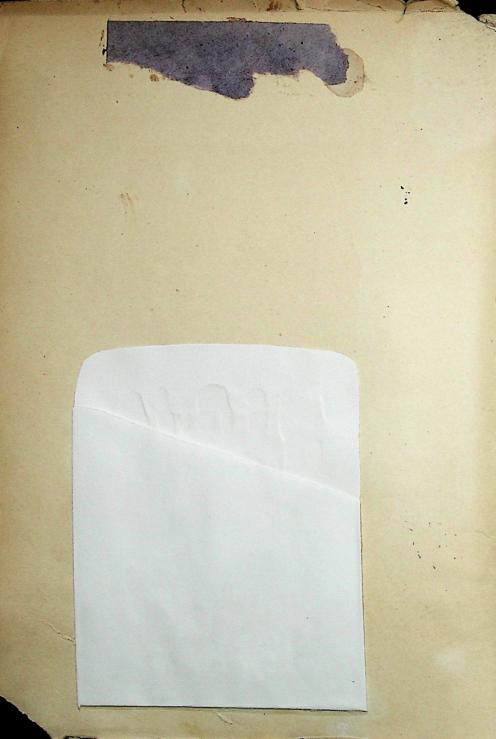
85.335 N55

## помпадуры









М. Е. Салтыков-Щедрин 1870-е годы



### ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЧЕСКИЙ МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

ПОМПАДУРЫ

Опера в 3 действиях Музыка А. Ф. Пащенко

Либретто

б материалам произведений Салтыкова-Шедрина Всев. Рождественского и А.В. Ивановского (засл. деят. иск.)

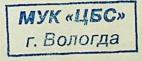
10948-9-1

Центр писателя В.И. Белова

Издание Государственного ордена Ленина академического Малого оперного театра

Ленинград 1939

1986

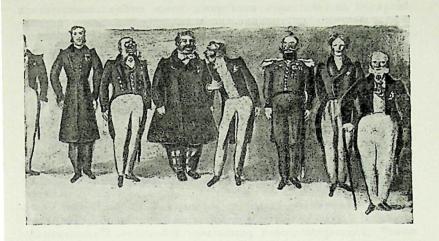


85,335,419 П55

192. 17-55

### СОДЕРЖАНИЕ

Н. В. Яковлев		Стр.
"Помпадуры и помпадурши"		. 3
И. И. Соллертинский ,		
Заметки о комической опере		21
Ю. А. Кремлев		
А. Ф. Пащенко и его опера "Помпаду	·ры"	33
Содержание оперы		50
Программа спектакля		66



### "ПОМПАДУРЫ И ПОМПАДУРШИ"

Н. В. Яковлев

I



ОМПАДУРЫ И ПОМПАДУРШИ — одна из самых острых и ярких сатир Салтыкова-Щедрина.

"Помпадуры" — это губернаторы, начальники губерний и областей, высшие царские чиновники в провинции.

"Помпадурши"—это их подруги, фаворитки из

среды местных губернских дам.

Сатирик бичует здесь неограниченный произвол, самовластие царских сатрапов и "легкость нравов", распущенность местного губернского общества, чиновничьего и дворянского.

Шедринское словечко "помпадур" происходит от фамилии известной маркизы де Помпадур, главной фаворитки французского короля Людовика XV. Этот король очень мало занимался государственными делами. У него был большой парк, в котором, в отдельных домиках. были собраны прекраснейшие девицы Франции. Им он и посвящал все свои досуги.

Маркиза де Помпадур, наоборот, очень любила вмешиваться не только во внутренние, но и во внешние дела государства. Людовику XV принадлежит известное изречение: "После нас хоть потоп!". Это оказалось пророчеством. При его преемнике, Людовике XVI, Франция, наконец, докатилась до полного крушения монархии (1789 г.).

"Помпадуршами" называли еще в XVIII веке наших русских царских фавориток. Салтыков мог найти это словечко в различных воспоминаниях о том времени (например, в "За-

писках" Порошина, вышедших еще в 40-х гг.). Щедринское сравнение царской России 60-х—70-х Францией эпохи Людовика XV носило глубоко революционный характер: оно не только верно отражало действительность, но и пророчествовало о ее грядущей гибели.

Очень удачным было и первоначальное название этого цикла. В 1863-1864 гг. Шедрин стал печатать в "Современнике" "Провинциальные романсы в действии". Салонный музыкальный жанр "романса" как нельзя лучше подходил для характеристики служебно-административного и частно-бытового легкомыслия верхов губернской бюрократии и дворянского общества. Отдельные очерки получали при этом в качестве заглавия первые строчки из популярных в то время романсов и песен: "Прощаюсь, ангел мой, с тобою", "Здравствуй, милая, хорошая моя!", "На заре ты ее не буди", "Она еще едва умеет лепетать" (два последних романса-на слова поэта А. Фета) Были задуманы еще два романса: "Я все еще его, безумная, люблю" и "Уж он ходом-ходом. ходом на-ходу пошел!".

Все эти заглавия, общие и частные, показывают, что замысел сатирика с самого начала был одним и тем же. Но несколько лет спустя он нашел словечко "помпадур" и широко использовал его и в заглавиях и в самом тексте. Щедрин отказывается от музыкального жанра "романсов" и вместо "Я все еще его, безумная, люблю" пишет просто-"Старая помпадурша", а двухэтажное заглавие "Уж он ходом-ходом-ходом" и т. д. заменяет политически чрезвычайно острым названием

"Помпадур борьбы или Проказы будущего".

Эти "помпадурские" очерки стали печататься уже в "Отечественных записках", начиная с 1868 года, и закончились в 1874 году очерком "Зиждитель". В 1873 году вышло первое отдельное издание под знаменитым с тех пор заглавием

"Помпадуры и помпадурши".

Исключительная правдивость и резкость сатиры Щедрина в этом произведении обусловлена двумя обстоятельствами: прекрасным знакомством Щедрина с миром чиновников и помещиков и острой ненавистью его к этому миру. Русская литература не знает другого примера такой органической ненависти писателя к тому обществу, с которым он был так тесно связан.

### II

Михаил Евграфович Салтыков (1826—1889) происходил из дворянской семьи. В начале прошлого века его отец, Е. В. Салтыков, был небогатым помещиком. Но к середине столетия, к эпохе крестьянской реформы, благодаря стараниям его матери, О. М. Салтыковой, урожденной Забелиной,—состояние семьи Салтыковых стало одним из крупнейших во всей Тверской губернии. Мать производила свою работу приобретательства и накопления на глазах у детей, особенно у любимчиков, воспитывая в них будущих помещиков, обучая их различным приемам эксплоатации народа.

Но ее ожидания в отношении любимого в детстве Миши оказались обманутыми. Салтыков почти с детских лет полюбил "крепостную массу" и возненавидел крепостничество (см. "Пошехонскую старину", во многом носящую автобиографи-

ческий характер).

Салтыкова отдали в императорский царскосельский лицей, лучшую дворянскую школу того времени, готовившую высших чиновников в государстве. Салтыков позднее острил: мне не удалось сделаться министром,—говорил он,—но я утешаю себя мыслью, что у меня товарищи—министры (старшие лицеисты: А. В. Головнин, М. Х. Рейтерн, граф Д. А. Толстой,

однокашник-граф А. А. Бобринский).

Но в том же лицее Салтыков сблизился с революционером М. В. Буташевичем-Петрашевским, а после окончания лицея посещал известные собрания "петрашевцев". Независимо от этого, он жадно читал революционные статьи Белинского, Герцена и др. передовых писателей 30-х— 40-х гг.; знакомился в оригинале с произведениями классиков французского утопического социализма—Сен-Симона и Фурье и их учеников, Пьера Леру и Консидерана; с сочинениями философов-материалистов Кабаниса и Фейербаха.

Итогом этого развития явилась юношеская революционная повесть "Запутанное дело" (1848), о которой Добролюбов и



Салтыков-Щедрин отправляется в ссылку Рис. Оск. Клевера

Tymespie Rapsheury

помпадуры

И

## HOMHAAYP III.

издаль

М. Е. САЛТЫКОВЪ (ЩЕДРИНЪ).

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

Твиографія В. В. Птити з, на углу базан. ул. и Денидова пер. д. № 27—5.

WY C. I mare was an entering CO Thing WH

десять лет спустя вспоминал с большим сочувствием. Правительство Николая I сослало молодого писателя на службу в Вятку и продержало его там целых семь лет. Салтыков был там сначала мелким чиновником, а затем советником губернского правления и чиновником особых поручений при губернаторе. Он наблюдал здесь всякого рода хищничества и плутни провинциального чиновничества, средневековые порядки в тюрьмах, обирание народа.

Вернувшись из ссылки с началом царствования Александра II, Салтыков "служил и писал, писал и служил" (говоря

словами его автобиографии).

В эти 50-е—60-е гг. Салтыков прошел новую революционную школу Чернышевского—Добролюбова. Здесь закрепились его юношеские социалистические стремления. Теперь Салтыков-Щедрин становится законченным революционным

демократом.

Салтыков служил в эти годы чиновником особых поручений в Петербурге (1856—1858), а затем вице-губернатором в Рязани и Твери (1858-1862). Здесь он вскоре приобрел почетную репутацию "вице-Робеспьера". Так окрестили Салтыкова чиновники и помещики-крепостники, издевавшиеся над народом (в Калининском областном музее на выставке есть, между прочим, одно дело помещика, истязавшего своих дворовых девушек; к делу приложена густая прядь русых волос, вырванных из головы одной девушки; Салтыков принял горячее участие в расследовании этого дела). Позднее Салтыков подавал протест в министерство, отстаивая крестьян, которых в те годы ссылали в Сибирь целыми деревнями за то, что они не соглашались уступать лучшие земли помещикам, округлявшим свои имения перед реформой. Всеми этими действиями Салтыков приобрел такую известность в высших сферах, что сам великий князь Константин Николаевич приходил "познакомиться" с ним в Твери, т. е. посмотреть на него, как на "редкую птицу".

. Управляя позднее казенными палатами в Пензе, Туле и Рязани (1864—1868), Салтыков защищал обираемый народ и, как тогда говорилось, входил в пререкания с губернаторами, выбивавшими из крестьян недоимки. Сам император Александр II предписал уволить Салтыкова от службы (с чи-

ном действительного статского советника и пенсией).

Имея в эти годы огромный, широчайший круг наблюдений, Салтыков-Шедрин направил все свои силы как писателя на то, чтобы разоблачать высшие классы, дворянство и буржуа-

зию, и их исполнительный орган—бюрократию. По условиям эпохи на первом плане в то время стояли: дворянство, проводившее в свою пользу "освобождение крестьян", и чиновничество, насквозь пропитанное дворянскими элементами, но пытавшееся показать себя независимым от классовых влияний, стоящим выше всех "сословных антагонизмов", блюдущим интересы всего народа.

Эта либеральничающая бюрократия времен Александра II и вызывает к себе в тот момент наибольшую ненависть са-

тирика.

Всю сатиру Щедрина на бюрократию в эпоху 50-х—60-х годов можно представить в виде лестницы с тремя ступенями.

Первая ступень—это "Губернские очерки". Они вышли в 1856—1857 гг. и сразу прославили безвестного до тех пор Салтыкова под именем "надворного советника Н. Щедрина". "Губернские очерки" дают, в основном, картину старой николаевской России и ее дикой, зубатовско-живоглотовской администрации. Но и здесь уже является самоновейший тип либерального бюрократа под именем "Озорника". "Озорник" не чужд гуманитарного, философского образования. Он сам, конечно, не берет взяток, но при посредстве своих подчиненных он все-таки получает "должное". Ведь без этого нельзя вести изящную жизнь, всегда иметь дорогую сигару, стакан доброго вина и красивую женщину. Этот образ—один из самых отвратительных во всей галлерее "Губернских очерков".

Вторая ступень — это и есть "Помпадуры и помпадурши". Третья и последняя ступень—это "История одного города" (1869—1870). Здесь Щедрин поднимает руку на самого верховного бюрократа на всероссийском троне. Используя скандальную историю Романовского дома XVIII—первой половины XIX века, сатирик представляет нам некий фантастический город Глупов с населяющими его глуповцами и деспотически распоряжающимися в нем градоначальниками. Последний из градоправителей, Угрюм Бурчеев, доводит самовластие до наивысшей степени и погибает жертвою внезапно проснувшегося народного гнева. Этот финал достойно завершает не только "Историю одного города", но и всю антибюрократическую трилогию Шедрина.

Только на таком глубоком фоне, только в такой широкой перспективе можно понять такую вещь, как "Помпадуры и помпадурши", можно определить их настоящее место в творчестве Салтыкова-Щедрина, установить их истинную цель и

задачу.



М. М. Черемных (з. д. и). Эскиз костюма Надежды Петровны



Щедрин очень часто печатал свои очерки в журналах в одном порядке, а затем собирал их в отдельных изданиях уже в совсем другой последовательности. Так было и с "Помпадурами и помпадуршами". При этом становятся очевидными цензурные опасения автора, так как предмет очерков был одним из самых рискованных.

"Помпадуры и помпадурши" распадаются на четыре части

с последним, заключительным очерком.

В первой из этих частей, для усыпления внимания цензуры, Щедрин собрал очерки, с его точки зрения, более безопасные, невинно-бытовые. Эти три очерка образуют своего

рода трилогию.

В первом очерке— "Прощаюсь, ангел мой, с тобою"—показана губернская чиновничья среда, провожающая старого помпадура и ожидающая нового. Чиновники стараются при этом действовать на манер той известной девицы, которая "и капитал приобрела и невинность соблюла".

"Встречать"—дело не трудное; тут чем больше радушия, чем больше приветствий, тем лучше: начальники это любят... Но "прощанье" своего рода политики требует. Тут надобно так устроить, чтобы новый начальник не обиделся излишними

похвалами, отбывающему воздаваемыми..."

Особенно разработана у Щедрина картина прощального обеда, данного старому помпадуру. Сам Салтыков—в жизни—совсем не был оратором. Но как писатель он большой мастер речей, ярко характеризующих их авторов. Таковы образчики разных типов "отечественного красноречия" в очерке "Скрежет зубовный" (1861). Таковы, позднее, юбилейные речи чиновников, а затем учителя в очерке "Сон в летнюю ночь" (1875).

Отношение народа к уходу старого и назначению нового начальника выражено кратко, но до последней степени выразительно, бранным словом, брошенным на базаре каким-то "дерзким мужиком" (за что он, конечно, и понес должное

наказание от руки чиновника).

Второй очерк— "Старый кот на покое"—дает развернутый образ помпадура в отставке. Старик поселяется в благоприобретенном селе Обиралове со своей верной подругой, старой женой, питается "молочными скопами", "ходит по полям и лугам", "вступает в непринужденный разговор с добродушными поселянами и поголовно называет их друзьями".

Каждый день старого помпадура навещает "бывший правитель его канцелярии" и докладывает о действиях нового помпадура. Старик ревниво следит за каждым новым "мероприятием" и ужасается "безрассудству молодого человека", который "переломал полы в губернаторском доме" и даже стал "мостить базарную площадь". Но за этими проявлениями пагубного "либерализма" следуют более осмысленные действия: новый помпадур заводит себе помпадуршу и начинает собирать недоимки, причем даже "сечет" неплательщиков. Старик невольно должен назвать своего преемника "молодцом".

На досуге старый помпадур предается усиленным литературным упражнениям: пишет воспоминания "о бывшем, небывшем и грядущем", различные "административные руководства" и даже "разрабатывает философические вопросы". Из этих произведений особенно важны, конечно, "административные руководства", как то: "три лекции о строгости" (вступительная лекция начиналась так: "первым словом, которое опытный администратор имеет обратить к скопищу бунтовщиков, должно быть слово матерное..."), или "о необходимости административного единогласия, как противоядия таковому же многогласию", или, наконец, "о благовидной администратора наружности". Эти "руководства" предвосхищают знаменитые произведения градоначальников города Глупова в "Истории одного города" ("Оправдательные документы").

"Старая помпадурша"—третий, заключительный очерк первой части—пользуется заслуженной известностью. Образ губернской красавицы, оплакивающей старого помпадура и пленяющей нового, разработан, в основном, в реалистически-бытовом плане, очень сочен, живописен и ярок. Щедрин с большим искусством показывает ту нарастающую, роковую неизбежность, с которой всякий новый помпадур должен рано или поэдно обзавестись своей помпадуршей, а наиболее красивая, привлекательная женщина губернии должна "жертвовать" собою для блага всего "общества", чтобы укротить дикие порывы начальника и "всякую его выходку на своем теле принять".

Широкую возможность для расцвета таких административных романов представляет та всеобщая "легкость нравов", которая царит среди провинциального губернского общества. У Щедрина есть позднейший, изумительный по сочности, набросок на эту тему: "Приятное семейство". Здесь вскры-

<sup>1</sup> Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, Гос. изд. "Художественная литература", 1934, т. XI, стр. 544.

вается, так сказать, психо-физиология этого быта и нра-

"Каждый день в пяти-шести местах званый обед и везде что-нибудь необыкновенное, грандиозное... Один шеголяет стерляжьей ухой, в которой плавают налимы печенки; другой поражает двухпудовым осетром...; третий подает телятину, в которой все мясные волокна проросли нежным жиром; четвертый предлагает поросенка, который только что не говорит..."

"Но естественно, что при такой изобильной еде [помещики] скоро отяжелевают, и это не может не иметь влияния на их отношения к дамам. Отношения эти самые спокойные.

так сказать, сонные..."

Это помещичье "отяжеление"—"истинная находка" для тех местных молодых чиновников, которые умеют поставить себя в пределы двух-трех блюд из числа предлагаемых шестисеми. Они могут "очень приятно проводить время, не опасаясь, что кто-нибудь обеспокоит их". Губернские "дамы прелестны. Они немножко полны, но настолько, что эта полнота никогда не переходит в расплывчатость. Они кокетливы, но настолько, чтобы никогда окончательно не лишить человека надежды... Более мягких приятных нравов нельзя желать".

