

НЕ

*Музыкальное
Приношение,*

ИЛИ

Allegro Affettuoso

Сборник статей
к 65-летию Бориса Ароновича Каца

Редакторы-составители:
*Александр Долинин, Илья Доронженков,
Людмила Ковнацкая, Наталия Мазур*

Санкт-Петербург 2013

УДК 78.072
ББК 85.31
Н50

Редакторы-составители:

А. Долинин, И. Доронченков, Л. Ковнацкая, Н. Мазур

Н50 **(Не)музыкальное приношение, или *Allegro affettuoso*** : Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 672 с., ил.

ISBN 978-5-94380-155-6

Лейтмотивом этого сборника, посвященного 65-летию Бориса Ароновича Каца, основателя и профессора факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге, стали связи между музыкой и литературой — тема, в исследовании которой его труды сыграли основополагающую роль. При всем разнообразии предметов вошедших в сборник статей их авторов объединила не только сердечная симпатия к юбиляру, но и общность методологических установок — междисциплинарность, основанная на фундаментальной эрудиции, гармония убедительности и доказательности, острота научного зрения и слуха, все эти черты, в высшей степени свойственные самому Борису Ароновичу, занимают почетное место в системе научных ценностей его учителей, друзей и учеников.

УДК 78.072
ББК 85.31

ISBN 978-5-94380-155-6

© Авторы, 2013
© Европейский университет
в Санкт-Петербурге, 2013

Содержание

<i>Анатолий Милка (Санкт-Петербург)</i> . О судьбе последнего взноса И. С. Баха в «Общество музыкальных наук».....	7
<i>Richard Taruskin (Berkeley, California)</i> . Not modern and loving it. Несовременен — тому и рад	22
<i>Нина Герасимова-Персидская (Киев)</i> . Интонация в новейшей музыке.....	34
<i>Кира Южак (Санкт-Петербург)</i> . Поэтический и прозаический принципы структурирования полифонических форм.....	45
<i>Аркадий Климовицкий (Санкт-Петербург)</i> . О некоторых механизмах культурной памяти в художественном произведении.....	61
<i>Мария Неклюдова (Москва)</i> . Эффект оперы: Шарль де Сент-Эвремон и музыкальная полемика конца XVII — первой половины XVIII века... ..	82
<i>Шарль де Сент-Эвремон</i> . Письмо господину де Бэкингему об опере (Перевод М. Неклюдовой)	93
<i>Мария Смержевских-Смирнова (Таллинн—Тарту)</i> . «Свои» и «чужие» города в Синаксаре Иоанна (Максимовича): из истории петровских завоеваний в Прибалтике в 1710 году.....	103
<i>Олег Проскурин (Атланта)</i> . Печальная любовь: «русская песня» XVIII века и литературная борьба	116
<i>Андреас Шенле (Лондон)</i> . «Мы излишне смиренны в мыслях»: меланхолия и патриотизм у Карамзина	134
<i>Дмитрий Иванов (Тарту)</i> . Разрушая жанровые каноны: «Нечто о театральной музыке» Шаховского	148
<i>Татьяна Степанищева (Тарту)</i> . П. А. Вяземский — переводчик оды Горация	161
<i>Алина Бодрова (Москва—Санкт-Петербург)</i> . К истории одного куплетного мотива: «La bonne aventure, ô gué»	173

