
Михаил Лозинский: неизвестный перевод оперного либретто

Константин Учитель

Статья посвящена истории создания обнаруженного автором перевода либретто оперы «Порги и Бесс» Михаила Лозинского, а также особенностям поэтики этого перевода. В тексте приводятся сведения, основанные на впервые используемых архивных материалах, о характере взаимосвязей между американскими и русскими деятелями театра, музыки и литературы. Проводится сравнительный анализ перевода либретто М. Лозинского и широко распространенного перевода Т. Сикорской и С. Болотина.

Ключевые слова: оперное либретто, перевод, Михаил Лозинский, Джордж Гершвин, Айра Гершвин, Дюбоз Хейуорд, Соломон Михоэлс, Малый оперный театр (МАЛЕГОТ), Михайловский театр, Эммануил Каплан.

К жанру оперного либретто нередко обращались великие поэты и драматурги. Одни – Скриб, Гофмансталь, Цвейг, Оден – уделили либретто лишь часть своей творческой жизни. Другие – Метастазियो, Кальцабиджи, да Понте, Мельяк и Галеви, Иллика и Джакоз – реализовались прежде всего именно как авторы пьес для музыкального театра. Авторами либретто становились и композиторы, среди которых Вагнер, Прокофьев, Кшенек. Редок, но не уникален и случай Бойто, когда выдающийся музыкант пишет либретто для другого композитора, Верди.

Но вот перевод либретто с его сложностью эквиритмической передачи и ограничивающими свободу переводчика музыкальными требованиями – отдельный, редкий род деятельности, особенно когда это работа большого поэта. Конечно, есть и исключения (среди них – Михаил Кузмин и Всеволод Рождественский).

Поэтому особый интерес вызывает обращение к эквиритмичному переводу оперного либретто классика русского перевода Михаила Лозинского. Он выполнил перевод либретто Дюбоза Хейуорда и Айры Гершвина «Порги и Бесс» по заказу Ленинградского академического Малого оперного театра (МАЛЕГОТ), ныне – вновь Михайловского. (Ил. 1.)

Опера Джорджа Гершвина «Порги и Бесс», написанная на либретто Дюбоза Хейуорда и Айры Гершвина, отнюдь не сразу стала общепризнанным шедевром. Принятая в Америке далеко не единодушно, опера появилась по эту сторону Атлантики лишь во время Второй мировой войны. Европейская премьера прошла в 1943 году в Копенгагене, и вскоре спектакль был запрещен нацистскими оккупационными властями; затем, в 1945 году, состоялась постановка в нейтральном Цюрихе. Таким образом третьей в Европе стала российская премьера оперы Гершвина, состоявшаяся 18 апреля 1945 года в Москве. Концертное исполнение было осуществлено силами Ансамбля советской оперы Всероссийского театрального общества (его художественным руководителем был Константин Попов).

О том, как в СССР попал оригинальный нотный материал оперы, свидетельствует стенограмма выступления в Москве в начале 1944 года великого актера, руководителя Государственного еврейского театра Соломона Михоэлса. В то время Михоэлс, ранее направленный Сталиным в США для налаживания контактов с деловыми и интеллектуальными кругами этой страны, собрав колоссальную сумму в фонд Красной Армии, вернулся в СССР и делился с коллегами свежими впечатлениями.

«Лучший из всех виденных мною спектаклей, – сказал режиссер и актер, – это “Порги и Бэсс” Гершвина. Я привез сюда партитуру этого произведения – замечательная музыка, очень было бы интересно у нас поставить эту вещь. Главная тема ее – вера человека в счастье. Рейнгардт (Макс Рейнхардт, 1873–1943, австрийский режиссер, актер и театральный деятель, в 1938–1943 гг. жил в США. – К.У.) много говорил об этой пьесе, говорил, что мечтает на склоне лет поставить эту музыкальную драму. Но, к великому несчастью, Рейнгардт умер, не осуществив своей последней мечты»¹.

Надо полагать, что Михоэлс ошибся или просто оговорился – он, видимо, привез в Москву не партитуру оперы (она еще не была издана, копирование же такого объема нотного материала в то время заняло бы значительное время), а клавиш, опубликованный в США в 1936 году.