Гончаров говорил, что "Господа Головлевы"—сильнее других, более "субъективных" произведений Щедрина. И в самих "Помпадурах и помпадуршах" первые, самые объективные, реалистически-бытовые очерки являются едва ли не наиболее жизненными и разоблачающими, хотя сам сатирик и цензура, повидимому, считали их наиболее невинными.

### ΙV

Вторая часть "Помпадуров и помпадурш" посвящена похождениям одного и того же героя—помпадура Семиозерской губернии, Митеньки Козелкова. В ней опять три очерка, опять своего рода трилогия.

Эта часть была гораздо более опасной в цензурном отношении. Она давала полную картину деятельности помпадура времен Александра II, от его назначения, через различные фазы "либерализма", вплоть до неизбежного конца—реакции.

Митенька Козелков—типичный представитель столичной "золотой молодежи". Служа в Петербурге, он только на самое короткое время заглядывает в свой департамент, чтобы рассказать там пару-другую скандалезных анекдотов. Большую часть дня и ночи он проводит на Невском, в театрах, ресторанах и иных злачных местах вместе с другими "шалунами возрождающейся России"—Феденькой Кротиковым, Петькой Толстолобовым и до.

Эту "золотую молодежь" мы не раз встречаем в других произведениях Щедрина. Таковы "ташкентцы приготовительного класса" Коля Персиянов, Поль Беспалый, Пьер Накатников ("Господа ташкентцы"— "Параллель первая", "Нумер второй" и "Нумер третий"); таков "государственный младе-

нец" Феденька Неугодов ("Круглый год").

Времяпрепровождение этих саврасов без узды очень хорошо характеризуется одним маленьким эпизодом, рассказанным в очерках "Господа Молчалины". Один из таких "действительных статских кокодессов" является в летнем театре в обществе целой компании девиц легкого поведения, кокоток, имея на плечах сложенные в виде пледа мужские брюки ("В среде умеренности и аккуратности").

Ho,

Дожив без цели, без трудов До тридцати почти годов,—

эти государственные шалуны и младенцы впадают вдруг в административную "тоску" и разными путями добиваются губернаторских мест.

Митенька Козелков прибегает к самому обычному, испытанному средству—протекции влиятельных родственников, тетушки княжны Чепчеулидзевой-Уланбековой и ее друга.

князя Оболдуй-Тараканова.

Другие, более сообразительные, как Феденька Кротиков, изучают "дух времени", а для этого прислушиваются в ресторанах к речам "наезжих помпадуров". "Проникнув в известные сферы, из которых, как из некоего водохранилища, изливается на Россию многоводная река помпадурства, Феденька... сболтнул хлесткую фразу, вроде того, что Россию губит излишняя централизация, что необходимо... эмансипировать помпадуров, усилив их власть, что высшая администрация слишком погружена в подробности... что мелочи отвлекают ее от главных задач, т. е. от внутренней политики, и т. д. Сболтнул и понравился; понравился и был призная способным "уловлять вселенную".

В рукописных набросках к "Помпадурам и помпадуршам" есть замечательная сцена такого назначения на губернатор-

ский пост.

"Был сегодня назначен и очень тронут. Начальник сказал:—Конечно, вы должны прежде всего заботиться, чтобы власть была уважаема, но и об России, mon cher, нужно все-таки позаботиться. Генерал прослезился, я—тоже. Затем мы улыбнулись... sapristi [чорт возьми!]! Бедная Россия!.."

Цензурная опасность подобного рода очерков была вне всяких сомнений. Помпадуры были одним из самых крупных колес в машине российского самодержавия, губернаторы утверждались в должности самим государем императором.

Невозможность живописать действия помпадура средствами традиционного бытового реализма заставляет Шедрина вырабатывать для себя особый сатирический художественный метод—реалистической фантастики. Именно начиная с "Помпадуров и помпадурш" у Щедрина растут художественное преувеличение, гипербола, шарж, гротеск. Художественный образ, тип, характер, положения, обстоятельства деформируются в высшей степени причудливо и в то же время, несмотря ни на что, никогда не теряют связи с действительностью, наоборот, изумительно верно отражают эту действительность.

Три очерка один за другим: "Здравствуй, милая, хорошая моя", "На заре ты ее не буди" и "Она еще едва умеет лепетать"—дают последовательное нарастание этой реалистической фантастики.

Ленин говорит, что "крестьянская реформа" была проводимой крепостниками буржуазной реформой. Это был шаг по пути превращения России в буржуазную монархию" ("Крестьянская реформа" и пролетарски-крестьянская революция"  $^{1}$ ).

Щедрин и показывает, в лице Митеньки Козелкова, дворянского администратора-крепостника, который слышал бур-

жуазный звон, да не знает, где он.

Старые николаевские губернаторы, от благосклонного князя Чебылкина ("Губернские очерки") до свирепого генерала Зубатова ("Невинные рассказы"), держали себя достаточно высоко надо всем губернским миром. В противоположность им новый либеральничающий администратор времен Александра II готов и предводителя дворянства и начальника каждого из губернских учреждений назвать "своим достойным руководителем".

Старая крепостническая Россия не признавала никаких внутренних трений, требуя и от благородного дворянства, и

<sup>1</sup> Сочинения, изд. 3-е, т. XV, стр. 143.

от почтенного купечества, и от простого "черного" народа полной тишины и согласия. Но вот, после реформы объявились какие-то "сословные антагонизмы", и одной из важных задач администратора становится забота о "соединении общества". Но Митенька понимает эту задачу в духе князя Оболдуй-Тараканова, хранителя преданий XVIII века, галантных традиций времен маркизы де Помпадур. Митенька видит в "обществе" только "кавалеров и дам" и "их взаимные друг к другу отношения". Значит, "соединение общества" лучше всего осуществить традиционными любительскими спектаклями, живыми картинами, лотереями-аллегри и т. п.

Хотя еще во времена "Евгения Онегина" "иная дама толковала Сэя и Бентама", а сам Онегин "читал Адама Смита и был глубокий эконом", но к административной практике экономическая наука не имела никакого применения. Теперь же Митенька волей-неволей должен учитывать в своей деятельности такие понятия политической экономии, как "товар", "спрос", "предложение" и т. п. Но для него эти термины звучат почти так же непривычно и странно, как известные словечки "жупел" и "металл" для замоскворецкой купчихи времен Островского. Недаром Митенька позволяет себе говорить о них только наедине с жандармским полковником и сводит всю сложность экономических проблем к "гостиному двору".

Ленин указывал на двойственную природу бюрократии и ее буржуазное происхождение. Митенька Козелков, природный дворянин, становится чужаком для дворян своей губернии как "бюрократ". И, наоборот, одним из столпов реакционной дворянской партии оказывается бывший приказный, затем помещик-крепостник, затем — ростовщик, Созонт Потапыч

Праведный.

Между прочим, в рядах той же старо-дворянской партии "крепкоголовых" стоит Яков Филиппович Гремикин, замечательная фигура дикого крепостника, Троекурова щедринских времен. Благодаря своей страшной физической силе и жестокости Гремикин не знает никаких реформ и оставляет у себя все "попрежнему", запретив полиции въезд в свое имение. На дворянских выборах Гремикин—столп и опора своей партии, гроза для либералов.

Новые либеральные дворяне, так называемые "стригуны", "скворцы" и т. д., во главе с Колей Собачкиным, Сережей Свайкиным, виконтиком де Сакрекокен, бароном Цанарцт, князьком Соломенные Ножки и другими представителями

семиозерской молодежи, также, со своей стороны, отвергают заискивания либеральничающего помпадура. Но при помощи своих приспешников Митенька в конце концов сближается с либеральными дворянами, "овладевает движением" и проводит на выборах в губернские предводители барона Цанарцт, мечтающего о даровании дворянству буржуазного "пропинационного права", т. е. права производить откупа, торговать вином.

Ленин еще в 90-х годах разоблачал те же самые дворянские стремления пристроиться к выгодному делу торговли

вином в качестве сборщиков.

Но предвыборная интрига—это единственная удача Митеньки. Ничего не зная, ничего не умея, он в дальнейшем способен только к одному—изнурительному либеральному

пустословию.

В своих собственных речах к подчиненным и в статьях своего "публициста" он неустанно развивает свои "мысли" и "желания". Основная суть этой болтовни заключается в трех пожеланиях: "чтобы процветала промышленность [требование буржуазии. Н. Я.], чтобы священное право собственности было вполне обеспечено [требование дворянства, чувствовавшего себя в этот момент в опасности. Н. Я.] и чтобы порядок ни под каким видом нарушен не был" [требование самодержавной государственности. Н. Я.].

Но чем больше повторяет Митенька эту триединую формулу, тем чаще он раскрывает рот от недоумения, тем более он напоминает пошехонца, заблудившегося в трех соснах.

По существу, он знает и понимает только одно: самодержавную власть—и до смерти боится всяких проявлений общественной самодеятельности, даже дворянской. На выборах предводителя ему еще удалось удержаться на высоте положения, но земские учреждения окончательно сбивают его

с пути либерализма.

Дворянские земства носили вполне невинный характер, но крепостникам они все же казались чем то вроде французских генеральных штатов 1789 года. Шедрин издевался над земствами в знаменитом очерке "Новый Нарцисс или Влюбленный в себя". Почтенная задача, поставленная земцами, — лужение умывальников в больницах, — вызывает похвалу самого полицмейстера. Но для бедного Митеньки земство становится прямо навязчивой идеей.

<sup>1</sup> Сочинения, изд. 3-е, т. IV, стр. 91.

Щедрин представляет Митеньку в обществе "роскошной женщины", баронессы Цанарцт, урожденной Абдул-Рахметовой. Эта энергичная брюнетка помогла Митеньке провести в предводители дворянства своего мужа, долговязого прибалтийского барона, от которого она совсем не в восторге. Теперь она ждет от Митеньки должного внимания к своим прелестям. Но бедный "либерально-ретроградный" или "ретроградно-либеральный" помпадур думает даже тогда, "когда не думает никто" (Гете).

И вместо законного в такой момент любовного бреда красавица вдруг слышит бред административный, все о тех же "земских учреждениях", и даже признание в том, что он, Митенька, тоже "нигилист" (он готов на все, даже на "бунт"... по приказу начальства). Раздраженная красавица насмешливо глядит на этого новоявленного "нигилиста", думая про себя, что "Базаров никогда не позволил бы себе поступать таким

нелепым образом с хорошенькой женщиной".

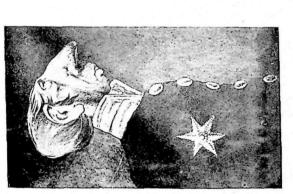
Это, конечно, верх неправдоподобия. Невозможно представить себе помпадура, рассуждающего о земстве наедине с той, которая тут же готова стать его помпадуршей. Но в этой фантастике сатирик прячет реальнейшую правду тех затруднений, какие доставляла самодержавию и его сатрапам всякая общественная самодеятельность.

Но конец трилогии-это прямо sublime, как говорят французы. В конец изолгавшийся, осмеянный баронессой и даже ее глупым супругом, покидаемый своими подчиненными, Митенька ищет собеседника даже в собственном лакее и вдруг, как озаренный, кричит: "Раззорю!".

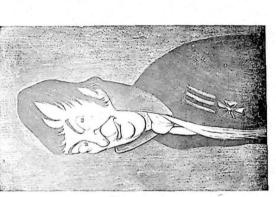
"Помпадуры и помпадурши" смыкаются с "Историей одного города". Относительно-реальный образ Митеньки Козелкова сливается с одним из самых гиперболических созданий сатирической фантазии Щедрина-с образом знаменитого градоначальника "Органчика", игравшего две арии: "Раззорю" и "Негпотерплю".

Третья часть "Помпадуров и помпадурш" заключает в себе тоже три очерка: "Сомневающийся", "Он!!" и "Помпадур борьбы или Проказы будущего". Они все относятся к началу 70-х годов. Реакционный курс правительства к тому времени давно определился. И очерки дают нам образы самых реакционных помпадуров во всей книге.

## ГАЛЛЕРЕЯ ГРАДОНАЧАЛЬНИКОВ (рисунки Баяна, Радакова, Яковлева)



Пфейфер, Богдан Богданович, гвардин сержант, годит вский выходец, Ничего не свершив, сменен в 1762 году за вевежесно-



Ферапонтов, Фотий Петрович, бригадир. Бывший брадобрей герцога Курлянд- ского. Миогократио делал походи про тив неденящиеов и столь был охоч до эрелиц, что николуу без себя сечь не доверил, в 1738 году, быв в лесу, растеран собязыни.



Угрюм. Бурисев, бывый прохвост. Разрушил ста ый город и построил другой на новом месте.

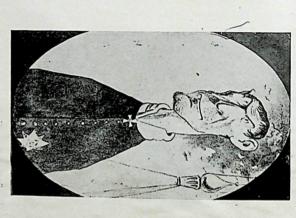
# ГАЛЛЕРЕЯ ГРАДОНАЧАЛЬНИКОВ (рисунки Баяна, Радакова, Яковлева)



Бородавкін, Василиск Семепович. Градопачальничество спе было самоепродолжительное и самое блестящее. Предводительствовал в кампанін против недовищиков, причем спали. ЗЗ деренні и с помощью сих мер вамоска недописк дла рубля с полтиною. Умер в 1798 г., на вклекущи, мапутствуемый капитан-



Прещ. манор Иван Пантеленч. Окавался с фаршированной головой, в чем и уличен местым предвадителем дво-



Баклан, Илан Матлеевич, бригадир. Бакл роста трех вредин и трех вершков, и кнуналя тем, что провеждант по прямой лини от Ивана-великого (извествая в Моские колокольня). Пераломаем вополам по время бури, свирепствовавшей в 1761 году.



Очерк "Сомневающийся" развивает тот опасный эпизод, который Щедрин сумел провести в печать еще в очерке

"Старый кот на покое".

"Новый [помпадур], прибыв в некоторое присутственное место, спросил книгу, подложил ее под себя и затем, бия себя в грудь, сказал предстоявшим: — Я вам книга, милостивые государи! Я книга, и больше никаких книг вам знать

не нужно!".

"Книга" — это, конечно, соответствующий том Свода законов. В борьбе помпадура с этой книгой и заключается все действие очерка "Сомневающийся". Помпадур усомнился в своем праве высечь мещанина как человека, свободного от телесных наказаний. Надо было иметь все искусство Щедрина, чтобы на протяжении целого очерка на все лады варьировать эту тему. Но конец здесь был заранее известен, предрешен. Все окружающие ободряли "сомневающегося" помпадура, говоря ему: "Напирай!".

И вот, наконец, "он твердым и ясным голосом сказал:

"Влепить!".

Очерк "Он!!" снова возвращает нас к первой части "Помпадуров и помпадурш". Перед нами опять "Старый кот на покое", но не в деревне, а в столице, в Петербурге, на ролях приживала у финансиста Губошлепова. Замечательна страничка, рисующая помпадура в казначействе стоящим в очереди за пенсией и хвастающимся перед бедной старушкой своим былым величием.

В этом же очерке Щедрин проводит замечательную параллель между старой копеечной чиновничьей "взяткой" и новейшим многотысячным бюрократическим "кушем". Развитие акционерных компаний и железнодорожных концессий приносило эти куши одной части бюрократии, в то время как другая часть усиленно расхищала казенные, башкирские и иные земли.

За этими чисто реалистическими страницами в самом конце очерка вдруг прибавлено буквально несколько фраз.

Но они оставляют глубокое впечатление.

Наконец на вакантное место помпадура является "ОН". "По внешнему виду в нем не было ничего ужасного, но внутри его скрывалась молния". Эта молния, вылетев изо рта, в одно мгновение спалила "древо гражданственности", "насажденное в душах наших", т. е. в душах либеральных чиновников. Этот "он" даже не отличает консерваторов от либералов. Он знает только одно: всеобщий и абсолютный "трепет" перед начальством.

"Помпадур борьбы или Проказы будущего" дает новую параллель с Францией — с реакционной Францией 70-х годов, залившей кровью Парижскую коммуну, выдвинувшей реакционнейшую партию "борьбы", организовавшей целый ряд чисто средневековых религиозных церемоний и т. д. Всем этим и увлекается Феденька Кротиков, помпадур Навозного края.

Феденька недаром начал свою карьеру хлесткой фразой о "децентрализации" и "усилении власти" помпадуров. Он скорее других помпадуров прошел все стадии либерализма, сначала "абсолютного", затем "меланхолического". Он в первых рядах тех, которые спешат покинуть "стезю свободомыслия", как Иван Хлестаков, Иван Тряпичкин и Кузьма Прутков. Он не спасовал перед земскими учреждениями, как его незадачливый товарищ Митенька Козелков, а сразу стал разыскивать "корни и нити". Он неусыпно следил за событиями и в Западной Европе: "интернационалкой", франкопрусской войной и Парижской коммуной. Следуя за версальцами, он и объявил себя в Навозном крае "помпадуром борьбь.".

В эпоху либерализма Феденька Кротиков окружал себя либеральными тургеневскими и гончаровскими героями: Лаврецкими, Райскими, Веретьевыми и даже держал чиновниками особых поручений Рудина и Марка Волохова. Теперь соратниками помпадура становятся Ноздрев, Тарас Скотинин и Держиморда (искали и Сквозника-Дмухановского, да тот умер, состоя под судом). "Приглашался и Митрофан Простаков, на котором Феденька изучал, каков должен быть нату-

ральный, неиспорченный человек".

Феденька лично расхаживал по улицам, "таращил глаза, гоготал и набрасывался на проходящих", угрожая выбить из них "дух". Ноздрев и Держиморда в продолжение целого дня врывались в частные жилища, делали выемки, хватали, ловили, расточали и к ночи являлись к Скотинину с целыми ворохами захваченных книг и бумаг, которые Кутейкин принимал для дальнейшего рассмотрения".

