



Олеся Анатольевна Бобрик

**«АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО» АРТУРА ЛУРЬЕ:
ВСТУПЛЕНИЕ И КРАТКИЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ К
ОПЕРЕ, ПОКА НЕ ДОЖДАВШЕЙСЯ ИСПОЛНЕНИЯ**

Сочинение оперы «Арап Петра Великого», последнего большого произведения композитора-эмигранта Артура Лурье (1892–1966), растянулось почти на 14 лет: 1 июня 1948 года в дневнике Лурье возникла первая запись об «Арапе», 23 декабря 1955 года был завершен клавир, не позднее марта 1961 – партитура. 25 марта 1960-го года, незадолго до окончания работы, композитор подвел промежуточный итог: «По приблизительному подсчету на сегодняшний день больше 400 стр. партитуры, в которой инструментовано 3084 такта» [7].

«Арапа Петра Великого» – оперу на сюжет одноименной неоконченной повести Александра Пушкина (1827) – постигла печальная участь. Ни при жизни композитора, ни после его смерти целиком она не исполнялась. В концертах звучала лишь симфоническая сюита «The Blackamoor Suite. A Symphonic Prose» («Сюита “Арап”. Симфоническая проза»), созданная на ее основе в 1961 году. Она была впервые исполнена в 1961 году в Сент-Луисе (St. Louis) и позднее в том же году в Нью-Йорке под управлением Леопольда Стоковского. Впоследствии, после перерыва в 30 лет, сюита

Музыкальный театр

и отдельные части из нее звучали также под управлением Кристофа Эшенбаха (Christoph Eschenbach) и Валерия Гергиева¹.

Клавир и партитура «Арапа» (как коротко называл его сам композитор) до сих пор не изданы. Автограф партитуры оперы находится в Нью-Йоркской публичной библиотеке («New-York Public Library») [19]², автограф клавира – в архиве Кёльнской филармонии (KölnMusik Archiv). Различные материалы, связанные с работой над «Арапом Петра Великого», в частности, партичелло чистой авторской рукописи оперы и несколько машинописных экземпляров либретто на русском языке хранятся в Собрании Артура Лурье в базельском «Фонде Пауля Захера» (Arthur Lourié Sammlung. Paul Sacher Stiftung). Полная партитура оперы в компьютерном наборе, осуществленном примерно в начале 1990-х годов – в архиве Кёльнской филармонии (KölnMusik Archiv)³.

Идея создания оперы «Арап Петра Великого» возникла у Лурье летом 1948 года. В дневнике от 1 июня есть помета: «Кто бы мог написать либретто “Арапа Петра Великого”?» [7]. Работа над либретто началась полгода спустя. За утренним кофе 17 января 1949 года Лурье получил заказ на «Арапа» от своего друга, дирижера и мецената

¹ В 1991 году Эшенбахом была сделана единственная существующая сейчас запись 11-частной сюиты «Арап Петра Великого» на диске «Out of Russia: Schnittke, Lourié, Stravinsky, Tchaikovsky» (Teldec Classical International GmbH Hamburg (1997), 4509-98440-2). Фрагменты «Арапа Петра Великого» звучат в исполнении оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева в фильме Элин Флипс «В поисках потерянного Орфея: Артур Лурье» (1992).

² Этот факт подтвердила в письме к автору статьи американский исследователь творчества Лурье, профессор Амхёрст-колледжа Клара Мориц. Однако партитура оперы не значится в online каталоге «New-York Public Library» (<https://catalog.nypl.org/search/?searchtype=X&searchscope=98&searcharg=Arthur%20Lourie>).

³ Этот компьютерный набор был сделан, вероятно, по инициативе скрипача Гидона Кремера, инициировавшего исполнение оперы в 1992 году к 100-летию со дня рождения композитора. Планировавшееся им исполнение не состоялось. По преданию, распространенному среди исследователей творчества Лурье, причиной тому стал запрет наследников композитора.

Музыкальный театр

Сергея Кусевицкого: «[Кусевицкий] сейчас же согласился. Исполнение намечается в театре Tanglewood'a в сезоне 1950-го года. Спрашивал, не могу ли успеть сделать к этому сезону: в июне!? Что совершенно немисливо, конечно. Заплатят 1000 долл.⁴ Это очень мало для такой работы, но больше они никому не платят. Теперь нужно приниматься за работу, и главное затруднение с либретто, конечно. Сюжет очаровательный, но решить задачу в смысле театральной формы – нелегко, а главное текст, текст, где его взять? У Пушкина очень мало готового текста» [15].

Выбор в качестве литературного источника оперы «Арапа Петра Великого», неоконченной автобиографической повести Пушкина, очевидно, определялся не столько сюжетом как таковым, сколько схождением в ней нескольких смысловых векторов, идущих через все творчество Лурье: Пушкин, Петербург, противопоставление русского («азиатского») и – западного. Пушкин и Петербург – культурные константы, на которых Серебряный век приходит в наибольшее сближение с Золотым веком русской культуры. Для Лурье, который сам был частью этой культуры, затерянной в чуждой ему Америке, поэзия Пушкина стала постоянным источником радости, примером истинного постижения мира, в высшем смысле – «мерой вещей»: «Так же как Гераклит, он [Пушкин] измеряет достоинство вещей, явлений, душевных состояний и личностей исключительно количеством жара, находящегося в них. Он не знает ни добра, ни зла, ни греха, ни праведности: для него существует в мире только свободное т.е. непрерывное движение – и его замедления, только жар и холод» [8]. Притяжение Пушкина сказалось в выборе сюжетов

⁴ Сумма 1000 долларов была сравнительно невелика по тем временам. Из дневника Лурье известно, что этих денег хватило бы, например, на аренду скромной однокомнатной квартиры в Нью-Йорке примерно в течение 10 месяцев.

Музыкальный театр

произведений Лурье, — достаточно напомнить о предшествовавшей «Арапу Петра Великого» опере-балете «Пир во время чумы» (1933).

