

ГОД ЗА ГОДОМ. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ — 175

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ



КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ТЕАТРАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА»

ГОД ЗА ГОДОМ РИМСКИЙ-КОРСАКОВ – 175

Материалы международной
научной конференции

ББК 85.31
УДК 78.01
Г-59

Сборник подготовлен издательским
отделом СПб ГБУК СПбГМТиМИ

Научный редактор, составитель:
кандидат искусствоведения Л. О. Адэр

Илл. на обложке, стр. 109, 176, 182, 183, 185, 186, 190, 193 — из фондов СПбГМТиМИ,
остальные илл. предоставлены авторами публикаций.

I

Самый легкий способ начать спор между русскими или теми, кто их изучает, — поддержать какую-либо точку зрения (какую угодно) на отношения между Россией и «западом», как бы мы ни определяли это изменчивое понятие. Это прародитель всех русских «проклятых вопросов»¹ — вопросов, на которые никогда не будет ответа и которые никогда не исчезнут. Для музыки этот вопрос встал остро, когда организация музыкальной жизни в России стала проблемой общественного и политического толка — сначала царя Николая I уговорили в 1843 г. подарить столице международный (читай: итальянский) оперный театр², затем, в 1859 г., в правление его брата и наследника Александра II, Антон Рубинштейн убедил немецкую тетку царя, великую княгиню Елену Павловну, урожденную принцессу Шарлотту Вюртембергскую, спонсировать в столице постоянный немецкий оркестр (известный в будущем как оркестр Русского музыкального общества), а три года спустя — консерваторию, чтобы комплектовать этот оркестр, с приглашенным немецким преподавательским составом, который бы воспитал прослойку русских музыкантов в традициях передовой инструментальной музыки, однозначно определенную Рубинштейном как «*немецкое искусство*»³.

Эту историю должны рассказывать не только историки музыки, но все историки в России, потому что она являет собой самый наглядный способ продемонстрировать разницу — действительно принципиальную разницу, важность которой отражается в сегодняшних новостях по всему миру — между патриотизмом и национализмом. Основание Санкт-Петербургской итальянской оперы и

¹ Фраза заимствована из стихотворения Генриха Гейне «К Лазарю» (оригинал — «Verdammte Fragen») в переводе Михаила Михайлова.

² В 1843 г. в Петербурге на базе Большого (Каменного) театра была создана итальянская оперная труппа.

³ Рубинштейн А. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. М.: Паровая скоропечатня нот П. Юргенсона, 1891. С. 40. Курсив оригинала.

Санкт-Петербургской консерватории были патриотическими актами, если понимать их в контексте российской аристократической или династической политики.

Главная выгода от Итальянской оперы в глазах ее спонсоров была в укреплении престижа страны среди могущественных государств Европы. Это было в высшей степени патриотическое стремление, но оно создало почти непреодолимые препятствия развитию исконно русского оперного репертуара и превратило основание оперного театра в антинационалистический акт. По крайней мере, так было в глазах коренных русских музыкальных националистов, у которых совершенно иной набор ценностей и стремлений, иная идея государственности — этническая, а не политическая. Всю историю институциональной русской музыки можно (и, я полагаю, нужно) рассказывать как историю взаимоотношений между национализмом и патриотизмом, часто конфликтных, и преодоления этих конфликтов, всегда временного.

Один из самых пикантных эпизодов в этой истории произошел летом 1871 г., когда 27-летний морской офицер Николай Римский-Корсаков на волне своих ранних сочинений, одно из которых — симфоническая картина «Садко», с успехом исполненная в концерте состоящего из немцев Русского музыкального общества, был приглашен в штат консерватории преподавать практическую композицию и инструментовку, а также дирижировать студенческим оркестром. Как знает каждый, кто читал его автобиографию «Летопись моей музыкальной жизни», Римский-Корсаков никогда раньше не изучал те дисциплины, которые теперь был нанят преподавать. Знаком его выдающегося таланта было то, что «Садко» впечатлил профессионалов, и особенно Михаила Азанчевского, который только что сменил Антона Рубинштейна, основателя Консерватории, на посту ее директора и теперь приглашал Римского-Корсакова в штат. Балакирев и Стасов, наставники Римского-Корсакова в небольшом братстве, которое теперь известно как «Могучая кучка», убеждали его: то, что ему удалось выдать себя за профессионального композитора, доказывает, что обучение вовсе не так необходимо. Но, окончив «Псковитянку», свою первую оперу, и согласившись принять пост, Римский-Корсаков осознал свое реальное положение. Его чувство стыда породило творческую преграду и решимость наверстать упущенное. В самом, пожалуй, знаменитом месте из «Летописи» он писал: «Незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из лучших ее учеников»⁴.

⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. С. 95.

Но чему же именно он научился? Краткий ответ — проще не бывает: он научился тому, что ему было нужно, чтобы написать все свои последующие сочинения. Однако, если мы хотим более точного или подробного ответа, к тому же такого, который пролил бы некоторый свет на отношения России и «запада», нам нужны факты. Как подтвердить произошедшее?

Подтверждение, которое я рассмотрю сегодня, — одно из самых редко исполняемых сочинений Римского-Корсакова, его Симфония до мажор, написанная в 1872–1873 гг., после первого, очень напряженного года на посту профессора Консерватории, как часть героической попытки догнать своих коллег (и, что поначалу было еще унижительнее, как он об этом пишет в «Летописи», — своих первых учеников). Это была в своем роде «дипломная работа» Римского-Корсакова, демонстрация своих способностей в новой профессиональной среде, и, подобно многим таким сочинениям, это работа очень вымученная. Римский-Корсаков не публиковал симфонию до 1888 г., когда Беляев напечатал ее в Лейпциге как «Симфонию № 3, опус 32», и лишь после того, как композитор подверг ее беспощадной ревизии. Такой переделке он позднее (порой даже не один раз) подвергал все собственные ранние сочинения и многие произведения своих друзей (Мусоргского, Даргомыжского и Бородин), за что следующие поколения далеко не всегда были ему признательны.

Первоначальная версия симфонии была опубликована только в 1959 г. в Полном собрании сочинений Римского-Корсакова. В «Летописи» композитор писал о ней строго: «Сочинение... шло довольно медленно и с затруднениями; я старался ввести побольше контрапункта, в котором искусен не был, и, соединяя темы и мотивы между собой с некоторым насилием, значительно сушил свою непосредственную фантазию»⁵. Ее структура изобилует стреттами, увеличениями и натужными контрапунктическими монтажами с ходульным возвращением в финале начальной темы первой части (и других тем из предыдущих частей) — почти все это было вычеркнуто из опубликованной позднее редакции. Едва ли нужно говорить, что другие кучкисты ненавидели эту симфонию. Как писал со своим неподражаемым сухим юмором в «Летописи» сам Римский-Корсаков — «Симфония понравилась моим музыкальным друзьям весьма умеренно»⁶. Вы, возможно, вспомните, что Бородин, которому симфония понравилась больше, чем остальным, говорил, что Римский-Корсаков показался ему «профессором, на-

⁵ Там же. С. 104.

⁶ Там же. С. 110.



Симфония № 3, часть 1

девшим очки и сочинившим подобающую сему званию *Eine grosse Symphonie in C*»⁷.

Все же в этой ранней версии есть кое-что, кажущееся мне интересным именно потому, что оно не совсем подходит под академические стереотипы, а именно — гармонические отношения, которые далеко не всегда стандартны. Побочная тема в первой части звучит не в соль мажоре, доминантовой тональности, а в ми-бемоль мажоре, подход к которому обеспечивает хроматическая гамма в басу, построенная на одном из предыдущих мотивов.

Были ли прецеденты именно такой гармонической траектории? Я могу вспомнить одну из более ранних пьес в сонатной форме, в которой главная тема в до мажоре, а побочная в ми-бемоль мажоре — это Большой струнный квинтет Шуберта (D 956). Он впервые был опубликован посмертно, в 1853 г., и в 1870-е был еще очень мало известен. Так что я сомневаюсь, что можно назвать его предшественником, хотя Римский-Корсаков спустя десятилетия и говорил, когда его жена и его ученик Игорь Стравинский играли в четыре руки «Большую» до-мажорную симфонию Шуберта, что «Шуберт был первым по времени композитором, у которого можно было встретить такие смелые и неожиданные модуля-

⁷ Там же.

ции»⁸. Но дипломная работа — не то место, где в первую очередь нужно искать смелое и неожиданное. В контексте Третьей симфонии модуляция в ми-бемоль мажор кажется следом «Антара», второй симфонии Римского-Корсакова. Было ли движение по терциям просто привычкой, приобретенной еще в годы юности, которые он потратил на пребывание в компании Балакирева и (через него) Листа? Здесь может быть корень многолетнего романа Римского-Корсакова с медиантовыми отношениями, но можно было бы подумать, что, когда он работал над Третьей симфонией, он уже нашел способ как-то их рационализировать. К этому времени, как я полагаю, ему было нужно обосновать свою практику средствами теории. Где он мог бы найти такое теоретическое обоснование?