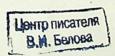
Этот новый прием оживления литературных героев помогал Щедрину в иной форме проводить то самое, что он описывал и в "Господах ташкентцах", — административно-полицейские репрессии в столице и провинции против революционно настроенной молодежи после выстрела Каракозова

(1866) и позднее, в начале 70-х годов.

При этом образ Кротикова определенно перерастает узкие губернские масштабы. В те годы важную роль во внутренней политике царской России играл один из реакционнейших

2 Помпадуры

Вологса жел дер Вебилотска "КОР"



17

министров романовского самодержавия,—граф Д. А. Толстой, справедливо прозванный "министром борьбы". К нему еще лучше, чем к какому-нибудь губернатору, приложима замечательная формула Шедрина об "административном мистицизме" Феденьки, сменившего "бред либеральный" и "бред

консервативный" на "бред борьбы".

Очерк "Помпадур борьбы" замечателен еще в том отношении, что Шедрин вводит нас здесь в свою творческую лабораторию. Он углубляет понятие художественного реализма, различая на ряду с действительностью "обыденною", "осязаемою", "грубо-конкретною" другую действительность. "столь же реальную". Он требует, чтобы художник исследовал те возможности, которые заложены в каждом человеке и которые при иных условиях могут сделать его другим человеком. Щедрин оправдывает "преувеличения", говоря, что это только "иносказания", для показа иной, возможной действительности. Щедрин имеет в виду прежде всего те реакционные возможности, которые заложены в либеральном помпадуре Феденьке. Но это может быть с таким же успехом отнесено и к тем революционным возможностям, которые глубоко заложены в тех, над кем издеваются помпадуры, — в народе. Учение Шедрина о действительности — по существу революционное, диалектическое, достойное революционного демократа, выразителя стремлений революционного крестьянства и городских низов.

### VI

Четвертая и последняя часть "Помпадуров и помпадурш" содержит в себе только два очерка: "Зиждитель" и "Единственный". Здесь Щедрин поставил своей задачей показать двух добрых помпадуров, выяснить, при каких условиях власть помпадура не будет в тягость и во вред народу.

Первый из этих помпадуров, граф Сергей Быстрицын, получает назначение в город Паскудск после того, как он прославился различными удачными опытами ведения хозяйства в своем собственном имении в Чухломе. Под именем Быстрицына выведен известный в те времена пензенский губернатор граф Татищев, стремившийся уничтожить пьянство в народе и поднять его благосостояние путем развития сельского хозяйства и промыслов.

Сережа Быстрицын посещает автора и развивает свои планы управления губернией: отказ от административных

методов, развитие "рыбоводства, скотоводства, свиноводства, садоводства", борьба с пьянством путем выяснения, какая именно рюмка водки является "последней, пьяной рюмкой", и т. д., и т. п. Посетивший затем автора Глумов высмеивает Быстрицына, предлагая еще развитие "хреноводства, горчицеводства" и даже "клоповодства".

Мысль сатирика ясна. Щедрин дает понять читателю, что нашему крестьянину, ограбленному "великой реформой", закабаленному дворянством и буржуазией, могут принести настоящую пользу только коренные социально-экономические преобразования, а все "мероприятия" Быстрицына хороши

только для помещика и кулака.

Буржуазно-дворянскому реформатору Быстрицыну Шедрин противопоставляет "единственного" в своем роде помпадура, который совсем отказался от своей власти и предоставил полную свободу народной самодеятельности. Он запретил квартальным бить и грабить народ и даже в помпадурши взял себе простую бабу (подобно бригадиру Фердыщенке в "Истории одного города", только не силком, а по любви). В итоге край процвел и— за отсутствием в нем "происшествий"—даже выпал из списков городов и губерний государства. Только благодаря сохранившейся почтовой дороге, в город попал путешествующий ученый и удивил мир своим открытием. Однако правительство не только не наказало помпадура, но даже поставило его в пример другим.

Шедрин недаром дал этому очерку подзаголовок: Утопия. Он не верил в реальность такого помпадура. Еще менее верил он в доброе отношение правительства к такому помпадуру. Но он хотел противопоставить самодержавной

действительности идеал народной самодеятельности.

Та же вера в народные силы, которые создадут нужные народу формы жизни, звучит и в публистических очерках того же времени—"Письмах из провинции". Щедрин требует, чтобы государство, администрация, в центре и на местах, "не мешали жить провинции", разумея здесь, конечно, не помещиков и кулаков, а крестьянство, простой народ.

В середине 70-х годов Щедрин проводит ту же мысль о ненужности для западноевропейских народов, для Франции, ее министерств и палат ("Благонамеренные речи"—"В погоню

за идеалами").

Это не значит, что Щедрин вообще анархически отрицает роль государственной власти в жизни народа. Щедрин выступает только против русского самодержавия и французского

буржуазного парламентаризма. Десять лет спустя, в середине 80-х годов, видя повсеместное нарастание народного движения, от России до Северной Америки, Щедрин требует предоставления народам возможности широко и гласно обсуждать свои нужды, для чего народ, очевидно, сумеет создать новые свободные государственные формы ("Мелочи жизни". Введение).

Не будет преувеличением сказать, что Щедрин нашел бы такие свободные формы народного правления в Советской власти, если бы дожил хотя бы до 1905 г., а тем более до

1917 г.

Заключительный очерк — "Мнения знатных иностранцев о помпадурах" — представляет нам помпадуров в отзывах о них таких "знатных иностранцев", как бывший придворный императора острова Гаити, Сулука I, а ныне гарсон в кафе в Париже; или бывший французский политический сыщик: или, наконец, бывший служитель отеля в Петербурге, а теперь воспитатель Иомудского принца. Даже американский негр и французский сыщик удивляются невежеству помпадуров и дикости их нравов. Вполне по вкусу пришлись помпадуры только восточному принцу, который и произвел реформу у себя в Иомудии, насажав везде помпадуров.

Эта ярко-сатирическая концовка изящно завершает весь этот исключительно напряженный и, по существу, глубоко революционный политический цикл Щедрина. В мировой литературе есть только одна еще более яростная сатира на административно - полицейский произвол. Это — "История одного города" того же М. Е. Салтыкова-Шедрина.



### ЗАМЕТКИ О КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ

И. Соллертинский

I

**B** 

БРАЗЫ Гоголя не раз вдохновляли великих мастеров русской классической оперы. Иначе обстояло дело с Салтыковым-Щедриным. Его герои впервые появляются на подмостках музыкального театра в наши дни. Дореволюционный оперный театр не смог бы поднять щедринскую тему прежде всего по цензурным соображениям. Да и сами по себе типы Щед-

рина казались слишком внеположными опере, непохожими на традиционных оперных персонажей. Бесспорная заслуга А.Ф. Пащенко в том, что он не смутился перед задачей немалой трудности: создать оперную партитуру на материале щедринских "Помпадуров". В истории русской оперы эта тема не имеет прецедента.

Тем самым А. Ф. Пащенко обогащает советский оперный репертуар произведением нового жанра: комической оперы

сатирического склада.

Жанру комической оперы в советской музыке пока что не слишком уделялось внимания. По вполне понятным причинам наши композиторы обращались прежде всего к героической и историко-революционной тематике. Тут были оперы на тему о восстании Ивана Болотникова ("Комаринский мужик" Желобинского), о Степане Разине ("Степан Разин" Триодина). о Пугачеве ("Орлиный бунт" Пащенко), о трагедиях крепостного быта ("Тупейный художник" Шишова, "Именины" Желобинского, незавершенная "Анна Колосова" Щербачева). о декабристах (все еще недописанная опера Шапорина), о революции 1905 г. ("Броненосец Потемкин" Чишко), о перерастании империалистической войны в гражданскую ("Тихий Дон" Дзержинского), о героических годах гражданской войны и интервенции ("Волочаевские дни" Дзержинского, "Щорс" Фарди и другие оперы на ту же тему, "Черный яр" Пащенко, "Мятеж" Ходжа-Эйнатова) — вплоть до недавних событий нашего великого времени ("Поднятая целина" Дзержинского).

Советская комическая опера далеко не может конкурировать по числу названий с оперой героической и историкореволюционной. Водевильно-мелодраматический "Граф Нулин" покойного Н. М. Стрельникова, полная реминисценций "Казначейша" Б. В. Асафьева и изломанно-гротесковый, написанный под сильнейшим влиянием новейших западных музыкальных течений, сугубо экспериментальный "Нос" Шостаковича с его фантасмагорией гофманических масок — вот, собственно, все или почти все, относящееся к "предистории" нашей комической оперы. Отсюда-особое значение постановки комической оперы А. Ф. Пащенко "Помпадуры" на сцене Малого оперного театра. Ибо жанр комической оперы имеет все права существования на советской сцене. Ресурсы комической оперы очень велики, средства воздействия на слушателя — сильны и многообразны. Об этом красноречиво свидетельствует все богатейшее историческое прошлое комической оперы в масштабах развития мировой музыкальной сцены. Именно комической опере пришлось взять на себя львиную долю участия в основной задаче — борьбе за музыкально-сценический реализм в многовековой истории оперного театра.

II

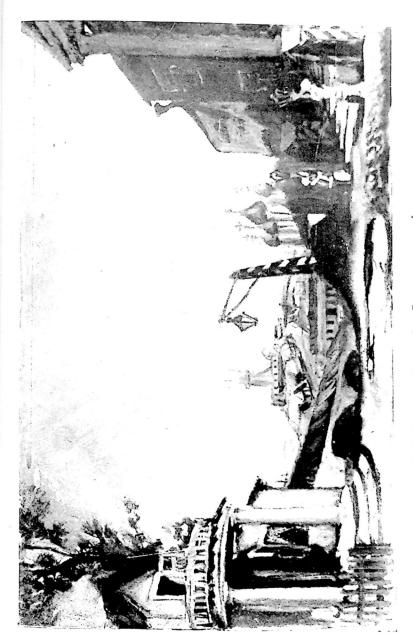
Одной из центральных проблем европейской романтической эстетики была проблема комического во всех его аспектах и разновидностях (юмор, шутка, гротеск, остроумие и т. д.);

достаточно вспомнить умозрения Жан-Поля, Руге, Вейссе или Теодора Фишера. При этом особо ставился вопрос о комическом применительно к искусству музыки. Возможно ли вообще комическое в музыке? Может ли музыка быть шутливой, озорной, остроумной? Или комический эффект привносится в музыку извне, от литературы, возникает, например, от преднамеренного несовпадения текста и его инструментального сопровождения?

Даже беглое знакомство с мировой музыкальной классикой незамедлительно приводит к ответу: комическое в музыке существует, притом не только в музыке вокальной, где наличествует поэтическое слово (типа "Мельника" или "Червяка" Ларгомыжского), не только в опере, где комизм нередко возникает из сюжетной ситуации, но и в музыке чисто инструментальной. Достаточно вспомнить хотя бы финалы симфоний Гайдна с их безудержной веселостью и искрометным остроумием, с задорными выходками и бутадами отдельных "комикующих" инструментов (классический пример: производящее неотразимо смешной эффект неожиданное фортиссимо двух фаготов в конце медленной части симфонии  $D\text{-}dur - \mathbb{N}_2$  5 по традиционному обозначению лондонских симфоний, - сразу переводящее музыку из плана уютной венской идиллии в сочную буффонаду!). Уже давно повелось сопоставлять вдохновенный юмор бетховенских скерцо с гениальными шутовскими сценами шекспировской драматургии. А разве ошеломляюще парадоксальный и сверкающий неукротимым юмористическим темпераментом финал восьмой симфонии, который еще Глинка считал непревзойденным чудом бетховенского гения, не является бессмертным воплощением титанического веселья и гомерического хохота в музыке? Можно привести ряд ярких примеров юмористического симфонизма и в новейшей музыке: достаточно назвать четвертую симфонию Малера или "Веселые проделки Тиля Эйленшпигеля" Рихарда Штрауса.

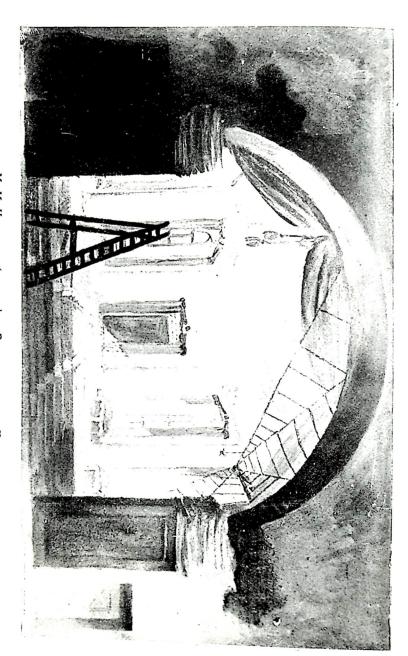
### III

Если в области инструментальной музыки комическая стихия, естественно, не могла играть ведущей роли (хотя, как мы убедились, все же создала ряд великолепных партитур), то в сфере оперы дело обстояло иначе. Комическая опера не только одержала ряд прекрасных побед в истории мирового музыкального театра, но и оказалась в первой шеренге бор-



М. М. Черемных (з. д. и.). Эскиз декорации І акта





М. М. Черемных (з. д. и.). Зскиз декорации II акта

цов за реалистическое искусство. Характерно, что творцы комического жанра не боялись перекладывать на музыку самые выдающиеся пьесы мирового комедийного репертуара: и комедии Шекспира (например, гениальный "Фальстаф" Верди, "Беатриче и Бенедикт" — чудесная опера Берлиоза по "Много шуму из ничего", веселые в своей незатейливости "Виндзорские кумушки" Николаи, "Запрет любви"-ранняя и в высшей степени интересная опера Рихарда Вагнера по "Мере за меру", "Усмирение строптивой" талантливого и преждевременно умершего композитора XIX в. Германа Гетца и пр.), и Мольера (например, "Лекарь поневоле" Гуно), и Бомарше ("Севильский цирюльник" Паизиэлло, одноименная, пользующаяся мировой славой опера Россини, "Свадьба Фигаро" Моцарта), и Гольдони (например, пользовавшаяся в свое время большим успехом "Добрая дочка" мнимого соперника Глюка-одаренного Пиччини, не считая опер-буфф Эрманно Вольф-Феррари). Список можно значительно удлинить: мы выбрали лишь несколько наиболее запомнившихся названий.

В исторических судьбах европейской комической оперы прежде всего обращает внимание следующее обстоятельство: комическая опера оказалась бесспорно жизнеспособнее серьезных жанров-итальянской "орега seria", французской "лирической трагедии". Сохранились ли в репертуаре некогда пользовавшиеся шумным успехом оперы Люлли, Рамо, Генделя, Кампра, Иомелли, Грауна и других? Все эти "Альмиры", "Артаксерксы", "Покинутые Дидоны", "Узнанные Семирамиды", "Александры в Индии", тексты которых сочинялись в свое время прославленным музыкальным драматургом Пьетро Метестазио? Из всего серьезного репертуара XVIII в. лишь один новатор Глюк время от времени появляется на афишах оперных театров. И в то же время попрежнему неувядаемы такие непритязательные образцы итальянской классической оперы. как "Служанка-госпожа" Перголези, как "Тайный брак" Чимарозы (правда, по инерции наших театров мы чаще видим эти оперы на консерваторских и студийных спектаклях), не говоря уже о бессмертной юности таких шедевров, как "Похищение из сераля", "Свадьба Фигаро" или "Cosi fan tutte" Моцарта. Сказанное относится в известной мере и к оперной культуре XIX в. Так, все "серьезные" оперы Доницетти--"Анна Болейн", "Лукреция Борджиа"—давно сданы в архив, тогда как "Дон Пасквале" или "Любовный напиток" попрежнему держатся в репертуаре. Да и у Россини "Севильский цырюльник" пережил "Танкреда" или "Аврелиана в Пальмире".

. Причины этой неравномерности сценического существования серьезной и комической оперы отнюдь не могут быть сведены к масштабам талантливости композиторов, работавших в том и другом жанре. И Гендель в "Роделинде", "Агриппине" и "Юлии Цезаре", и Рамо в "Ипполите и Арисии", и Люлли в "Армиде" обнаруживают порою исключительную гениальность. Дело в законах самого жанра серьезной оперы XVIII в. И в драматургии Филиппа Кино-либреттиста и сотрудника Люлли, и в драматургии Метастазио серьезная опера-это типичный жанр придворно-аристократического искусства. Сюжеты берутся из античной мифологии и истории, но чувства, переживания и язык героев-происходит ли действие в Индии времен Александра Македонского, или в Карфагене, или в Афинах эпохи Перикла, или в республиканском Риме-в равной мере стилизованы в духе придворного этикета XVII—XVIII столетий. Ахилл, император Тит, Артаксеркспо существу переодетые принцы и вельможи "галантного века". Этим предопределена манера их сценического поведения. По верному замечанию известного музыковеда Аберта, "правдивость у Метастазио - это благопристойность, санкционированная парижским двором". В центре действия-обязательная любовная интрига. При этом любовь у Кино и Метастазио проведена через фильтр рационализма, галантности и изысканной салонной риторики. Непосредственность чувства вытеснена искусной и холодной стилизацией. Опера подобного типа музыкально статична. Сложная интрига развертывается с помощью речитативов. Ария вступает в свои права лишь в момент лирической остановки действия.

