментальное вступление ко второму акту. Сверх того, балетные номера были переработаны парижским балетмейстером Бовалем, ставившим танцы и для других оперетт¹⁷. В начале сентября того же года «Людоед» был, вместе с «Последним колдуном», разучен заново, причем спектакли шли с частично новым составом исполнителей.

Как известно, Тургенев работал в это время над следующим либретто¹⁸ — очевидно это была оперетта «Le Miroir» («Зеркало»). Однако намеченная на 5 или 10 августа 1869 г. премьера в Баден-Бадене не состоялась.

Вероятно, в парижском архиве Тургенева сохранились не все его либретто. Так, например, Тургенев написал какое-то либретто для Брамса, который, однако, остался неудовлетворенным этой работой. В перечне наследия композитора названо «Оперное либретто Тургенева»¹⁹, но в венском архиве Брамса этого либретто нет.

Успех первых «домашних» спектаклей, прежде всего «Последнего колдуна», породил тогда же мысль о постановке этой оперетты на сцене профессионального театра. 24 сентября/6 октября 1867 г. Тургенев писал из Бадена Боткину: «Все, которые видели эту оперетку (а в числе их находились отличные музыканты — как-то г-жа Шуман, Рубинштейн, Розенгайн, Леви, директор оркестра Карлсруэ) — советуют ей <П. Виардо.— Гр. Ш.> инструментовать свою партитуру — и нет никакой причины, чтобы „Последний колдун“ не появился на какой-нибудь сцене. Я убежден, что он будет иметь большой успех. Музыкальный критик „Атенэума“, Чорлей, того же мнения».

Однако этот план был осуществлен только весной 1869 г. в Веймаре. 18 февраля/2 марта Тургенев писал из Карлсруэ Боткину: «Наша вторая оперетка — „Le dernier sorcier“ — будет дана (в немецком переводе) на Веймарском театре 8-го апреля: Лист сильно заинтересован музыкой г-жи Виардо, которая действительно прелестна — и сам инструментирует несколько нумеров. — Я, разумеется, поеду туда к тому времени — и буду волноваться и трепетать, как никогда за себя не волновался. — Если оперетка понравится — это поощрит г-жу Виардо — и положит, быть может, начало новой карьеры для нее — композиторской»²⁰.

2. ПОСТАНОВКА ОПЕРЕТТЫ «ПОСЛЕДНИЙ КОЛДУН» В ВЕЙМАРЕ

Премьера 8 апреля 1869 г. в великогерцогском придворном театре вместе с одноактной оперой «Пленник» Эугена Кормона, в переводе Петера Корнелиуса, музыка Э. Лассена. Второе представление 11 апреля 1869 г.

Семья Виардо и Тургенев были в оппозиции к тогдашнему французскому режиму, чем и объясняется, что фигура Кракамиша в последней двухактной редакции во многом является карикатурой на Наполеона III²¹. Намеки на французского императора особенно ясны в 11-й сцене первого акта. Тесно связано с этой сценой включение в текст окончательной редакции восточноазиатских мотивов, которые не могут быть истолкованы только как средство для усиления помпезности спектакля в духе восточной романтики. С этой целью, имея в виду немецких зрителей, было бы лучше ввести темы Ближнего Востока. Вернее думать, что в ожидании Кракамишем китайского (по веймарскому суфлерскому экземпляру) или кохинхинского (как это было представлено на сцене Веймарского театра) посольства с данью можно увидеть карикатуру на восточноазиатскую политику Наполеона III. Именно в 1866—1867 гг. французскими колонизаторами, пытавшимися аннексировать Индокитай и Южный Китай, была насильственно захвачена вьетнамская область Кохинхина. При сатирическом заострении оперетты в ее окончательном виде против Наполеона III не удивительно, что авторы отказались от хоров абстрактных духов в первых редакциях и придали этим хорам более актуальный характер.

Weimar.

Großherzogtl. Hof-Theater.



Donnerstag den 8. April 1869.

93^{te} Vorstellung im Jahres-Abonnement.
Zur Feier des Höchsten Geburtsfestes
Ihrer Königlichen Hoheit
der Frau Grossherzogin:

Zum ersten Male:

Der Gefangene.

Oper in einem Aufzuge von Eugen Cormon, übersetzt von Peter Cornelius.

Musik von E. Löffen.

Personen:

Agli-Morato, ein vornehmer Maure,	Dr. Schmidt.
Maryam, Agli-Morato's Pflgetochter,	Hil. Reif.
Miguel Gerbantes, Gefangener im Dienste Agli-Morato's,	Dr. Messert.
Edas, früher Isak, jüdischer Knecht, Aufseher der Sklaven,	Dr. Knapp.
Gefangene Christen, Maryam's Gespielen, Sklaven. Die Stimmen des Gerails.	

Die Scene spielt in den Gärten Agli-Morato's, an der Meeresküste unfern Algier gelegen.

Tanz: Pas de Bajadères, getanzt von Hil. Buchey und dem Balletpersonal.

Hierauf, zum ersten Male:

Der letzte Zauberer.

Operette in zwei Aufzügen von Swan Turgenjew, übersetzt von Richard Pohl.

Musik von Pauline Viardot-Garcia.

Personen:

Aralomische, ein alter Zauberer,	Dr. Wilde.
Stella, seine Tochter,	Hil. Reif.
Berlingpinpin, sein Diener,	Dr. Knapp.
Brinz Relio,	Dr. Barnap.
Die Eisenkönigin,	Hil. Bodolsky.
Amaryllis, Eisen,	Hil. Bohl.
Beurillie, Eisen,	Hil. Kadeke.

Die Scene ist im Walde, vor dem Hause des Zauberers.

Tanz: Im ersten Aufzuge: Pas de fleurs, getanzt von Hil. Buchey und dem Balletpersonal.

Neue Costume nach Figuren des Herrn Professor Döpler, ausgeführt vom Großherzogtl. Garderobe-Inspektor Herrn Bohl.

Preise der Plätze wie gewöhnlich.

Die Kasse wird um sechs Uhr geöffnet.