Замысел оперы «Арап Петра Великого» вызвал интерес в окружении композитора. Соавтором либретто поначалу хотел стать художник Мстислав Добужинский: «Говорил с ним [Добужинским] о проекте оперы: Арап Петра Великого. Ему очень понравилась мысль, предлагает вместе попробовать сочинить либретто. <...> Добужинский говорит: “Карлы должны быть обязательно и вылезть из пирогов”» [9]. Сотрудничеству композитора с художником не суждено было состояться. Но колоритная деталь петровского быта (возможно, известная художнику из трудов Н.И. Костомарова) [5, 525], вошла в третье действие оперы как эффектный сценический трюк. По просьбе Лурье Добужинский обратился с предложением написать либретто к Владимиру Набокову. «Зная, как кощунственно либреттисты обычно обращаются с источником, Добужинский полагал, что кроме Набокова никто другой справиться с задачей написания либретто по Пушкину не сможет» [цит. по: 24]. Писатель отказался, сославшись на занятость. Надежды на сотрудничество были обречены: оно не могло состояться хотя бы по причине различия взглядов Набокова и Лурье на этот сюжет. Это стало ясно из позднейших публикаций Набокова. В статье «Пушкин и Ганнибал» (1962) Набоков опровергал миф о благородной службе «туземного князя» при дворе Петра, трактуя его крещение как эксцентрическую выходку императора [20, 40]. Пушкинское же повествование о любовных страстях Ибрагима Набоков считал «не самыми удачными пушкинскими страницами» [20, 38]. После неудачных поисков либреттиста текст оперы был заказан начинающей писательнице Ирине Грэм. Композитор был знаком с ней с 1947 года, когда они одновременно работали на радио «Голос Соединенных Штатов Америки» [4].

Музыкальный театр

Зимой 1949 года Лурье разработал план будущей оперы. Об этом можно судить по найденной нами в базельском архиве Артура Лурье тетради с набросками либретто [15]. На титульной странице тетради «Арап Петра Великого» обозначены и несколько других русско-, англо- и франкоязычных вариантов названия: «Ибрагим», «Царский арап», «The moor of Peter the Great», «Le Maure du Pièrre le Grand» (и так далее, всего восемь разных вариантов). (Впоследствии для англоязычной версии либретто было избрано название «The Blackamoor of Peter the Great».) Судя по этой тетради, композитором были продуманы концепция и идеи сюжета, а также найдены многие тексты, использованные в дополнение к повести Пушкина.

В рукописной тетради зафиксирован план оперы Лурье «Арап Петра Великого»:

1-ое действие

1) <...>

Выносят из алькова черного младенца и показывают арапу и уносят, вносят белого в альков. – à la Watteau. –

2) [Палэ-Рояль]

3) У графини – прощальная (по Пушкину)

в салоне: муж, несколько гостей
итальянская ария под «маской» –
клавесин, арфа. –«Vonne nuit». –

2-ое действие

1) На границе: сцена с Петром. <...>

В этой сцене дать почувствовать тайну Петербурга (будущую тайну).

2) Ассамблея. В нескольких эпизодах:

а) мужская пирушка («Клоками снег валится»)

б) общая сцена, знакомство с невестой.

Женщины сидят на креслах Louis XV вдоль стен,
мужчины на бочках. Матросы.

3) На корабельных верфях. Сцена на мачтах. Доклад царю.

3-е действие

1) обед у боярина и сватовство царя.

2) Комната у пленн[ого] шведа. Каморка в доме боярина под лестницей. В конце сцены во время которой швед рассказывает о («повесе») драме только что происшедшей оба видят как спускается по лестнице Арап провожая жену, монахини ее уводят в монастырь. Арап в мундире и в орденах уходит по государственным делам. –

Царская карета. –

Музыкальный театр

Хотя этот план в общих чертах сохранился и в окончательном варианте либретто, в нем были сделаны несколько существенных изменений: переставлены местами 2-я и 3-я картины второго действия (что соответствует последовательности событий пушкинской повести), в третье действие добавлена романтически-тревожная картина ожидания Наташей арапа в супружеской спальне («Волшебный фонарь», прямого аналога этой картины у Пушкина не было) и дописан эпилог.

Как уже было сказано, повесть «Арап Петра Великого» – незавершенное произведение. Это дало композитору возможность по своему домыслить развязку. Идею окончания оперы Лурье также нашел у Пушкина, но не в этой повести, а в автобиографии. Поэт упоминает в ней о семейном несчастье, постигшем его прадеда Ибрагима Ганнибала: «Первая жена его, красавица, родом гречанка, родила ему белую дочь. Он с нею развелся и принудил ее постричься в Тихвинском монастыре» [21, 80] При чтении автобиографии Пушкина композитору пришла идея связать два эпизода подмены детей (черного белым и белого черным). Так возник основной сюжетный мотив либретто, зафиксированный на обороте первой страницы тетради «Арап Петра Великого»: «В 1-м действии, в Париже; графиня рождает черного ребенка его подменивают белым. Во втором действии, в Петербурге, – жена рождает белого ребенка – его подменивают черным» [14]. Простая фабула, характеризующаяся зеркальной симметрией начала и конца (греха и воздаяния за него) вполне подошла для оперы. Однако, на наш взгляд, искусственно созданная симметрия событий придала ей оттенок анекдотичности⁵.

⁵ В этом отношении интересна реакция Владимира Набокова на заданный ему сюжет либретто: «Отвечая на уговоры Добужинского, Набоков писал, что утверждения о лежащем в основе Арапа намерении Пушкина построить сюжет на симметрии (внебрачный чернокожий ребенок любовницы Ибрагима в Париже,

Музыкальный театр

Помимо плана оперы тетрадь композитора содержит множество других записей, которые свидетельствуют о том, что в наибольшей степени занимало его при работе над либретто. Мысли композитора были обращены к характерным деталям и фактам жизни Петра I и его двора, почерпнутым из исторических исследований Сергея Соловьева и Сергея Платонова. О желании композитора стилизовать эпоху Петра ясно говорит его замечание на 13-й странице тетради «Арап Петра Великого»: «Без натурализма (подражание стилю старины)». Таким образом, он отмечает важнейшую особенность стиля будущей оперы: пушкинское жизнеописание в духе хроники приобретает в либретто черты мистификации, фантазмагии, а множество конкретных деталей архаического быта даже способствуют переводу его во вневременное пространство. О стремлении к этому говорят и другие записи Лурье в тетради «Арап Петра Великого»: «Ирония над историей». «Живой театр и марионеточный, игрушечный. Реализм, в смешении с фантастикой. Думать: о Гоголе и о Гофмане» [15]. Сказанное Лурье может ассоциироваться и со стилем созданной незадолго до оперы «Поэмой без героя» Анны Ахматовой, произведении, о котором Лурье в то время еще ничего не знал.

Объектом для стилизации в опере является не только русский быт, но и европейское искусство. Многие ее эпизоды виделись композитором сквозь призму живописных ассоциаций. Так, сцену преследования Амура толпой женщин из Пролога к опере он представлял как флорентийскую гравюру кватроченто, сцену подмены черного ребенка белым в первой картине оперы – как картину Ватто. В таком видении архаической русской культуры через образы

незаконнорожденный белый младенец, родившийся у русской жены Ибрагима в России) опираются на слишком зыбкую почву» [Цит по: 24].

Музыкальный театр

западноевропейской живописи, конечно, проявляется принадлежность Лурье к культуре Серебряного века, – пожалуй, самой яркой после времени Петра эпохи «русского европеизма».