Против этой условности придворной мифологической серьезной оперы, меткую и злую критику которой дали передовые мыслители XVIII в.—Монтескье в "Персидских письмах", Вольтер устами своего Гурона, Дидро в "Нескромных драгоценностях" и особенно Руссо в "Новой Элоизе", — выступает комическая опера. Вместо полубогов и Ахиллов в кирасах она показывает на сцене живых современников—крестьян, ремесленников, буржуа, аптекарей, солдат и чиновников. Вместо арии с вычурными руладами и сухих речитативов—простые мелодии, своими корнями уходящие в живое народное творчество. Ее заразительная веселость выгодно контрастирует с чопорной серьезностью "лирических трагедий". Когда в 1752 г. заезжие итальянские актеры показали "Служанку-госпожу" Перголези с простеньким, чисто житейским комедийным сюжетом (ловкая служанка Серпина женит на себе старого хо-

лостяка Уберто), выдающиеся представители французской интеллигенции, включая энциклопедистов, подняли ее на щит как новое слово музыкального реализма (так наз. "война буффонов"). Живая бытовая интонация, вошедшая в итальянскую комическую оперу, противопоставлялась ими абстрагированной, идеализированной интонации придворной французской оперы, построенной на омузыкаливании александрийского стиха трагедий Расина. Не удивительно, что Дидро, Гримм, Руссо единодушно "голосовали" за итальянцев.

Итальянская комическая опера с ее пластически ясной мелодикой, с ее никогда не прекращающейся связью с народным песенным творчеством, с ее реалистически живыми интонациями одерживает в XVIII веке не одну победу. Назовем "Севильского цырюльника" и "Мельничиху" Паизиэлло, "Добрую дочку" Пиччини, в особенности же восхитительную оперу-буфф Чимарозы "Тайный брак". Страстным почитателем и тончайшем ценителем этих опер был Стендаль, посвятивший итальянской опере-буфф немало восторженных страниц. Чимароза—рядом с Шекспиром и Моцартом—принадлежал к числу величайших художественных пристрастий автора "Красного и черного". Завершением этого блистательного периода оперыбуфф является творчество "лебедя из Пезаро"—Джоакино Россини, создающего такие комические шедевры, как "Итальянка в Алжире" и "Севильский цырюльник". В то же время Россини поднимает итальянскую оперу на новую ступень.

В XVIII столетии мы встречаемся с комической оперой и помимо Италии. Так, в 1727 г. в Англии появляется знаменитая "опера нищих" с поразительно остроумным, напоминающим Свифта, сатирическим текстом Джона Гея и музыкой Пепуша, составленной по своему материалу из народных песен и баллад. Это одновременно и ядовитая пародия на придворную оперу, и острая зарисовка, в манере Хогарта, уголовной и полицейской Англии. Пожалуй, это один из немногих и самых острых примеров блестяще удавшейся сатирической оперы. Бесспорно влияние "оперы нищих" (как и вообще английских комедиантских традиций) на немецкий зингшпиль—плебейско-демократическую ярмарочную оперу. Из скрещения зингшпиля и итальянской оперы-буфф возникают музыкально-комедийные шедевры Моцарта: на основе зингшпиля—"Похи-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> В 1926 г. всю Европу с сенсационным успехом обошла новая редакция этой оперы с текстом Берта Брехта и музыкой Курта Вейля.

щение из сераля" и "Волшебная флейта", на основе итальянской оперы-буфф— "Свадь ба Фигаро" и "Cosi fan tutte".

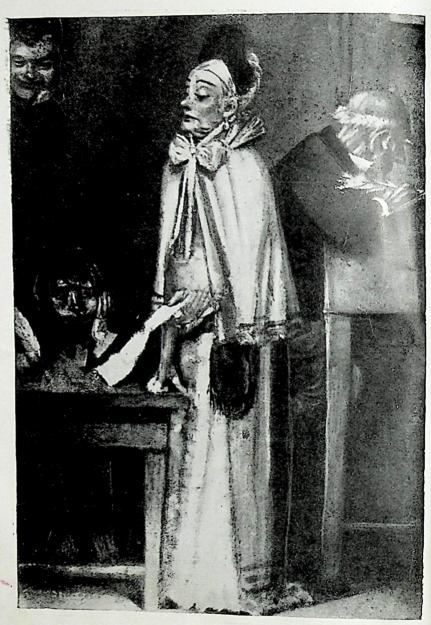
"Свадьба Фигаро" Моцарта—не только совершеннейшее произведение всей музыкально-комедийной литературы XVIII в., но и гениальный опыт глубокого раскрытия музыкальными средствами внаменитой политической комедии Бомарше.1

Наконец, говоря о комической опере XVIII столетия, нельзя не упомянуть о выдающейся роли французской комической оперы—Монсиньи, Филидора, Гретри и др.—в борьбе за утверждение музыкального реализма. И здесь та же плебейсколемократическая генеалогия, ведущая линию от ярмарочных и бульварных театров, те же живые интонации, восходящие к крестьянской песне и богатейшему парижскому городскому фольклору. Характерны самые названия опер: "Блэз-сапожник", "Дровосек", "Кузнец", "Садовник и его госпожа" Филидора, "Король и фермер", "Дезертир" Монсиньи, указывающие на социальную среду, в которой происходит действие оперы, -быт "низов", мир простых людей, горячих сердец, сильных чувств. Сила французской комической оперы-в жанровом реализме, в метких музыкально-психологических характеристиках. Правда, в иных произведениях наблюдается сильный крен в сторону чувствительности, в духе модного сентиментализма: некоторые комические оперы приближаются по эмоциональной температуре к популярному в то время жанру "слезливой комедии" (comédie larmoyante), где подвизались Нивелль де ла Шоссе, Седэн (он же-плодовитый либреттист комической оперы) и др. Сохраняя ряд постоянных признаков (герои преимущественно демократического происхождения; в структурном плане-чередование пения, танцовальных номеров и разговорной речи и т. д.), французская комическая опера иногда превращалась в произведение драматического характера, где непосредственная веселость сюжета уже переставала служить определяющим моментом. Не забудем, что столетие спустя и "Кармен" Бизе по жанровой структуре будет отнесена к типу комической оперы.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Иногда приходится встречаться с наивными утверждениями, будто Моцарт и его либреттист да Понте вытравили революционное содержание комедни Бомарше. Подобные утверждения основаны на недомыслии. Моцарт и да Понте оставили в неприкосновенности всю сюжетную структуру и общую идейную направленность комедии. Моральное превосходство и победа плебея над графом даны у Моцарта с неменьшей силой, чем у Бомарше. Что до политических тирад Фигаро "от автора", то не перекладывать же их было в самом деле на язык оперных арий! Моцарт опустил только то, что не могло быть воплощено средствами музыкального театра.



М. М. Черемных (з. д. и.). Эскиз костюма помещика



М. М. Черемных (з. д. и.). Эскиз костюма просительницы

Правда, к концу XVIII столетия значительные сдвиги в сторону музыкального реализма происходят и в серьезной опере: мы имеем в виду замечательную реформаторскую деятельность Глюка. Но и Глюк отдал в своем творчестве немалую дань комической опере ("Пилигримы в Мекку", "Мнимая рабыня", "Исправленный пьяница", "Остров Мерлина" и др.). Для творческого пути Глюка это крупный этап. Именно в комических операх Глюк освобождается от выспренней риторики Метастазио, обогащает свою палитру реалистическими красками, широко пользуется народными мелодиями-французскими, чешскими, цыганскими. Мы можем найти здесь и водевильные куплеты, и арии, построенные на танцовальных ритмах: мелодии их начинают пользоваться широкой популярностью, входя составной частью в городской фольклор "старой Вены".

Иными словами, в борьбе за утверждение музыкально-сценического реализма XVIII века застрельщиком была именно комическая опера во всех своих ответвлениях. Ее историческая заслуга огромна. На основе ее завоеваний развивается вся европейская оперная культура последующего XIX столетия, в том числе и серьезных жанров: достаточно указать на реалистическое искусство величайших европейских музы-

кальных драматургов этой эпохи-Верди и Бизе.

Если в XIX веке уроки комической оперы были усвоены всеми композиторами, работавшими в реалистическом направлении, то самый жанр комической оперы претерпевает значительные изменения. В первую половину века он представлен в Италии операми Россини и Доницетти, во Франции-операми Буальдье и Обера. К середине столетия у комической оперы появляется опасная конкурентка-оперетта. В Париже ее возглавляет "Моцарт Елисейских полей", гениальный автор "Орфез в аду" и "Прекрасной Елены"—Жак Оффенбах, в Вене-первоклассный музыкант Иоганн Штраус.

В пределах настоящей статьи нет возможности хотя бы схематически объяснить все процессы, совершающиеся внутри оперной драматургии XIX столетия, и указать причины, почему жанр комической оперы отступает на задний план, давая место произведениям на темы Шекспира, Гете, Байрона, Гюго, на мотивы скандинавско-германской мифологии, модернизированные с помощью модных философских теорий, и т. д. Не

говорю уже об общих предпосылках: о начавшемся распаде буржуазно-эстетической культуры, об отрыве оперного искусства от народных корней, о преобладании трагических конфликтов в творчестве романтических композиторов в связи с их общей оценкой капиталистической действительности и т. д. Послебетховенское поколение композиторов не сумело унаследовать от творца девятой симфонии его героический несокоушимый оптимизм. В их творчестве мы чаще найдем потрясающие воплощения трагических противоречий—в "Фауст-симфонии" Листа, "Тристане" и "Гибели богов" Вагнера, 4-й симфонии Брамса, в "Силе судьбы", "Отелло" и "Реквиеме" Верди, в "Манфреде", "Патетической симфонии" и "Пиковой даме" Чайковского-вплоть до трагических взлетов, эпилептической напряженности и суровой скорби грандиозных симфоний Густава Малера—этих философских поэм в звуках. У того же Малера смех часто оборачивается гневным сарказмом: вспомним язвительные скерцо его второй, четвертой. шестой, седьмой симфоний.

И все же оперная литература XIX века дает несколько замечательных партитур комического жанра. Это вдохновенный "Бенвенуто Челлини" Берлиоза, с его красочными картинами буйного масленичного карнавала в Риме, с уморительной пантомимой "Царь Мидас или Ослиные уши", разыгрываемой на площади уличными комедиантами с участием Арлекина, Паскварелло и других. Однако, при всех блестящих юмористических эпизодах, основная тема оперы серьезна: это тема о художнике-творце и художнике-кропателе, решенная на противопоставлении двух героев оперы—Челлини и его соперника Фьерамоски. Эту антитезу, как и всю концепцию "Бенвенуто Челлини", впоследствии почти целиком вберет в своих "Нюренбергских мейстерзингеров" Вагнер.

Далее — это "Проданнал невеста" Сметаны — гениальная партитура, построенная на богатейшем чешском фольклоре, с живым действием, остроумнейшими музыкальными характеристиками и подлинно народным юмором. Это — уже упоминавшиеся "Мейстерзингеры" Вагнера, сочный юмор которых

заключен, однако, в чересчур массивную оркестровую оправу и отяжелен размышлениями центрального героя Ганса Закса, о "безумии, охватившем мир" и "суете всего земного"—совер-

<sup>1</sup> Обращаю внимание наших музыкальных театров, что перу Сметаны принадлежит еще несколько первоклассных комических опер — "Две вдовы". Поцелуй", Тайна". Музыкально они почти не уступают "Проданной невесте".

шенно в духе Экклезиаста или пессимистической философии Шопенгауэра. Это, наконец, "Фальстаф" Верди — последний его театральный опус и в то же время первая его комическая опера (если исключить раннюю, потерпевшую фиаско-"Король на час") по "Виндзорским кумушкам" и фальстафовским сценам "Генриха IV" Шекспира, откуда Верди берет и "философию" героя, и кое-что из его речей. В "Фальстафе" произведении гениальном, веселом и просветленно мудром психологическое мастерство Верди достигает вершины: это легкая, гибкая, элегантная, ритмически прихотливая музыка, полная поразительной свежести и непосредственности (несмотря на 80-летний возраст ее творца), способная выразить мельчайшее душевное движение, тончайший оттенок мысли. "Фальстаф" изумительно завершает ту линию развития комической оперы, в начале которой мы встретим "Севильского цырюльника" Россини. От "Фальстафа" же протягиваются нити к единственной примечательной итальянской комической опере XX века — язвительно-остроумному "Джанни Скикки" Пуччини.

V

Комическое в русской классической опере — особая тема, которая не умещается в рамках музыкально-комедийного жанра. Великолепные комические эпизоды мы найдем в опере и романтико-фантастической (бесподобный Фарлаф в "Руслане и Людмиле"), и героико-эпической (Скула и Ерошка в "Князе Игоре"), и историко-трагедийной (Варлаам в "Борисе Годунове"). Сочными юмористическими деталями расцвечены многие оперы Римского-Корсакова (например, "Сказка

о царе Салтане").

Наиболее выдающиеся русские комические оперы в сюжетном плане связаны с Гоголем (тогда как вся русская "серьезная опера" развивалась под знаком Пушкина). Правда, центральные произведения Гоголя — "Ревизор", "Мертвые души" — остались вне поля внимания композиторов (если исключить хоры Кастальского на отрывки из "Мертвых душ" — "Русь", "Тройка" — сочинения, написанные вне контекста всей гениальной гоголевской поэмы и потому в значительной мере стилистически обессмысленные). Зато русские композиторы широко использовали "Вечера на хуторе близ Диканьки". На этом сюжетном фоне возникают одна за другой известные оперы Чайковского и Римского-Корсакова, с их лирическими украинскими пейзажами, поэзией морозной рождественской или теп-

лой майской ночи, с их лирическими ариозо. Стилистически наиболее близка гоголевской манере повествования "Сорочинская ярмарка" Мусоргского с ее острыми речевыми характеристиками: такова знаменитая сцена Хиври и бурсака — поповича, изъясняющегося елейными интонациями дьячка или пса-

ломщика.

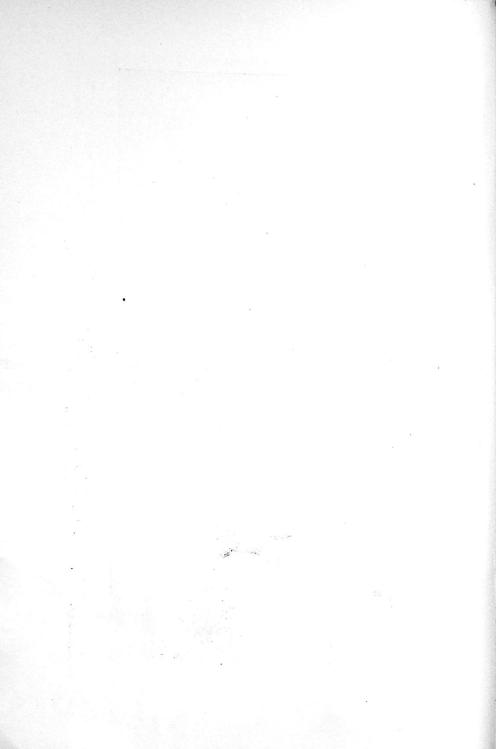
То обстоятельство, что в русской опере второй половины XIX века акцент был сделан на "Вечерах на куторе близ Диканьки", — нас не должно удивлять. Композиторов плана Чайковского или Римского-Корсакова влекли лирические ландшафты, добродушный юмор и чудесная фантастика ранних гоголевских повестей. Чтобы подойти вплотную в опере к миру чиновников, купцов, разночинцев, "бедных людей", были потребны иные интонации. Они намечались у Даргомыжского в "Титулярном советнике" (психологический мотив гоголевского Поприщина), в "Червяке"... Но Даргомыжский прошел мимо Гоголя: в опере его влекло к пушкинскому стиху. И только Мусоргский сумел найти подступ к гоголевскому реализму — и в незавершенной "Сорочинской ярмарке", и-еще раньше-в новаторско-экспериментальной "Женитьбе", где упор был сделан на бытовые характеристики персонажей и омузыкаливание обычной разговорной речи. Правда, и "Женитьба" осталась недописанной: Мусоргский понял, что его тогдашний метод омузыкаленного говорка грозит натуралистическим тупиком. Понял и повернул на более широкий путь — к трагедийному "Борису". Преждевременная смерть Мусоргского на койке Николаевского военного госпиталя не дала осуществиться многим творческим планам. Кто знает, быть может, гениальный создатель "народных музыкальных драм" стал бы и основоположником русской комической оперы: жанрово-бытовой и сатирической. О том, что предпосылки были налицо, красноречиво говорят не только неоконченные "Женитьба" и "Сорочинская ярмарка", но и вокальные опусы: романсы и "народные картинки"— "Озорник", "Козел", "Семинарист" и многие другие.

## VI

Композиторы наших героических дней неустанно работают над великой задачей — созданием советской оперной классики. Число советских опер неуклонно растет. Сейчас уже можно говорить о десятках названий. Иные оперы отмечены печатью крупного композиторского таланта и значительного мастерства.



Постановочный коллектив спектикля: Порвый ряд (слова направо): А.В.Ивановский (з. д. и.), М. М. Черемных (з. д. и.), А. Ф. Пащенко, В. А. Рождественский. Второй ряд: — З. В. Закусова, Илья Шлепянов (з. д. и.), Н. А. Черемных, К. П. Кондрашин



Одной из предпосылок для успешного решения задачи -создания советской оперной классики—является богатство жанров. Нам нужны и большие героические полотна, и хорошие лирические оперы, нам нужна и советская комическая опера. В ней тоже будут свои разновидности: опера жаноово-бытовая, опера, построенная на увлекательной авантюрной интриге, опера сатирическая и т. д. Смех — могушественное оружие, и мировая музыка на своем историческом пути, как мы пытались показать, неоднократно им пользовалась. Советские композиторы не создают свои оперы на пустом месте: они творчески осваивают все мировое музыкальное наследие. В их поле зрения (точнее — слуха) должны войти и охарактеризованные нами выше великие мастера комической оперы, борцы за реализм, в выработке принципов которого комическая опера сыграла столь почетную роль. Можно многому научиться не только у "музыкального Прометея" — Бетховена, но и у "лебедя из Пезаро" — сладкозвучного и брызжущего остроумием Россини. Нам нужение только советский "Фиделио", но и советский "Севильский цырюльник". Не должен быть оставлен без внимания и великолепный опыт музыкальных комедий в оперных театрах наших братских республик.