Anfang um sieben Uhr, Ende nach neun Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne Ausnahme aufgehoben.

Freitag den 9. **Schach dem König**, historisches Lustspiel in vier Aufzügen von S. A. Schaufert.
Die Kasse ist von Vormittags 10 1/2 Uhr bis 12 Uhr, Abends von 5 1/2 Uhr an geöffnet.

ПРОГРАММА ПЕРВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОПЕРЕТТЫ «ПОСЛЕДНИЙ КОЛДУН»
В ВЕЙМАРСКОМ ПРИДВОРНОМ ТЕАТРЕ, 8 АПРЕЛЯ 1869 г.

Управление исследовательских учреждений и памятников классической немецкой литературы, Веймар

Эта враждебная Наполеону III тенденция соответствовала политическому настроению немецких князей, присутствовавших на представлениях «Последнего колдуна». Поэтому не следует удивляться, что весной 1869 г. великий герцог Веймарский, по случаю дня рождения своей жены, поручил Полине Виардо поставить именно эту оперетту. Однако для постановки на сцене Веймарского театра первоначальная ее редакция не годилась. Прежде всего следовало оркестровать пьесу. Кроме того, нужно было увеличить продолжительность спектакля, ибо первоначальная редакция оперетты на французском языке состояла всего из 11 музыкальных номеров. И, наконец, для более широкой публики профессионального театра необходимо было понятное ей либретто на немецком языке.

Первоначально оркестровать «Последнего колдуна» собирался Ференц Лист, большой интерес которого к этой оперетте засвидетельствован Тургеневым в письме к парижскому издателю П.-Ж. Этцелю от 8/20 февраля 1869 г.: «Elle <M-me Viardot.—Гр. Ш.> est à Weimar, où le grand-duc l'a fait venir pour y mettre, avec l'aide de Liszt qui s'y intéresse beaucoup, „Le Dernier Sorcier“ au théâtre»²². Однако неотложные дела не позволили Листу быть в это время в Веймаре, и оркестровка «Последнего колдуна» была поручена дирижеру Веймарского театра Э. Лассену. Партитура, за исключением последних страниц, и большая часть вокальных партий сохранились в Веймаре, благодаря чему мы можем получить полное представление о музыке оперетты и о первой немецкой редакции текста²³. К этому времени объем оперетты увеличился до 16 музыкальных номеров²⁴, а из поправок, вносившихся в номера на репетициях, видно, что изменения производились и позднее, во все время подготовки спектакля.

Перевод текста с французского языка на немецкий был выполнен музыкальным критиком, поэтом и композитором Рихардом Полем (1826—1896). В качестве редактора газеты «Badeblatt der Stadt Baden-Baden», а также друга семьи Виардо он посещал все ранние представления оперетты и писал на них рецензии, выдержки из которых были приведены выше. Он уже раньше сочинял тексты песен для Полины Виардо, и поэтому было естественно, что для этой работы был приглашен именно он. Но, как доказывают его собственные стихи, он был мало одаренным поэтом²⁵, и его перевод либретто нельзя назвать вполне удачным. Хотя Тургенев в своем отчете для «Санкт-Петербургских ведомостей» и писал, что перевод весьма удовлетворителен²⁶, веймарская пресса была другого мнения. Объединяя в одной рецензии «Последнего колдуна» с другой одноактной пьесой, рецензент пишет: «Обе оперетты имеют одно общее им свойство: слишком большое расстояние, отделяющее художественный уровень либретто от музыки. Правда, они разделяют этот недостаток со многими другими операми; но в данном случае это чувствуется тем сильнее, чем больше места занимает диалог по сравнению с вокальными партиями. К тому же при переводе на немецкий язык многие изящные обороты французского текста исчезли, и их место заняли тяжелые, как свинец, избитые выражения...»²⁷ Критика перевода отчасти была вызвана личной неприязнью к Р. Полю — члену правления Всеобщего немецкого союза музыкантов и «первому немецкому вагнерианцу»: с 1854 по 1861 год он работал в Веймаре в качестве музыкального критика и своими резкими выступлениями в печати, несомненно, нажил себе много врагов. Но все же эта критика была во многом справедлива: его переводы стихотворных текстов действительно тяжелы и порой даже примитивны.

Отмеченное критикой несоответствие между количеством музыкальных номеров и объемом разговорного текста было замечено уже на репетициях, а может быть, даже до них. В связи с этим была сделана попытка улучшить слишком короткий второй акт путем музыкальных вставок и дополнений, а также существенных сокращений прозаической части (как это видно из зачеркнутых в суфлерском экземпляре мест).

В своей окончательной редакции веймарский спектакль состоял из следующих музыкальных и вокальных номеров:

* «Она <г-жа Виардо> сейчас в Веймаре, куда ее пригласил великий герцог, чтобы осуществить, с помощью Листа, который очень этим интересуется, постановку „Последнего колдуна“» (франц.).

Увертюра

Акт I

№ 1 (1) * Хор эльфов и Кракамиш.

№ 2 (2 и 3) Ария Лелио «Гордый зверь...» и монолог в сопровождении музыки Царицы эльфов («Сама твоей судьбою...»).

В записях вокальных партий оба эти номера объединены, в результате чего и возникло различие в нумерации по сравнению с суфлерским экземпляром и партитурой.

№ 3 (4) Ария Кракамиша «Нет, нет, нет, нестерпимо...»

№ 4 (5) Ария Стеллы «Хлынь скорей...»

№ 5 (6) Монолог Царицы эльфов «Заволоку туманом...»

№ 6 (7) Куплеты Перлимпинпина «Я великаном был...»

№ 7 (8) Марш кохинхинцев (китайцев)

№ 8 (9) Хор эльфов и Кракамиш

№ 9 (10) Хор эльфов и царица

Акт II

№ 1 (11) Песня Лелио «Как сердце дрожит...»

№ 2 (—) Дуэт Стеллы и Кракамиша «Не знаешь пока...»