II

Если рассмотреть всю историю создания Третьей симфонии, окажется, что она занимает вдвойне важное место в творческой биографии Римского-Корсакова, особенно в отношении его преподавательской работы. Он начал писать симфонию как итог годовой «зубрежки», как говорят студенты, — упорного, непрерывного общения со сборниками правил. Какими сборниками? Каких правил? Оставим пока эти вопросы. Перенесемся к другому концу творческой истории Симфонии. Римский-Корсаков начал думать о том, чтобы переписать ее, как он сообщает в «Летописи», летом 1885 г. — то есть сразу после того, как написал первую версию собственного пособия, «Практического учебника гармонии». Взяться за такой труд его побудил класс гармонии в Придворной капелле, и он написан «по совершенно новой системе в смысле педагогических приемов и последовательности изложения»⁹. Первое издание учебника было выпущено литографическим способом и распространялось только среди учеников в классе. Большую часть работы по переделке Симфонии Римский-Корсаков провел в 1885/86 учебном году — ровно тогда же, когда и перерабатывал учебник для публикации в печатном виде, чтобы его можно было использовать в Консерватории. Учебник вышел в 1886 г. у петербургского музыкального издателя А. Бютнера. В октябре того же года новая редакция Симфонии была исполнена в Русских симфонических концертах, спонсировавшихся Беляевым. Так что обновленная Симфония была в некотором роде близнецом обновленного учебника. Но есть ли «семейное сходство»?

⁸ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания, 1886–1908. Л., 1960. С. 374.

⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись. Указ. соч. С. 202.

При первом взгляде этот вопрос может показаться малообещающим, поскольку учебник Римского-Корсакова — это очень краткое введение в предмет, целью которого было дать новичкам максимум элементарных наставлений как можно меньшим количеством слов. Своему московскому другу Семену Крутليкову по поводу первого литографированного издания Римский-Корсаков писал: «В нем вы не найдете философствований и мудрствований, “как, что и почему”, — его эпиграфом можно поставить: “делай так, как я тебе приказываю, и будет хорошо”»¹⁰. Но в литографированном издании есть одна особенность, которая привлекла внимание теоретиков и которую сам Римский-Корсаков упомянул в «Летописи» сразу после объявления о «совершенно новой системе». «В основу гармонии брались 4 гаммы, — писал он, — мажорная и минорная — натуральные и мажорная и минорная — гармонические»¹¹. Если вы не учились по учебнику Римского-Корсакова и его русским последователям-теоретикам, вы, должно быть, никогда не слышали об одной из этих гамм, а именно о гармоническом мажоре. Он оказывается одноименным мажором к гармоническому минору — с большой терцией вместо малой, но с той же увеличенной секундой между шестой и седьмой ступенями. Иными словами, если гармонический минор — это натуральный минор с повышенной седьмой ступенью, то гармонический мажор — это обычный мажор с пониженной шестой. Когда я, чтобы проверить, насколько эта гамма малоизвестна, спрашивал у друзей и коллег в Америке о гармоническом мажоре, обычным ответом было «Что это?», а когда я объяснял им, что это, обычным ответом было «Кому это нужно?». Оставшаяся часть статьи — попытка ответить на этот вопрос.

Придерживаясь своего решения не давать объяснений, Римский-Корсаков в печатном издании 1886 г. приводит эти четыре гаммы, все от ноты *до*, под рубрикой «натуральные и искусственные лады».

Однако в первоначальном, литографированном издании 1885 г., он прерывает раздел под названием «Предварительные понятия о трезвучиях» замысловатым, не очень ясно изложенным и кажущимся неуместным обоснованием третьей позиции из списка, снабженной подзаголовком «Минорное субдоминантовое трезвучие в мажорном ладе».

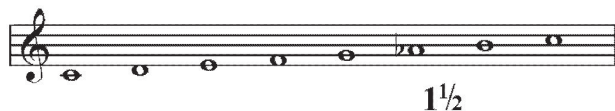
¹⁰ Письмо от 17 октября 1884 г. Цит. по: Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. Т. 8а. Переписка с С. Н. Крутликовым: Письма 1879–1895 гг. / Подгот. А. П. Зориной, И. А. Коноплевой. М.: Музыка, 1981. С. 138.

¹¹ *Римский-Корсаков Н. А. Летопись*. Указ. соч. С. 202.

а) Натуральный
мажорный лад



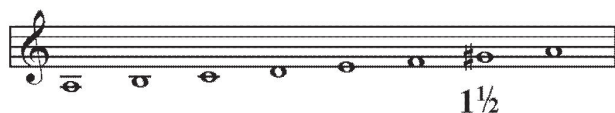
б) Искусственный
гармонический
мажорный лад



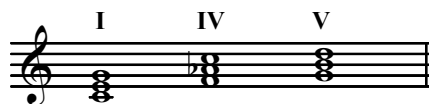
в) Натуральный
минорный лад



г) Искусственный
гармонический
минорный лад



Натуральные и искусственные лады



Минорное субдоминантовое трезвучие
в мажорном ладе

По словам композитора, если обратить внимание на отношение трезвучий на V и I ступенях в миноре, где мажорное трезвучие V ступени на кварту ниже минорного I ступени, можно заключить, что подобного отношения мы не встретим в мажоре; эту последовательность (от мажорного трезвучия на кварту вверх к минорному), абсолютно нормальную для слуха, очень бы хотелось применить и к мажору. Если для того, чтобы получился гармонический минор, мы прибегаем к изменению гаммы натурального минора посредством знака альтерации, который повышает его седьмую ступень, то кажется возможным прибегнуть к такому же искусственному изменению мажорной гаммы. Если мы вводим в мажор знак альтерации, который понижает его шестую ступень, мы получим следующий искусственный вариант мажорной гаммы, называемый гармоническим мажором в противоположность натуральному.

Таким образом, вводя упомянутый знак в мажорную гамму, мы получим между трезвучиями I и IV ступеней отношение, которого

ожидаем, — такое же, как между трезвучиями V и I ступеней в гармоническом миноре.

Если мы запишем эту искусственную мажорную гамму в восходящем виде, а гармонический минор в нисходящем, то увидим, что наше изменение шестой ступени совершенно аналогично повсеместно принятому изменению седьмой ступени в миноре, а именно: если терцовый тон доминантового трезвучия в миноре повышен знаком альтерации, то в субдоминантовом трезвучии в мажоре терцовый тон понижен.

По причине очевидной благозвучности такого изменения субдоминанты в мажоре, на протяжении всего пособия рассматриваются две формы субдоминантового трезвучия в мажоре: мажорная (натуральное) и минорная (искусственное).

Искусственное понижение VI ступени, как мы увидим, поменяет и многие другие аккорды в мажоре¹².

По меньшей мере один выдающийся русский музыкальный теоретик советского периода, Юрий Тюлин, рассказывал о гармоническом мажоре вместе с его измененными гармониями как о нововведении Римского-Корсакова¹³. Но это было не так, и очень возможно, что Римский-Корсаков не только знал об этом, но и знал, откуда пришел гармонический мажор. Прямо перед тем, как объявить о «совершенно новой системе», Римский-Корсаков в «Летописи» признал, что перенял ее у двух своих предшественников в области музыкальной педагогики. Вот этот пассаж:

«Система Чайковского, учебника которого я держался при частных уроках, меня не удовлетворяла. Постоянно беседуя с Анатолием об этом предмете, я познакомился с его системой и приемами преподавания и задумал написать учебник гармонии по совершенно новой системе в смысле педагогических приемов и последовательности изложения. В сущности, система Лядова выросла из системы его профессора Ю. И. Иогансена, моя — из лядовской»¹⁴.

Далее идет описание четырех гамм и всего остального, явно дающее понять, что на самом деле это идеи, пришедшие к Римско-

¹² См.: *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание... Указ. соч. Т. 4. С. 9–10.

¹³ *Тюлин Ю. Н.* Об историческом значении учебника гармонии Н. А. Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: статьи и материалы / Ред. С. Л. Гинзбург. Л.: Музгиз, 1959. С. 81–93, цит. по с. 92–93. Если быть совсем точным, речь идет о включении тональности минорной субдоминанты (присущей гармоническому мажору) в число близких тональностей, которое Тюлин ошибочно считает авторским изобретением Римского-Корсакова. См. *Jackson L.* Rimsky-Korsakov's Harmonic Theory: "Practical Manual of Harmony", Its Sources, History and Traditions. Leuven: University of Leuven Press. P. 137. (Готовится к печати.)

¹⁴ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись. Указ. соч. С. 202.

му-Корсакову через Лядова и Иогансена и педагогическую традицию, которую они представляли. Печатное издание 1886 г., посвященное Лядову, содержит благодарное признание этого долга. Но поскольку Лядов был учеником Иогансена, который тоже упомянут в «Летописи» в связи с учебником гармонии, надо отдать должное и этому позабытому персонажу.

Юлий Иогансен с 1866 г. и до отставки в 1898-м преподавал в Консерватории, куда его позвал ее основатель, Антон Рубинштейн. Последние семь лет этого 32-летнего срока он служил директором Консерватории. Так что он был одним из рубинштейновских «немцев», и этим, я думаю, объясняется то, что его игнорируют историки русской музыки. На самом деле он не был вполне немцем: Юлиус Эрнст Христиан Йохансен родился в 1826 г. в Копенгагене и первоначальное образование получил в родном городе. Однако начиная с 1845 г. он провел три года в Лейпцигской консерватории, которая несомненно сделала его немцем по школе. Он занимался композицией у Феликса Мендельсона и Нильса Гаде (своего земляка), фортепиано у Игнаца Мошелеса, контрапунктом у Эрнста Фридриха Рихтера, а гармонией — у Морица Гауптмана, самого выдающегося немецкого теоретика середины XIX столетия и кантора Томаскирхе (эту должность некогда занимал Бах).