В процессе обдумывания плана сочинения, 19 февраля 1949 года, композитор обратился к Ирине Грэм с просьбой написать либретто⁶. Работа над ним происходила с лихорадочной быстротой. Надеясь на исполнение оперы, обещанное Кусевицким, которое должно было состояться через полтора года, Лурье и его либреттистка в течение чуть более двух месяцев – с февраля по апрель 1949 года – создали законченный текст. 19 марта 1949 года Лурье читал одну из готовых сцен II действия Сергею и Ольге Кусевицким. Дневниковая запись свидетельствует о том, что либретто им понравилось. При чтении возник конфуз, о котором Лурье, с характерной для него язвительностью, упомянул в дневнике. Знаменитый дирижер не узнал пушкинских стихов из «Медного всадника» и, по словам Лурье, подумал, «что “на берегу пустынных волн”, написала Ирина Г[рэм]». Кусевицкий заметил, что автор либретто «неплохо пишет стихи» [7]. Ровно через месяц после показа текста оперы Кусевицкому, 19 апреля, Лурье отметил в дневнике, что либретто в основных чертах готово.

Из сказанного уже очевидно, что повесть Пушкина явилась импульсом и одновременно сюжетной канвой для будущего произведения. «Немногословность» главного героя повести Пушкина Ибрагима вызвала необходимость использования в либретто цитат из других произведений. «Плотью» текста «Арапа» стали фрагменты Библии, многоязычные поэзия и проза Пушкина [24, 161–162]⁷, Катулла, Люция Апулея, Данте Алигьери, Гийома д'Амьена, Гаспары

⁶ Копия его письма к Ирине Грэм хранится в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме (Санкт-Петербург).

⁷ Клара Мориц приводит в своей статье список произведений Пушкина, цитаты из которых включены в либретто оперы «Арап Петра Великого», общим числом – 34.

Музыкальный театр

Стампа, Жерара де Нерваля, Александра Грибоедова, Михаила Лермонтова, Афанасия Фета, Федора Тютчева, Стефана Малларме, Дмитрия Мережковского, Вячеслава Иванова, Александра Блока и другие. Для Лурье, утонченного знатока поэзии, поиск цитат прозы и стихов стал увлекательным и радостным занятием. Во многих деталях поэтического и музыкального текста «Арапа» можно найти аллюзии на любимые им образы поэзии Серебряного века⁸.

При работе над либретто «Арапа Петра Великого» была использована техника составления нового текста целиком из цитат, близкая известному со времен античности центону⁹. По сообщению Ирины Грэм, выбор этой техники был вызван желанием избежать сопоставления текстов Пушкина с заведомо более слабыми новосочиненными, «ошибки», которую поневоле допускали все либреттисты, приспособившие великие литературные произведения для опер. Логика Лурье и Грэм понятна. Известно, например, как раздражали и продолжают раздражать либретто «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» Чайковского и «Фауста» Гуно тех, кто, слушая музыку, не может отрешиться от ощущения искажения в них поэзии Пушкина и Гете. (К тем, кто не мог пересилить чувство раздражения и активно не любил названные произведения, принадлежали, как известно, Анна Ахматова и Владимир Набоков.) Артур Лурье, истинный ценитель высокой поэзии, конечно, осознавал эту проблему и попытался решить ее радикальным способом – по возможности, заменяя новый текст цитатами. В результате многие эпизоды либретто можно представить

⁸ Об источниках цитат в либретто «Арапа Петра Великого» говорила соавтор Лурье Ирина Грэм в «Предварительной заметке к опере Артура Лурье “Арап Петра Великого”». Заметка опубликована в книге: *Кралин М.М.* Артур и Анна: Роман в письмах. [6, 17-19]

⁹ Во времена античности источником цитат чаще всего становилась поэзия Гомера и Вергилия.

Музыкальный театр

себе как плод поэтической игры интеллектуалов — знатоков поэзии. Примером тому служит эпизод светских сплетен дам и кавалеров из первой картины оперы, гадающих на картах о цвете кожи будущего ребенка:

- Кавалеры: Играем в баккара в две масти. Пусть карты решат ребенка цвет. За черного играют пики, и червы за белого. Мечите талью. Валет и тройка, – пики! Он будет черным. Шестерка и король червонный за белого ребенка. Туз пиковый! Восемьмерка пик! Он черный! Поговорим о странностях любви, о том, как наше сердце своенравно. Вторая талья! Двойка и валет червей. Арап в нее влюблен; он молод, и не раз украдкой вдвоем мы замечали их. О, бешеной любви проказы!
[Входит доктор и его ученик.]
- Кавалеры: А вот и Эскулап!
[Доктор и его ученик входят в спальню. Из спальни выходит несколько дам.]
- Дамы /к
кавалерам/: Чем вы здесь заняты?
Кавалеры: За черного ребенка играют пики, а червы играют за белого. Пусть цвет его решает баккара.
- Дамы: Ах, Боже мой! Как стыдно! Быть должно презренье ценой забавы этой.
- Кавалеры: Червы! Семерка и король! Он белый! Девятка пик! Нет, черный!
- Дамы: Какое низкое коварство! Ах, нет нелепицы такой, которой бы друзья с улыбкой не повторили бы ошибкой.
- Кавалеры: Потомок негров безобразный любезен юной красоте бесстыдным бешенством желаний.
- Дамы: Куда бежать нам от злоречья? Ужели не простите ей вы легкомыслия страстей?
- Кавалеры: С арапом ласков муж лукавый, Фобласа давний ученик, сей рогоносец величавый.
- Дамы: Благопристойные мужья для умных жен необходимы!
- Кавалеры: При них домашние друзья иль чуть заметны, иль незримы.
- Кавалеры и дамы: – Поверьте, милые мои, одно другому помогает
И солнце брака затмевает звезду стыдливую любви!
[16]

Музыкальный театр

В этом небольшом фрагменте оперы, который длится минуту–две, использованы двенадцать цитат из восьми произведений Пушкина: романа в стихах «Евгений Онегин», поэм «Полтава» и «Гавриилиада», стихотворений «Как наше сердце своенравно!», «Дионея», «О вы, которые любили», «Юрьеву» и «К Родзянке»¹⁰. Читателя либретто и слушателя оперы, понимающего и чувствующего поэзию, развлечет и заинтересует тонкость этой игры. Вместе с тем, у него не может не возникнуть мысли, что столь тонкая игра не подходит для оперного либретто, предполагающего известную простоту, лапидарность стиля. «Перегруженность» смыслами, «переуплотненность» ими либретто «Арапа Петра Великого» очевидна.