Либретто Айры Гершвина было в 1944 году переведено супругами Самуилом Болотиным и Татьяной Сикорской. Поэты-песенники писали в основном вдвоем; переводили авторские и народные песни, причем часто адаптировали их к возможностям исполнителей и требованиям цензуры настолько, что собственно переводами их произведения могут считаться лишь условно. Часто эти песни становились известны на всю страну, ибо попадали в репертуар знаменитых певцов, в том числе Леонида Утесова, Клавдии Шульженко («Голубка», «Гитана» и т.д.); вокальный цикл «Испанские песни» создан Дмитрием Шостаковичем с использованием текстов в переводах Болотина и Сикорской.

В их переводе опера Гершвина прозвучала в концертном исполнении Ансамбля советской оперы Всероссийского театрального общества (ВТО)



*Ил. 1. Михаил Леонидович
Лозинский (1886–1955)*

под управлением Александра Хессина 18 апреля в ВТО и 14 мая в Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

В этот короткий период, после открытия второго фронта, американское искусство в СССР было не просто разрешено, но и очень популярно. В начале 1945 года на экраны нашей страны вышел кинофильм «Серенада солнечной долины», в котором участвовал знаменитый джаз-оркестр Глена Миллера.

Тем временем, в 1945 году, в Ленинграде Малый оперный театр формировал весьма амбициозные репертуарные планы. На 1946 год планировались постановки обеих частей оперы «Война и мир» Сергея Прокофьева. Первая часть эпопеи («Мир») должна была выйти в феврале, вторая («Война») – в ноябре. В это же время театр предполагал



Ил. 2. Художник Симон Вирсаладзе, дирижер Эдуард Грикуров, режиссер Эммануил Каплан (слева направо) в период постановки спектакля по опере Дж. Верди «Фальстаф» в Ленинградском академическом Малом оперном театре. 1941

впервые в Советском Союзе показать спектакль «Порги и Бесс». В январе 1946-го газета «Советское искусство» сообщила об участии в постановке художника Николая Акимова², однако к работе над сценографией и костюмами приступил другой крупный театральный художник – Симон Вирсаладзе. Режиссером спектакля стал Эммануил Каплан, дирижером-постановщиком – Эдуард Грикуров. (Ил. 2.) Первоначально предполагалось выпустить спектакль еще в 1945 году, затем – в марте 1946-го, и, наконец, в начале лета³.

Вирсаладзе создал декорации, реалистически воссоздающие среду провинциального негритянского поселка и одновременно воплощающие его поэтический образ. (Ил. 3, 4.) Огромное место заняла работа над спектаклем в творческой судьбе Каплана, чья подробная режиссерская экпликация представляет отдельный, серьезный интерес для исследования.

За всей масштабностью и своеобразием этого творческого проекта, несомненно, просматривается «рука» дирижера Самуила Самосуда, до 1936 года возглавлявшего МАЛЕГОТ – «лабораторию советской оперы», а затем переведенного в Москву и назначенного главным дирижером Большого театра. Самосуд был близко знаком и с Михоэлсом, и с Хессиным, и с Поповым, который руководил Ансамблем ВТО. В период после увольнения из Большого он возглавил Театр имени Станиславского и Немировича-Данченко в Москве; ставя «Войну и мир», оказался еще и главой художественной коллегии и неформальным лидером Малого оперного.

Пожалуй, именно возвращением Самосуда – хотя и ненадолго – и его безусловным и исключительным авторитетом в ленинградской культурной среде можно объяснить тот факт, что театр заказал русский перевод либретто оперы выдающемуся переводчику Михаилу Леонидовичу Лозинскому, лишь недавно окончившему колоссальный труд, едва ли не главный в его творческой жизни, – русский перевод «Божественной комедии» Данте. Замечу попутно, что в том же 1946 году М.Л. Лозинский стал первым и единственным переводчиком, которому «за образцовый перевод в стихах» была присуждена Сталинская премия I степени.

Лозинский, видимо, предполагал, что постановка может быть осуществлена вскорости, и выполнил свою работу очень быстро. 28 декабря 1945 года директор театра Н.Н. Горяинов сообщил художественной коллегии: «По опере “Порги и Бесс” – перевод либретто блестяще сделан М.Л. Лозинским. Театр имеет 2 клавира, но столкнулся со сложностью получения партитуры, единственный экземпляр которой имеется у наследников композитора в Америке. Копию партитуры можно получить только за валюту, отсутствие которой у театра лишает возможности приобретения партитуры и заставило принять решение использовать клавир для создания собственной оркестровки»⁴.