Этот дуэт — одно из последних добавлений, написанное перед самым началом репетиций. В веймарских архивных материалах он имеется лишь в виде приложения; он написан другим почерком и на бумаге другого формата. Листок этот помечен № 3, но по ходу действия он должен быть вставлен перед первоначальным № 12. Ко времени изготовления суфлерского экземпляра этот дуэт, по-видимому, был лишь задуман, но еще не написан (в соответствующем месте дуэт указан, но не назван его номер).

№ 3 (12—13) Песня Стеллы «В час, когда весна явилась...» и ответная песня Лелио «Просто все в моем ответе...»

В суфлерском экземпляре эти песни помечены № 12, но поскольку за ними непосредственно следует № 14, можно с уверенностью сказать, что эта разделенная на две части песня рассматривалась как два самостоятельных музыкальных номера. После того как были вставлены названные выше дуэты, обе песни получили общий № 3.

№ 4 (14) Дуэт Стеллы и Лелио «Не бойся — нас хранит...»

№ 5а (15) Заклинание Кракамиша «Сатана, чермет, трикс!..»

Это заклинание, несомненно, не существовало вначале в качестве самостоятельного музыкального номера. В суфлерском экземпляре он приводится лишь в качестве «мелодрамы», которую в сцене 6-й продолжает Царица эльфов. В папке с вокальными номерами он дан в приложении и не получил своего порядкового обозначения. Позже, как это следует из текста рижской брошюры, он был присоединен к № 4.

№ 5б (—) Квартет Лелио, Стеллы, Кракамиша и Перлимпинпина «Прощай...»

Этот номер также не существовал до веймарского спектакля. В суфлерском экземпляре он уже был намечен (сцена 8), но еще не получил порядкового номера. В тетради записи вокальных номеров «Квартет» еще не упоминается.

№ 6 (16) Заключительный хор эльфов: «Цари, лесная тишина...»

Материалы, относящиеся к веймарским представлениям, — суфлерский экземпляр, партитура, листки с вокальными партиями и приложения, — очевидно создавались не одновременно. Этим объясняются и некоторые различия между одними и теми же текстами, которые подвергались постоянным исправлениям во время разучивания оперетты. Последовательность музыкальных номеров, указанная в партитуре, совпадает с нумерацией суфлерского экземпляра; кроме того, в партитуре можно найти замечания, которые делают понятными отдельные вставки в прозаический текст суфлерского экземпляра. В листках с вокальными номерами дана другая нумерация, и количество этих номеров соответствует первоначальному плану оперетты. Здесь можно

* Указанные в скобках номера взяты из суфлерского экземпляра, в котором все музыкальные партии имеют сквозную нумерацию; цифры, стоящие впереди скобок, означают нумерацию нотного материала из архива Веймарского театра.

отметить некоторые изменения текста стихов по сравнению с суфлерским экземпляром, в котором части стихов приводятся в том случае, когда без них непонятна связь между репликами. Лишь к концу работы, когда отдельные партии были уже расписаны, возникли прилипания, хотя намечены они были еще в суфлерском экземпляре.

Можно себе представить, как подобное отсутствие единства материала усложняло работу на репетициях. Различие между суфлерским экземпляром и фактическим текстом спектакля показывает, что в первом речь идет об эльфах, переодетых китайцами, в то время как на сцене говорилось об их переодевании в костюмы жителей Кохинхины²⁸. Точно так же не сразу был решен и вопрос об именах колдуна и его слуги: в суфлерском экземпляре они называются «Кракамикс» и «Пашперлапаш», в партитуре имя колдуна обозначено сокращенно: «Крак.», в тетрадах с вокальными партиями стояло сначала немецкое «Zornebosk» («Сердитый козел») и «Papperlapapp», но затем имена снова приняли первоначальные французские формы, попавшие и в программу.

Веймарский спектакль не имел особенно большого успеха, однако критика все же отнеслась к авторам благожелательно. В «Weimarer Zeitung» № 95, 24 июня 1869 г., была напечатана следующая рецензия: «Здесь не может быть речи ни о сухой пустоте содержания, ни о тривиальной неуклюжести формы. „Последний колдун“ — это французская драматическая сказка для детей, поэтическое создание, исполненное в подлиннике изящной фантазии, не без примеси легкой иронии и невинной сатиры. Музыка оперетты представляет собой удачную смесь тонкого юмора, грациозной сентиментальности и пикантной кокетливости, выраженных, правда, не всегда в оригинальных, но неизменно свежих, живых мелодиях и характерных, часто темпераментных ритмах, то послушно следующих за текстом, то увлекающих его за собой [...] В целом, это — оперетта, созданная для представления на импровизированной сцене, в элегантном салоне, и исполненная прелестными детьми и юными ученицами. Повторенная несколько раз перед слушателями из высшего общества, в большинстве своем говорящими по-французски и воспринимающими спектакль, как его воспринимают французы, она получила тогда безусловное и единодушное одобрение даже у серьезных знатоков. Пересадка этого плода художественного сотрудничества с паркетного пола скромного салона на подмостки театральной сцены была вызвана в значительной мере случайными причинами. Этими причинами были милостивое внимание, оказанное их высочествами этому произведению искусства, а также желание преподнести оригинальный подарок к празднику дня рождения высокой особы.

Можно сомневаться в том, что этот опыт и связанный с ним больший или меньший риск были художественно оправданы. Но нет сомнения в том, что если оперетта с паркета французского салона должна была быть перенесена на подмостки немецкой сцены, то подобно тому, как ее музыка требовала оркестровки, так и текст безусловно необходимо было не просто перевести, а основательно переработать в немецком национальном духе. Сохранив основной ход действия и, само собой разумеется, лирические элементы оригинала, следовало превратить его из французской басни для детей в фантастическую комедию-сказку, доступную пониманию немецкой публики и способную привлечь ее симпатии.

Это смогло бы стать задачей немецкого литератора, задачей, требующей для своего решения поэта, которому в этом случае не пришлось бы преодолевать слишком больших трудностей. В неисчерпаемой сокровищнице наших детских и народных сказок легко можно было бы найти образы, которые соответствовали бы поэтическим созданиям тургеневской фантазии. В том виде, в каком мы их находим в данном переводе, эти сказочные образы и даже самые их имена воспринимаются нами как нечто чуждое, холодное, более или менее непонятное, во всяком случае очень далекое от всего, что может вызвать нашу симпатию. Все это требует от зрителя известной способности к абстрагированию, к обратному переводу на язык оригинала, чтобы возбудить в себе сочувствие к действующим лицам и их поступкам...