Чтение текста «Арапа» может вызвать неудовлетворение и по другой причине. Ею, по размышлению, оказывается чувство опустошения, которому подвергаются строки высокой поэзии, оказавшись материалом для компиляции. Возможно, это обостренное ощущение у современного читателя возникает именно потому, что он живет в эпоху постмодернизма, эпоху, для которой характерна манипуляция некогда живыми и полнокровными явлениями и идеями как капсулами с законсервированной духовной пищей. Так, игра онегинскими цитатами вызывает ассоциации с современной интерпретацией «Онегина» в спектакле московской «Школы драматического искусства» Анатолия Васильева «Из путешествия Онегина» (1995–2003), где парадоксально переакцентируются пушкинские стихи. И в том, и в другом случае можно говорить и об ироничном переосмыслении, и о наслаждении самим произнесением и звучанием пушкинских стихов, которое Лурье должен был особенно остро ощущать, находясь далеко от России.

¹⁰ Свой анализ этого фрагмента делает Клара Мориц [25, 188–189].

Музыкальный театр

Расшифровка необычайно концентрированного, наполненного множеством аллюзий и хранящего в себе (порой в виде своеобразного секретного шифра) память о дорогой композитору культуре, текста либретто представляет собой сколь увлекательную, столь и сложную задачу. Любопытно, что сам композитор считал ее невыполнимой. Об этом свидетельствует запись в его дневнике от 15 декабря 1962 года: «Телефонировал Р. Н. Гринберг. Ему очень нравится “либретто Арапа”. Уверяет, что “узнал все в тексте”, откуда что. Сомневаюсь, чтобы это было так. Никто не может знать происхождение всего текста, слишком сложно и много источников» [14]. Интеллектуал Артур Лурье не думал о том, что наступят времена, когда <https://books.google.com> поможет любому желающему, затратив некоторые усилия, разрешить эту задачу...

После создания либретто в 1949 году дальше работа не продвинулась. Для композитора, который привык подолгу работать над своими сочинениями, условие написать оперу за год-полтора заведомо было невыполнимым. Судя по дневнику Лурье, он не только не спешил, а вообще почти ничего не делал до конца 1949 года. В апреле 1949 года появились первые наброски – бальная музыка для выхода французского регента в Palais-Royal'e ко второй картине I действия. Накануне католического рождества 1949, наконец, была куплена нотная бумага для будущего клавира... [11]. Такое странное на первый взгляд поведение могло объясняться и изменением внешних обстоятельств: в апреле 1949 года Кусевицкий ушел в отставку с поста главного дирижера Бостонского симфонического оркестра, после чего у Лурье, вероятно, возникли сомнения в возможности исполнения оперы. А со смертью Кусевицкого, последовавшей через два года, он лишился единственного покровителя, на помощь которого мог надеяться.

Музыкальный театр

Смерть Кусевицкого означала для Лурье исчезновение возможности устроить исполнение крупного произведения в США. Время было упущено, и произведение, которое годами обозначалось в отчетах *Koussevitzky Foundation* как неоконченное, появившись на свет в начале 1960-х годов, оказалось уже забытым. Затянувшийся процесс сочинения имел и положительные последствия: многолетняя работа сделала «Арапа» сгустком идей композитора в такой степени, что само это произведение воспринимается как итог его творчества. Духовная изоляция композитора компенсировалась пристальным взглядыванием «внутри» себя, мысленным возвращением к прошлому, к памяти «алтарей и очагов»¹¹, и потому мысли об «Арапе Петра Великого», о Пушкине и Петербурге, обдумывание всех деталей либретто, а позже неспешное сочинение музыки, – все это стало для него душевным «прибежищем», единственной большой жизненной целью на долгие годы.

Конечно, композитор надеялся, что когда-нибудь услышит свою оперу. Однако, выбирая сюжет и сочиняя музыку, он мало задумывался о проблемах, которые могут возникнуть при ее постановке, — о приспособлении оперы к условиям функционирования американских оперных трупп (слишком большая протяженность, большой состав оркестра с дополнительными ударными, полномасштабный хор и балет и др.), а тем более о соответствии «Арапа Петра Великого» американской идеологии. Сам выбор сюжета свидетельствует о фатальной непрактичности композитора: опера об «арапе среди белых» оказалась невозможна для сценической реализации в США. Судя по письмам Лурье периода

¹¹ «Памяти алтарей и очагов» — один из эпиграфов к опере, который упоминается в письме Лурье к Анне Ахматовой от 25 марта 1963 г.: «Написал я громадную оперу “Арап Петра Великого” и посвятил ее памяти алтарей и очагов. Это — памятник русской культуре, русскому народу и русской истории» [Цит. по: 6, 7].

Музыкальный театр

работы над либретто, он подозревал, что негритянская тема может вызвать вопросы («подумайте о том, чтобы проблема негров просквозила, но, конечно, без дидактики или политико-социальной морали») [цит. по: 17], но не придавал этому большого значения. Впоследствии муссирование больной для американцев темы стало одной из причин отказа от намечавшегося исполнения произведения в 1962 году в нью-йоркском City Center под руководством Леопольда Стоковского [13].

Нежелание композитора приспособлять себя и свое сочинение к внешним обстоятельствам привело к тому, что каждая деталь либретто и музыки оказалась органичной в системе координат его собственного творчества. Укажем на связи «Арапа» с другими музыкальными произведениями Лурье. Сам композитор в дневнике говорил о сходстве мимической партии Амура из «Арапа» с партией Нарцисса из оперы-балета «Пир во время чумы» [12]. Другой пример: цитата в III действии оперы в партии хора темы из «Цыганской песни» на стихи Афанасия Фета, написанной 1928-м году в Париже: «Снова, снова слышу голос твой, слышу, слышу и бледнею...». Названные случаи автозаимствований являются лишь самыми наглядными среди множества других совпадений и пересечений...

Внимательно вчитываясь в либретто, сравнивая его с дневниковыми записями, можно представить себе воображаемые беседы с уже ушедшими, дорогими композитору собеседниками, которые он вел, в одиночестве обдумывая свое сочинение. Порой он горестно сетовал на непонимание своих стремлений Ириной Грэм: «[Письмо от Ирины Грэм] в ответ на посланные мною стихи о Себастьяне, которого хочу включить в “Арапа”. Она ничего не поняла в том, что я называю “Русским Себастьяном”, и почему я хочу поместить такую интермедию в оперу. Объяснить ей это очень трудно. Ольга

Музыкальный театр

[Глебова-Судейкина]¹² поняла бы в одну минуту, что я говорю, в одну секунду. Это была ее любимая тема. Господи, как скучно стало на свете!»¹³ [10].

И все же до исполнения оперы целиком ее истинная художественная ценность остается предметом гипотетических размышлений. Остается надеяться, что когда-нибудь премьера этого сочинения будет осуществлена.

¹² Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина (1885–1945), актриса, танцовщица, художница, переводчица, на протяжении нескольких десятилетий подруга Лурье.