Опера А. Ф. Пащенко "Помпадуры" раздвигает жанровые рамки советского музыкального театра. Это — комическая опера, притом в самой нелегкой ее разновидности — сатирической. Не будем предвосхищать в настоящей статье, насколько удалось композитору полностью разрешить задачу создания оперы на щедринские темы. Это — дело специального критического анализа. Подчеркну, однако, новизну и смелость замысла оперы Пащенко и выражу твердую уверенность, что почин Пащенко в деле создания советской комической оперы будет подхвачен и другими нашими композиторами. И Шостакович, и Дунаевский, и Сергей Прокофьев, и многие иные имеют все данные применить свои творческие силы и в этом, сулящем увлекательные перспективы, хотя и

не лишенном трудностей, направлении.



## А. Ф. ПАЩЕНКО И ЕГО ОПЕРА "ПОМПАДУРЫ"

Ю. Кремлев



ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ произведениях искусства всегда есть черты художественной простоты. Такие произведения кажутся вылившимися естественно, непринужденно, как будто на них не было затрачено серьезного творческого труда. Эти черты мы находим и в "Помпадурах". Их образы легко воспринять и понять, они общедоступны, ибо в них отпечатлелась сама

жизнь— с ее правдивыми и потрясающими контрастами цинизма и наивности, теплоты чувств и бесчувствия, шутки и скорби, едкости и добродушия.

Известно, однако, что простота и легкость достигаются в искусстве труднее всего—гораздо труднее, чем пресловутая "сложность". Простым выходит только то, что глубоко продумано и прочувствовано; и если порою значительные про-

изведения возникают почти мгновенно, то в действительности в них концентрируются думы и чаяния долгих лет.

До сочинения "Помпадуров" Пащенко прошел длинный, сложный и извилистый путь. путь тернистый во многом, но и богатый, вместе с тем, радостной энергией созидания.

В композиторском облике Пащенко бросаются в глаза две основные черты: большое упорство творческой воли и чрезвычайная преданность своему композиторскому делу. Конечно. Пащенко, как и всякий другой, не раз заблуждался, но он неизменно и в заблуждениях своих сохранял подкупающую искренность, настойчивость и неуклонность поисков правды.

Родившись 3/16 августа 1883 года в Ростове-на-Дону, в крестьянской семье, Пащенко с детства увлекся музыкой;

двенадцати лет он уже сочинял.

Несколько позднее юноша попал в Петербург и вступил на суровый путь лишений в борьбе за существование, за учебу, за право быть композитором. Музыкальное образование далось Пащенко не легко. С 1909 г. он брал частные уроки композиции, но в консерваторию смог поступить только в 1914 г. (окончил ее в 1917 г.). Насколько энергично и неустанно работал Пащенко — композитор, показали самые ближайшие

годы после начала его занятий в Петербурге.

Уже в 1911—1912 гг. Пащенко пишет симфоническую увертюру, 11 русских песен для хора и некоторые другие, мелкие опусы. Ко времени же окончания консерватории (1917) Пащенко был уже автором целого ряда крупных и мелких опусов: скерцо-фантазии "Арлекин и Коломбина", симфонических поэм "Гиганты" и "Вакханки", сюиты для оркестра "в классическом стиле", сонаты для фортепиано, ноктюрна для оркестра, первого струнного квартета, первой симфонии и нескольких хоровых и сольных вокальных сочинений.

Некоторые из этих опусов исполнялись в концертах 1913—1917 гг., и в газетах и журналах того времени можно найти о них довольно многочисленные отзывы (так, поэма "Вакханки" вызвала, по крайней мере, 17 откликов в 12 различных печатных органах). Тон этих отзывов достаточно противоречив, но свидетельствует о том, что тогдашние критики (и доброжелательно и недоброжелательно настроенные) ясно видели талантливость, значительность произведений молодого композитора. Что касается его самого, то он, не смущаясь нападками и не слишком доверяя похвалам, продолжал делать свое дело.

Когда мы теперь рассматриваем ранние произведения

Пащенко, то более или менее ясно улавливаем [отпечатки идей, владевших им в начале композиторской деятельности.

Еще неопытный, не успевший накопить достаточного культурного багажа, еще не определившийся стилистически, Пащенко, однако, с первых же шагов выказал себя художником горячим, впечатлительным, быстро реагирующим на явления жизни и современные ему художественные течения.

Если вспомнить сложную художественную ситуацию тогдашних лет, насыщенную музыкальную атмосферу, вмещавшую в себе самые разнородные явления— от величавого академизма Глазунова до вызывающих новшеств Стравинского и Прокофьева,— станет ясным, как трудно было ориентироваться в подобной обстановке молодому, незрелому композитору.

С первых композиторских шагов Пащенко проявил себя как ревностный приверженец и почитатель народной песни. Но, в условиях тогдашнего Петербурга, он увлекся также. более или менее серьезно, различными течениями модернизма. Так, в "Арлекине и Коломбине" и в "Вакханках" Пащенко выступил последователем эффектной оркестровой программности Рихарда Штрауса, а в хорах на тексты Ф. Сологуба

даже отдал дань модернистской эстетизации религии.

Однако в творчестве Пашенко уже тогда ясно обнаружились и два иных значительных начала. Одно из них — тяготение к героике — находим в симфонической поэме "Гиганты". которая иллюстрирует поход мифических гигантов на Олимпи их гибель в схватке с богами. Другим началом было стремление к глубине и напряженности симфонических образов. Оно ярче всего проявилось в первой симфонии (e-moll) — пожалуй, наиболее эрелом из дореволюционных произведений композитора.

Пащенко любит Чайковского, и эта любовь — давнего происхождения Моральный пафос, страстное и всегда принци пиальное восприятие жизни — вот что привлекает Пащенко в Чайковском. В своей первой симфонии (а еще раньше — в струнном квартете) Пащенко явился своеобразным последо-

вателем Чайковского.

Он сочетал идеи Чайковского с идеями другой линии русского искусства—линии Бородина—Глазунова. Начало страстно протестующее (Чайковский) Пащенко столкнул с началом гармоничным, монументально-величавым (Бородин—Глазунов) и тем еще более подчеркнул пафос скорби, тревоги, сомнений. Первая симфония открывается монументальной темой в духе Бородина—Глазунова. Развитие симфонии полно борьбы,



М. М. Черемных (з. д. и.). Эскиз костюма



М. М. Черемных (з. д. и.). Эскизы костюмов

My 1800.

смятения, лирических порывов, ядовитого скепсиса. А в ходе финала все погружается во мрак, в отчаяние, в небытие. "Что-то будет, что-то будет?" — как бы вопрошает финал этой симфонии. Видно, как напряженно искал композитор выхода из художественных и идейных противоречий тогдашних лет, как мало удовлетворяло его поверхностное увлечение модернизмом.

Вскоре над страной пронеслись две революции, и впереди открылись перспективы совсем новых идей, сюжетов и чувств.

Пащенко продолжал упорно работать. В 1917—1920 гг. он занялся повышением композиторской техники и сочинил свыше двухсот фуг. К этому же времени относится его двухтомный библиографический труд о Чайковском, до сих пор не опубликованный.

В начале двадцатых годов возникает целая серия новых произведений Пащенко. Это — две сюиты из русских песен для хора, второй струнный квартет, вторая симфония (с финальным "Гимном солнцу"), "Симфоническая мистерия" для оркестра и терменовокса, два крупных опуса для хора ("Виринеи" на слова С. Городецкого, "Лунная соната" на слова К. Бальмонта) и несколько менее значительных сочинений.

Во всех этих опусах Пащенко опять предстает пред нами художником ищущим, во многом колеблющимся, но не-изменно искренним.

На наиболее твердый, прямой путь стал он в песенных сюитах—великолепных обработках фольклора, отличающихся и глубокой народностью своего стиля, и широтой, мощью своей звучности. В некоторых из песенных обработок (например, в песне из второй сюиты — "Вниз по матушке по Волге") уже ясно выступают черты весьма своеобразного послереволюционного достижения Пащенко — черты с и м фонизации хора, использования в хоровой технике приемов оркестрового письма (со свойственными последнему дифференциацией инструментальных групп и применением изобразительных эффектов). В качестве наглядного образца приведу небольшой отрывок партитуры хора "Вниз по матушке по Волге", где часть хоровых голосов исполняет совершенно инструментальные фигуры (пример 1).

Те же черты симфонизации хора мы находим и в хоровых опусах: "Виринеи" и "Лунная соната". Однако эти два опуса менее ценны. Отражая частично продолжающееся увлечение Пащенко "новаторскими" течениями (в данном случае, акмеизмом, символизмом и импрессионизмом), произведения эти



Пример 1.

возникли в стороне от того правильного пути, на который постепенно выходило искусство Пащенко, освобождающееся от заблуждений дореволюционных лет.

Симфонические произведения Пащенко начала 20-х годов интересны тем, что в них чрезвычайно очевидны стремления композитора достигнуть грандиозно-героического, т. е. продолжить линию, едва намеченную "Гигантами" до револющии и теперь, после револющии, получившую полную, широкую возможность развития.

Однако творческие намерения Пащенко в этих крупных опусах были еще очень расплывчатыми. Недаром в "Симфонической мистерии" он обратился к образам Апокалипсиса, а во второй симфонии неудачно пытался воплотить оптимизм победившей революции средствами экспрессионистско-"экстатического" стиля, отчасти напоминающего о Скрябине (для заключительного хора второй симфонии Пащенко избрал стихи Бальмонта "Гимн солнцу").

Направление двух помянутых песенных сюит и направление крупных симфонических форм — это как бы две "магистрали", которые и впредь надолго определили развитие творчества Пащенко.

С одной стороны, композитор явно тяготел к песне, к танцу, к рельефным, ясным хоровым и оперным формам, к бытописательству, юмору.

С другой стороны, его неуклонно привлекали проблемы масштабных симфонических форм и героического монумента-лизма в симфонии.

Долго и упорно колебался Пащенко между этими двумя магистралями, как бы не зная, какой из них отдать предпочтение, какая из них наиболее отвечает характеру его таланта.

Проследим вкратце, как шли эти магистрали и к чему они привели. Но сперва несколько слов о последнем крупном идейно-художественном заблуждении Пащенко, вслед за которым началось уже уверенное и быстрое дальнейшее формирование его как советского композитора.

Речь идет о двух сочинениях Пащенко на слова Н. Клюева— "лирической хоровой антологии" "Хороводы" и поэме для соло (4), хора и оркестра "Песнь солнценосца" (оба сочи-

нены в 1924—1925 гг.).

"Хороводы" особенно любопытны своими переходными тенденциями и своим высоким мастерством. В силу недостаточной ясности своих тогдашних идейных воззрений Пащенко должен был пройти через клюевщину, но он прошел стэроной, сумев быстро преодолеть влияние клюевского мировосприятия. Хоровые традиции песенных сюит блестяще продолжены в "Хороводах". Виртуозность хоровой "инструментовки" достигает тут большой высоты. Перед нами исключительно своеобразный стиль, натуралистические "снимки" коллективного говора, причитаний, гневных и озорных споров. Однако общий колорит "Хороводов" неприютен, сумрачен, зловещ. По музыкальному мастерству они могли бы считаться одним из лучших произведений Пащенко, а по своим образам и содержанию они знаменуют один из серьезнейших его идейных срывов.

Не то — "Песнь солнценосца"; хотя это крупное произведение (в виде серии патетических картин) было опять-таки написано на тексты Клюева, но тут вся совокупность драматических и триумфальных музыкальных образов пришла с этими текстами в резкое противоречие. Внутренно здоровое дарование Пащенко не могло долго пребывать в душном мире клюевских образов, и недаром волхвования Клюева совершенно тонут в мощном, лучезарном финале "Песни солнценосца". После расплывчатых многословий второй симфонии и "Симфонической мистерии" ясный, четкий музыкальный язык этого финала был большим шагом вперед.

Следующее крупное симфоническое произведение Пащенко его третья симфония (1924—1925) — продолжает новую, прочно

обретенную линию бодрости, оптимизма, импульсивной энергии. Третью симфонию можно считать в какой-то мере синтетичной в отношении первых двух. В ней нет ни многообразно разработанной сюжетности первой симфонии, ни хаотического экспрессионизма симфонии второй; ее контрасты ясно, просто задуманы, а общий тонус светел, жизнерадостен.

Четвертая симфония Пащенко, сочиненная в 1927—1928 гг., родственна третьей (автор связывает ее содержание с образами комсомола). Одна из основных черт четвертой симфонии—массивная симфонизация интонаций, близких фольклору. Особенно любопытен тут финал—стихия буйного пляса, кратких лирических отступлений, веселых выдумок. Яркий тематизм финала характеризует новый поворот в творчестве Пащенко. И в третьей и в четвертой симфониях песенноконструктивный стиль преобладает. Поздней представительницей этого ответвления симфонической магистрали можно считать, последнюю пока, седьмую ("пионерскую") симфонию Пащенко (1932), отличающуюся светлым колоритом, динамизмом ритмов, бодростью жизнеощущения и выпуклостью, остротой оркестровки (симфония имеет программу отдельных ее частей: 1) характеристика пионера, 2) лагерная жизнь пионера и 3) пионер на рубеже комсомола).

Таково первое ответвление симфонической "магистрали"; в нем тенденции героического и монументального не высту-

пают на первый план.

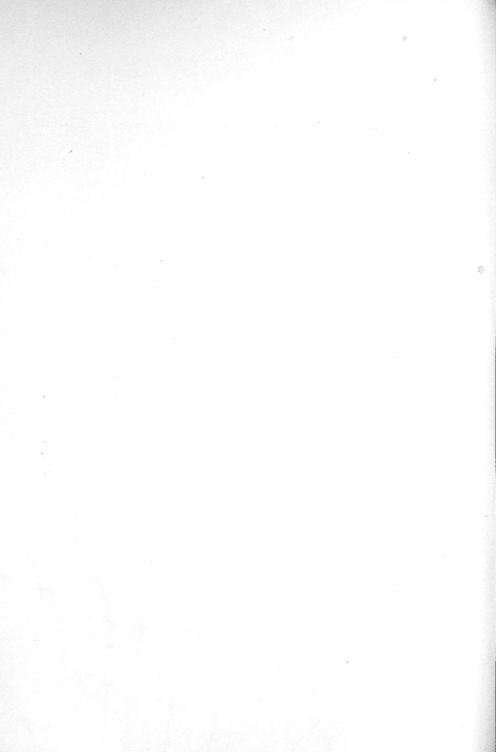
Второе ответвление данной "магистрали" представлено симфониями пятой (1929) и шестой (1932), а также поэмой "Освобожденный Прометей" (1933—1934) для баритона, сопрано, хора и оркестра (на текст И. Садофьева). Это—линия героических исканий, попыток воплотить грандиозное, монументально-патетическое.

В пятой симфонии мы находим четыре контрастных части: драматическое Allegro, погребальное Andante (симфонизация отрывка мелодии "Вы жертвою пали" и характерное соло тромбона, восходящее к соответствующему моменту "Траурнотриумфальной симфонии" Берлиоза), плясовое скерцо и финал, в котором, на фоне мощного потока эвуков, выделяются интонации, близкие революционным песням.

Еще более ясны героические тенденции шестой симфонии, носящей подзаголовок "траурно-триумфальная" и представляющей оригинальную, в сущности, поэмную концепцию оркестрово-хоровых частей, перемежающихся с декламацией (часть текстов — с памятника на Поле жертв революции



М. М. Черемных (з., л и.). Эскиз костюмов чиновников

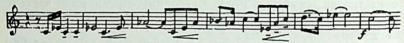


в Ленинграде; тексты хоров сочинены Санниковым 'и самим

Пашенко).

Наконец, не менее ясны преобладающие тенденции героического монументализма и в последнем, покуда, крупном симфоническом произведении Пащенко— поэме "Освобожденный Прометей", сюжет которой символизирует победу революции.

Если мы сопоставим все эти, героические по преимуществу, произведения Пащенко с первым его героическим послереволюционным опусом — второй симфонией, — то наглядно увидим весьма значительный прогресс — идейный и художественный. На пути от второй симфонии к "Прометею" Пащенко, преодолевая влияние Скрябина, а позднее "современничества", добился заметного роста ясности и цельности героических замыслов, а также рельефности музыкального языка. Особенно показательно сопоставить "крайние звенья" — вторую симфонию с "Освобожденным Прометеем" (кстати сказать, эти произведения, разделенные двенадцатью годами, тематически родственны — в обоих руководящую роль играет лейтмотив "зиждительного начала" — пример 2).



Пример 2

Если вторая симфония хаотична и не лишена моментов экстатической мистики, то в "Освобожденном Прометее" неоспоримы черты сильного, убеждающего оптимизма, радостного и жизненного пафоса. Если музыкальный язык второй симфонии перегружен модернистскими нагромождениями, то

язык "Прометея" гораздо более ясен и четок.

Но все это не снимает того факта, что и в позднейших героических произведениях (шестая симфония, "Прометей") композитору все же не удалось достичь столь желанных строгости и суровости героической мысли. И в поздних его героико-симфонических эпопеях слишком много еще многословной, расплывчатой романтики. Поэтому данную "магистраль" творчества Пащенко, по-своему интересную и значительную в истории советской музыки, все же нельзя считать основной магистралью его музыки, наиболее отвечающей характеру дарования композитора.

Иначе обстоит дело со второй "магистралью" — песеннооперной и "бытовой", которая выше была отмечена мною и

которая также имеет свою историю, приводящую непосред-

ственно к "Помпадурам".

Если начать с середины двадцатых годов, где мы отметили особенно ясное "раздвоение" творчества Пащенко, то, прежде всего, следует упомянуть о "20 пьесах труда и свободы" для хора (1924), из которых 7 в свое время были изданы Губполитпросветом. Этими двадцатью "пьесами"-песнями Пащенко впервые соприкоснулся с музыкальной самодеятельностью, и они сыграли в ее развитий видную роль.

. К 1925 году относится большое событие в творческой жизни Пащенко— он написал свою первую оперу "Орлиный бунт" (на тему о восстании Пугачева, либретто С. Спасского).