Все же Полина Виардо произвела столь хорошее впечатление, что ее на следующий год вновь пригласили в Веймар, где она, между прочим, исполняла заглавную роль в «Орфее» Глюка.

Großherzogliches Hoftheater zu Karlsruhe. 17.

Freitag, den 28. Januar 1870.

I. Quartal. 17. Abonnements-Vorstellung.

Nord und Süd.

Poße in einem Akt von Charles Napp.

Personen:

Härsin Ticherniloff	Frau Schoufeldt
Donna Solola de Lorellas	Frau Lange.
Graf Maurice von Freun	Herr Gröfser.

Spielt in Fma.

Hierauf, zum ersten Male:

Der letzte Zauberer.

Fantastische Operette in zwei Aufzügen von Ivan Turgenezw. übersetzt von R. Bohl.
Musik von Pauline Viardot Garcia.

Personen:

Kralamisch, ein alter Zauberer	Herr Brulliot.
Stella, seine Tochter	Fräulein Marjahn.
Berlimpinyu, sein Diener	Herr Devrient.
Prinz Lelio	*)
Die Elfenkönigin	Fräulein Hausmann.
Amaryllis,	Fräulein Wabel.
Vindenblüthe,	Fräulein Reichel.
Hollunderblüthe,	Fräulein Mey.
Vergißmeinnicht,	Fräulein Eimmig.
Brüthen,	Fräulein Böhm.

Blumen-Feen, Fien und Niren

Die Scene ist im Walde vor der Behausung des Zauberers

*) Prinz Lelio: Frau Viardot-Garcia, als Gast

Textbücher sind Morgens und Abends an der Kasse zu haben

Anfang: halb sieben Uhr. Ende: nach neun Uhr.

Kasse-Öffnung: 6 Uhr.

10. Januar, I. Quartal, 18. Abonnements-Vorstellung:

Der Kossakow. Oper in vier Akten von Verdi.

Herr Terenczy, als Oss.

3. ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «ПОСЛЕДНЕГО КОЛДУНА» В КАРЛСРУЭ И БАДЕН-БАДЕНЕ

Первое представление в Карлсруэ 28 января 1870 г. в великогерцогском придворном театре вместе с одноактной шуткой «Север и Юг» Чарльза Наррей.

Второе представление там же 1 февраля 1870 г. вместе с одноактной комедией «Невыносимо!» Г. фон Путлица.

Первое представление в Баден-Бадене 9 февраля 1870 г. в Городском театре вместе с комедией «Последний козырь» А. Вильгельми.

Театральный архив в Карлсруэ в период Второй мировой войны был уничтожен, и вместе с ним погибли такие документы, как либретто, вокальные партии и партитура. Мы знаем, что существовал даже текст оперетты, напечатанный для публики, поскольку в театральных программах стояло: «Либретто можно получить в кассе утром и вечером». Напечатанная в 1870 г. в Риге брошюра с текстом музыкальных номеров дает ту же редакцию, что и либретто, отпечатанное в Карлсруэ, так как оба издания вышли почти одновременно, что видно из сопоставления дат спектакля и цензурного разрешения рижской брошюры (25 марта 1870 г.).

По сравнению с веймарской редакцией здесь имеется много и мелких и более крупных изменений, которые можно разбить на три категории:

а) Мелкие поправки, перестановки слов, замена одних слов другими; подобные исправления проходят через весь текст. Поскольку такого рода изменения можно отметить уже в веймарских списках вокальных партий (по сравнению с суфлерским экземпляром), едва ли можно рассматривать их как разные редакции текста. Так, например, в дуэте Кракамиша и его дочери в начале второго акта мы читаем:

Веймарские списки
вокальных партий

Либретто Карлсруэ
(и Риги)

С т е л л а

Dieses Glück? — Mein Herz spricht:
Mein Glück seh ich in alldem nicht!

С т е л л а

Dies mein Glück? — Mein Herz spricht:
Mein Glück seh' dort ich nicht!

К р а к а м и ш

Pah! Schwatze nicht!
Still! Dein Vater spricht!

К р а к а м и ш

Pah! Schwatz doch nicht!
Still! Dein Vater spricht!

При сравнении веймарского материала с рижской брошюрой можно в последней исправить искажающие смысл опечатки. Так, Стелла во II акте, во второй строфе песни № 3 (12/13), поет:

Möcht' in das Geheimnis dringen,
Ob mein Herz auch *z*agend grollt

Однако в рижском либретто вместо слова «*z*agend» было напечатано «*j*agend», что по смыслу совершенно сюда не подходит.

б) Более значительные изменения, создающие новую редакцию текста; таких изменений имеется несколько, как, например, в заключительной строфе упомянутого выше дуэта отца и дочери; значительнее других была переработана песня Перлимпинпина, слова которой мы здесь приведем по суфлерскому экземпляру, по тексту веймарских вокальных партий и по последней редакции для театра в Карлсруэ (строки в прямых скобках только произносились, а не пелись):

Веймар

(Суфлерский экземпляр)

Als ich noch ein Riese war,
 War größer ich fürwahr
 [Nein, so hab' ich's nicht gemeint!]
 Eh' ich so klein mich fand,
 Mein Witz war ganz charmant
 [S' ist immer nicht da.]
 Mein Meister, mein Meister,
 [Ja, ja, so geht's!]
 Mein Meister, mein Meister!
 Wär ich ein bißchen dreister,
 Ich würfe dich hinaus
 Aus deinem alten Haus
 Und dann — und dann — und dann
 Nie will mir's doch gelingen
 Das Lied auszusingen
 Von neuem muß ich's fangen an.
 Da ich stark war und fett,
 Man grüßt mich um die Welt' —
 [Nein, so hab' ich's nicht gemeint]
 Da zwanzig Schuh' ich maß —
 Den Schustern (*verbessert sich*)
 Den Schneidern war's kein Spaß.
 [S' ist immer nicht das rechte]
 Mein Meister, mein Meister.
 [Nun hab' ich's]
 Mein Meister, mein Meister,
 Ein Hexenmeister heißt er,
 Doch fürcht ich ihn nicht mehr
 Und plagt er mich zu sehr
 Ja dann, was dann? — ja dann —
 usw.