Михаил Азанчевский — человек, который принял Римского-Корсакова в штат Консерватории — тоже был учеником Гауптмана в Лейпциге, примерно семнадцать лет спустя после Иогансена. Так что, вероятно, традиция Гауптмана повлияла на обучение теории в Санкт-Петербургской консерватории и благодарность Римского-Корсакова Лядову и Иогансену — косвенное свидетельство этого факта. На самом деле фрагменты из учебника гармонии, которые я процитировал как самые характерные, — тоже лучшее тому свидетельство, поскольку, как оказывается, именно Гауптман ввел в теорию музыки XIX в. гармонический мажор под названием *Molldurtonart* (минорно-мажорная тональность).

III

Связь между Гауптманом и Римским-Корсаковым много раз отмечалась в существующей литературе. Наиболее подробно об этом рассказывает Лариса Петрушкевич-Джексон в своей диссертации «Модуляция и тональное пространство в “Практическом учебнике по гармонии”»: гармоническая теория Римского-Корсакова и ее исторические предшественники», защищенной в Колумбийском университете (1996). Именно ее работе я обязан идеей, вдохновившей эту статью. Позднее Мэтью Райли включил Римского-Корсакова в «ро-

дословную» Гауптмана и отдал предпочтение корсаковской терминологии перед гауптмановской¹⁵.

Способ подачи и объяснения Римским-Корсаковым лада, о котором идет речь, весьма отличается от такового у Гауптмана. Гауптман был самым эзотерически философичным и идеалистически настроенным из немецких музыкальных теоретиков — это, конечно, говорит о многом. Он дал компонентам мажорного трезвучия названия, напоминающие о гегелевской триаде: основной тон — *Einheit* («единство»), квинтовый — *Entzweiung* («разделение»), а посредничающий между ними терцовый — *Verbindung* («соединение»). (Сравните это с триадой «тезис–антитезис–синтез» или «единство» и «разделение» с *Sein* и *Werden* — «быть» и «становиться».) Минор осмысляется не как инверсия мажора или как дополнение к нему, но как его диалектическое отрицание.

Римский-Корсаков, конечно, находится на полностью противоположной позиции, объявляя о своей нетерпимости к философским объяснениям и аналогиям. Его обоснование гармонического мажора — пример эмпирического подхода: он нужен нам, говорит композитор, ради красивых аккордов, которые становятся доступны с его помощью. Но для Гауптмана в этом было нечто намного большее — он объясняет необходимость «минорно-мажорной тональности» в терминах позитивных и негативных сил и необходимости их уравновесить. Гауптман никогда не говорит о тональностях как о гаммах, но всегда — как об обрамлении тонического трезвучия субдоминантовым с одной стороны (так что основной тон тоники — это квинта субдоминанты) и доминантовым — с другой (так что основной тон доминанты — это квинта тоники). Полный набор звуков, которые на клавиатуре раскладываются в гамму, объясняется как сумма трех главных трезвучий, где тоника представлена (буквально) как центр. Таким образом, как пишет Гауптман:

«В миноре отрицательный элемент — отрицание положительного, или мажорного, трезвучия, которое считается первичным, — определяется как основной элемент, как середина или тоника. Но можно придумать такую систему, в которой отрицание, второстепенное трезвучие, будет играть важную, но не главную роль в качестве основного элемента, т. е. будет не в середине системы. Тогда положительное, или мажорное, трезвучие представляет середину, а его отрицание, минорное трезвучие, занимает место субдоминантового аккорда (слева от тоники, как представлено на схеме). Для

¹⁵ Riley M. The 'Harmonic Major' Mode in Nineteenth-Century Theory and Practice // Music Analysis. 2004. Vol. XXIII. P. 6 (включает музыкальный пример из учебника Римского-Корсакова).

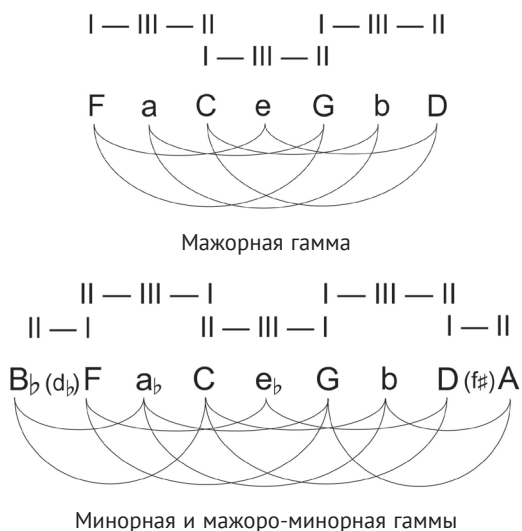
доминантового аккорда, если продолжать положительный ряд, получается, очевидно, мажорное трезвучие (справа)»¹⁶.

Можно уловить дух корсаковского эстетического объяснения, когда Гауптман пишет, что «хотя минорно-мажорная тональность нетипична как формальная основа музыкального произведения, она все же встречается, чаще в сентиментальном стиле современной музыки, чем в старой». Более того, добавляет он, «где уменьшенный аккорд VII ступени разрешается в мажорное трезвучие как в тонике, там эта тональность и присутствует; фактически она вбирает в себя все звуки этих двух аккордов»¹⁷.

Но и дух гауптмановского философствования сохраняется, когда Римский-Корсаков определяет отношения между гармоническим мажором и обычным гармоническим минором как нечто вроде взаимного дополнения: движение мажорного трезвучия V ступени к тонике в миноре как зеркальное отражение движения минорного трезвучия IV ступени к тонике в мажоре.

Эта взаимность, или зеркальная симметрия, на самом деле является концептуальной основой *Molldurtonart*, как формулирует ее Гауптман в своем главном трактате «Природа гармонии» и в другой работе «Метр: к теории музыки» 1853 г. Действительно, весь трактат — это апология симметричной концепции музыкальной структуры.

Трактат Гауптмана по гармонии — должно быть, единственный, в котором нет ни единого нотного примера, а есть только названия нот, расставленные по диаграммам, как здесь:



¹⁶ Hauptmann M. The Nature of Harmony and Metre / Trans. W. E. Heathcote. London: Swan Sonnenschein & Co., 1888. P. 21.

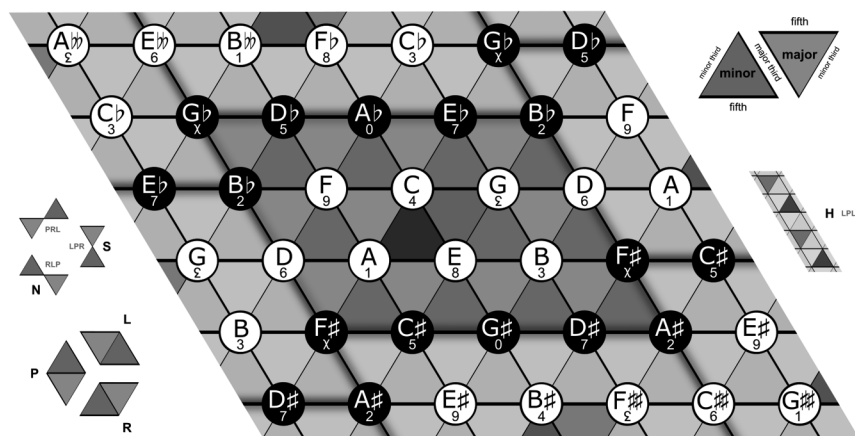
¹⁷ Там же. P. 22.

Это представление, по Гауптману, мажорной тональности с центром *до*, а ниже — составная диаграмма натурального минора от *до* с подписью *Molldurtonart* (или то, что Римский-Корсаков называл гармоническим мажором) под ней, и с центром *соль* — все представлено в виде трезвучий, соединяющихся общими тонами. Такой способ представления дал начало ветви теории, которая в последнее время получила новый сильный импульс в англо-американской науке как «неориманизм», — название связано с тем, что после Гауптмана такой способ развивал Гуго Риман. Неориманистских аналитиков, таких как Дэвид Левин или Ричард Кон, в этих отношениях сближения и взаимодополнения заинтересовала возможность проследить гармонические связи, которые выходят за пределы квинтового круга так, как это было уместно в гармонии позднего XIX в., и представляют средство соединить поствагнеровскую гармоническую практику с различными посттональными языками в XX в. Принимая термин, изобретенный математиком Леонардом Эйлером в трактате, опубликованном в 1739 г. во время его пребывания здесь, в Петербурге (так что это в каком-то смысле уже было частью истории музыки в России)¹⁸, эти теоретики называют графическое представление такого комплекса тонов *Tonnetz* («звуковой сеткой»), отображая то, что сегодня осмысляется как музыкальное пространство.

Представление тональности Гауптманом уже являет собой нечто вроде «звуковой сетки», поскольку оно основано на принципе связей через общие тоны. В представлении Гауптмана доминанта получается из тоники средствами восходящего дублирования от квинтового тона мажорного трезвучия, а субдоминанта — средствами нисходящего (и значит обращенного) дублирования от основного тона. Мажор и минор получаются средствами того же процесса взаимодополнения через обращение, так что они функционируют как своего рода *инь* и *ян*.

Кроме того, минорно-мажорная тональность (или корсаковский гармонический мажор), как и ее эквивалент, мажорно-минорная тональность (знакомый нам гармонический минор), более полно представляют это дуалистическое взаимодополнение, чем натуральные мажор и минор, потому что зеркальные отношения дополняющих друг друга доминантовой и субдоминантовой функций в то же самое время являются зеркальным взаимодополнением интервального состава трезвучий. Минорная субдоминанта в мажоре и мажорная доминанта в миноре отражают друг друга в двух смыслах: и как

¹⁸ *Eulero L. Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae* [An exposition of a new theory of music derived from basic harmonic principles]. Petropoli: Ex typographia academiae scientiarvm, 1793.