¹³ Интермедия, о которой говорит Лурье, не была включена в оперу. С определенной долей уверенности можно предположить, что композитор хотел написать ее на основе стихотворения Вячеслава Иванова «Золотые завесы»: «Лучами стрел Эрот меня пронзил, / Влacha на казнь, как связня Севастьяна;/ И, расточа горячий сноп колчана, / С другим снопом примчатся пригрозил» [3, 328].

Музыкальный театр

«Арап Петра Великого»

Действующие лица и исполнители

Петр Первый, русский император	бас
Ибрагим Ганнибал, его крестник	баритон
Элеонора, любовница Ибрагима	сопрано
Граф Х., муж Элеоноры	тенор
Герцог Филипп Орлеанский, регент Франции	бас
Амур ¹⁴	меццо-сопрано
Хозяйка ямской избы	контральто
Корсаков, русский офицер, воспитанный в Париже	тенор
Боярышня Наталья Ржевская	сопрано
Боярин Ржевский, ее отец	бас
Карлица Ласточка, няня боярышни Ржевской	контральто
Екимовна, шутиха боярина Ржевского	меццо-сопрано
Пленный швед, живущий в доме боярина Ржевского	тенор

Арапчата, кавалеры, дамы, доктор и его ученик, маски, денщик императора Петра, корабельщики, боцман и матросы-рекруты, гости императора Петра, гайдуки, маршал ассамблеи, тень дон Жуана и тень Лепорелло, гости и слуги боярина Ржевского, мамы, сенные девушки, кормилица, два палача, монахини, корифеи и кордебалет.

Действие происходит в двадцатых годах XVIII столетия в Париже и Санкт-Петербурге.

¹⁴ Партию Амура по указанию Лурье исполняет танцор на сцене и меццо-сопрано в оркестре.

Музыкальный театр

Первое действие начинается *вступительной сценой*, происходящей перед закрытым занавесом. Она представляет собой своего рода тройной эпиграф к опере. Открывает ее латинский «Гимн святому Бенедикту Мавру, покровителю оперы “Арап Петра Великого”» («*Justus ut palma florebit*») на текст 91 псалма, — антифон высокого тенора и хора альтов со свободно метризованной мелодией в неогригорианском стиле. Второй и третий «эпиграфы» — Интродукция «Оперные игрушки» («Я забываю мир, и в сладкой тишине/ Я сладко усыплен моим воображеньем»¹⁵ [цит. по: 16] и Пантомима «*Mon Portrait*» — написаны на стихи Пушкина. Пантомима изображает погоню толпы женщин за загримированным арапчонком Амуром¹⁶ [15]. Согласно авторской ремарке, пойманный женщинами Амур стонет «голосом тоски и страха». (Эта сцена напоминает о сцене преследования Нарцисса нимфами в Прологе оперы Лурье «Пир во время чумы»¹⁷.) Второй и третий эпиграфы, написанные, соответственно, для оркестра с мужским хором и для соло меццо-сопрано с женским хором, музыкально близки. Воплощая в себе образ тоскливого оцепенения, они напоминают «Заклинания» Лурье на стихи Ахматовой (1959). Особую выразительность придает им длительная фактурная разработка уменьшенного септаккорда с акцентом на интонации тритона и малой терции. Этот звуковой комплекс, в целом характерный для позднего творчества Лурье, узнаваем и в других эпизодах оперы. Вариантная разработка созвучия (или звукового комплекса) в сочетании с изысканным ритмическим полиостинато, создающая впечатление одновременно напряжения и

¹⁵ В либретто оперы стихи Пушкина и другие даются с изменениями. Мы приводим именно в том виде, в котором они вписаны в текст либретто.

¹⁶ Из тетради набросков Лурье к «Арапу Петра Великого»: «Женщины преследующие Амура. Флорентийская гравюра итальянского кватроченто».

¹⁷ Впоследствии по сюжету оперы Нарцисс становится Председателем на пиру.

Музыкальный театр

статике, является одним из главных приемов музыкального развития в опере.

Картина 1 («Письмо. Сплетни») представляет собой завязку драмы. После мелодраматического диалога Ибрагима и его возлюбленной Элеоноры (через три месяца должен вернуться ее законный муж!), следуют сцена родов Элеоноры и восторженная любовная ария Ибрагима. В либретто оперы акцентирован пикантный мотив сплетен по поводу рождения их ребенка: во время родов Элеоноры мужчины играют в карты в две масти, гадая на цвет его кожи («Играем в баккара в две масти. Пусть карты решат ребенка цвет. За черного играют пики, и червы за белого.») В конце картины наперекрест сцены пробегают две камеристки одна с черным, другая с белым ребенком на руках. Подмена черного ребенка белым — событие, которое имеет зеркальное отражение в завершении оперы. Сам Лурье представлял появление двух камеристок как куртуазную альковную картинку «à la Watteau» [15].

Картина 2 («Маскарад»). Сцена на маскараде в Палэ-Рояле имеет «круговое» строение: по краям ее находятся хоровые эпизоды хора масок, ближе к центру — дуэтные сцены Ибрагима с Элеонорой и Регентом Франции. Центром картины является придворное представление — балет-космогония «Рождение Эроса», состоящий из четырех эпизодов: «Танец Ночи и Ветра», «Явление серебряного яйца» (из яйца, оставленного Ночью, выходит бог с золотыми крыльями), «Гимн Эросу» (танец с пением хора), Танец и ария Амура. Этот балет, целиком вошедший в оркестровую сюиту «Арап Петра Великого», является одним из наиболее выразительных музыкальных эпизодов оперы. После завершения балета Ибрагим узнает из разговора с Регентом о том, что Петр Великий призывает его вернуться в Россию. Он принимает решение последовать призыву

Музыкальный театр

императора. За исключением разговора Ибрагима с Регентом картина маскарада не имеет прототипа в повести Пушкина.

В *Картине 3 («Разлука»)* представлены события накануне отъезда Ибрагима — вечер, проведенный им за игрой в шахматы с мужем Элеоноры. Игра в шахматы — едва намеченная канва действия. На нее накладываются поэтические высказывания о любви: ария Элеоноры «Ma che, sciocca, dich'io? Perché vaneggio?» (сонет итальянской поэтессы XVI века Гаспары Стампа) и мадригал Ибрагима «Дитя, в раю твоём пред грозой расцвела» (сонет Стефана Малларме «*Dame Sans trop d'ardeur*», 1897). Завершает картину традиционная прощальная любовная сцена Элеоноры и Ибрагима, составленная из строк «Кавказского пленника», «Езерского», «Евгения Онегина», стихотворений «Когда твои молодые лета» и «Разлука» Пушкина. В начале и завершении картины как символическая фигура возникает Амур, который говорит подобно Мефистофелю из «Фауста» Гете: «Кто б ни был ты, — я твой властитель! Везде с тобой, и навсегда!»