Ил. 3. Симон Вирсаладзе. Эскиз декорации к спектаклю «Порги и Бесс». 2-я картина I акта. Ленинградский академический Малый оперный театр. 1945–1946. Музей Михайловского театра. Санкт-Петербург



Ил. 4. Симон Вирсаладзе. Эскиз декорации к спектаклю «Порги и Бесс». 3-я картина III акта. Ленинградский академический Малый оперный театр. 1945–1946. Музей Михайловского театра. Санкт-Петербург

Действительно, такая оркестровка была выполнена главным дирижером театра Эдуардом Грикуровым. Однако в марте 1946 года опера по распоряжению Комитета по делам искусств была исключена из плана, а работа над нею запрещена. Несомненно, главной причиной такого решения стало начало «холодной войны». К тому времени на постановку уже было потрачено 18,3 тысячи рублей – сумма довольно значительная (ее могло бы хватить на осуществление небольшого спектакля). При этом, судя по финансовым документам, Лозинский не успел получить гонорар.

Спектакль к этому времени был уже практически готов, хотя нет уверенности в достоверности сведений о проведении закрытого общественного просмотра. Судя по сохранившимся эскизам, режиссерской экспликации, списку исполнителей, просмотр обещал быть явлением не просто значительным – выдающимся. Впрочем, попытка реконструкции этого несостоявшегося спектакля и стиля режисера выходит за рамки настоящего текста. Приведу лишь одну запись из толстой тетради заметок Каплана, относящихся к периоду этой постановки: «Сделать современного “Данте” (Райкин) и дать ему “Вергилия” и показать “ад”»⁵.

Партитуру, оркестрованную Грикуровым, найти не удалось. Либретто Михаила Лозинского, обнаруженное мною в архиве Михайловского театра, сохранилось благодаря трудам работников литературно-драматургической части, хранителей музея и архива, прежде всего И.В. Вахтиной. Почти «слепая» машинопись на сильно потемневшей бумаге оказалась, однако, вполне читаема. Найденный документ свидетельствует о том, что работа Лозинского как переводчика либретто отмечена высоким качеством, часто – поэтическим вдохновением.

Представляется интересным провести обобщенный сравнительный анализ текстов либретто Сикорской и Болотина и либретто Лозинского (не пытаюсь при этом всесторонне анализировать особенности стилистики двух переводов).

Сравним для наглядности два широко известных номера: колыбельную Клары и куплеты Спортинг-Лайфа.

Оригинал:

Summer time, and the livin' is easy,
Fish are jumpin', an' the cotton is high.
Oh your Daddy's rich, an' yo' ma is good-looking,
So hush, little baby, don' yo' cry...

One of these morning's you goin' to rise up singing,
Then you'll spread yo' wings an' you'll take the sky.
But till that mornin' there is nothin' can harm you.
With Daddy an' Mammy standin' by.

Перевод М. Лозинского:

Жизнь легка в эту летнюю пору,
Рыбы вволю, на полях урожай.
В доме деньги есть, мама очень красива,
Так спи же спокойно, почивай.

Утро настанет, и ты проснешься с песней,
Улетишь птицей в незнакомый край.
Сейчас ты с нами, рядом мама и папа,
Усни, моя крошка, баю-бай.

Перевод С. Болотина и Т. Сикорской:

Летний день, летом жизнь легка, бэби!
Пляшут рыбки, скоро хлопок снимать.
Денег полон дом, твой отец богат, бэби.
Веселую песню станет петь мать.

В ясное утро расправит наш сынок крылья,
 Он взлетит в небо, весенний, светлый край.
 Пока сыночка в люльке мы от всех скрыли,
 Спи с матерью рядом, баю-бай⁶.

В переводе Лозинского номеру присуща высокая степень музыкально-ритмической точности, виртуозный охват образов первоисточника, характерные для всей работы и вообще для его переводческого стиля. Стремление к адекватности первоисточнику переводчик воплощает в высокой близости структуре и образности первоначального текста. Точное, без распевания дополнительных нот, без малосодержательных междометий соответствие вокальной нотной строчке компенсировано, однако, архаичным «почивай». Поэтические достоинства колыбельной в этом переводе выше, чем в московском переводе, где появляется повторяющееся «бэби», бытовое «хлопок снимать».