Звуковая сетка (Tonnetz)

функцию, и как звучность, что дает теоретическую основу тому, что Римский-Корсаков весьма вольно назвал «совершенно аналогичным» соотношением между пониженной шестой ступенью в гармоническом мажоре и повышенной седьмой в гармоническом миноре.

Гауптман и, как я полагаю, Иогансен показали это более строгой аналогией. Если минорная субдоминанта строится вниз от тонического основного тона, тогда одноименный минор можно получить обращением от квинтового тона мажорного трезвучия, так же как вся гамма натурального минора может быть получена движением в обратную сторону от квинтового тона трезвучия V ступени, а гармонический мажор может быть получен от пятой ступени гармонического минора точно тем же способом.

Выскажу еще одну догадку: ученик Иогансена Лядов показал это целиком или какой-то частью Римскому-Корсакову, а тот в дальнейшем взял оттуда только то, что считал нужным для упорядочения гармонических средств, которые нравились его слуху. Я, конечно, не предполагаю, что Римский-Корсаков что-либо взял напрямую у Гауптмана, даже если и в самом деле читал его нечитаемую книгу. Даже Лариса Джексон, чья диссертация двадцать лет назад впервые открыла взаимоотношения между теорией Гауптмана и учебником Римского-Корсакова и показала возможный путь через Иогансена и Лядова, предупреждала, что минорную субдоминанту можно найти в сочинениях Римского-Корсакова задолго до его консерваторских лет, и это «весьма снижает возможность внешнего теоретического влияния на зрелого композитора»¹⁹. Однако работа

¹⁹ Jackson L. Rimsky-Korsakov's Harmonic Theory: "Practical Manual of Harmony", Its Sources, History and Traditions. P. 157.

Джексон убеждает меня в том, что такое влияние было, хотя его и не следует искать в использовании конкретной гаммы или конкретного аккорда.

IV

Сравнительно недавно учившаяся в американской академии Лариса Джексон хорошо знает теорию «звуковой сетки», так что она особо отмечает, что отображение музыкального пространства было сконструировано или задано обширной выборкой теоретиков XIX в. — как немецких, так и русских. Этот тезис она приводит на основе их споров о модуляции и приводимых ими определений относительной близости или удаленности тональностей. Это еще одна область, где показывает себя пристрастие Гауптмана к симметрии и обоюдности.

В исследовании Джексон гауптмановская схема звукового пространства — самая симметрично изложенная концепция из всех, не считая одной — и это, как вы, конечно, догадались, концепция Римского-Корсакова. Только схемы Гауптмана и Римского-Корсакова, как их представляет Джексон, демонстрируют пути по кругам терций, как те, что я показывал в «звуковой сетке». Конечно, мы уже знали о чрезвычайной склонности Римского-Корсакова к симметрично расположенным гармониям и тональным траекториям — ведь и моя статья привела тому множество свидетельств. Так что предостережение Джексон может показаться применимым и здесь: Римскому-Корсакову едва ли был нужен Гауптман, чтобы показать путь. Но все сочинения Римского-Корсакова, идущие дальше в этом направлении, относятся ко времени после выхода учебника гармонии. Последний завершается массой упражнений на то, что автор называет «ложными последовательностями по кругу больших и малых терций», иначе говоря, по диагоналям в «звуковой сетке», которые явственно обнаруживаются в гауптмановском симметрично расположенном звуковом пространстве. Об этом Лядов мог прекрасно знать из своих уроков гармонии с Иогансеном. Показывая модели, которые в таких кругах соединяют основные тоны с проходящими, Римский-Корсаков дает своим ученикам, среди прочего, уроки построения шестиступенных гамм (которые мы обычно называем целотонными), а также восьмиступенных.

Большую часть примеров, которые я привожу в статье «От Черномора до Кашея», опубликованной в начале моих исследований раннего стиля Стравинского и его русского наследия, мне дали оперы Римского-Корсакова, начиная с «Млады»²⁰. «Млада», написанная

²⁰ *Taruskin R. Chernomor to Kashchey: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's 'Angle' // Journal of the American Musicological Society. 1985. Vol. XXXVIII. P. 72–142.*

в 1889–1890 гг., была первой оперой, которую Римский-Корсаков создал после завершения учебника гармонии. «Садко» (1895) был первой оперой, в которой виден действительно систематический подход к гармониям терцового круга, связанным как в «звуковой сетке». Однако первым сочинением, в котором я обнаружил этот тип систематически симметричного гармонического зеркального письма, было не что иное, как Третья симфония в ее переработанной версии, которая сочинялась параллельно с учебником и была впервые исполнена в год его публикации. Это наиболее наглядно проявляется ровно на том же месте, которое я уже показывал в версии 1873 г.: переход к тональности побочной партии первой части и ее высотное положение.

Вы, должно быть, помните, что в первой версии симфонии побочная партия была написана в тональности ми-бемоль мажор, которая может быть воспринята либо как низкая медианта к тонике, либо как низкая субмедианта к тональности доминанты (и, если верно последнее, то в основе ее именно альтерированная ступень гармонического мажора). Вот это же место в новой редакции, начинающееся с перехода от тоники.

Allegro

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 8, 16, and 23 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *f* (forte) at the beginning and *p* (piano) at measure 8. The tempo marking **Allegro** is at the top left. The key signature has one sharp (F#).

Симфония № 3, часть 1

Теперь побочная тема изложена в ми мажоре, а не в ми-бемоль мажоре — это диатоническая медианта, а не ее низкий вариант. Кроме того, в новой версии, в отличие от старой, доминанта полностью вытесняется. Экспозиция действительно заканчивается в ми мажоре — медиантовой тональности. Так что можно сказать, переворачивая общепринятое восприятие Римского-Корсакова, что отредактированная версия на самом деле оказывается даже несколько более смелой, чем первоначальная. Но давайте сравним соответствующее место в репризе. Мы не делали этого, когда рассматривали раннюю версию, потому что в ней и не было привычной репризы, только калейдоскоп разных фугато, увеличений и уменьшений в основной тональности. В переработанной версии есть полная реприза побочной темы. Предсказать, в какой тональности пройдет тема в репризе, могут лишь самые сообразительные и изобретательные студенты, однако, оперируя знанием теории Гауптмана и «звуковой сетки», ответ будет нетрудно предугадать:



Следуя прямо по диагонали «звуковой сетки», реприза отражает верхнюю медианту нижней — большая терция вверх отражается большой терцией вниз. Это симметричные измерения, сделанные в теоретическом пространстве, заменившем старый мажорный лад, — пространстве, которое впервые начали осваивать теории, подобные гауптмановской.

Повторю: я не берусь утверждать, что эту или какую-либо еще идею Римский-Корсаков взял напрямую у Гауптмана, о котором он, может быть, даже и не думал. Это опыт написания учебника по модели, предложенной Лядовым, со значительным вкладом учившегося в Лейпциге Иогансена. Римский-Корсаков произвел очень упорядоченное, систематическое изложение теоретического пространства, которое можно найти не только в этой симфонии, но также и в позднейших операх. Еще большие свидетельства такой упорядоченности мы найдем в финале симфонии, где терцовые отношения систематизированы таким образом, что на самом деле помогают прояснить форму этой части.

Побочная тема в экспозиции, в ля миноре, окружает тонику ее обычными диатоническими верхней и нижней медиантой и заканчивается, как и в экспозиции первой части, в ми миноре.

Allegro con spirito



Тоника возвращается в конце разработки после движения по кругу больших терций (ми — ля-бемоль — до), что соответствует диагональному направлению в «звуковой сетке». В репризе диатоническая медианта заменена на ми-бемоль мажор, с тем чтобы окружить тонику *до* своими верхней и нижней малыми терциями, что соответствует обратному движению по диагонали в «звуковой сетке» (обратите внимание на приготовление: чистейшее использование гармонического мажора от *до*).

В побочной теме в репризе диатоническая медианта восстановлена и используется как доминанта к диатонической субмедианте, чтобы завершить симфонию должным образом. В коде проходит множество шуточных маневров — сначала в ми-бемоль мажор (верхняя медианта минора), затем в ми мажор (диатоническая медианта мажора), прежде чем в конце концов вернуться к тонике — довольно знаменательно, что возвращение происходит через фа минор, минорную субдоминанту, так что гармонический минор (V–I в ля миноре) сразу же сопоставлен с гармоническим мажором (IV–I в до мажоре), словно бы реализуя то самое пресловутое отклонение из учебника.

Наверняка многим известна отсылка к коде увертюры «Руслана и Людмилы», когда дело идет к концу. Но, в отличие от гаммы Черномора в «Руслане», это была не просто целотонная гамма в басу, соединяющая основные тоны по циклу больших терций. Это было гауптмановское (или, если уж речь о Римском-Корсакове, иогансеновское) чередование больших и малых терций, как на тех диаграммах, которые мы рассматривали ранее: до — ля — фа — ре — си-бемоль — соль (доминанта).