Второе действие. *Картина 4 («В ямской избе»)* дает перемену декораций и звукового колорита: в деревенской избе с русской печью и полатями при зыбком свете свечи хозяйка напевает колыбельную младенцу. Звучание ее контральто (характерные «баюкающие» попевки, под конец пения приобретающие восточно-орнаментальный колорит) чередуется с хором за сценой. Пение хора на слова стихотворения Блока «Коршун» («Чертя за кругом плавный круг, / Над сонным лугом коршун кружит, <...> Идут века, шумит война, / Встает мятеж, горят деревни... / Доколе матери тужить? / Доколе коршуну кружить?») воспринимается как символическое размышление о судьбе России. Мрачноватым фоном для их пения

Музыкальный театр

являются тихие хроматические фигурации — поначалу фаготов, дублированных виолончелями и частично литаврами, а позднее и других деревянных духовых и валторн. За бытовой зарисовкой следует встреча Петра I и Ибрагима. (В соответствии с сюжетом повести Пушкина Петр выехал к границе, чтобы лично встретить своего крестника). Центральный эпизод картины — большая баллада¹⁸ Петра о будущей столице России Петербурге — «Однажды, на берегу пустынных волн» (строки из поэмы Пушкина «Медный всадник», продолженные цитатами из «Евгения Онегина», латинской поговоркой “*Quod in libertate mali, in servitute boni sunt!*”¹⁹ и др.) [цит. по: 17, 430–431]. Партия Петра I утонченно хроматизированна и интонационно изломанна, — таков стиль большинства сольных фрагментов оперы. Особенностью ее является обилие скачков на большие интервалы (вплоть до терцдецимы), что в сочетании с тембром баса придает ей величественность и массивность.

После оркестрового скерцо «*Дорога в Питербурх*» следует *Картина 5* («*На верфи*»). Декорацией ей служит строящийся фрегат с толпой рабочих, среди которых выделяются фигуры Ибрагима и Петра. (Ремарка: «На помосте, ниже фрегата, поставлен чертежный стол. За ним работает Ибрагим с циркулем в руке. Вверху, то на фрегате, то на мачте, виден Петр в красной байковой куртке, без шляпы, с трубкой во рту и молотком в руке»).

Вся картина в целом представляет собой ряд бытовых эпизодов, происходящих на палубе строящегося корабля и на берегу.

¹⁸ Авторское обозначение: «ballata».

¹⁹ В оригинале это высказывание возникает в ходе рассуждений австрийского резидента Плейера о русских: «Московиты, — сказал Плейер, — делают все по принуждению, а умри царь — и прощай наука! Россия — страна, где все начинают и ничего не оканчивают. <...> Можно бы о них сказать и то, что говорит Аристотель о всех вообще варварах: «*Quod in libertate mali, in servitute boni sunt!* — В свободе — злы, в рабстве — добры»

Музыкальный театр

Корабельщики поют протяжную песню на слова Лермонтова «Клоками белый снег валится» (октавные унисоны мужского хора сопровождает лишь «военный» ансамбль ударных). Далее следует сцена Ибрагима и Корсакова: два молодых человека с ностальгией вспоминают об «очарованном рае» — Париже (в их дуэте звучит отрывок из стихотворения Шарля Бодлера «*Moesta et errabunda*» из цикла «Цветы зла», 1857). Этот и другие эпизоды с участием Корсакова решены намеренно упрощенно, в духе легкой, почти опереточной музыки с несложным ритмически гомофонным сопровождением. (Для речи Корсакова — изнеженного европейца — характерно также смешение русского и французского языков.) Следующий эпизод — бытовая зарисовка строевого занятия Ибрагима с рекрутами — выдержан в движении марша. Во время занятия Ибрагим выкрикивает команды «Сено — солома!»²⁰. В завершении картины звучит монолог Петра на архаическом русском языке («Аз бо есмь в чину учимых и учащих мя требую!»). Пушечный выстрел возвещает о приливе на Неве. В пении хора за сценой, раздающемся в честь императора, также как в завершении предыдущей картины, звучит цитата из «Медного всадника».

Картина 6 («Ассамблея»). Праздник во дворце Петра Великого в честь прибытия статуи Купидона. Сценические ремарки создают детальную картину петровского быта: «Большая зала, разделенная надвое, освещена сальными свечами. В одной половине залы на столах расставлены бутылки пива и вина, глиняные кружки и кожаные мешки с табаком. За одним из столов сидит группа корабельных мастеров в куртках и полосатых панталонах. Группа ученых в париках сидит за другим столом, на котором поставлен

²⁰ В этом эпизоде использован исторический анекдот времен Петра I: чтобы научить неграмотных солдат различать лево и право, царь приказал намотать им на левую ногу сено, а на правую — солому.

Музыкальный театр

глобус и разложены фолианты. Петр сидит отдельно и играет в кости с иностранным моряком. Во второй половине залы, предназначенной для танцев, взад и вперед двигается толпа, состоящая из вельмож с голубыми лентами через плечо, иностранных купцов и офицеров гвардии в зеленых мундирах. Дамы в фижмах²¹ и драгоценных уборах сидят около стен. Жены корабельных мастеров, одетые в красные кофточки и канифасовые юбки²², сидят у камина и вяжут чулок». Начальный раздел картины представляет собой своего рода сюиту. Открывает ее мрачноватое оркестровое скерцо с соло фагота — сцена игры в кости²³. Далее следуют хоровая жига на стихи Шекспира в переводе Пастернака («Когда в сосульках сеновал») и быстрая размашистая песня мужской группы хора «Вдоль по улице по Шведской»²⁴ [см.: 22, 445]. Под звуки марша выносят деревянный ящик со статуей Амура. Петр и гайдуки устанавливают статую на пьедестале. Церемония сопровождается полушутливым гимническим соло Петра и хоровым припевом к нему («Kyrie eleison. Hosanna»), стилистически отсылающим к григорианскому пению. В продолжение хора звучит славление Петра. С момента появления статуи Амура на сцене разгораются любовные страсти. Корсаков флиртует с юной красавицей Наташей Ржевской и приглашает ее на танец, во время которого они ведут тихую любовную беседу. Лирическая сцена прерывается вторжением императора. Петр наказывает Корсакова за нарушение этикета, заставляя выпить «Кубок Большого Орла»²⁵ и

²¹ Фижмы (от нем. *das Fischbein* – китовый ус) – пышные юбки на каркасе из китового уса или ивовых прутьев.

²² Канифасовые юбки, канифас (франц. *canevas*, нем. *Kanevas*) – старинное название прочной белой с продольными полосами льняной или хлопчатобумажной ткани, из которой шили паруса, белье и одежду.

²³ Оно введено в оркестровую сюиту «Арап Петра Великого» под номером 2.

²⁴ Текст русской народной песни, записанной Пушкиным.