Уже осенью того же года "Орлиный бунт" был поставлен на сцене Гатоба в Ленинграде и имел столь значительный успех, что в течение ближайших семи лет обошел свыше

20 иногородних сцен.

Ныне нам хорошо видны недостатки "Орлиного бунта" отсутствие в нем подлинного историзма, черты не слишком удачного подражания Мусоргскому, недостаточная определенность и чистота оперного жанра и т. п. В творчестве Пащенко эта опера занимает как бы среднее место между двумя магистралями. Впервые пробуя свои силы в жанре оперы, Пащенко привнес в "Орлиный бунт" немало черт патетически-расплывчатого симфонизма. Но тут же стали, впрочем, кристаллизоваться и ценные черты истинно оперного мышления. Это были, преимущественно, фрагменты "бытового действа", причем на первом плане следует поставить превосходный "Казачий пляс" (партитура издана Ленинградским отделением Музгиза в 1934 г.), блестяще инструментованный и очень реалистично передающий стихийный разгул танца. Что же касается значения оперы "Орлиный бунт", то его не следует недооценивать. Во-первых, "Орлиный бунт" явился одной из самых первых советских опер вообще. Во-вторых, тема оперы была весьма актуальна и социально значительна. Отсюда легко понять горячий прием, оказанный "Орлиному бунту" по всей стране. Особенно важно отметить, что Пащенко взялся за подобную тему в тот момент, когда в нашей музыкальной жизни начало расти влияние проникавших с Запада течений "современничества", весьма далеких от социальных тем и от идей реализма в опере.

Несколько позднее влиянию музыкального языка "современничества" поддался, в известной мере, и сам Пащенко, хотя (следует быть справедливым) "современнические" увле-

чения не убили в нем острого социального ощущения жизни. В данном плане весьма любопытна и существенна следующая опера Пащенко—"Царь Максимилиан" (1926—1929), носящая

подзаголовок "музыкального скоморошьего действа".

Из всего наследия Пащенко "Максимилиан" ближе всего стоит к "Помпадурам", являясь несомненным их предшественником. Во-первых, тут Пащенко добился (в отличие от "Орлиного бунта") истинной "оперности", т. е. органического слияния слова и музыки, мастерской интонационной разработки образов действующих лиц. Во-вторых, в "Максимилиане" Пащенко напал на наиболее богатую и плодоносную жилу своего таланта — жилу комизма, юмора, насмешки, сатиры. Заимствовав интригу старого антицаристского народного "действа" (в обработке Ремизова, либретто В. Боцяновского и самого композитора), Пащенко усилил ее основные идеи своей яркой музыкой. Колорит этой оперы отчасти напоминает "Золотого петушка" Римского-Корсакова и, во многом, "Петрушку" Стравинского. От Римского-Корсакова-сатиричность, от Стравинского-красочная звукопись балагана, смелобанальные интонации ярмарочного говора. Притом мышление Пащенко в "Максимилиане" своеобразно нарочитой грубоватостью и едкостью скоморошьего глума.

Похотливо-кровожадный, трусливый и подозрительный царь Максимилиан, издевательская Венера (нечто среднее между Шемаханской царицей и разбитной мещанской девкой), поп-патриарх с дрожащим старческим голосом, раболепные слуги, лукаво-двуличная фигура чорта—вот колоритные образы

этой commedia dell'arte.

Пащенко не смог насытить свое "скоморошье действо" большим социальным содержанием. Но показать грозную силу народного сарказма ему, безусловно, удалось. Если "Помпадуры"—социально-последовательная сатира, то в "Максимилиане" еще преобладает сатиричность шутейного, гротеско-

вого характера.

К тому же, стиль "Максимилиана" определился еще одним обстоятельством—тем, что во время его сочинения Пащенко наиболее подпал влиянию "современничества"—главным образом, Стравинского. Музыкальный конструктивизм очень ощутим в "Максимилиане" (как и в одновременном другом ярком сочинении Пащенко—"Улице веселой", музыкальных сценах для оркестра народных инструментов, флейты, гобоя, трубы, рояля и баяна). Какие опасности таил в себе этот конструктивизм,—обнаружилось, когда Пащенко сочинил свою

третью оперу— "Черный яр" (1930, текст Л. Сейфуллиной; опера была поставлена на сцене Гатоба в Ленинграде). Что было еще уместным в "Максимилиане", то оказалось неуместным тут, на пути воплощения эпопеи гражданской войны и образа Чапаева. Возник непримиримый конфликт между высокой героикой сюжета и конструктивистской сухостью, модернистской какофонией. К тому же, либретто было неудачным. В итоге композитор, с присущей ему самокритикой, сурово отнесся к своему детищу и даже уничтожил партитуру "Черного яра".

Так произошел новый значительный поворот в творчестве Пащенко. Строго осудив свою третью оперу, композитор как бы отбрасывал от себя одно из последних препятствий на пути полнокровного, свободного и не связанного предвзятыми системами отображения жизни. В произведениях второй "магистрали", возникших после "Черного яра", мы постоянно чувствуем это обновление — будь то "Гармонь" на слова А. Жарова, ряд песен, "юношеские пьесы" для фортепиано, или юмористические квартеты для мужских голосов (сочинения

1931—1934 гг.).

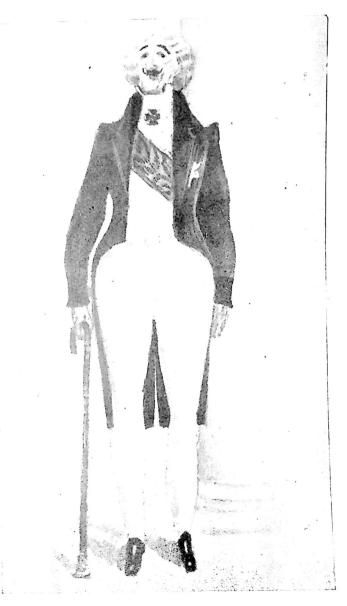
Наконец, в 1935—1936 гг. возникли и "Помпадуры". Композитор одержал победу, значительную в плане всего советского музыкального искусства. После всего сказанного выше понятно, почему "Помпадуры" оказались оперой столь удачной. К их сочинению автор подошел зрелым мастером, имеющим большой опыт в симфоническом и оперно-вокальном творчестве и все более "находящим" себя после ряда напряженных и противоречивых исканий. Сюжет "Помпадуров" полностью отвечал самым сильным сторонам дарования Пащенко— его способности зорко подмечать и колоритно отображать непосредственные образы жизни.

"В 1934 г., — пишет сам композитор, — заслуженный деятель искусств, кино-режиссер А. В. Ивановский познакомил меня с написанным им же сценарием на тему "Помпадуры и помпадурши" (по материалам произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина — "Помпадуры и помпадурши", "История одного

города" и др.).

"Если принять во внимание ходячее мнение о Салтыкове-Щедрине как об "антимузыкальном" писателе, т. е. писателе, герои которого трудно поддаются воспроизведению в музыкальных образах,—то инициативу А. В. Ивановского следует признать в известной мере смелым шагом.

"Однако, когда я познакомился с сюжетом, набросанным



 $M.\ M.\ Черемных (э. д. и.).\ Эскиз костюма князя <math>C$ оломенные ножки



М. М. Черемных (з. д. и.). Эскиз костюма дамы в голубом

А. В. Ивановским, то я сразу же почувствовал, какой благодарный материал для музыки заключается в этом сценарии.

"Немедленно после этого мы предложили этот сюжет Малому оперному театру, но наше предложение не встретило тогда (1934 г.) сочувствия и категорически было отвергнуто.

"Лишенные моральной и материальной поддержки театра, мы решили писать оперу на свой риск и страх, так сказать, для души". Это был "творческий риск", но риск из благородных побуждений.

"В сотрудники, в качестве либреттиста, был приглашен

поэт В. А. Рождественский.

"Таким образом, в 1935 г. я имел уже на руках либретто (впоследствии неоднократно изменявшееся) и мог приступить к работе над музыкой. В общей сложности на сочинение музыки ушло 6 месяцев, и только 7 июля 1937 г., благодаря вниманию, оказанному моему произведению Б. Э. Хайкиным, опера была принята к постановке в Малом оперном театре. Оркестрована опера в июне—августе 1938 г. " (газета "За большевистский театр", № 16 от 18 июня 1939 г., изд. Малого оперного театра в Ленинграде).

Уже при беглом взгляде на оперу "Помпадуры" бросается

в глаза целый ряд черт присущего ей своеобразия.

Во-первых, "Помпадуры" — первый опыт использования ли-

тературного наследия Щедрина в оперном либретто.

Во-вторых, среди современных советских опер "Помпадуры" выделяются широким и разносторонним использованием наследия оперных форм—в частности, форм дуэтов, ансамблей

и речитативов.

Если мы, к тому же, примем во внимание, как мало до сих пор сделано советскими композиторами в жанре музыкальной комедии вообще, то становится ясным особое значение, приобретаемое "Помпадурами". Добавим, что "Помпадуры"— комическая опера в высоком значении этого словаю она содержит немало волнующих драматических элементов и далека от шаржа, от поверхностно-развлекательного зрелища.

Спрашивается, каковы традиции комической оперы, на которые опирается и из которых вырастает опера Пащенко? Не буду распространяться на эту тему, поскольку ей посвящена другая, специальная статья данного сборника. Замечу лишь, что в "Помпадурах" ощутимы и своеобразно претворены некоторые лучшие традиции русской оперы вообще. Я имею в виду традиции Даргомыжского и Мусоргского. Еще Даргомыжскому принадлежат следующие знаменитые слова

(в письме к Л. И. Кармалиной): "Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды". Известно, что Даргомыжский упорно стремился к осуществлению высказанного им принципа в своих романсах, в "Каменном госте". Известно также, что Мусоргский в "Женитьбе" (1868) пошел еще дальше Даргомыжского, пытаясь создать последовательный "звуко-говор". И, хотя в дальнейшем Мусоргский отказался от продолжения своей гениальной попытки (поняв ее крайность), эта попытка сыграла выдающуюся роль в истории русского и европейского искусства, ибо впервые с подобной остротой была поставлена проблема правдивости музыкально-вокальных интонаций.

Именно эти славные традиции плодотворно ощущаются в "Помпадурах". Одно из важных достоинств "Помпадуров" в том, что эта опера очень чиста по своему жанру, очень оперна. За немногими и краткими исключениями (небольшая увертюра, отдельные музыкальные отрывки) все в "Помпадурах" живет и движется в связи со словом, в связи со сценой, все строится на основе детальной разработки

"музыкальной речи", на основе реализма интонаций.

Ясно, что при условии большого числа разнородных действующих лиц подобная разработка требовала четкой дифференциации образов, характеров и масок. И надо сказать, что

с этим Пащенко, в общем, справился очень успешно.

Перед ним стояли две основные задачи: 1) разграничить интонационные сферы "положительных" и "отрицательных" героев и 2) разграничить каждую из этих сфер внутри—в зависимости от характеристики отдельных героев и групп их.

Первое разграничение, в целом, удалось Пащенко очень правильно, хотя ряд деталей оставляет, безусловно, желать лучшего в смысле яркости, характерности и контрастности. Что касается второго разграничения, то оно в сфере "положительных" героев относительно менее удачно, а в сфере

"отрицательных" — превосходно.

Если перейти к конкретным героям и группам, то мы видим, что первое разграничение должно было пройти между Аленкой, Митькой, крестьянами, служанками Бламанже— с одной стороны и всем паразитическим "обществом" Паскудска—с другой. В этом первом разграничении Пащенко поступил совершенно правильно постольку, поскольку он вложил в уста положительных героев нз народа развитые песеннофольклорные интонации, одновременно лишив этих интонаций всех отрицательных героев. Отрицательным героям в "Помпадурах" присущи или "нейтральные" изобразительно-сатири-

ческие интонации, или интонации салонных танцев. шансонеток и т. п. Вряд ли стоит доказывать, что данное разграничение сфер найдено совершенно правильно, что оно реалистично, соответствует исторической истине.



Фольклорные интонации развиты более всего в песнях Аленки и Митьки. В качестве примера приведу первый куплет превосходной песни Аленки из первого действия (ее мелодия—едва ли не лучшая во всей опере—пример 3).

Что касается, далее, разграничения образов Митьки и Аленки, то в их "характерных песнях" контраст найден до-

вольно удачно: Аленка обрисована преимущественно со стороны лирической, а Митька более эпичен—в нем подчеркнуты черты народного оптимизма, веселья, удали, черты той неистребимой жизненности, которые мы находим в сказании об Уленшпигеле.

К сожалению, если отвлечься от образов, создаваемых "характерными песнями" и отдельными сценическими штрихами,—нельзя признать развитие характеров Митьки и Аленки достаточно полным. В ряде сильных драматических мест их интонации не слишком обособлены, а дуэт Митьки и Аленки в первом действии принадлежит к числу относительно слабых моментов оперы. Что касается чрезмерно эпизодической роли Митьки, то тут повинен и либреттист. Недостаточно выразительны также интонации крестьян, появляющихся в 1-м и 2-м актах с просьбой "о землице".

Если мы от положительных героев перейдем к героям отрицательным (или просто комическим, карикатурным), то, напротив, обнаружим в этой сфере большое богатство и разнообразие интонаций, в громадном большинстве случаев очень удачно найденных и весьма ярко характеризующих те или иные персонажи. Вот, например, говорит самодовольный и властный правитель канцелярии (пример 4):



Пример 4

А вот жалобно выпевает "старикашка с палкой", хлопочущий о пенсии (пример 5):

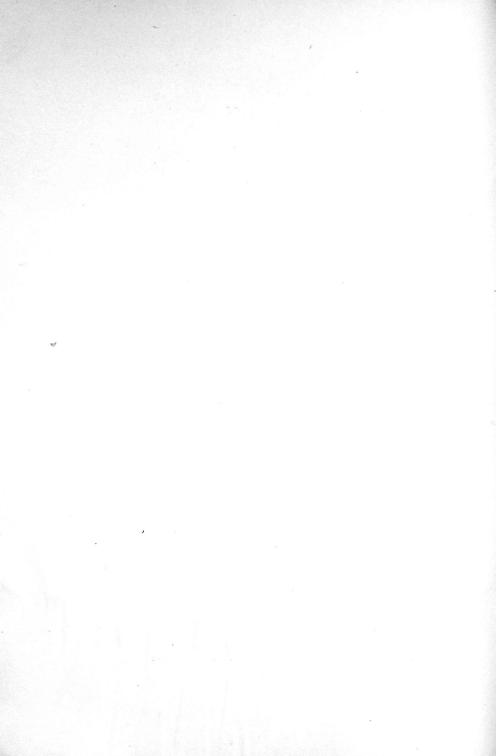


Пример 5

Аналогичных примеров можно найти в "Помпадурах" много. Я ограничусь тем, что обращу внимание на некоторые основные удачные моменты интонационных характеристик—по действиям.



М. М. Черемных (з. д. и.). Эскиз костюма Фавори



В первом действии нельзя не признать очень своеобразным и смелым применение колоратурного сопрано для характеристики помпадурши Надежды Петровны Бламанже— особы своевольной и чувствительной. Удачны и весьма комичны тут также поддакивания жалкого ее мужа. Прекрасен по сатиричности выход пожарных во главе с полицмейстером Перехват-Залихватским, сопровождаемый забавным "игрушечным" маршем (на основе темы старой солдатской песни); подобная "игрушечная" музыка при изображении солдат (в данном случае—пожарных) имеет, кстати сказать, обширную традицию в европейской опере; эта традиция простирается от "Кармен" Бизе вплоть до "Рге аих Clercs" Герольда и "Вильгельма Телля" Россини. Весьма любопытна, далее, серенада полицмейстера, слова которой дают пример свойственного либретто юмора:

Вы верх красоты, безусловно. За высшую счел бы я честь Сей розан, Надежда Петровна, Вам, став на колени, поднесть. Хоть я не писака ретивый, Но маху, однако, не дам, И с рыжей пожарной кобылой Сравню вас по лучшим статьям.

Ярок и комичен припев серенады, исполняемый хором пожарных. Все эти моменты способствуют колоритной обрисовке образа полицмейстера—нагло-подобострастного сластолюбца. Когда же, в конце действия, появляется губернатор Удар-Ерыгин, то Пащенко находит (и опять удачно) для его музыкальной характеристики совсем другие тона—интонации бойкой, блестящей мазурки.

Отмечу в 1-м действии еще характерный момент—хоркупцов. Этот хор, написанный не без отдаленного влияния хора бояр из "Князя Игоря", следует отнести к числу удач Пащенко в "Помпадурах": показная "истовость" купцов вы-

разительно дана средствами музыки.

Во втором действии изображение "героев" присутственного места прямо-таки пестрит выразительными интона-

ционными находками.

Чиновники, правитель канцелярии, просители "всех видов" ясно и остроумно дифференцированы. В дальнейшем очень метка "кадрильность" музыки, сопровождающей переговоры дворянской депутации (вспомним, как Щедрин подчеркивает и бичует увлечение "общества" шантанно-опереточным искусством!). Удачна также (в плане "характерности") вальсообраз

ная ария помпадурши Надежды Петровны ("Пусть свет завидует и злится"), перед которой открываются перспективы

благосклонности нового помпадура.

Этот вальс, равно как и бойкая, энергичная "качуча" из третьего действия, хорошо удались композитору. Используя интонации салонной танцовальной музыки, Пащенко, с одной стороны, сохранил долю своеобразия, а с другой—нигде не перешел в пошлость, банальность, умело удержавшись на грани сатиричности.

В третьем действии, в начале, обращают внимание дальнейшие интонационные штрихи в партии Надежды Пе-

тровны. О "качуче" я уже говорил.