Веймар

(Вокальные партии)

Als ich noch Riese war,
 schien größer ich fürwahr;
 [Nein, das hab ich ja nicht sagen wollen!]
 Mein Genie war nicht klein,
 jetzt muß ich dümmer sein
 [Nein, das ist ja gar nicht wahr!]
 Mein Meister, mein Meister,
 wär ich nur Herr der Geister
 [Ja, so geht's!]
 Ich würfe dich hinaus
 aus deinem eignen Haus.
 Und dann, und dann, und dann?
 Nie will mir's gelingen
 Das Lied zum Schluß zu bringen,
 Vergebens ich mich drauf besinn:
 Einst war ich stark und schlecht,
 Da hatt ich immer recht.
 — — — — —
 Jetzt, da ich schwach und klein
 muß ich ein Tölpel sein.
 — — — — —
 Mein Meister, mein Meister —
 Ein Hexenmeister heißt er,
 Doch fürcht ich ihn nicht mehr
 Und plagt er mich zu sehr...
 Wie dann, ja dann, was dann?
 usw.

Карлсруэ — Рига

(Брошюра-либретто)

Als ich noch Riese war,
 schien größer ich fürwahr;
 — — — — —
 Als ich noch nicht so klein
 da war mein Geist sehr fein!
 — — — — —
 Mein Meister, mein Meister,
 ach, wär ich doch nur dreister
 — — — — —
 Ich würfe dich hinaus
 aus deinem eignen Haus.
 Und dann, und dann, was dann?
 Will mir's denn nie gelingen
 Das Liedchen auszusingen?
 Ich fang's nochmal von vorne an.
 Als ich noch groß und breit,
 Da kriegt ich Recht allzeit.
 — — — — —
 Als ich noch zwölf Schuh maß.
 Macht ich den Schustern Spaß.
 — — — — —
 Mein Meister, mein Meister —
 von mir nicht so viel weiß der.
 Ich sag dir, alter Töpel:
 Geht's nicht nach meinem Kopf —
 Ja dann, was dann, was dann?
 usw.

в) Новые номера, которые должны были расширить вокальную часть оперетты. Добавления сделаны были лишь в двух случаях. Во-первых, в Веймаре еще не было песни Стеллы в начале второго акта — «Мне слышится в шуме лесов...» (вставленной после № 11/1); во-вторых, была дополнена песня (№ 5 б второго акта), которую Перлимпинпин поет один — «Злая фея! Будь в сто раз злее!» Эта вставка дала ему возможность включиться в общую песню (квартет), что при веймарской редакции было невозможно.

Поскольку дополнения были незначительны, для представления оперетты в Карлсруэ пришлось снова сочетать ее с другими пьесами, которые явно служили лишь для того, чтобы заполнить вечер — не случайно в рецензиях о них не было даже упомянуто. Но тем сильнее были нападки на «Последнего колдуна». Самый спектакль закончился маленьким скандалом, о котором Тургенев подробно рассказал в письме к Пичу от 5/17 февраля 1870 г.²⁹ Начало враждебной кампании, последовавшей за представлением оперетты, положила газета «Badische Landeszeitung». Однако, несмотря на враждебный тон этой статьи, карикатурно передающей содержание либретто, она дает нам некоторую возможность представить себе характер сценического оформления оперетты: «Жил-был колдун по имени Кракамиш; он жил в хижине, расположенной в глухом лесу. Но он потерял свою колдовскую силу и был уволен в отставку, но без пенсии, совершенно безо всякой пенсии. Несмотря на это, он все же досаждал жившим в этих местах феям цветов, эльфам и русалкам, потому что был стар, безобразен, ходил в красной фланелевой кофте, носил панталоны с заплатами на коленях и остроносые башмаки, подметки которых были давно сношены. Эти русалки и эльфы цветов, заимствованные из „Сна в летнюю ночь“, с мендельсоновским щебетанием поклялись его изгнать и досаждали ему всяческими злыми шутками. Цветы липы и бузины заставляли его потеть, дикий мак заставлял его своей настойкой полоскать горло, ночная красавица портила ему пищу, настурции засорили в его хижине дымовую трубу и погасили огонь — так мы, по крайней мере, поняли из их донесений Царице эльфов — и нарочно танцевали перед его дверью. Но так как они не имели над ним никакой власти, то прибегли к хитрости, переоделись, приклеили себе усы, надели на головы раскрашенные абажуры и явились перед ним в качестве китайского посольства. Он встретил их дипломатической речью. Но пока он восхвалял свои дружеские отношения со всеми державами, они похитили его волшебный колпак и были таковы. У колдуна Кракамиша была дочь по имени Стелла, которая звала его „папой“ и умела прясть, потому что она должна была напевать вполголоса „Песнь прялки“; впрочем, она пылко мечтала о замужестве... скуки ради — ах! Мы тоже мечтали о замужестве! — Затем у Кракамиша был еще слуга Перлимпинпин (это имя следует выговаривать по-французски), который шел и говарил в нос, этаким растрепан, родившийся и воспитывавшийся за пределами эстетики. Кроме того, жил-был принц, писавший свое имя „Лелио“ (если он вообще умел писать); подобно всем принцам, он, как это было принято в сказочные времена, ходил на охоту с копьём и подвешенным к поясу рогом; а его владения находились где-то в другом месте. Увлечшись охотой в волшебном лесу, он был заворужен естественной магией дочери колдуна Стеллы; с магической помощью благорасположенной к ним Царицы эльфов влюбленные заключают друг друга в нежные объятия. Но так как на сцене все объятия всегда кончаются тем, что любящих застают врасплох (в этом деле никогда не удастся быть достаточно осторожными), — то и здесь папа-колдун вытаскивает свою большую волшебную книгу — нам ведь она уже знакома по „Фаусту“ и „Гансу Гейлингу“³⁰ — книгу, у которой страницы сами переворачиваются, — и на каком-то тарабарском языке поет длинное заклинание и вызывает всех чудовищ, до- и после-потопных, приказывая им проглотить Лелио. Земля разверзается, и появляется премилый барашек, только что приобретенный в магазине игрушек Дёринга — полная неожиданность, самый удачный момент во всей пьесе. Тут принц советует Кракамишу лучше оставить колдовство, потому что у него уже больше ничего не получается, и поехать с ним в качестве папы-тестя в его замок. Все это происходит в сопровождении подражания песне „Прощай ты, старый дом!“³¹ Слуге тоже разрешается ехать с ними, и он успевает еще спасти свою перину, до того как хижина колдуна рухнет.