Таким образом, Третья симфония представляет собой одно из ранних проявлений знаменитого корсаковского парадокса, по которому чем более продвинутым становилось мышление композитора, тем более упорядоченными становились его методы. Помещение симфонии в контекст самообразования Римского-Корсакова предполагает, что в том любопытном процессе, когда воображение композитора было одновременно укрощено и освобождено, свою роль, более специфическую и явную, чем обычно принято считать, играло какое-то старомодное немецкое обучение.

Это не заставило его музыку звучать по-немецки. В Третьей симфонии множество мелодических и гармонических оборотов, которые к тому времени прочно маркировались как русские. Помимо очевидной и, разумеется, сознательной отсылки к «Руслану», она изобилует отзвуками — возможно, непреднамеренными — более ранних сочинений самого Римского-Корсакова, особенно «Снегурочки». Так что моя привязка практики Римского-Корсакова к учению Гауптмана через посредство Иогансена, Азанчевского и Лядова, скорее, строго биографическая и техническая, чем стилистическая.

А все-таки любопытно — действительно ли это хорошая новость? Когда я впервые говорил в Санкт-Петербурге о Римском-Корсакове, я описывал сопротивление, которое встречал, отмечая долг Стравинского перед своим учителем. Сопротивление шло от моих западных коллег, которые полагали, что это поставит под угрозу его статус космополита. В Санкт-Петербурге же эту новость воспринимали более чем тепло, и я по-прежнему был желанным гостем среди вас. Теперь я высказываю предположение, которое исследователи, учившиеся в России (даже Лариса Джексон, чья работа впервые раскрыла возможный творческий долг Римского-Корсакова перед Гауптманом), старались обойти стороной — как мне кажется, из боязни поставить под угрозу национальный статус Римского-Корсакова.

Что мы здесь имеем, в этой иронической симметрии взаимных отторжений? Остатки старого железного занавеса или еще более старой китайской стены, которая когда-то исключила русскую музыку из законной сферы деятельности западного музыковедения. Скажем прямо, это до сих пор сохраняется как анахронизм в организационной структуре российского музыковедения, которое продолжает следовать по старым параллельным путям, стравливая кафедры истории русской музыки с теми, которые посвящены (ненавижу это слово) «зарубежной» музыке — термин неизбежно отвратительный. Из-за этого так трудно комплексно воспринять что-либо в истории русской музыки — или, на самом деле, любой музыки — во всех красках ее эклектичности, неоднородности, гибридности, называйте это как хотите.

Но разве сегодня не нужно воспринимать это как само собой разумеющееся? Когда Стравинский в Сонате для фортепиано (1924) — одном из своих показательно неоклассических, то есть показательно космополитических сочинений, — расставляет три части по кругу больших терций (первая часть в до мажоре, вторая — в ля-бемоль мажоре, третья — в ми мажоре), или когда в Концерте для двух фортепиано (1935), еще более воинствующем манифесте «чистой музыки», пишет четыре вариации и завершающую фугу в финале по кругу малых терций (соль, до-диез, си-бемоль, ми), заканчивая кон-

церт в начальной тональности, мы можем сказать (а я сказал об этом в 1986 г.), что он следует Римскому-Корсакову, как Римский-Корсаков следовал Листу²¹, или же мы можем указать на два диагональных пути в «звуковой сетке» и говорить о косвенном восприятии Стравинским (через Римского-Корсакова) немецкой традиции, которую Римский-Корсаков получил через Лядова и Иогансена от Гауптмана, а Гауптман от Эйлера (который работал в России). Ни одно объяснение нельзя признать ошибочным, но и ни одно — исчерпывающе верным. Как бы то ни было, «русское» и «зарубежное» безнадежно перемешаны и никогда не смогут быть распутаны.

И вот мы пришли к отправной точке этой статьи — бесконечным дебатам на тему «Россия против большого, “другого” Запада». Давайте закончим эти дебаты. Путь нам покажет деятельность Римского-Корсакова, а точнее жизнь его наследия после его смерти. Масштаб творчества Римского-Корсакова уже давно мировой, если под «миром» понимать ту часть земного шара, где играет европейская классическая музыка XIX и начала XX в., — сегодня эта территория значительно больше, чем только Европа. Весь мир европейской музыки XIX в. сформировал ее и подготовил к путешествиям. Можно перефразировать слова Арнольда Шёнберга, который, наверное, находил столько же удовольствия в музыке Римского-Корсакова, сколько тот находил бы в музыке Шёнберга, но слова эти уместны: музыка Римского-Корсакова, «будучи основана на традиции, предназначена стать традицией» везде²².

Перевод — Владимир Хавров

²¹ Там же. Р. 141.

²² Ср. у Шёнберга: «Я признаю за собой заслугу создания действительно новой музыки, которая, будучи основанной на традиции, призвана стать традицией» // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. С. 331.

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ – ИНСПЕКТОР
ВОЕННЫХ ХОРОВ МОРСКОГО ВЕДОМСТВА

Россию, как великую морскую державу, невозможно представить без Санкт-Петербурга. Здесь формировалась отечественная военно-морская мысль, создавались новые корабли, воспитывался корпус флотских офицеров. В течение трех столетий город и флот составляют единое целое. Военные моряки не только прославили город на Неве своими ратными подвигами, но и составили честь и славу русской культуры.

Среди моряков такие известные мореплаватели, как И. Ф. Крузенштерн, Ф. Ф. Беллинсгаузен, Ю. Ф. Лисянский, Ф. П. Врангель, Г. И. Невельской, Б. А. Вилькицкий, ученые В. И. Даль, А. Н. Крылов, Ю. М. Шокальский, В. А. Унковский, Ф. Ф. Веселаго, Н. Л. Кладов, Б. Б. Жерве, А. П. Белобров, А. И. Козлов, К. В. Пензин, А. И. Берг, создатель первого самолета А. Ф. Можайский, писатели К. М. Станюкович, С. А. Колбасьев, художники А. П. Боголюбов, В. В. Верещагин и композитор Н. А. Римский-Корсаков.

Из рядов русской армии в мировую музыку вошел офицер лейб-гвардии Преображенского полка М. П. Мусоргский, офицерский мундир носили А. А. Алябьев, Ц. А. Кюи, но лишь Римский-Корсаков был военным моряком.

Имя Николая Андреевича Римского-Корсакова — композитора, педагога, дирижера — олицетворяет целую эпоху в истории русской и мировой культуры. Эта статья — о морских корнях композитора, его службе на флоте и о его деятельности в должности Инспектора военных хоров Морского ведомства.

В старинном дворянском роду Римских-Корсаковых традиционной была служба во флоте. Прадед будущего композитора Воин Яковлевич Римский-Корсаков дослужился до вице-адмирала. Он окончил Морскую академию и успешно служил в русском Северном флоте, командовал Кронштадтской эскадрой.

Николай Петрович Римский-Корсаков — родной дядя Ники — окончил Морской корпус, много плавал, прошел путь от мичмана

до вице-адмирала. Участвовал в Отечественной войне 1812 г., а затем вновь вернулся на море и осуществил множество экспедиций, в том числе побывал в кругосветном плавании. В 1842 г. Николай Петрович был назначен директором Морского корпуса в Петербурге.

Потомки гордились своими моряками, особенно Воином Яковлевичем, поэтому и в семье Андрея Петровича и Софьи Васильевны Воином решили назвать первенца, который унаследовал не только имя, но и профессию прадеда: Воин Андреевич к моменту рождения Ники уже окончил Морской корпус и, пока подрастал младший брат, исходил много морей и океанов — он вел серьезную исследовательскую работу на Дальнем Востоке во время кругосветного плавания на шхуне «Восток». Сравнительно молодым Воин удостоился чина контр-адмирала, а в 1860 г.

был назначен директором Морского корпуса. Старший брат был для Ники в детские годы предметом обожания, преклонения и, естественно, подражания, родителям виделось, что Ника пойдет тем же путем. Несмотря на то что у Николая рано проявилась музыкальная одаренность, по установившейся традиции он готовился стать военным моряком.

20 августа 1856 г. двенадцатилетний Николай Римский-Корсаков был зачислен кадетом. Кроме занятий в корпусе, Николай начал брать уроки музыки у учителя, нанятого по распоряжению брата, посещал оперу и балет.

Из переписки с родителями: «Встаем мы в шесть часов, — писал Николай, — в половине седьмого идем в залу пить чай, после чего надеваем шинели и идем гулять до восьми часов по улицам во фронте; в девять часов идем в классы, в одиннадцать возвращаемся и все идем в залу на гимнастику; в час идем обедать; после обеда нас водят всех вместе на парадный двор играть до трех часов, в три



Н. Римский-Корсаков в форме гардемарина

часа идем в классы, приходим назад в роту в шесть часов; тогда идем на гимнастику до восьми часов; в восемь часов идем ужинать; после ужина опять надеваем шинели и идем гулять по улицам; в девять часов возвращаемся и идем спать. Один раз в неделю бывает фронтовое ученье и один раз танцевальный класс; через неделю ходим в баню»¹.

В корпусе Римский-Корсаков организовал и возглавил хор, о котором он писал в Тихвин: «У нас каждый вечер почти собирается компания петь из 18-ти человек теноров и басов и исполняет прекрасно хор из “Жизни за царя”, и хор рыбаков из “Аскольдовой могилы”, и многие другие пьесы... Только беда, что мы претерпеваем большое гонение от начальства. Мы сложились и купили гармонифлют для аккомпанеента и на будущей неделе будем разучивать финал “Жизни за царя” “Славься, славься”»².

Весной 1862 г. Николай окончил Морское училище (так стал называться Морской кадетский корпус), был произведен в гардемарины. Для получения чина мичмана требовалось совершить длительное плавание. Римский-Корсаков был направлен на винтовой клипер «Алмаз».