<i>Татьяна Китанина (Санкт-Петербург)</i> . О певцах, слепцах и переводчицах: к истории первого пушкинского перевода из Шенья	185
<i>Екатерина Ларионова (Санкт-Петербург)</i> . Пушкинские переложения из Песни песней	195
<i>Александр Ошоват (Москва)</i> . Заметка к пушкинскому «Выстрелу»	202
<i>Александр Долинин (Мэдисон, Висконсин)</i> . Четвертый вопрос к Пушкину: маленькое дополнение	207
<i>Тимур Гузаиров (Тарту)</i> . Случайные факты и непредсказуемые смыслы: вопрос к «Истории Пугачевского бунта»	212
<i>Вера Мильгина (Москва)</i> . Пушкин и Виктор Гюго: мстительный перевод из «Кромвеля» и «львиный рев» Мирабо.	220
<i>Наталья Мазур (Москва—Санкт-Петербург)</i> . К истокам русской шубертианы: «Поток стусился и тускнеет..» Тютчева	233
<i>Любовь Киселева (Тарту)</i> . Эстляндец барон Е. Ф. Розен — борец за русскую народность	242
<i>Сергей Даниэль (Санкт-Петербург)</i> . Заметки о гоголевском «Портрете»	257
<i>Инна Булкина (Киев)</i> . Оперные репризы Вельтмана	271
<i>Андрей Немзер (Москва)</i> . О свистах, припевах и балладном диптихе А. К. Толстого	276
<i>Григорий Каганов (Санкт-Петербург)</i> . О «Бульваре Капуцинок» Моне и «Дождливом дне» Кайботта	297
<i>Аркадий Блюмбаум (Санкт-Петербург)</i> . Маргиналия к блоковскому «Возмездию»: «священная брань»	319
<i>Хенрик Баран (Олбани)</i> . Из материалов для потенциального издания Хлебникова: поэт и газета «Славянин»	330
<i>Андрей Россомахин (Санкт-Петербург)</i> . Имяславие Маяковского.	350
<i>Мария Маликова (Санкт-Петербург)</i> . Гастроли театра Кабуки в Ленинграде в 1928 году	360

- Александр Белоусов (Санкт-Петербург)*. Из комментария к роману
Л. Добычина «Город Эн»: мадам Штраус и капельмейстер Шмидт . . . 391
- Станислав Савицкий (Санкт-Петербург)*. Авангард на службе
диалектики: Геннадий Гор, Изорам и пуризм 397
- Ян Левченко (Москва)*. Тень Василия Розанова в повествовательном
ландшафте Виктора Шкловского 426
- Павел Дмитриев (Санкт-Петербург)*. О музыкальных истоках поэмы
М. Кузмина «Форель разбивает лед»: полемические заметки 442
- Александр Жолковский (Лос-Анджелес)*. Я4242*жмжм*, или Формальные
ключи к «Матросу в Москве» Пастернака 451
- Екатерина Лямина (Москва)*. Музыкальная маргиналия к одному
стихотворению Пастернака 477
- Константин Поливанов (Москва)*. «Музыкальный эпизод» биографии
Пастернака 482
- Роман Войтеховиц (Тарту)*. Верхнее «до»: градация в поэзии
Цветаевой 492
- Георгий Левинтон (Санкт-Петербург)*. Из комментариев
к прозе Мандельштама (10): о замерзшем Перекопе 507
- Илья Доронженков (Санкт-Петербург)*. «Масло парижских картин».
Из искусствоведческих примечаний к прозе и стихам
О. Э. Мандельштама 514
- Лада Панова (Лос-Анджелес)*. <Стихи к Н. Штемпель>
Осипа Мандельштама: к прояснению герметичного сюжета 548
- Ольга Рубингик (Санкт-Петербург)*. «Вечерний звон у стен монастыря...».
Об одном стихотворении Анны Ахматовой 566
- Олег Лекманов (Москва)*. «Ястребиным жарким оком»: к интерпретации
одной строки из «Реквиема» Ахматовой 578
- Роман Тименгик (Иерусалим)*. Баховская бразилиана Анны
Ахматовой 581

<i>David Bethea (Madison, Wisconsin)</i> . A note on Nabokov's «Invitation to a Beheading»: The Reichstag Fire and The Execution of Marinus van der Lubbe.	594
<i>Савелий Сендерович, Елена Шварц (Итака)</i> . Водяной знак. Комментарий к мотиву Владимира Набокова.	601
<i>Кира Долинина, Роман Григорьев (Санкт-Петербург)</i> . «Единственно важное научное дело». Об одном письме Григория Гуковского	612
<i>Леа Пильд (Тарту)</i> . Стихотворение Давида Самойлова «Рихтер» и его эстонский перевод.	620
<i>Альберт Байбурин (Санкт-Петербург)</i> . Из набросков к теме «Татары и евреи»	628
<i>Мариэтта Турьян (Санкт-Петербург)</i> . Из воспоминаний. Публикация музыкальных рецензий М. П. Алексева 1920-х гг.	635
<i>Николай Вахтин (Санкт-Петербург)</i> . Поставщик воздуха	645
Список основных публикаций Б. А. Каца.	652
Сведения об авторах статей	658

Екатерина Лямина (Москва)