LE DERNIER SORCIER

Fantaisie en Deux Actes

Paroles d'IVAN TOURGUENEF

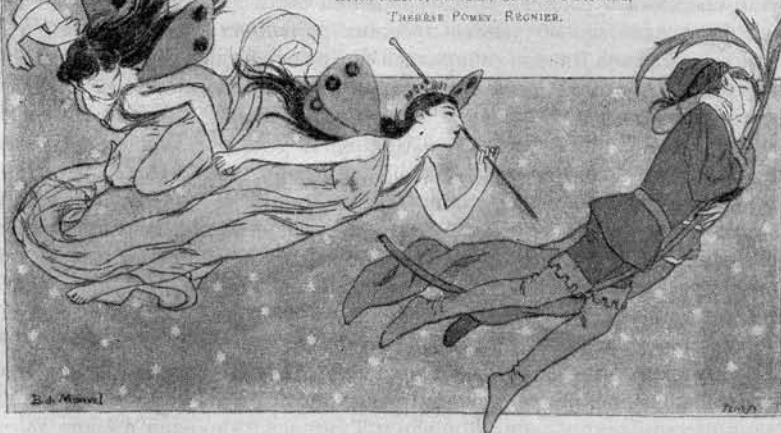
Musique de Madame Pauline Viardot

~~~~~

## PERSONNAGES

|                         |                                   |
|-------------------------|-----------------------------------|
| CRAMICHE, sorcier       | M. LOUIS POMEY.                   |
| STELLA, la fille        | M <sup>me</sup> ALPH. DUVERNOY.   |
| PERLIMPINPIN, son valet | M. PAUL JOANNE.                   |
| LÉLIO                   | M <sup>me</sup> MONTEGU.          |
| LA REINE DES ELFES.     | M <sup>me</sup> CHAMEROT.         |
| VERVEINE.               | M <sup>me</sup> MARTHE DE MONVEL. |

Elfen : Mesdames CRAMER, DAUBAN, GRUNER, ILINSKY,  
LYON, MEURT, MOLLER, CECILE DE MONVEL,  
THÉRÈSE POMEY, RÉGNIER.



LES MENUS ET PROGRAMMES

G. BOULET, ÉDITEUR

CHAMEROT ET RENOARD, IMPR.

ПРОГРАММА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОПЕРЕТТЫ «ПОСЛЕДНИЙ КОЛДУН»  
В ДОМЕ ПОЛИНЫ ВИАРДО В ПАРИЖЕ, 1889 г.

Рисунок Б. де Монвеля

Из книги: Léon Maillard. Les Menus et programmes illustrés. Paris, 1898

И как только старикашка удаляется, эльфы и русалки, ставшие снова полными хозяевами леса, танцуют веселый танец...»<sup>32</sup>

Эта развязная рецензия явно направлена не столько против музыки, сколько против тургеневского либретто. Но рецензент идет еще дальше, стараясь «объяснить» содержание пьесы: «Об этом у нас есть два предположения. Первое: оперетта действительно представляет собой критику колдовства с естественно-исторической точки зрения. Колдун (поучает она), хотя и является последним, но эльфы и феи продолжают свои колдовские бесчинства, ибо все колдовские чары исходят лишь от женщин. Второе предположение более серьезное: поскольку в создании этого утонченного поэтического произведения участвовали четыре нации — Россия, Германия, Франция и Италия (подлинно интернациональное произведение), — следует предполагать, что в нем скрыт высокий дипломатический смысл, особенно потому, что именно сейчас в Берлине было принято китайское посольство, а иначе в нем никакого смысла не найдете...»

Причина того, что рецензент ничего не говорит о недостатках самого спектакля, может быть, заключается в том, что в нем участвовали артисты из труппы придворного театра. Например, Девриен, который, как предполагает Тургенев в упомянутом выше письме к Пичу, участвовал в инсценировке скандала, играл Перлипинпина. Поэтому газета пишет о «местных деятелях» только с похвалой. Полина же Виардо, общие заслуги которой не могла замолчать даже враждебная критика, подверглась весьма резким нападкам; рецензент удивляется тому, что «... артистка, обязанная своим успехом на артистическом поприще образам высокого поэтического вдохновения, на закате своей деятельности сохранила способность к перевоплощению в наивный мир детской комнаты...».

Из статьи, помещенной в «Allgemeine Musikalische Zeitung» 23 февраля 1870 г. (стр. 61), видно, что все эти атаки были подготовлены заранее. Клеветнические нападки начались еще до начала репетиций. Распространялись слухи о непомерно высоком гонораре, полученном П. Виардо, Тургеневым и Полем, не соответствующем качеству пьесы, причем сведения о размере вознаграждения были явно вымышлены<sup>33</sup>.

Публике было известно об успехе прежних домашних представлений в Баден-Бадене и о том, что Полина Виардо собиралась еще раз поставить «Последнего колдуна» в баденском городском театре, поэтому инициаторы скандала пытались помешать постановке спектакля с помощью клеветы. Газета «Badischer Beobachter», которая никогда не помещала на своих страницах театральных рецензий, напечатала поступивший якобы из Баден-Бадена отзыв читателя о представлении «Последнего колдуна» в Карлсруэ, в котором автор, имея в виду прежние, домашние спектакли этой пьесы, пишет: «... быть может, этот успех побудил к рискованной попытке представить это жалкое произведение большому кругу слушателей. Попытка оказалась неудачной, и часто повторяемое замечание истинных знатоков искусства подтвердилось снова: самые знаменитые писатели могут писать вздор, и самые знаменитые певицы могут сочинять музыку, которая режет уши. Нам очень хочется узнать, неужели здешний театр тоже будет осчастливлен этой новинкой...»<sup>34</sup>. В уже упоминавшемся письме к Пичу Тургенев жаловался на эти нападки; речь явно шла уже не только о «Последнем колдуне», но о личном оскорблении Виардо и Тургенева. Скандал принял такие формы, что Виардо, которая на премьере в Карлсруэ сама пела партию Лелио, передала теперь эту роль одной из своих знакомых, г-же Бони, несмотря на то, что в прессе уже было сообщено, что петь Лелио будет она<sup>35</sup>.