Таковы основные музыкальные и музыкально-драматургические достоинства "Помпадуров", лежащие в плане выразительности и сатирической остроты музыкального языка. Но, помимо этих достоинств, "Помпадуры" сильны также умелым построением целого, чувством сцены. Либретто оперы (неоднократно перерабатывавшееся) отличается живостью действия, обилием комических положений, ярким распределением света и теней, кульминаций и отступлений, а равно и хорошими, осмысленными стихами. Эти достоинства усилены музыкой. То, что образы Щедрина подверглись в либретто значительному изменению и, частично, перевоплощению, — не вредит сути дела. Черты щедринской сатиры в опере сохранены, и основная щедринская идея остается ясно ощутимой: помпадуры приходят и уходят, подобострастное "общество" падает ниц перед каждым новым "властелином", а народу все они одинаковы тягостны, ибо "хрен редьки не слаще".

Надо думать, что "Помпадуры" Пащенко сыграют значительную и определенную роль в истории советской оперы. Они должны привлечь внимание наших композиторов к комико-сатирическому жанру, незаслуженно полузабытому.

Мощное орудие смеха, уже столь действенное в советском кино и в советской литературе, должно, наконец, прочно утвердиться и в советской опере. Будем благодарны Пащенко за его ценный и талантливый почин.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Так, например, в либретто сильно развиты незначительные у Щедрина роли полицмейстера и Удар-Ерыгина, а Аленка и Митька (из "Истории одного города") стали народными героями, противопоставленными всей массе прогнившего "общества".

<sup>4</sup> Помпадуры



Сцена I акта. Намежла Петровна — Е. А. Красовская, Бламанже — Н. Я. Чесноков



Сцена 1 акта. Аленка— В. А. Овчаренко (з. а.), Перехват-Залихватский— В. Ф. Райков



#### СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

#### Действие первое

Город Паскудск. Пустынная базарная площадь с пожарной каланчой. Жаркий летний полдень. Слева — дом надворного советника Бламанже, напротив — дом губернатора.

Надежда Петровна Бламанже— в растрепанных чувствах, с заплаканным платочком в руках. Она скорбит об отъезде

ее "помпадура" — получившего отставку губернатора.

Из губернаторского дома дворня выносит портрет бывшего помпадура и переносит его в дом Бламанже. Надежда Петровна оплакивает свое "вдовство", упрекает помпадура за то, что он "нашалил и уехал". Муж утешает ее. Дворня в тон барыне жалобно причитает:

"На кого ты нас покинул В день несчастный, сокол ясный? Ускакал на тройке борзой, Колокольчик под дугой...

Правдой мы тебе служили, К белой ручке подходили, У ворот тебя встречали, Гнули спины в перегиб. Ох! Ох! Ох! Ох! Ох!

Кучер Митька и Аленка, слуги Бламанже, подсмеиваются исподтишка над барыней и над перенесенным портретом помпадура, которому в губернаторском доме "места нет"... Надежда Петровна расстраивается еще больше:

"Какое несчастье, о боже! Скандал-то, скандал-то какой! Ах, ах, ах, ах, ах! На что ж это, друг мой, похоже? Уехал, уехал, оставил вдовой".

Бламанже утешает супругу, убеждает ее, что вновь назначенный помпадур, несомненно, оценит ее совершенства:

"Кто в этом может, мой ангел, сомневаться, Ведь вы — краса, вы — совершенство! Царица! Клеопатра! Маркиза Помпадур!"

Помпадурша падает "без чувств". Бламанже суетится вокруг нее и, не зная что делать, зовет девок. Сбежавшиеся

девки уносят помпадуршу в дом.

Аленка и Митька обсуждают происходящие события. "А чего убиваться то? — говорит Митька. — Одного убрали, другой приедет... Барыня она вальяжная, мерси бонжур! И за другим не пропадет. Только нам-то от нового толк какой! Хрен редьки не слаще. Эх!"

Оставшись одна, Аленка оплакивает свою горькую долю

подневольной крепостной.

На площади, в сопровождении пожарной команды, появляется полицмейстер Перехват-Залихватский. Он хочет выразить Надежде Петровне свой восторг и просит Аленку доложить о нем барыне. Обратив внимание на красоту Аленки, пытается обнять ее, но она вырывается и убегает.

Перехват-Залихватский готовится к встрече: "К церемониальному маршу на одного линейного дистанция... для встречи начальственной особы... женского пола... волшеб-

ницы и феи... Надежды Петровны... Качай!"



Сцена I акта. Полицмейстер Перехват-Залихватский — В. Ф. Райков



Cдена I акта. Aленка — B. A, Oвчаренко (s. а.), Mитька — U, E.  $\Pi$ ичушн

Пожарный оркестр играет марш. Полицмейстер, браво закрутив усы, поет серенаду, в которой выражает восторг

перед красотой Надежды Петровны.

Услышав пение, помпадурша выходит на балкон и останавливается в недоумении. Надежда Петровна возмущена дерзостью полицмейстера, смеющего объясняться ей в любви после самого губернатора, но Перехват-Залихватский продолжает свои комплименты. Помпадурша, вспомнив о своем горе, убегает в дом.

Появляются оброчные крестьяне-ходоки, пришедшие узнать

насчет обещанной "землицы".

"Государи милостивцы! Благодетели кормильцы! Не оставьте нашу просьбицу, Наше слезное прошеньице! Ох!.."

При попытке крестьян объяснить тяжелые условия своей жизни Бламанже и полицмейстер грозят им и велят разойтись, но при упоминании о "благодарности" Бламанже сразу смягчается и, взяв "благодарность", обещает не оставить "просьбицу" и направляет крестьян в присутствие.

Полицмейстер, раздосадованный неудавшимся ухаживанием,

срывает свой гнев на пожарных.

Появляется Аленка. По поручению барыни она сообщает, что "у них голова болит". Полицмейстер начинает ухаживать за Аленкой и предлагает ей поступить к нему в горничные. Аленка в смущении признается, что у нее жених есть — Митька. Полицмейстер возмущен. "Это охальник-то? Зубоскал? Да песельник? Давно до него добираюсь". "Руки, барин, коротки", — отвечает Аленка. Полицмейстер обнимает Аленку, но она вырывается из его объятий. "Дура! своего счастья не понимаешь!" — злится полицмейстер и уходит.

Появившийся Митька застает Аленку в слезах. Он пытается ее утешить балагурством. "Ты все балагуришь, а у меня, сердце разрывается", — упрекает его Аленка. "А мне, думаешь, легче? Потому и шутки шучу, чтобы не плакать. А за балагурство на меня не пеняй. Это я только с барами так разговариваю. Кудрявое слово далеко доходит, им и правду в глаза резать можно. Мы ведь тоже не лыком шиты! Тоже кой-чего смекаем! Эх, добраться бы только до волюшкивольной! Мы бы с тобой оженились, душа с душой жить

стали...

Ободренные надеждой когда-нибудь соединиться, они бодро смотрят в будущее:

"Нам носа вешать не годится, Всего сумеем мы добиться. Рука с рукой, душа с душой, Мы ввек с тобой не пропадем".

Возвращается полицмейстер в сопровождении купцов с подношениями помпадурше. Между Митькой и полицмейстером возникает ссора из-за Аленки. В разгар препирательств выходит Надежда Петровна. Увидев дары, помпадурша благосклонно улыбается.

Полицмейстер (показывая на дары). Надежда Петровна! Розан души моей! Осчастливьте! Дозвольте повергнуть

к стопам!

(Купцы кланяются. Полицмейстер целует ручку помпа-

дурши и дает знак купцам.)

Купцы. Государыня, барыня, ваше высокородие, не извольте беспокоиться, горьки слезы, что деньгу считать. Солнце выйдет, росу высушит, был дружок — и новый сыщется.

Не побрезгуйте прошением,
Чистосердечным подношением,
От всего, то есть, купечества
За любезное отечество.
Мы всегда вам слуги верные,
Хвалим вас по всей губернии.
Чтоб при новом управлении
Торговать нам без сумления,
Чтобы дело широко вести,
Чтобы брали с нас по совести,
Чтобы с женами, детишками
Были сыты мы излишками,—
Государыня барыня, ваше высокородие, не побрезгуйте чем бог послал.

Полицмейстер в восторге от удачной затеи, Надежда Петровна млеет от счастья. Рассчитывая улучить подходящую минуту, Аленка подводит к барыне Митьку и просит разрешения на свадьбу. Но в дело вмешивается полицмейстер. Он просит продать ему Аленку. Митька вступается за свою невесту. Полицмейстер возмущен. Митьку схватывают и уволакивают на съезжую. В это время неожиданно раздаются крики: "Едут! Едут!". Общее волнение, суета. Едет новый помпадур. Все



Удар-Ерышн — А. Ю. Модестов (з. а.)



Сцена II акта. Правитель канцелярии — О. К. Малаховский, чиновник : Ферапонтов — И. К. Дорошин

забегали, заволновались. На площадь стекается народ. Под колокольный звон въезжает новый губернатор — Удар-Ерыгин.

Удар-Ерыгин.

Бац! Бац! Хлоп! Хлоп! Макар телят!.. В бараний рог! Хоть служака я военный, Кавалер же я отменный. Я люблю повеселиться И мазурку отколоть.

Xoρ.

Благодетель и спаситель, Наш отец и покровитель, Все глаза мы проглядели, Все дождаться не могли.

Удар-Ерыгин.

Благодарен. Одобряю. Но за сим предупреждаю: Слушать все должны начальство, Верой, правдою служить. Бац! Бац! Хлоп! Хлоп! Макар телят!.. В бараний рог!

Xoρ.

Мы во всем тебя уважим, Поперек словца не скажем, И дворяне, и мещане, И крестьяне, и купцы.

Удар-Ерыгин.

Где какие недохватки, Возраженья, непорядки, Разговор со мной короткий: В зубы, в морду, по шеям! Бац! Бац! Хлоп! Хлоп! Макар телят!.. В бараний рог!

Xop.

Все привыкли мы сызмальства Уважать свое начальство. Уж, конечно, без начальства Нам и часу не прожить.

Удар-Ерыгин. В эскадронах, батальонах Смыслу больше, чем в законах, Но под тем, кто провинится, Землю вижу на аршин.

Xoρ.

Благодетель и спаситель, Наш отец и покровитель! Все глаза мы проглядели, Все дождаться не могли. Лучше тем и не родиться, Кто хоть чем, да провинится. Живота не пожалеем, А начальству угодим.

### Действие второе

Присутственное место. Чиновники собираются к началу занятий, рассуждая о тяготах канцелярской жизни и о прелестях увеселений и выпивок:

"Понедельник — день тяжелый, Трудно службу начинать. После выпивки веселой Голова болит опять".

Новый помпадур уже успел ввести новую моду – мазурку. Чиновники пританцовывают и повторяют па мазурки. Вошедший правитель канцелярии возмущен осквернением присутственного места; он еще не знает об увлечении нового помпадура. Но, когда ему сообщают, что мазурка танцуется по приказу "его превосходительства", он сразу спохватывается и признается, что и он не прочь... "от всей души"...

Часы быот девять. Чиновники рассаживаются по местам,

входят просители.

Просители.

Пишем, пишем мы прошения Для губернского правления, Помогите, благодетели, Дайте всем делам законный ход.

Чиновники (бесстрастно). Не кочешь затяжки— К столу подойди, Барашка в бумажке В ладошку клади.



Суена II акта. Надежда Петровна — Е. А. Красовская, Удар-Ерышн — А. Ю. Модестов (з. а.)



Сцена II акта

Просители.

Клеем, клеем марки новые, И простые и гербовые, Пишем, пишем просьбы слезные, А решенья нет, как нет.

Чиновники.

Не хочешь затяжки— К столу подойди, Барашка в бумажке В ладошку клади.

Чиновники посылают просителей от одного стола к другому. Посетители мечутся с прошениями, но получают лишь бесстрастный ответ:

"Положите, разберем, Справьтесь там, за тем столом".

Посетители, дающие взятки, пользуются большим вниманием чиновников. Крестьян, явившихся с просьбой о "землице", правитель канцелярии просто выгоняет вон, предвари-

тельно обобрав их.

Вбегает Аленка. Она требует "начальство", чтобы просить об освобождении Митьки. Чиновники обступают ее и наперебой издеваются над испуганной девушкой. Вошедший полицмейстер, увидев Аленку, повторяет свои домогательства. Аленка умоляет его: "Барин! Барин! Помогите! Помогите! Пустите Митьку моего. Что он вам сделал?" Но полицмейстер, называя Митьку разбойником и бунтарем, на все ее просьбы отвечает лишь: "Дай я подумаю".

В присутствии появляется Удар-Ерыгин в окружении чиновников. Все замирают в подобострастном восторге. Увидав

Аленку, Удар-Ерыгин поражен ее красотой.

Удар-Ерыгин. Кто такая?

Полицмейстер. Просительница... из простых... Осмелюсь присовокупить, внимания не заслуживает... Есть особы, более достойные вашего превосходительства.

Удар-Ерыгин. Как? Что? Любопытно! любопытно!

Полицмейстер. Надежда Петровна Бламанже достоинства иметь изволят неописуемые, нрава снисходительного и в самом цветущем состоянии...

Аленку уводят, правитель канцелярии и чиновники обступают помпадура с делами. Докладывают проект об открытии

мужской прогимназии.

Удар Ерыгин. Проект? Почему проект? Какой проект? Какая прогимназия? Вздор! Ерунда!

Чижиков. А как же, ваше превосходительство, науки-с...

просвещение юношества!

Удар-Ерыгин. Никакого юношества! Никаких наук! Ма-

кар телят!.. Тар-та-ра-ры!

Ферапонтов (робко выглядывая из-за спины Чижикова). Осменюсь доложить-с... а как же в странах просве-

щенных? В Америке, скажем-с...

Удар-Ерыгин (*удивленно*). В Америке? (*Приходя* в ярость) Какая Америка? Закрыть Америку! Уничтожить Америку! Упразднить! К чорту! К дьяволу! А впрочем, сие от меня не зависит...

Чиновники. Так точно, ваше превосходительство, не

зависит.

У да р-Е р ы г и н. Однако праздных разговоров не потерплю. Не мое дело разные мысли думать, разговоры разговаривать.

Чиновники. Так точно, ваше превосходительство, не

ваше дело мысли думать...

Удар-Ерыгин. Так себе и говорю: не ломай голову над наукой, не вникай в дело, пусть им другие занимаются. Твое дело распоряжаться, приказывать, трепет наводить! Макар те-

лят! Тар-та-ра-ры! (Следует к себе в кабинет)

В присутствие входит дворянская депутация: именитые лица города, помещики, дворяне и в их числе Надежда Петровна, ищущая благосклонности нового помпадура. Вначале все от нее холодно отворачиваются, но когда выясняется, что никто не может сказать помпадуру приветственного слова, то, по предложению полицмейстера, все просят Надежду Петровну обратиться от лица собравшихся с приветствием к новому помпадуру. Надежда Петровна соглашается. Из кабинета помпадура раздается: "Бац! Бац! Хлоп! Хлоп! Макар телят!.. В бараний рог!.."

Все на цыпочках отходят в глубину, посреди канцелярии одна помпадурша. Она опускает на лицо вуаль и ждет. Дверь распахивается и влетает губернатор. При виде Надежды Пет-

ровны он млеет от восхищения.

Удар-Ерыгин. Я восхищен, я цепенею! Ах! В этот миг мне, право, жаль, Что эту прелесть, эту фею Скрывает дерзкая вуаль. Снимите, снимите, снимите скорей! Явите, явите всю прелесть очей!



Сцена II акта: Удар-Ерышн — А. Ю Модестов (з. а.), Надежда Петровна — А. Н. Суслова





Сцена II акта. Аленка — И. В. Лелива, Митька — Н. Н. Мокиенко

Надежда Петровна.

Ах, я ценю расположенье, Мне мил начальственный привет, Но я полна, полна смущенья: Что скажет муж, что скажет свет? Таким я признаньям внимать не должна, Но слишком я сердцем мягка и нежна.

Губернатор мгновенно покорен. Дамы завидуют помпадурше. Все, обступив, поздравляют Бламанже. Он раскланивается и благодарит.

Бламанже.

Я благодарен за вниманье И, как водилось это встарь, Любую жертву на закланье Готов нести я на алтарь.

В честь его превосходительства провозглашают "многие лета". Дамы поздравляют помпадуршу. Она, торжествуя, поет:

"Пусть свет завидует и злится, Я буду счастлива опять. Я рождена, чтоб быть царицей И в светском обществе блистать..."

Раздаются аплодисменты, приветствия. По предложению Удар-Ерыгина, все пускаются в пляс ("Мазурка женераль"). В комнату проникает множество любопытных и просителей. За сценой раздается дикий вопль. Все в изумлении останавливаются. Вбегает Аленка.

Аленка. Митьку, Митьку бьют! Плетями лупят! Что ж

это, православные?.. Ведь так до смерти убить могут!..

Удар-Ерыгин возмущен, что в столь радостный и торжественный день творится такое безобразие. Приводят Митьку. Аленка просит помиловать его. Прельщенный красотой Аленки, губернатор велит освободить Митьку. Своими насмешливыми рассказами о прежних губернаторах города Паскудска Митька сначала смешит помпадура.

Митька.

Сторона у нас глухая, ваша милость, Все леса, да все болота, Разной нечести не счесть. А медведь всего страшнее, ваша милость, Он как рявкнет во всю глотку: "Разорю! Не потерплю!"

Полицмейстер. Сусслов и балагур.

Удар Ерыгин. "Разорю!", "Не потерплю!" Хо, хо, хо, хо! Все. Ха, ха, ха, ха!

Митька.

Был в лесу он воеводой, Брал оброк, да суд чинил, Для всего, значит, народа Самым главным зверем был.

Удар-Ерыгин. Самым главным! Хо, хо, хо! Все. Ха, ха, ха!

Митька.

Вот однажды с челобитной В лес приходит мужичок, Ваша светлость...

Полицмейстер. На начальство мораль! Удар-Ёрыгин. Мужичок? Какой мужичок? Зачем мужичок? Почему мужичок?

Митька.