МУЗЫКАЛЬНАЯ МАРГИНАЛИЯ К ОДНОМУ СТИХОТВОРЕНИЮ ПАСТЕРНАКА

Значение музыки «в творчестве, семье и в доме Бориса Пастернака» констатировано давно, прежде всего самим поэтом; имеется ряд попыток описать различные стороны этого феноменального взаимодействия¹. Однако в формуле «Пастернак и музыка» под вторым компонентом обычно подразумевают музыку симфоническую и / или фортепианную. Опера же и вообще вокальные сочинения остаются на втором плане. Во многом это продиктовано структурой музыкальных пристрастий Пастернака, устойчивой и четкой². Так, в превосходной антологии «Раскат импровизаций...» любопытствующий обнаружит множество упоминаний Шопена, Скрябина, Баха, Бетховена, но ни одного — Верди и Россини.

Еще меньшим, если не вовсе стремящимся к нулю, вниманием исследователей пользуется в упомянутой формуле так называемая легкая, в частности, танцевальная музыка. Тому может быть несколько причин. Первая и очевидная — ортопедические ограничения, итог полученной в отрочестве травмы ноги. Впрочем, в повседневном обиходе поэт успешно их преодолевал, о чем свидетельствует хотя бы хрестоматийное воспоминание К. И. Чуковского³, и, следовательно, танцевать мог.

1 См., например: Баевский В. С. Музыкальный подтекст стихотворного текста // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX веков. Таллин, 1982; Платек Я. Девять положений о музыке в жизни и творчестве Б. Пастернака // Платек Я. Верьте музыке. М., 1989; Andersen T. Mellem musik og malerkunst — improvisation og orggør // Boris Pasternak och hans tid / Ed. Peter Alberg Jensen et al. Stockholm, 1990; Кац Б. «...Музыкой хлынув с дуги бытия»: Заметки к теме «Борис Пастернак и музыка» // Литературное обозрение. 1990. № 2; Расгопчина Н. Цветаева и Пастернак в их отношении к музыке: (Записки музыканта) // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 2: Марина Цветаева. 1982–1992. Нортфилд, 1992; Поливанов К. М. «Хор» Пастернака: Опыт комментария // Литературное обозрение. 1996. № 4; Кац Б. А. Еще один полифонический опыт Пастернака: О музыкальных истоках стихотворения «Раскованный голос» // Известия Академии наук. Сер. литературы и языка. 2003. Т. 62. № 4; Эванс-Ромейн К. Начало века, начало музыки: об источниках эссе Цветаевой «Мать и музыка» // *Natales grate numeras?*: Сб. статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левингтона. СПб., 2008.

2 Очерк ее см.: Кац Б. Пробужденный музыкой // «Раскат импровизаций...»: Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака. Л., 1991. С. 24–25.

3 «И невозможно пройти по дороге на станцию, чтобы не вспомнить, как он своей мелкой, стремительной, легкой побегой несется мимо того кладбища, на котором он теперь похоронен, и молодо вскакивает в отходящий вагон» (Чуковский К. Борис Пастернак (1890–1960) // Пастернак Б. Избранные стихи. М., 1966. С. 6).

Свою роль играют также «несерьезность» и «сиюминутность» легкой музыки, как будто бы контрастирующие, едва ли не нарочито, с глубиной пастернаковского восприятия действительности. Между тем уникальная способность поэта слышать окружающее и извлекать насыщенные образы и смыслы даже из механических звуков (паровозных гудков, выстрелов, бульканья воды в батареях отопления etc.), не говоря уже о звучаниях природы, — порукой тому, что и популярные мелодии занимали свое место в его картине мира.

Иллюстрацией к этому тезису может, с нашей точки зрения, послужить стихотворение «Хандра». Сборник, в составе которого оно увидело свет (в разделе «Мелкие переложения»)⁴, был сдан в производство 5 марта 1940 г.; сама же «Хандра» точной датировки не имеет. Биографы поэта отмечают, что, стремясь «поправить пошатнувшийся заработок», он «снова взялся за переводы», в том числе из Поля Верлена, летом 1938-го⁵, — однако весной этого года, согласно записи в дневнике Е. Поповой, Пастернак читал некий перевод Верлена на вечере в Доме писателей в Москве⁶.

Возможно, таким образом, что «Хандра» была написана и ранее, т. е. несколько ближе к десятидневному (24 июня — 4 июля) пребыванию Пастернака в Париже летом 1935 г. Тяжелое психологическое состояние поэта в тот период хорошо известно и стало предметом интерпретаций современников и исследователей⁷; укажем в этой связи на ряд дополнительных моментов.