Враждебная пресса, утверждавшая, что «... оперетту с шиканьем проводили до могилы»<sup>36</sup> (Тургенев горячо оспаривает это в письме к Пичу), всё же не могла помешать ее новой постановке в Баден-Бадене. Но для того, чтобы заранее выбить оружие из рук противников оперетты, в газете «Badeblatt der Stadt Baden-Baden» появилась рецензия, в которой рассказывалось о возникновении оперетты и было сделано следующее осторожное замечание: «... либретто могло бы стать менее примитивным и наивным, если бы писатель с таким талантом, как Тургенев, писал его для представления в большом придворном театре. А теперь уже нельзя было основательно переработать текст, не создав совершенно нового произведения. Этим и объясняется, что наивность сочинения не могла удовлетворить публику, которая не хочет стать на эту точку зрения.

Что же касается музыки, которая остается в пределах малых форм строфических песен и ариетт, не возвышаясь до ансамблей, финалов и т. п. — потому что мы имеем здесь дело не с оперой, а только с опереттой, — то она может устоять даже под натиском более строгой критики. Не особенно оригинальная и захватывающая, она все же мелодична, изящна, хорошо написана и певуча, нисколько не тривиальна и не претенциозна и к тому же превосходно инструментована. Эта оперетта никогда не претендовала на то, чтобы быть музыкальной драмой, создающей эпоху в искусстве. Несмотря на это, она может рассчитывать на беспристрастный суд и доброжелательный прием, тем более что исполнительский состав и сценическое оформление, равно как музыкальное руководство и исполнение ее артистами великогерцогского придворного театра может быть признано не только удовлетворительным, но отличным...»<sup>37</sup>. После этой статьи оперетта — снова в соединении с другой пьесой — могла беспретентивно идти на сцене городского театра в Баден-Бадене.

#### 4. ПРЕДПОЛАГАЕМЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «ПОСЛЕДНЕГО КОЛДУНА» В БЕРЛИНЕ И РИГЕ

Любительская постановка в Берлине — лето 1870 г.

Постановка в Риге — 1871 г. (?).

Неуспех «Последнего колдуна» в Карлсруэ не удержал Полину Виардо от проектов дальнейших представлений этой пьесы. В мае 1870 г. в нескольких немецких музыкальных газетах появились сообщения о готовящейся любительской постановке оперетты в Берлине<sup>38</sup>. Известный берлинский дирижер Карл Эккерт (1820—1879), уже участвовавший в первом представлении «Людоеда» в Баден-Бадене, репетировал у себя на квартире «Последнего колдуна». Главные партии должны были исполнять Полина Виардо и известная исполнительница вагнеровского репертуара, артистка придворного оперного театра в Берлине, Марианна Брандт (1842—1921); кроме того, к участию в постановке были приглашены певицы из Певческой академии, а также из музыкального общества, основанного в 1847 г. Юлиусом Штерном (Stern'scher Gesangverein). Спектакль предполагалось дать летом 1870 г., но по всей вероятности он не состоялся, ибо начало франко-прусской войны 1870—1871 гг. должно было положить конец всем приготовлениям к нему.

На постановку «Последнего колдуна» в 1871 г. в Риге указывает А. Лёвенберг<sup>39</sup>. Выпуск в 1870 г. Вильгельмом Фердинандом Хекером брошюры с текстом вокальных партий может быть объяснен этим представлением, что, однако, еще не может быть доказано документально. Так как эта брошюра содержит лишь вокальные партии, она, несомненно, предназначалась для слушателей оперетты, ибо, как известно, прозаические диалоги легче доходят до слушателей, в то время как понимание вокальных текстов всегда оказывается более трудным. Интересно отметить, что в этой брошюре вновь появляются вычеркнутые в Веймаре и затем ни в одном из спектаклей не восстановленные немецкие имена Zornebock (Сердитый козел) и Rapperlapparr вместо Кракамиша и Перлимпинпина.

Так как по окончании франко-прусской войны Тургенев вместе с семьей Виардо поселился во Франции, оперетты на немецком языке уже не ставились ими. Что касается истории дальнейших постановок оперетт на французском языке, то для ее изучения требуется еще серьезная исследовательская работа. Однако самый факт, что оперетты в дальнейшем ставились, является несомненным. Так, 27 марта 1889 г. П. И. Чайковский присутствовал на таком представлении. 29 марта/10 апреля 1889 г. он писал В. Л. Давыдову, что накануне своего отъезда из Парижа он слушал в исполнении дочерей и учениц Виардо оперу, которая была ею написана на текст Тургенева<sup>40</sup>. Хотя в письме оперетта не названа, но мы можем считать, что это был «Последний колдун» (программа этого парижского спектакля публикуется в наст. томе, стр. 221).

За все указания, без которых работа над этой статьей была бы невозможной, я бы хотел выразить признательность г-же Эмили Р у ф (Баден-Баден), а также д-ру Эрнсту Ш т ё к л ь (Иена). Кроме того, я приношу благодарность г-же Хельге Т р е й м а н (Веймар) за ее самоотверженную помощь мне.