18 июля 1863 г. «Алмаз» в составе эскадры под командованием контр-адмирала С. Лесовского направился в Нью-Йорк. «Уже будучи в море, мы узнали, что идем в Нью-Йорк, где соединимся с прочими судами эскадры, что цель нашего отправления чисто военная. Ожидалась война с Англией из-за польского восстания, и в случае войны наша эскадра должна была угрожать английским судам в Атлантическом океане»³.

30 сентября 1863 г. «Алмаз» вошел в Гудзон и встал на якорь «против города Нью-Йорка»⁴. «В Соединенных Штатах мы пробыли с октября 1863 по апрель 1864 года. Мы побывали кроме Нью-Йорка в Аннаполисе и Балтиморе, ездили осматривать Вашингтон. Во время пребывания в Аннаполисе были сильные морозы, река, в которой стоял наш клипер и корвет “Варяг”, замерзла. Лед был настолько крепок, что мы пробовали по нему ходить, но это длилось всего два дня или три, после чего реку взломало», — вспоминал Римский-Корсаков. «Американцы возили нас на Ниагару за свой счет в видах гостеприимства, оказываемого ими русским заатлантическим друзьям... в ниагарском отеле меня заставили играть на рояле для увеселения

¹ Римский-Корсаков Н. А. Из семейной переписки. СПб.: «Композитор. Санкт-Петербург», 2008. С. 28.

² Там же. С. 58.

³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: «Музыка», 1982. С. 41.

⁴ РГАВМФ. Ф. 870. Оп. 1. Д. 8941а. Л. 199 об.

общества. Я конечно сопротивлялся... <...> ...но по приказанию Лесовского... должен был одеться и выйти в салон. Я сел за фортепиано и сыграл, кажется, краковяк и еще что-то из “Жизни за царя”. Вскоре я заметил, что никто меня не слушает и все заняты разговорами под мою музыку. Под шумок я прекратил игру и ушел спать. На другой вечер меня не беспокоили, ибо, в сущности, никому моя игра нужна не была и в первый вечер она понадобилась лишь для удовлетворения каприза Лесовского, который в музыке ровно ничего не понимал и нисколько ее не любил».

В апреле 1864 г. клипер покинул гостеприимные берега и отправился в поход по Атлантическому океану. «Алмаз» посетил Рио-де-Жанейро, потом направился в Средиземное море, в Вилла-Франка, а потом через Кадис и Лиссабон вернулся на Балтику. Во время этого перехода летом 1864 г. Римский-Корсаков был произведен в мичманы⁵. 21 мая 1865 г. «Алмаз» бросил якорь на рейде Кронштадта.

Командир клипера капитан-лейтенант Павел Александрович Зеленой «За отлично-усердную службу...» представил к награждению орденом Святого Станислава 3-й степени мичмана Н. А. Римского-Корсакова. Однако контр-адмирал С. Лесовский внес свои коррективы, представив лишь к объявлению благодарности начальства, которая и была вынесена 26 июля 1865 г.⁶ Плавание клипера продолжалось два года и восемь месяцев. Николай Андреевич Римский-Корсаков приобрел большой опыт военно-морской службы, но в ней практически разочаровался.

По возвращении в Санкт-Петербург в сентябре 1865 г. Римского-Корсакова перевели на береговую службу в письменную часть 1-го Флотского экипажа. В середине января 1867 г. Римский-Корсаков был зачислен в 8-й Флотский экипаж, а в следующем году он был произведен в лейтенанты.

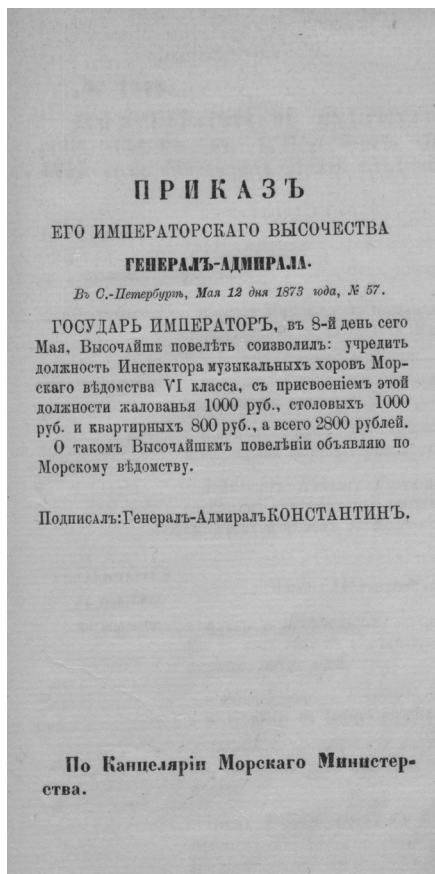
«Служба меня занимала мало, — писал Римский-Корсаков в своей “Летописи”. — Занятия мои заключались в дежурствах по экипажу и по магазинам морского ведомства, называемым Новой Голландией; иногда я бывал назначаем в караул в тюрьму»⁷.

Летом 1871 г. Римский-Корсаков был приглашен преподавать в Петербургскую консерваторию. Николай Андреевич все чаще подумывает об отставке. Береговая служба в Морском ведомстве была ему в тягость, в ней он не видел для себя перспектив. Учитывая его музыкальные достижения, начальство пошло навстречу: 12 мая 1873 г. генерал-адмирал Великий князь Константин Николаевич

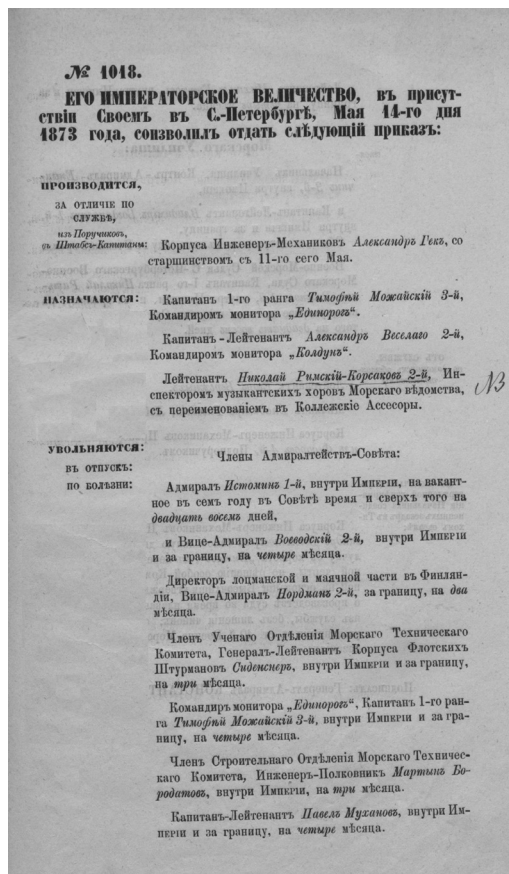
⁵ Там же. Ф. 406. Оп. 3. Д. 894. Л. 300.

⁶ Там же. Ф. 283. Оп. 3. Д. 4995. Л. 128, 140.

⁷ *Римский-Корсаков Н. А. Летопись...* Указ. соч. С. 60.



Приказ об учреждении должности
Инспектора музыкальных хоров
Морского ведомства



Приказ о назначении лейтенанта
Н. Римского-Корсакова на должность Инспектора
музыкантских хоров Морского ведомства

для приведения к единому порядку комплектации хоров Морского ведомства, подбора репертуара, обучения исполнителей подписал приказ об учреждении должности Инспектора музыкальных хоров Морского ведомства. Им был назначен лейтенант Римский-Корсаков. Из строевого состава флота он был переведен в чиновники с переименованием в коллежские ассесоры⁸.

«Должность моя, — писал он в “Летописи”, — заключалась в инспектировании всех музыкантских хоров Морского ведомства по всей России, т. е. в наблюдении за капельмейстерами и за назначением оных, за репертуаром, за качеством инструментов и т. д., а также в составлении учебной программы для вновь утверждаемых

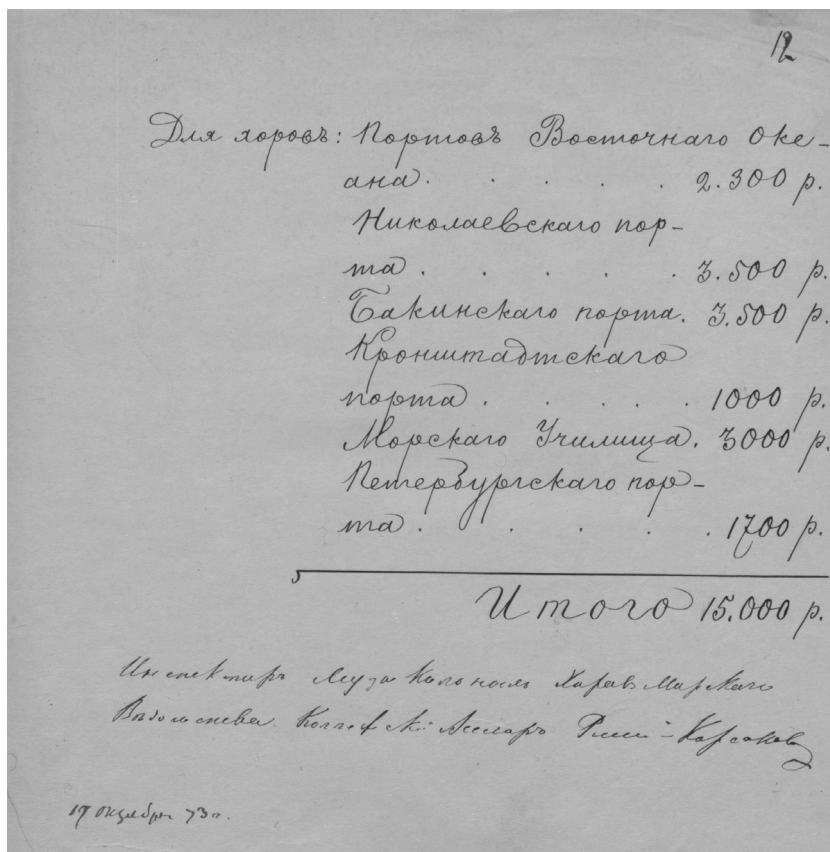
⁸ РГАВМФ. Ф. 283. Оп. 32. Д. 1087. Л. 4–5.