Выполняя практическую задачу, Лозинский нередко демонстрирует поэтическое совершенство. Вместе с тем мастера шлягерных текстов Болотин и Сикорская превосходно владели законами жанра. Их работа часто более театрально-прагматична. Первоначальная структура авторского текста часто разрушается там, где это позволяет музыкальная структура. Это отчетливо демонстрирует их перевод куплетов Спортинг-Лайфа, содержащий много остроумных деталей, отсутствующих в оригинале.

У С. Болотина и Т. Сикорской:

Простите мне дерзость мою,
 О Библии я вам спою,
 Но что б ни твердили библейские были,
 Я лично не верю вранью!
 Давид был бессилен и мал,
 Но в битвах он толк понимал!
 Пращой Голиафа свалил, как жирафа
 И даже пращи не сломал!
 Припомнился мне неспроста
 Иона во чреве кита.
 Поладил с китом он и был там как дома
 В любом уголке живота.
 Малюткой пророк Моисей
 В корзинке был брошен в ручей,
 Но в волнах потока поймали пророка,
 Как ловят в реке карасей!
 Нам, неграм, частенько твердят,
 Что плохо тому, кто богат.
 Пред ним запирают парадное рая
 И гонят прямехонько в ад!

А в школе воскресной, и постной, и пресной,
Читали мне мораль,
Но я их не слушал, сгубил свою душу,
И, право, мне не жаль!
По Библии Мафусаил
На свете лет тысячу жил...
Вот скука, по чести! Ведь, верно, лет двести
Беднягу никто не любил!
Простите мне дерзость мою,
Но, что б мне ни ввали, едва ли, едва ли
Я лично поверю вранью.

В переводе Лозинского номер выглядит так:

Быть может, все это не так.
Быть может, все это не так.
Кто с Библией спорит, тот дьяволу вторит,
Но, может быть, это не так.
Давид был малышка, а вот.
Давид был малышка, а вот.
Подшиб Голиафа, свалил, как жирафа,
Давид был малышка, а вот.
Иона, великий пророк,
Иона, великий пророк,
Провел трои сутки в китовом желудке
Иона, великий пророк.
Когда Моисей был дитя,
Когда Моисей был дитя,
То дочь фараона средь водного лона
Нашла, дескать, это дитя.
Быть может, все это не так,
Быть может, все это не так.
Нас учит священник, что дьявол – мошенник,
Но, может быть, это не так.
В костяшки играя, не выиграть рая.
Живи и не греши.
И я, где возможно, живу осторожно,
Чтоб не губить души.
Дед Ноя жил тысячу лет,
Дед Ноя жил тысячу лет,
Но вряд ли девица мужчиной прельстится,
Которому тысяча лет.
Поймет и последний дурак,
Что, может быть, может быть, может быть, может быть,
Все это вовсе не так.

Этот фрагмент перевода также демонстрирует характерное для стилистики Лозинского тщательное сохранение первоначальной структуры текста, высокую, порой чрезмерную, степень переводческой корректности. В случае Болотина и Сикорской отказ от повторов оригинала высвободил их поэтические возможности, что позволило реализовать яркие, запоминающиеся парадоксы, «уголок живота» и «парадное рая». Кроме того, они вполне в духе советского искусства внесли в текст черты не просто насмешки, но открытого антиклерикального высказывания (которое, впрочем, исходит от циничного торговца наркотиками).

В оригинальном либретто намеренно, как выразительное средство, использован негритянский диалект с его специфической фонетикой, широко эксплуатируются просторечные лексические формы. Переводчики не стали (и вряд ли смогли бы) искать в этом плане русские языковые аналоги, однако характерно заостренное, иногда вызывающе-уличное словоупотребление персонажей Болотина и Сикорской ближе к либретто и к драме Хейурда, легшей в его основу.

Характеры Лозинского несколько на котурнах. Его текст приподнят по отношению к оригиналу, страсти нищих обитателей рыбацкого предместья здесь по-шекспировски (или по-дантовски?) масштабны. Однако, сопоставляя фрагменты перевода с материалами режиссерской экспликации, думается, что адекватным этой драматической возвышенности обещал быть и спектакль Каплана, в котором мощь человеческих страстей сопоставлялась с дыханием океана, величием и непредсказуемостью природы. Неоромантический строй спектакля был предчувствием контрастности и совершенно новой эмоциональной правды итальянского неореализма, дыхание которого так скоро ворвется в невыносимо застоявшийся воздух советского театра и кино.