Во-первых, сильная угнетенность и подавленность могли, даже задним числом, отчасти обусловить ту решительную модификацию, которой в переложении Пастернака подвергся французский подлинник. Мы имеем в виду заострение «того многосмысленного состояния, которое у Верлена стоит за словом *langueur* (томление, тоска, неясная тревога)»⁸ и прилегающими к нему глаголами «*s'ennuie*» (грустит), «*s'écœure*» (испытывает тоску, отвращение), до резкого «хандра» (пять раз на текст с учетом заглавия, в оригинале отсутствующего). Эта лек-

⁴ Пастернак Б. Избранные переводы. М., МСМХЛ. С. 133.

⁵ Пастернак Б. Письма к родным и сестрам. 1907 1960 / Вступ. ст., коммент. и подгот. текста Е. Б. и Е. В. Пастернаков. М., 2004. С. 709.

⁶ См.: Швейцер В. Мандельштам после Воронежа // Вопросы литературы. 1990. № 4. С. 247.

⁷ См. в первую очередь: Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 351–360.

⁸ Подгаецкая И. Ю. Пастернак и Верлен [1993] // Подгаецкая И. Ю. Избранные статьи. М., 2009. С. 417. Развернутый сопоставительный анализ стихотворений «*Plaisance dans mon œcil*» и «Хандра», насколько нам известно, еще не проделан. Ряд ценных соображений на этот счет см. в указанной статье И. Ю. Подгаецкой и в работе: Галь Д. Одно стихотворение Верлена. Статья и перевод // Вавилон: Вестник молодой литературы. Вып. 1 (17). 1992.

сема, в свою очередь, образует доминанту целого синонимического гнезда с (просто)народной окраской: «в сердце растрava», «душе бес-таланной», «кручина», «сердца вдовство».

Во-вторых, даже на фоне сильного душевного дискомфорта, — а может быть, и в особенности на этом фоне, когда болезненно чувствительное ухо удерживает и затем воспроизводит в памяти какие угодно случайные звуки, — мимо слуха Пастернака вряд ли проскользнула новинка тогдашнего сезона, танго «Il pleut sur la route»⁹, немедленно завоевавшее исключительную популярность. В парижских публичных пространствах — на бульварах, в кафе и ресторанах, где поэт, несомненно, бывал, пусть мельком, он мог слышать эту композицию, слова для которой написал Робер Шанфлери:

Il pleut sur la route
Le cœur en dérouté.
Dans la nuit j'écoute
Le bruit de tes pas,

Mais rien ne résonne
Et mon cœur frissonne,
L'espoir s'envole déjà;
Ne viendrais-tu pas ?

Dehors le vent, la pluie,
Pourtant si tu m'aimes,
Tu viendras quand même
Cette nuit.

Il pleut sur la route
Dans la nuit j'écoute...
A chaque bruit mon cœur bat:
Ne viendras-tu pas?

⁹ Музыка Генри Гиммеля (Henry Himmel). Первым исполнителем был, по-видимому, тенор Тино Росси (см. обложку нот, выпущенных издательством «Editions musicales H. Benjamin» (Paris, 1935)). На грампластинки записывалось исполнение как Росси и оркестра Марселя Каривана (фирмой Columbia; оцифровка доступна, например: <http://vilavi.ru/pes/060310/060310-2.shtml>), так и Ролана (Rolland), выступавшего в сопровождении аккордеонного оркестра под управлением Адольфа Депренса. Последнего на советских пластинках с этой композицией — скажем, на той, что была уже в 1937 г. выпущена Апрелевским заводом: «Дождь идет. (Танго)», — именовали Депрайнсом. Позднейшую отечественную интерпретацию танго (Майя Кристалинская, «Дождь идет») мы не рассматриваем, хотя ее появление в 1985 г. само по себе свидетельствует о широкой и долговременной известности «Il pleut sur la route» в СССР, в том числе, конечно, и благодаря радиовещанию.

Подстрочный перевод: «На улице идет дождь, / Сердце в смятении, / В ночи прислушиваюсь я / К звуку твоих шагов, // Но ничего не слышно, / И мое сердце трепещет, / Надежда улетает. / Придешь ли ты? // За окном ветер и дождь, / Но если ты меня любишь, / Ты все же придешь / Сегодня ночью. // На улице идет дождь, / В ночи прислушиваюсь я, / При каждом звуке сердце мое колотится, / Не идешь ли ты?»