18 октября
1873 г.

Проект преобразования музыкаль- ных хоров Морского ведомства.

Приказом Его Императорского
Величества Генерал-Адмирала, отъ 27
Августа 1873 года № 8, объявлено Выссо-
чайше утвержденное положение о строе-
вой и портовой музыкантских хорахъ
Морского ведомства. По этому положению
имѣются въ настоящее время слѣдующіе
хоры: 4 строевой хора - Гвардейскаго эки-
пажъ и три отряда Балтійскаго фло-
та: 1^й, 3^й и 5^й флотскихъ экипажей; и 4
портовой хора - Кронштадтскій, Нико-
лаевскій, Бакинскій и портовый Восточ-
наго океана. Но кромѣ упомянутыхъ въ
приказѣ 8^х хоровъ, существуютъ еще два
хора: симфоническій - Морскаго училища и
мѣдный 8^й флотскаго экипажа.

Первый изъ нихъ утвержденъ указомъ
Морскаго Училища 22^{го} Мая 1868 года, и со-
стоитъ изъ 46 членовъ. На заведеніе
инструментовъ хоръ этому отпущено бы-
ло, при отношеніи Канцеляріи Морскаго
Министерства отъ 18^{го} Июля 1869 года



Проект преобразования музыкальных хоров Морского ведомства
(окончание с подписью композитора)

стипендиатов и в посредничестве между морским министерством и консерваторией. Должность эта недурно обеспечивала меня в денежном отношении и числилась по канцелярии морского министерства. С этих пор я становился музыкантом официально и неоспоримо. Я был в восторге; мои друзья тоже⁹.

В октябре 1873 г. Римский-Корсаков закончил «Проект преобразования музыкальных хоров Морского ведомства» по составу музыкальных хоров, по обязанностям и правам чинов музыкальных хоров, по качеству и числу музыкальных инструментов, по репертуару, по расходу и содержанию музыкальных хоров — и вынес его на обсуждение совета профессоров Консерватории. Большинство его предложений было принято¹⁰.

⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 104.

¹⁰ РГАВМФ. Ф. 410. Оп. 2. Д. 3373. Л. 1-12.

27
Канцлерия Морского Министерства на основании представ-
лений, во означенных отношениях, къ удовлетворению этого
ходатайства, находитъ, что, въ виду совершенной не-
кислотности делъ, въ отношеніи, възыскующихъ эту
потребность, будетъ удобно отпустить, на усиліе
своей суммѣ, ежели, согласно опредѣленному суммѣ,
на расходъ адм. тѣлѣ руб., разнелая отпустить въ
текущемъ году соотвѣтственно количеству оставшихся
мѣсяцевъ. 27. Февраля 1874.

Замѣтка
Ученики школы 8-го Флотского экипажа, обучаю-
щиеся на морскомъ флотскомъ училищѣ, въ С. Петербургской Консерваторіи, въ настоящее время
довольствуются преподаваемымъ способомъ по 5-й классу
въ день на головѣ, наравнѣ и прочимъ преподава-
емымъ по профессіи о преподаваніи довольствіи
морской команды Высочайше утвержденномъ 20-
го Января 1870 года; но, такъ какъ послѣднее
невозможно работъ, ни другаго средства къ работѣ,
они не могутъ по какому-либо изъ этихъ средствъ
получить отъ 8-го Флотского экипажа, при
поступающаго въ школу и въ учебномъ порядкѣ.
Но, при этомъ въ виду, что при немъ преподаваніе
важнѣе, они вѣдѣя много работъ учредившихъ
нашъ флотскій училищѣ, преподающихъ много
развѣтъ флота и прочее и что поэтому эти
могутъ вѣдѣе наравнѣ на немъ работѣ сего,
а другіе это флотскій, берутъ важнѣе флота учредившихъ
нашъ флотскій, и имѣютъ всего по крайней мѣрѣ
нашъ Преподаваніе въ извѣстномъ образованіи
и на довольномъ довольствіи на учебномъ порядкѣ,
учаще употребитъ на работу въ немъ собственнымъ
нашъ флотскій, а не въ преподаваніи для этого: сего,
когда то на немъ, покуда и проч. Поэтому преподаваніе
на флотскій учредившихъ преподаваніе довольствіи

Записка о необходимости увеличения довольствия
ученикам школы 8-го Флотского экипажа

«В музыкантских хорах меня встречали как начальство, — вспоминал Римский-Корсаков. — Я заставлял проигрывать при себе их репертуар, ловил фальшивые ноты, описки в партиях, которых было весьма много, осматривал инструменты и, соответственно с потребностями, хлопотал о заказах новых и добавочных»¹¹.

По инициативе Римского-Корсакова общеобразовательная школа для матросских детей при 8-м Флотском экипаже была преобразована в музыкальную школу Морского ведомства. Будучи музыкальным руководителем школы и посредником между нею и Консерваторией, Римский-Корсаков следил за успехами учеников, заботился об их быте, занимался распределением выпускников школы по оркестрам флота, отбирал самых способных, устраивая их в военные оркестры капельмейстерами.

В государственном архиве ВМФ сохранилась записка, направленная Римским-Корсаковым директору канцелярии морского министерства К. А. Манну 25 февраля 1874 г., о необходимости увеличения довольствия ученикам школы 8-го Флотского экипажа, обучающимся игре на музыкальных духовых инструментах в Консерватории¹².

В результате проведенных преобразований уже в октябре 1874 г. стало возможным проведение в Кронштадте большого инструментального концерта шести соединенных музыкантских хоров Морского ведомства, которыми управлял профессор Санкт-Петербургской консерватории, композитор Н. А. Римский-Корсаков¹³.

«Не знаю, — читаем мы в “Летописи”, — будут ли когда-нибудь морские хоры играть с такой отделкой и так стройно, как тогда, но до этого им никогда не приходилось так подтянуться, в этом я уверен»¹⁴.



Афиша концерта 27 октября 1874 г. в Кронштадте

¹¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 106.

¹² РГАВМФ. Ф. 410. Оп. 2. Д. 3373. Л. 27.

¹³ РГАВМФ. Ф. 410. Оп. 2. Д. 3373. Л. 94, 99–101.

¹⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 119.

ИНСПЕКТОРСКИЙ ДЕПАРТАМЕНТЪ

04.7.15 3 АПР 84
84 II
МОРСКОГО МИНИСТЕРСТВА

1. Вѣ Тавнои Морской Штабѣ

Каммискаго Слѣдствика
Гласнаго - Корсакова

Имѣ
Вѣ Тавнои

Рапортъ.

Вслѣдствіе упрощенія должности
Инспектора музыкантскихъ хоровъ
Морскаго Вѣдомства и увольненія
меня отъ службѣ по Морскому
Вѣдомству объявленнаго Высшимаго
приказа о чинахъ гражданскихъ
отъ 19^{го} сего Марта за №144, а
также вслѣдствіе предписанія
Тавнаго Морскаго Штаба отъ
29^{го} Марта №3346, и.и.и.и.и.и.
донести Тавнои Морскому Штабу
что сего 31^{го} Марта всѣ дѣла по
Шкаль 8^{му} экипажа и по хору и.

15
84

Морского Вѣдомства мною переданы
Адъютанту Главнаго Морскаго Штаба
Капитанъ Лейтенанту Алексіано, а
инвентарь музыкальныхъ инструментовъ,
принадлежностей и нотъ находившихся
въ моемъ веденіи по описи переданъ Пра-
порщику Никитинскому; опись же музы-
кальнаго имущества школы, при семъ
имѣю честь представить Главному
Морскому Штабу.

Николай Андреевичъ Римскій-Корсаков

31 Марта 1884г.

Рапорт о сдаче должности Инспектора (оборот с подписью композитора)

Весной 1884 г., с упразднением должности, Николай Андреевич оставил службу в Морском ведомстве и целиком посвятил себя сочинительской деятельности. В своем отчете он писал: «Имею честь донести, что сего 31 марта все дела по школе 8-го экипажа и по хорам морского ведомства мною переданы адъютанту Главного морского штаба капитан-лейтенанту Алексиано, а инвентарь музыкальных инструментов, принадлежностей и нот, находившихся в моем ведении, по описи передан прапорщику Никитинскому; опись же музыкального имущества школы при сем имею честь представить Главному морскому штабу»¹⁵.

¹⁵ РГАВМФ. Ф. 283. Оп. 3. Д. 4414. Л. 15–15 об.