²⁵ Вероятно, заимствование из драмы Мережковского «Петр и Алексей»: «Во время бытия в ассамблее вольно сидеть, ходить, играть, и в том никто другому

Музыкальный театр

выдворяя с ассамблеи. По знаку отца Наташа приглашает танцевать Ибрагима. В это время статуя Амура, делая пируэты в сторону Ибрагима, поет ему стихи из поэмы «Бал» Баратынского: «Страшишься прелестницы опасной! Не подходи! Обведена волшебным очерком она!» [цит. по: 2, 32]. (Эта мелодия заимствована из Арии Амура первого действия оперы.) Ибрагим танцует с Наташей изысканный менуэт. В качестве трио менуэта в действие вводится новый хоровой эпизод — диалог ученых с Петром «Америка часть четверта». Поношение Америки в архаических русских стихах («Волнохищна Америка, / Наги люди там внедбалстве, / Не знав Бога, худа дума, / Где глупость — сквернь, и грех деет!») — эпизод, безусловно «вдохновленный» антипатией Лурье к Новому Свету [24]. После вакхического танца менад²⁶ Ибрагим погружается в любовные мечты — звучат его Ариозо и Серенада «Возможна ль надежда для меня на счастье? <...> О дева-роза, я в оковах» на стихи Пушкина и Блока.

Третье действие. *Картина 7 («Обед у боярина»).* События всех трех картин третьего действия происходят в доме отца Наташи боярина Ржевского. Начало первой из них — колоритное представление развлечений богатой боярской семьи петровского времени. Своеобразную сюиту открывает выступление шутихи Екимовны — «набеленной и нарумяненной, убранной цветами и мишурой», старой женщины «в штофном робронде²⁷, с открытой

перешкодить, или унимать, также церемонии делать вставаньем, провожаньем и прочим да не дерзает, под штрафом великого Орла». [18, 460]

²⁶ В нем использован текст трагедии Еврипида «Фамира-Кифаред» в переводе Иннокентия Анненского [1, 234].

²⁷ Робронд (роброн) (франц. robe ronde) — женское платье с очень широкой колоколообразной юбкой, тесно облегающим декольтированным корсажем и шлейфом. Штоф (нем. Stoff) — плотная шелковая ткань обычно с крупным узором или разводами. Идея нарядить Екимовну в роброн могла быть подсказана описанием этого наряда в драме «Петр и Алексей» Мережковского: «Дамы — в широчайших круглых юбках на китовом усе — робронах, “на самый последний Версальский манер”, с длинными “шелёпами” — шлейфами» [18, 337].

Музыкальный театр

шеей и грудью». Она поет свои грубоватые припевки в неожиданно светлом диатоническом F-dur с многократно повторенной звучностью мажорного трезвучия с большой септимой (или звучностью большого мажорного септаккорда). Гротескный эпизод — изображение Екимовной «заморской обезьяны» Корсакова — напоминает о стиле пения тенора в предыдущих картинах. Вслед за Екимовной поет Ласточка, согласно сценической ремарке она — «карлица в стиле Веласкеза», «в кринолине и большом парике, с мушками на лице». Ласточка появляется неожиданно — из большого свежее испеченного пирога²⁸. Карлица декламирует (преимущественно речитативом на ноте с второй и первой октав) фрагмент романа Люция Апулея «Метаморфозы, или Золотой Осел»²⁹. После нее вступает хор цыган с медведем³⁰. Пляска скоморохов, завершающая сюиту, является ее кульминацией и одним из самых ярких оркестровых эпизодов оперы. Прерывает ее появление во дворе Ржевских саней императора, приехавшего сватать Наташу за арапа Ибрагима. Начинается сватовство танцем-дуэтом Петра I и Наташи под аккомпанемент маленькой скрипки (пошетта), на которой играет пленный швед — одноногий учитель танцев. И текст дуэта (куртуазное, но весьма откровенное любовное объяснение), и рисунок вокальных партий его участников, изломанных скачками, затрагивающих крайние ноты диапазона голосов, весьма своеобразен. После танца император обращается к присутствующим с большим монологом «Суровый нам в

²⁸ Как уже говорилось, сценический трюк с карлицей был подсказан Лурье Добужинским.

²⁹ Приводим фрагмент текста соло Ласточки по тексту либретто: «Естьли кто царскую дщерь по имени Психею беглую рабу Венерину может поймать, <...>. За сей труд объявитель беглыя получит в награду от самой Венеры семь приятных поцелуев и осьмой столь сладостной, что уста с устами и язык с языком прижимкою сомкнутся».

³⁰ Музыка этого хора является автоцитатой Лурье: в оперу включен его романс «Цыганская песня» на стихи А. Фета (1928).

Музыкальный театр

науке славы / Был дан учитель» (цитата из поэмы Пушкина «Полтава»), пожалуй, не вполне драматургически оправданным в данной ситуации. Лишь по его окончании Петр I уединяется для разговора с боярином Ржевским. После недолгого отсутствия отец сообщает дочери и всем присутствующим о сватовстве арапа Ибрагима. В завершении картины в дом Ржевских входит сам жених — Ибрагим и, почувствовав неловкость ситуации, «чтобы не быть понятым любопытной толпой слуг» поет Наташе любовную арию на итальянском. Ее текст — «*Tutti li miei pensier parlan d'amore*» — сонет из «*La Vita Nuova*» Данте Алигьери.

После оркестрового «*Intermezzo*» элегического характера начинается 8 Картина («*Волшебный фонарь*»). В отличие от предыдущих картин, она проникнута единым настроением — тревожным ожиданием женой первой брачной ночи с нелюбимым, пугающим ее мужем. Открывает ее большой романс Наташи «Где, где, ах, где укрыться?». Его музыкальное решение своеобразно: с причетом, плачем в нем могут ассоциироваться лишь частые повторы и высокий регистр, в остальном же (благодаря преобладающей диатонике C-dur'a и темпу *Allegro ma non troppo*) он звучит скорее трепетно-просветленно. Росту напряжения способствует постепенная активизация движения в аккомпанементе и смена мажора на одноименный минор (с оттенком фригийского лада) в середине романса. Сенные девушки, раздевая Наташу, плачут вместе с ней: «Горюшко невестино, / Ты невестушка, ты ластушка, / <...> Что подружки говорят, / Что показывают, что приказывают: / «Ты арапа царского со постелюшки спихни!»³¹. После ухода девушек Наташу успокаивает Ласточка, напевая и аккомпанируя себе на лютне. В

³¹ Это текст русской народной свадебной песни, записанной Пушкиным [см. 22, 420].