Мужичок, ваша милость... нашинский... оброчный... Он себе клочок землицы У начальства попросил...

Удар-Ерыгин. У начальства?.. Землицы?..

Полицмейстер. Да как ты смел, грубиян, суеслов, государственной особе такие слова говорить! Святотатство неслыханное! Законов государственных попрание!

Митька. Так ведь я то про медведя!

Полицмейстер. Я тебе покажу медведя! На начальственных особ мораль наводит! Прикажите взять его!

Удар-Ерыгин. В бараний рог! В тар та-ра-ры!

Митька (в дверях, обращаясь к Удар-Ерыпину). У вас,

ваша милость, либо в зубы, либо ручку пожалуйте.

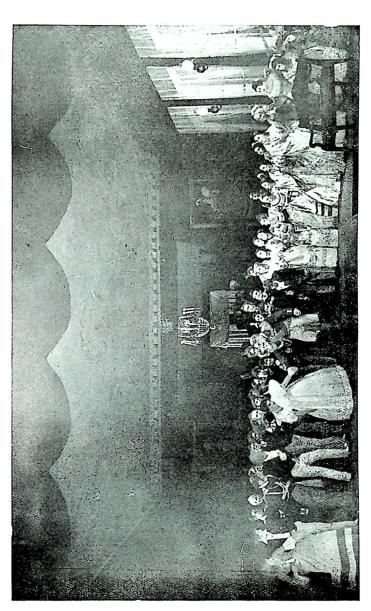
Общее смятение. Аленка причитает: "Митенька! Били, били и опять бьют! Что ты наделал! Пропал, совсем пропал!"

#### Действие третье

Гостиная в доме Бламанже. День именин Надежды Пет-

ровны. Ждут помпадура.

Вбегает разряженная Надежда Петровна в сопровождении девок, которые продолжают ее обряжать и без устали славить ее красоту.







Предводитель дворянства-М. А. Ростовцев (з. д.и.)

Хор (грубо, с остервенением)
Наша сизая голубушка,
Наша павушка, лебедушка!
Обойди кругом весь белый свет,
А другой такой красотки нет.
Очи кари с поволокою,
Брови тонкие, высокие,
Светлый волос колос к колосу,
Ворковистей нету голоса.
Всем улыбка без упрямочки,
На щеках две легких ямочки.
Не румянится, не белится,
Зубки словно ожерельице.

Любуясь собой в зеркале, Надежда Петровна вспоминает

о старом помпадуре.

Надежда Петровна (перед зеркалом). Ах, помпадурушка, ах, глупышка! Нашалил и уехал... А мне куда деваться одной? Да еще с сердцем чувствительным...

Пастух с пастушкой; мы срывали Цветочки возле ручейка, Й день и ночь мы ворковали, Как два влюбленных голубка. Возможно ль нынче, милый мой, Мне жить покинутой одной? Одна цветочки я срываю... Но если тут же, возле, на лугу Пастух другой, —уж и пылаю, Я жить без ласки не могу. Прости, мой друг, прости, прощай, И на себя ты не пеняй.

Вбежавшая Аленка бросается Надежде Петровне в ноги и просит ее спасти Митьку, который все еще находится под стражей.

Аленка. На вас надежда одна. Выручите Митьку-то! Надежда Петровна. Вот пристала со своим Митькой!

Подумаешь, птица какая твой Митька!

Аленка. Барыня! Слезы проливаючи, молю. Вам ведь только словечко сказать.

Надежда Петровна. Отстань, надоела! Сказала—нет! Нет и нет!

Надежда Петровна расстраивается и выгоняет Аленку.

В это время появляются первые гости: дама в розовом и дама в голубом. Они пришли принести поздравления и за-

одно выразить соболезнование по поводу того, что "его превосходительство... ах, как вас жаль!.. у вас... сегодня... сегодня... не будет!..", ибо его "перехватила" купчиха Толстодеева, пригласив к себе на пирог с капустой. Сообщив "роковую весть", дамы уходят. Бламанже уничтожен, Надежда Петровна в ужасе. Не в силах перенести такой скандал, она падает без чувств. Бламанже подхватывает ее и передает появившемуся полицмейстеру.

Очнувшись, Надежда Петровна делает мужу знак, и он угодливо скрывается, оставляя ее наедине с полицмейстером. Полицмейстер утешает Надежду Петровну и обещает вернуть ей счастье и покой. Надежда Петровна склоняется к плечу полицмейстера и мечтает о счастии вдвоем, как голубка с го-

лубком.

Идиллию нарушает Бламанже. Радостно он сообщает:

"Едет! Едет! Его превосходительство!"

Помпадурша воспрянула духом. Полицмейстер, поверивший было в свою удачу, в недоумении. Во избежание объяснений Надежда Петровна убегает, поручив Бламанже распорядиться по дому. Между Бламанже и полицмейстером происходит объяснение:

Бламанже (к полицмейстеру). Благодарю! Благодарю! Никак от вас не ожидал! Опять вы супруге моей куры строите? Полицмейстер (смущенно). Что вы, что вы! Да я ни-

чего. . .

Бламанже. Как ничего? А попрание всех супружеских прав, на сем вот месте происшедшее?

Полицмейстер. Виноват... виноват... виноват...

Бламанже. Это что такое?

Полицмейстер. Виноват... Но я полагал...

Бламанже. Полагал! Полагал! ::

Полицмейстер. Полагал, так сказать... что Надежда Петровна, так сказать... вакансия в некотором роде, так сказать...

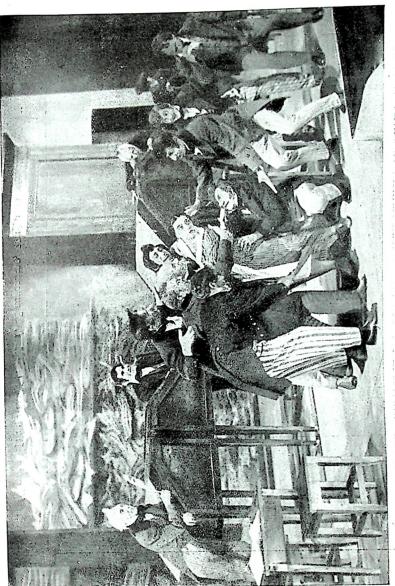
Бламанже (наступая на него). Я вам покажу "вакансия"! Да я вас в порошок! В порошок!

Полицмейстер. Что вы, что вы!.. Бламанже. Да я вам...Да я вам...

Полицмейстер (пятясь). Честное слово... в невинности

сердца своего...

Бламанже. Некогда мне с вами разговаривать! Но прошу запомнить. Все ваши штучки его превосходительству доложены будут.



44.6 4.55.64 4.50



Сцена III акта. Дама в 10лубом — А. Г. Вишневская, дама в розовом — К. Ф. Комиссарова

Полицмейстер. Вот оказия! Ф-фу!.. Даже вспотел...

Помяни, господи, царя Давида и всю кротость его...

Гости прибывают пара за парой. Двери распахиваются. Надежда Петровна, встретив Удар-Ерыгина, идет с ним под руку через толпу подобострастных гостей, расточая направо и налево улыбки и взгляды.

Xoρ.

Такой пленительной картины Мы не видали с давних пор. Весь город зван на именины, Сердца слились в единый хор. Она—восторг и восхищенье, А он—сановник и отец, Пусть оба примут поздравленье От верноподданных сердец. Очаровательница наша, Маркиза Помпадур!

Бламанже предлагает гостям занять места, начинается дивертисмент. Полицмейстер объявляет номера. Француз Фавори исполняет "свеженький французский шансонет". Надежда Петровна, жеманясь, поет под гитару "чувствительный любовный романс", вызывая общий восторг. Исполняется качуча.

Полицмейстер. Божественно! Бесподобно! Не правда

ли, ваше превосходительство?

Удар-Ерыгин. Одобряю. Вполне. Однако сей танец—иностранный и русскому начальственному сердцу полной отрады доставить не может. Предпочитаю отечественную песню. Почему не поют? Желаю, чтоб пели.

Полицмейстер. Ваше превесходительство! Дамы наши простонародных песен не поют-с. А чиновным лицам вовсе

не пристойно.

Удар-Ерыгин. Быть сего не может! Неужели никто не поет? (Дамы, голубая и розовая, выталкивают на середину комнаты Аленку) А, золотая... серебряная. То-то, вижу, лицо знакомое. Может быть, ты поещь? Ну-ка, послушаем... (К Надежде Петровне) Вы позволите, ангел мой?

Надежда Петровна. Разве я могу хоть в чем-нибудь вам отказать! (К Аленке). Пой песню! Голосистее заводи!

Аленка, грустная, выступает вперед и начинает петь.

Аленка.

Как гуляла я в садочке над рекой, Увидал меня там барин молодой И сказал мне: "Полюби меня, душа,

Словно зоренька ты нынче хороша. Будешь в кольцах ты да в бархатах ходить, Полушали пестроцветные носить"— "Мне не надо полушалок да серег, И без них меня возьмет к себе дружок. К сердцу жаркому прижмет, да потесней, Только свистнет да прикрикнет на коней—И, как ветер, с бубенцами под дугой Полетим мы по дорожке столбовой".

Удар-Ерыгин во время пения Аленки не спускает с нее глаз. Надежда Петровна—в ревнивом беспокойстве. По окончании песни Удар-Ерыгин подзывает к себе Аленку и ласково на нее смотрит. Надежда Петровна старается убедить Удар-Ерыгина, что на простую девку обращать внимание не стоит.

Удар-Ерыгин. Оставьте! Она много милей и свежей... Надежда Петровна (с тревогой). Кого милей? Кого

свежей?

Удар-Ерыгин. Вас, сударыня. Вы перед ней—увядший пион. Помпадурша падает в обморок. Ее окружают и уводят. Удар-Ерыгин приближается к Аленке, протягивая ей руки. Аленка в ужасе и недоумении пятится назад. Недоумевающие гости переглядываются между собой, но подталкивают Аленку навстречу к Удар-Ерыгину.

Удар-Ерыгин сулит Аленке всякие блага и просит быть ему "утешением". Все уговаривают ее не отказываться от неожиданно свалившегося счастья и быть смелее. "Да что вы! Да с ума вы сошли, что ли?—возражает Аленка.—Да куда вы меня тянете? Митьку люблю! Я Митьку люблю!"

Окружающие Аленку гости, против ее воли, увлекают ее в комнаты, чтобы переодеть в платье барыни. Удар Ерыгин уходит вслед за ними. Плачущую Надежду Петровну утешает

полицмейстер, уверяя в своей преданности.

Удар-Ерыгин возвращается под руку с Аленкой, одетой в пышное платье. Подхалимствующий Бламанже угодливо суетится, приглашая всех к столу.

Удар-Ерыгин. Алена, проси.

Аленка (кланяясь). Прошу вас, гости... гости...

Надежда Петровна. Как, в моем доме! Да как она смела мое платье надеть! Да как она смеет в моем доме распоряжаться! Кто из нас имениница—я или она?

Аленка. Барыня! Барыня! Да разве я виновата? Барыня!

Силком меня тянут! Пустите меня, пустите, пустите!

Надежда Петровна. Ах, ты, дрянь! Ах, ты!..



Балет III акта— "Качуча". Н. Н. Латонина, Н. Н. Филипповский



Фавори — Ф. А. Андрукович

Кидается на Аленку. Их разнимают. Рыдающую Надежду Петровну уводит полицмейстер.

Удар-Ерыгин просит всех к столу и требует шампанского.

Чоканья, поздравления.

Удар-Ерыгин (с бокалом в руке).

В день отныне достославный Для веселья нет препон, Потому бокал заздравный Подымаю за закон. Он полезен для народа, Должен слушаться нас он. Я ж совсем иного рода, И не писан мне закон. Закон хорош, закон, что дышло, За что возьмешь, туда и вышло.

Гости.

Законы знаем мы давно! Нам разрешается, Всем возбраняется, А что вменяется, То под сукно.

В разгар подобострастных аплодисментов и одобрений влетает запыхавшийся квартальный и сообщает, что Митька убежал из-под стражи. Все взволнованы случившимся.

Вбегает Митька и, обращаясь к полицмейстеру, требует,

чтобы ему сказали, где Аленка.

Аленка (бросаясь к Митьке). Митя, голубчик мой!

Митька (остолбенев при виде Аленки в барском платье). Что же это такое? Аленка! Неужто это ты? Глазам не верю. Ишь, как вырядилась! Ишь, как вырядилась! К барам пошла? В помпадурши захотела? Генералу в полюбовницы?

Аленка. Митя, дай слово сказать.

Митька. Так, что ли? На, пес! (В ярости толкает Аленку к Удар-Ерыгину). Нам такой не надо! Жри ее! Жри!

Жри! Подавись куском моим!

Общая паника и несуразные крики: "В солдаты! В солдаты! Гони! Гони!". Уже у выхода Митька бросает всем собравшимся: "Все одно... убегу! Не удержишь меня! Встретимся с тобой на большой дороге!".

Некоторое время гости шумят и волнуются, но полицмейстер предлагает всем присутствующим успокоиться и выравить "восторг сердца при виде начальника, его превосходительства".

Гости дружно подхватывают это предложение.

Гости. Что за радость! Что за праздник! Утешение сердец! Мы вас любим, благодетель И наставник и отец. Правьте нашими сердцами, Счастье вы несете нам. Мы в восторге с ликованьем Припадаем ко стопам.

Общее торжество и ликование. Апофеоз подхалимства и угодничества вокруг Удар-Ерыгина и Аленки.





# ПОМПАДУРЫ

Сатирическая опера в 3 действиях, 4 картинах (по материалам произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина).

Музыка А. Ф. Пащенко.

 $\Lambda$ ибретто Bc. A. Pождественского и <math>A. B. Ивановскего (засл. деят. иск.).

Постановка засл. арт. РСФСР Ильи Шлепянова. Режиссер З. В. Закусова.

Художник — заслуженный деятель искусств М. М. Черемных.

Дирижер спектакля К. П. Кондрашин.

Хормейстеры: Б. О. Нахутин и Е. Д. Лебедев.

Танцы поставлены Б. А. Фенстер. Концертмейстеры: И. А. Челищева, Б. В. Фруктов, П. Б. Рот, Л. И. Эльман. (Дирижер сценического оркестра И. В. Серков.

## ИСПОЛНИТЕЛИ:

Надежда Петровна Бламанже	{	Е. А. Красовская А. Н. Суслова
Бламанже	{	В. Т. Никифоров Н. Я. Чесноков
Удар-Ерыгин (Помпадур)	$\left\{ \right.$	В. П. Грохольский А. Ю. Модестов, засл. арт. Н. Н. Храмцов
Перехват-Залихватский (полицмейстер)	$\{$	В. Ф. Райков Д. Т. Сильвестров
Аленка	$\left\{ \right.$	А. Б. Гладкая И. В. Лелива В. А. Овчаренко, засл. арт.
Митька	$\left\{ \right.$	А. Н. Коробейченко, засл. арт. Н. Н. Мокиенко И. Е. Пичугин
Предводитель дворянства	$\left\{ \right.$	А. Е. Гуревич М. А. Ростовцев, засл. деятель искусств
Дама в голубом	$\left\{ \right.$	А. Г. Вишневская Т. С. Ефимова К. П. Сахновская
Дама в розовом	{	К. Ф. Комиссарова В. Т. Петрова
Князь Соломенные пожки	{	А. И. Гонтарев В. Т. Никифоров
Фавори (учитель танцев)	{	Ф. А. Андрукович П. И. Чекин
Правитель канцелярии	{	О. К. Малаховский Г. В. Ольшевский
Чижиков Ферапонтов	$\left\{ \right.$	Ф. А. Бараев А. И. Гонтарев И. К. Дорошин
Корнет Отлетаев		А. Н. Буренин
Старик с палкой	{	Ф. А. Андрукович А. М. Кабанов, засл. арт.
Помещик Купец	{	А. Е. Гуревич Т. М. Лисин
Салопница	{	Е.В. Адрианова Т.С. Ефимова
Крестьянин		Д. А. Козлов
Качуча (III акт)	$\left\{ \right.$	Н. Н. Латонина А. А. Орлов, засл. арт. Н. Н. Филипповский

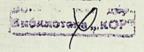
Чиновники

Б. И. Андриевский Г. Н. Апсолон Г. Т. Бойко А. Н. Вильконский Н. С. Нестеровский Н. С. Муравейский С. Е. Троицкий А. Я. Чемерин

Квартальный Сторож Степан М. М. Торбеев Д. Н. Кугель

Спектакль ведут: Л. Н. Робинсон, М. Г. Казначеев, С. М. Усыскин.

Постановочная часть: Заведующий постановочной частью заслуженный мастер сцены Г. В. Павлов. Оформление выполнено мастерскими театра под руководством Б. Э. Неймебауэра и Д. И. Белякова. Машинист-механик сцены П. С. Малянчиков и И. Я. Ширман. Свет К. С. Смирнов. Костюмы—К. П. Арсеньев, Н. К Бордки, Н. А. Ивановская, В. А. Петрова. Парики и грим—С. И. Ефимов. Реквизит—Б. М. Итцисон. Бутафория—В. В. Лапшин.



Ответственный редактор Г. Я. Тарасенко. Худо-жественный и технический редоктор А. А. Кроленко. Художник М. М.. Черемных. Подбор материалов К. Н. Липхарт. Фото Куликонич. Сдано в набор 9/XI 1939 г. Подписанок печати 16/XI 1939 г. Зак. № 4478. Ленюрлит № 5277. Тираж 3.200 вкз. Бумага 61×90. Знак. в бум. листе 80 000. Клише выполнены тип. "Лен. Правда". Набрано и отпечатано в 1-й тип. Гизлегпрома, Ленинград, ул. 3-10 Июля, 55.

**6**9 - 1

Листок срока возврата книг

# КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ

указанного здесь срока

B. Beroba



Издание
Государственного
ордена Ленина
Академического
Малого оперного театра

Цена 5 руб.

Henry Benoba (pg)