Сюжет песенки — напряженное, в ночи, ожидание прихода возлюбленной — при всей непритязательности оперирует мотивами, существенными для текстов как Верлена, так и Пастернака. Прежде всего это параллель *дождь / уныние, готовое вылиться слезами* («И в сердце трава, / И дождик с утра»). Ср. зачин танго:

Il pleut sur la route
Le cœur en deroute, —

и стихотворения Верлена:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville, —

где новаторская безличная конструкция *il pleure* ('плачет') строится по модели *il pleut* (идет дождь, 'дойдет'), обыгрывая и фонетическую близость французских глаголов.

Слова танго могли накладываться на классический текст Верлена, наверняка известный Пастернаку наизусть (и, что немаловажно, прямо декларирующий свою причастность к песенной традиции: стоит напомнить, что он входит в раздел «*Ariettes oubliées*» поэтического сборника «*Romances sans paroles*»). Особенно показателен здесь первый куплет/строфа со структурно близкими обстоятельствами места при *il pleut: sur la route*, на улице/дороге, *sur la ville*, над городом.

Cœur / сердце — второй, неотрывный от уже поименованного, центр мотивного комплекса, значимого для всех трех текстов. У Верлена эта лексема не только сразу задает одну из фонических доминант (монотонное, как дождь, повторение *eur*¹⁰), но и немедленно попадает в рифменную позицию, а также служит — как в первой строке, так и далее — опорой для внутренних рифм (*il pleure dans mon cœur*; *il pleure sans raison / Dans ce cœur qui s'escœure*). В тексте Шанфлери о сердце тоже говорится много, что для популярной композиции на тему любви ожидаемо: оно трепещет (*frissonne*), колотится (*bat*), пытаясь различить знакомые шаги. Зато не вполне банальна у него внутренняя переключека-рифмоид с *cœur*, хотя бы и неточная, в первых двух строках (см.

¹⁰ Наряду с сочетаниями *ui, son, eine*. Любопытно, что в словах танго опорным (и также стоящим в рифменной позиции) является еще один из этих звуковых комплексов: *pluie – nuit – bruit*.

выше), а также оборот 'le cœur en déroute' ('сердце захлестнуто беспорядочными чувствами, находится в расстройстве, растерянности'). Близким — с метатезой субъекта и объекта — аналогом этому выражению выглядит строка «И в сердце растрava», как и почти изоморфная ей «И сердца вдовство», даже с учетом их вполне пастернаковского звучания¹¹.

К числу следов, которые описываемое музыкальное впечатление, вероятно, оставило в «Хандре», можно с некоторыми оговорками отнести и ритмический. «Мягкие» шестисложные строчки Верлена, тяготеющие к попарному объединению в полный александрийский стих, довольно неожиданно предстали у Пастернака двухстопными амфибрахиями, почти нигде не отступающими от метра и звучащими едва ли не чеканно. Нельзя исключать, что опосредующим звеном здесь выступило французское танго: его ритмом, привязчивым и даже агрессивным, в шестисложной строчке особенно выделен пятый слог, на который падает регулярное ударение и в амфибрахии.

Суммируем предложенные наблюдения. Притягательная и узнаваемая танцевальная мелодия, перепев — в буквальном смысле — верленовского шедевра, могла быть воспринята Пастернаком как дополнительное свидетельство «непредвосхитимой» естественности французского поэта («он прост не для того, чтобы ему поверили, а для того, чтобы не помешать голосу жизни, рвущемуся из него»¹²) и в таком качестве стать одной из нот его собственного стихотворения¹³.

11 О неологизме здесь, впрочем, речи нет. Слово «растрava» зафиксировано в «Словаре...» В. И. Даля; ср. то же сочетание в одном из писем Марины Цветаевой к Пастернаку 1926 г.: «... большая растрava, удар в сердце».

12 Статья «Поль Мари Верлен» цитируется по первой публикации: Литература и искусство. 1944. 1 апреля.

13 О популярных музыкальных прототипах (танго, салонный романс, вальс и проч.), которые улавливаются «в ритмико-интонационных „напевах“ целого ряда стихотворений Пастернака», см. также в новейшей работе (Гаспаров Б. Борис Пастернак: По ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М., 2013. С. 133).