«Война и мир» Сергея Прокофьева, вторая часть которой не была допущена к зрителю, и запрещенная опера «Порги и Бесс» – такова программа послевоенного Малого оперного театра. Состояние слепопобедного, взрывного, эйфорического вдохновения длилось недолго. Оно было прервано постановлениями о журналах «Звезда» и «Ленинград», об опере «Великая дружба», борьбой с «космополитами», наконец, «ленинградским делом»...

«Порги и Бесс», однако, вернулась в Россию на удивление скоро. Но если в период концертных исполнений в Москве и подготовки спектакля в МАЛЕГОТе опера была известна лишь узкому кругу знатоков, то спустя девять лет она уже стала всемирным хитом. В 1955 году опера была показана в Москве и Ленинграде американской труппой «Эвримен опера», гастролировавшей в Европе. О том, как это событие потрясло и ленинградскую публику, и американских артистов, рассказал в своей очерке «Музы слышны» выдающийся американский писатель Трумэн Капоте⁷, сопровождавший театр на гастролях.

Довольно скоро, в 1961 году, оперу поставил в Учебном театре ГИТИСа Борис Покровский. Затем были осуществлены постановки в Грузии и Литве, а в 1972 году «Порги и Бесс» осуществили на сцене Малого оперного театра дирижер Юрий Темирканов, режиссер Эмиль Пасынков и художник Олег Целков. При постановке использовался перевод С. Болотина и Т. Сикорской. Вероятно, иные варианты и не рассматривались, так как данный перевод лег в основу клавира, выпущенного в 1965 году в Москве издательством «Музыка», что было, как уже говорилось, вполне обоснованно с точки зрения театральной прагматики. На этот перевод впоследствии опирались и Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко (Москва), и Театр «Зазеркалье» (Санкт-Петербург).

Сегодня, как правило, опера ставится на языке оригинала. Для рассматриваемого сочинения это во многом связано с существенными потерями для режиссера и зрителя, однако тенденция именно такова.

Русское либретто Михаила Лозинского более чем на полвека ушло в небытие. Теперь оно – факт литературы. И повод для размышлений о прератностях нашей истории.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Искусство в Америке. Беседа с актерами и режиссерами московских театров во Всероссийском театральном обществе 24 января 1944 г. // Михоэлс С.М. Статьи, беседы, речи. М.: Искусство, 1960.
- 2 Репертуарные планы театров // Советское искусство. 1946. 11 янв.
- 3 Приказ от 9 августа 1945 года № 390 Комитета по делам искусств при СНК СССР. СПб ГАЛИ. Ф. 260. Оп. 1. Д. 141. Л. 9. Позже спектакль упоминается в приказе от 8 декабря 1945 года № 601 (СПб ГАЛИ. Ф. 290. Оп. 1. Д. 155. Л. 9).
- 4 Протокол заседания художественной коллегии при дирекции Ленинградского государственного ордена Ленина академического Малого оперного театра 28 декабря 1945 года. Архив Михайловского театра.
- 5 Каплан Эммануил. «Порги и Бесс». Сценическая экспозиция. СПб ГАЛИ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 68. Л. 61.
- 6 Текст перевода М.Л. Лозинского цитируется по машинописному оригиналу: Джордж Гершвин. Порги и Бесс. Либретто Айры Гершвина и Дюбоза Хейуорда. Перевод М.Л. Лозинского. Архив Михайловского театра.

Перевод С. Болотина и Т. Сикорской приводится по изданному клавиру: Гершвин Д. Порги и Бесс. Опера в трех действиях. Либретто Дюбоза Хейуорда. Стихи Дюбоза Хейуорда и Айры Гершвина. Перевод С. Болотина и Т. Сикорской. М.: Музыка, 1965.

- 7 См. об этом: Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 340–343.

Благодарю Михайловский театр, литературно-драматургическую часть театра и лично Екатерину Яковлевну Рябкину и Сергея Валерьевича Фишера за помощь и предоставление уникальных материалов. Рукописи и эскизы, без которых не могла бы состояться эта статья, сохранила заведующая музеем театра Ирина Владимировна Вахтина (1929–2014). Архивные документы были любезно предоставлены автору, который рассматривает этот скромный текст как hotpage Ирины Владимировны – певице, биологу, прекрасной женщине, хранительнице в подлинном смысле этого слова.