## П Р И М Е Ч А Н И Я

- <sup>1</sup> M-me Pauline Viardot Garcia. Sa biographie, ses compositions, son enseignement. Genève, 1901, p. 17.
- <sup>2</sup> Clara Schumann — Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853—96; hsg. von B. Litzmann, B. I. Leipzig, 1927, S. 565—566 (письмо от 3 октября 1867 г.).
- <sup>3</sup> Письмо от 29 октября 1868 г. — Письма к Пичу, стр. 76. Речь идет, по-видимому, о либретто «Последнего колдуна».
- <sup>4</sup> «Badeblatt der Stadt Baden-Baden», № 31, от 8.IX 1868.
- <sup>5</sup> Erinnerungen von Eugenie Schumann. Stuttgart, 1925, S. 175.
- <sup>6</sup> Dr. Hans Münch. Ein Geleitwort zum Brahmsfest in Baden-Baden 19—22.V 1910. — «Badeblatt der Stadt Baden-Baden», № 114, от 15.V 1910. Мюнх ссылается на письмо Брамса, посланное из Баден-Бадена в Карлсруэ капельмейстеру Герману Леви (1839—1900), которому он давал указания относительно проведения музыкального вечера, так как сам он в это время приехать в Карлсруэ не мог — он должен был дирижировать у г-жи Виардо-Гарсиа ее опереттой «Колдун».
- <sup>7</sup> L. P i e t s c h. Fürsten und Feen im Salon Turgénjew. — «Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft», 1867, B. I, Dezemberheft, S. 83. Мы цитируем по оригиналу, так как в переводе статьи Пича это место переведено не вполне точно («Современное обозрение», 1868, февраль, Смесь, стр. 97).
- <sup>8</sup> «Badeblatt der Stadt Baden-Baden», № 27, от 27.V 1868.
- <sup>9</sup> См. прим. 6.
- <sup>10</sup> См. о них на стр. 76—79 наст. тома.
- <sup>11</sup> Воспроизведено: «Badeblatt der Stadt Baden-Baden», № 172, от 19.X 1867.
- <sup>12</sup> Письмо Тургенева к Анненкову от 7/19 октября 1867 г.
- <sup>13</sup> «Badeblatt der Stadt Baden-Baden», № 172, от 19.X 1867.
- <sup>14</sup> Там же, № 27, от 27.V 1868.
- <sup>15</sup> Clara Schumann — Johannes Brahms, B. I, S. 565 (письмо от 3 октября 1867 г.). О премьере «Людоеда» Тургенев сообщал в письмах к Л. Пичу и М. Гартману (см. наст. том, стр. 79 и 90).
- <sup>16</sup> Перечень составлен по рецензии в «Badeblatt der Stadt Baden-Baden», № 27, от 27.V 1868.
- <sup>17</sup> «Badeblatt der Stadt Baden-Baden», № 49, от 18.VI 1868. Об этом представлении оперетты «Людоед» сообщает также Франсуа Шваб в страсбургском журнале «Courrier du Bas Rhin», № 139, от 10.VI 1868.
- Судя по письму Тургенева к М. Гартману от 28 мая/9 июня 1868 г., состоявшееся накануне представление «Людоеда» было не четвертым, как сообщала газета, а пятым (см. наст. том, стр. 90).
- <sup>18</sup> Письма к Пичу, стр. 99—100 (письмо от 21 июня 1869 г.).
- <sup>19</sup> Опись эта перепечатана в «Badeblatt der Stadt Baden-Baden», от 11.VIII 1900.
- <sup>20</sup> БИТ, стр. 276.
- <sup>21</sup> Ср. письмо Тургенева к Анненкову от 7/19 октября 1867 г.
- <sup>22</sup> Maurice P a r t u r i e r. Une amitié littéraire. Prosper Mérimée et Ivan Tourguéniev. Paris, 1952, p. 45.
- <sup>23</sup> Библиотека Национального Веймарского театра, номер по описи 474 — «Последний колдун».
- <sup>24</sup> См. письмо Тургенева к Н. А. Милютину от 26 февраля/10 марта 1869 г. — ПСП, стр. 153.
- <sup>25</sup> Стихи Р. Поля см. в издании: Heinrich Berl. Baden-Baden im Zeitalter der Romantik. Baden-Baden, o. J., S. 254—255.
- <sup>26</sup> Соч. 1930, т. XII, стр. 334.
- <sup>27</sup> «Weimarische Zeitung», № 95, от 24.IV 1869.
- <sup>28</sup> Соч. 1930, т. XII, стр. 335—336.
- <sup>29</sup> Письма к Пичу, стр. 104—105.
- <sup>30</sup> Сопоставлением с романтическими операми «Фауст» немецкого композитора Людвиг Шпора (1784—1859), поставленной в 1816 г., и «Ганс Гейлинг» Генриха Маршнера (1795—1861), поставленной в 1833 г., автор этой рецензии-памфлета хотел сказать, что «Последний колдун» — это пережиток романтизма. К концу 60-х годов, в связи с усилившимся влиянием Вагнера, романтическая опера воспринималась уже как явление совершенно устаревшее, способное вызывать лишь ироническую усмешку.
- <sup>31</sup> Имеется в виду широко известная в Германии романтическая песня «Leb wohl, du altes Haus...».
- <sup>32</sup> «Badische Landeszeitung», № 26, от 1.II 1870.
- <sup>33</sup> Ср. письмо Тургенева к Пичу от 17 февраля 1870 г. — Письма к Пичу, стр. 105.
- <sup>34</sup> «Badischer Beobachter», № 31, от 6.II 1870.
- <sup>35</sup> Там же, № 26, от 1.II 1870.
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> «Badeblatt der Stadt Baden-Baden», № 226, от 7.II 1870.
- <sup>38</sup> «Echo», № 19, от 11.V 1870; «Signale der musikalischen Welt», № 28, от 12.V 1870.
- <sup>39</sup> A. L o e w e n b e r g. Anals of Opera 1597—1940. 2-nd Edition. Genève, 1955, column 1007.
- <sup>40</sup> «Советская музыка», 1960, вып. 8, стр. 97.