Музыкальный театр

окончании ее каватины использована музыка из «Гимна Эросу» из второй картины. Воспоминания о рождении Амура, зачатого Ночью от Ветра, по-видимому, навеяны ей ночным зимним ветром за окном: «О чем ты воешь, ветер ночной / <...> Про древний хаос, про родимый»³² [23, 73]. Внезапно «окна освещаются. На фоне стекла с узором ледяных роз появляется фигура Корсакова, отраженная в зеркалах и видимая одной Наташе. Ласточка Корсакова не видит. Корсаков одет в белый атласный камзол, при шпаге, в пудренном парике». Наташа в изумлении слушает восторженный монолог призрачного Корсакова («Ils m'ont tue, les sourires de ma dame... Ils m'ont tue!..»). После его исчезновения Ласточка пытается успокоить свою госпожу: до конца картины сначала она сама, а позднее они обе в дуэте исполняют утонченные романсы на стихи Пушкина о розе: «Где наша роза», «Лишь розы увядают» и «Есть роза дивная».

События последней 9 Картины («Кукольный театр. Гиньоль») в соответствии с сюжетом повести происходят в камерке шведа — учителя танцев. Сценическая ремарка: «Кровать, накрытая байковым одеялом, перед кроватью столик. На нем горит свеча и лежат ноты. Швед, в колпаке и китайчатом халате, составляет свою флейту». На открытии занавеса звучит небольшая оркестровая «Тоскатина», первая половина которой написана в додекафонной системе с пуантилистическим разбросом звуков по разным регистрам. (Музыка этой пьесы повторяется впоследствии в трагической кульминации этой картины, — в момент сообщения о рождении в семье арапа белого ребенка.) Начинается же картина аналогично последней неоконченной главе повести Пушкина: в качестве старого знакомого в

³² Фрагмент стихотворения Федора Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной» (1836, по другим сведениям начало 1830-х гг.).

Музыкальный театр

каморку шведа входит Амур³³. Дальнейшее происходящее на сцене представляет собой рассказ шведа об уже произошедших событиях: любовной связи Наташи с Корсаковым, рождении у Наташи белого младенца, отчаянье Ибрагима, гневе его свата Петра I, приказывающего женить Корсакова на шутихе Екимовне, и уходе Наташи в монастырь... (В финальном ариозо Ибрагима «Снова я обманут лживой надеждой» звучит музыка, гармонически близкая вступительным «эпиграфам» — «Оперным игрушкам» и Пантомиме. Здесь ритмическое и фактурное оформление гармонии на основе звуков уменьшенных септаккордов напоминает бой часов.) Рассказ шведа представлен на сцене как театр марионеток, события которого комментируются в его диалоге с Амуром. Последняя реплика Амура — «Где наша роза, друзья мои?..» — воспринимается как многозначительное обобщение всех произошедших событий. Опера завершается меланхолическим соло флейты одноногого учителя танцев. В это время сценический свет падает на фигуру мраморного Амура в треуголке и ботфортах. Этот финальный образ оперы может восприниматься и как ностальгическое воспоминание о Царском селе и Пушкине-лицействе...³⁴.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анненский И.Ф.* Драматические произведения. Античная трагедия (публичная лекция). Составление, подготовка и комментирующая статья Г.Н. Шелогуровой. М.: Лабиринт, 2000.
2. *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. Т. 2. М.–Л.: Советский писатель, 1936.

³³ У Пушкина на месте Амура был Валериан — возлюбленный Наташи.

³⁴ Сходство образов Амура и юного Пушкина было отмечено Керил Эмерсон [24].

Музыкальный театр

3. Вячеслав Иванов. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Книга 1. СПб.: Академический проект, 1995.
4. *Грэм И.* Письмо Гидону Кремеру от 8 марта 1991 // (The Amherst Center for Russian Culture. Irene Graham Papers. Series 1. Correspondence. Subseries 1. Box 1. Folder 31).
5. *Костомаров Н.И.* Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. М.: Эксмо, 2007.
6. *Кралин М.М.* Артур и Анна: Роман в письмах. Л.: Ленинградская панорама, 1990.
7. *Лурье А.* Дневник // Архив Артура Лурье. Базель. Ф. Пауля Захера. Досье 8.
8. *Лурье А.* Записи в тетради, приложенной к дневнику за 1946 год // Архив Артура Лурье. Базель. Ф. Пауля Захера. Досье 8.
9. *Лурье А.* Дневниковая запись от 14 января 1949 г. // Архив Артура Лурье. Базель. Ф. Пауля Захера. Досье 8.
10. *Лурье А.* Дневниковая запись от 15 октября 1949 г. // Архив Артура Лурье. Базель. Ф. Пауля Захера. Досье 8.
11. *Лурье А.* Дневниковая запись от 20 декабря 1949 г. // Архив Артура Лурье. Базель. Ф. Пауля Захера. Досье 8.
12. *Лурье А.* Дневниковая запись от 18 июня 1956 г. // Архив Артура Лурье. Базель. Ф. Пауля Захера. Досье 8.
13. *Лурье А.* Записи Лурье от 2, 12 января и 1 марта 1962. // Архив Артура Лурье. Базель. Ф. Пауля Захера. Досье 8.
14. *Лурье А.* Записи Лурье от 15 декабря 1962. // Архив Артура Лурье. Базель. Ф. Пауля Захера. Досье 8.
15. *Лурье А.* Рукописная тетрадь с набросками либретто оперы «Арап Петра Великого» // Архив Артура Лурье. Базель. Ф. Пауля Захера. Досье 37.

Музыкальный театр

16. *Лурье А.* Текст машинописного русскоязычного либретто оперы «Арап Петра Великого» // Архив Артура Лурье. Базель. Ф. Пауля Захера. Досье 28/7.

17. *Лурье А.* Письмо (копия) Ирине Грэм от 19 марта 1949 г. // Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Санкт-Петербург.

18. *Мережковский Д.С.* Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. М.: Правда, 1990.

19. *Мориц К.* Письмо Олесе Бобрик от 18 января 2017. // Личный архив О.А. Бобрик.

20. *Набоков В.В.* Пушкин и Ганнибал: Версия комментатора. Перевод Г. М. Дашевского // Легенды и мифы о Пушкине. СПб.: Академический проект, 1994.

21. *Пушкин А.С.* Начало автобиографии. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 8. М.–Л.: Издание АН СССР, 1949.

22. Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. Подготовка к печати и комм. М.А. Цвяловского, Л.Б. Модзалевского, Т.Г. Зенгер. М.–Л.: Academia, 1935.

23. *Тютчев Ф.И.* Сочинения в 2 томах. Т. 1. М.: Правда, 1980.

24. *Эмерсон К.* «Арап Петра Великого» Артура Лурье: экзотический предок Пушкина в опере XX века [Электронный ресурс] // <http://www.ruthenia.ru/document/530913.html>. Дата обращения — 19 июля 2017.

25. *Móricz K.* Retrieving What Time Destroys: The Palimpsest of Lourié's The Blackamoor of Peter the Great // Funeral games in honor of Arthur Vincent Lourié. Ed. by Klára Móricz and Simon Morrison. Oxford University Press 2014.