Портрет Н. А. Римского-Корсакова в военной форме

Римский-Корсаков стремился все концертные выступления военных оркестров сделать содержательными и доступными для массового слушателя. Для этого он включал в программы концертов выступление хора и солистов на различных духовых инструментах. Репертуар солистов не ограничивался только переложениями популярных оперных арий, ансамблей, камерно-вокальных произведений; в 1877–1878 гг. Римский-Корсаков сочинил Концерт для кларнета, Концерт для тромбона и Вариации для гобоя — все в сопровождении духового оркестра. Это первые в русской музыке образцы крупных концертных сочинений для духовых инструментов.

Опыт обращения Римского-Корсакова к духовым в концертном жанре и освоение письма для них стал хорошим подспорьем и для его будущих оркестровых партитур. В «Летописи» композитор пишет: «...написаны эти сочинения были, во-первых, с целью дать в концерте сольные пьесы менее избитого характера, чем это всегда случается; во-вторых, чтобы самому овладеть неведомым мне виртуозным стилем с его соло, тутти, каденциями и т. п.»¹⁶.

Вариации для гобоя написаны на тему романса М. И. Глинки «Что красotka молодая». В конце автографа партитуры стоит авторская дата «28 января 1878 года». На концерте в Кронштадте солировал унтер-офицер Ранишевский¹⁷.

Заметно, что композитор в совершенстве знал и учитывал специфические особенности конструкции гобоя, влияющие на известную ограниченность его технических возможностей и ставящие его в ряд особенно трудных духовых инструментов. Оттеня определенные характерно-тембровые стороны звучания гобоя, оркестр, в свою очередь, вступает в соревнование с солистом и, что особенно

¹⁶ Макаров Е. П. Произведения для духовых инструментов и инструментов соло. Том 25. М.–Л.: Государственное музыкальное издательство, 1950. С. 5.

¹⁷ Там же.



Адмиралтейский оркестр Ленинградской военно-морской базы на фоне Главного Адмиралтейства в Санкт-Петербурге



Адмиралтейский оркестр Ленинградской военно-морской базы на Адмиралтейской набережной Санкт-Петербурга

интересно, самостоятельно варьирует тему: вариации № III, VI и VIII исполняются только оркестром.

Концерт для кларнета написан в 1878 г. Сам композитор в «Летописи» ошибочно относит это сочинение к 1877 г. Но на автографе партитуры имеется авторская пометка «1 апреля 78 года. Питер». При жизни автора Концерт для кларнета не исполнялся. В «Летописи» мы читаем: «...пьеса эта в кронштадтских концертах исполнена не была, так как мне не понравилось ее тяжелое сопровождение при пробе на репетиции»¹⁸.

Концерт для тромбона сочинен в 1877 г. Впервые исполнен в Кронштадте 16 марта 1878 г. в концерте военно-морского оркестра под управлением автора. Солист — унтер-офицер Леонов. Вторичное исполнение состоялось в Николаеве, 20–21 июня 1881 г., под управлением автора. Солист — рядовой Аксёнов¹⁹.

Художественная ценность этих произведений определяется, конечно, не «менее избитым характером музыки» и умелым владением отдельными элементами инструментальной техники и виртуозности. Простота и доступность музыки, ясная и четкая форма, глубокое знание и превосходное использование технических возможностей инструментов и темброво-красочных особенностей их звучания, гибкое и тонкое сопровождение оркестра — все это определяет музыкальные достоинства инструментальных произведений Римского-Корсакова.

Работа Римского-Корсакова с музыкантскими хорами Морского ведомства наложила отпечаток на дальнейшее творчество композитора. «Если впоследствии, — подчеркивал Римский-Корсаков, — я достиг известного успеха в дирижерстве и мог благополучно вести концерты бесплатной музыкальной школы, русские симфонические и даже оперные представления, то это благодаря моей практике с морскими военными оркестрами».

С другой стороны, профессиональные современные военно-морские оркестры России, продолжающие традиции, заложенные их прославленным «шефом», самим своим существованием и профессиональной творческой работой являют собой достойный результат деятельности Н. А. Римского-Корсакова на посту Инспектора музыкантских хоров Морского ведомства.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

«КРАЙНЕ ЗАТРУДНИТЕЛЬНЫ И НЕ ТОЧНЫ» —
ОПИСАНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ТЕМБРОВ
В «ОСНОВАХ ОРКЕСТРОВКИ» (1913)
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

«ОСНОВЫ ОРКЕСТРОВКИ» РИМСКОГО-КОРСАКОВА
И ЕЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ ИЗДАНИЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРУДАХ
ПО ИНСТРУМЕНТОВКЕ XX И XXI ВВ.

«Основы оркестровки» Н. А. Римского-Корсакова являются, несомненно, не только одним из самых известных учебных пособий по инструментовке конца XIX — начала XX в., но также уникальным ресурсом как для изучения различных теоретических и исторических аспектов творчества Римского-Корсакова, так и русской музыки второй половины XIX в. в целом. Впервые вышедшие в 1913 г. в редакции ученика и зятя Римского-Корсакова М. О. Штейнберга на русском языке, «Основы оркестровки» были изданы в 1914 на французском (в переводе М. Д. Кальвокоресси), а в 1922 на английском (в переводе Э. Агате) и немецком (в переводе А. Элукхена) языках.

Зарубежные издания «Основ оркестровки» были восприняты в Европе и Америке неоднозначно. Помимо того, что момент выхода английского и немецкого переводов совпал не только с финансовыми кризисами 1920-х, которые в значительной мере повлекли сокращения составов многих оркестров (а то и полное их закрытие)¹, но также с постепенной переменой эстетических идеалов оркестрового звучания, а именно четкостью разделения («Trennschärfe», «gespaltener Klang») взамен гомогенности («Verschmelzung») оркестровых тембров², «Основы оркестровки» не сыскали особой популярности как практическое руководство. Характерна в этом контексте острая критика П. Хиндемита актуальных в это время учебников по инструментовке (в том числе и «Основ оркестровки» Римско-

¹ Schröder G. Raffiniert... oder lieber roh? Zur Wirkung von Rimsky-Korsakovs Orchestrationslehre in Deutschland. S. 3. [Электронный ресурс] URL: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-60680> (дата обращения: 21.09.2019).

² Там же.

го-Корсакова)³ середины 1930-х, где он ставит под вопрос их педагогическую ценность и настоятельно рекомендует «практический подход к инструментам»⁴, путь к которому лежит не только через их теоретическое изучение, но также и через самостоятельную игру — «пиши только так, чтобы самому (почти) смочь это сыграть»⁵. Современники Хиндемита, Э. Веллес и Г. Эрпф, также игнорируют труд Римского-Корсакова в своих трактатах по инструментовке конца 1920-х — начала 1930-х гг. Несмотря на то что такие немецкоязычные авторы второй половины XX и начала XXI в., как Г. Кунитц, В. Гайслер и Е. Севсай, в своих трактатах по инструментовке полностью реабилитируют и высоко ценят труд Римского-Корсакова (в особенности Кунитц и Гайслер), «Основы оркестровки» остаются скорее известными как ресурс для изучения различных теоретических и исторических аспектов творчества Римского-Корсакова, нежели как практический учебник. Так, первоначальное издание 1922 г. до сих пор является единственным доступным немецким изданием. Интересно заметить, что англоязычные издания «Основ оркестровки» пережили как минимум два переиздания, в 1933 и в 1964 гг., однако являются одним и тем же репринтом издания 1922 г. в переводе Э. Агате. С. Адлер подчеркивает также в своем трактате по оркестровке как историческую, так и практическую ценность учебника Н. А. Римского-Корсакова⁶. Совершенно новый взгляд на «Основы оркестровки» открывается, однако, в контексте исторических исследований анализа музыкальных тембров и, в частности, спектрального анализа.

ЭКСПЕРИМЕНТЫ Д. МИЛЛЕРА — ПЕРВЫЕ ПОПЫТКИ ВИЗУАЛИЗАЦИИ И СПЕКТРАЛЬНОГО АНАЛИЗА ЗВУКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Одной из ключевых фигур в сфере акустических исследований первой половины XX в. является Дейтон Миллер (1866–1941) — известный американский физик и астроном. В частности, он опубликовал в 1916 г. книгу «The Science of Musical Sounds»⁷, в которой описывается процесс фотографирования акустических колебаний при помощи специально для этого изобретенного инструмента — фонодейка («phonodeik»).

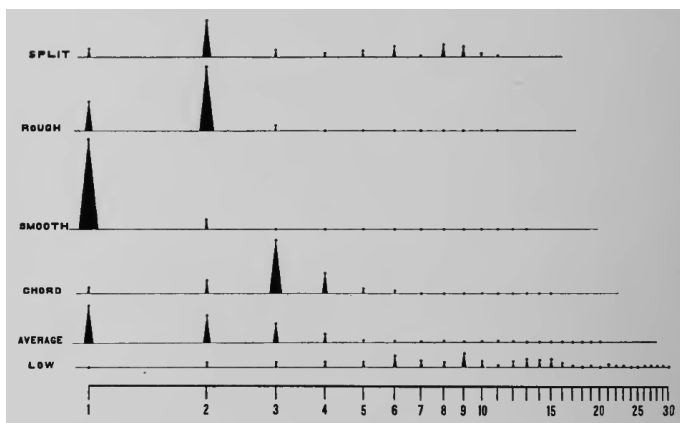
³ Там же.

⁴ Там же. S. 4.

⁵ Там же.

⁶ Adler S. The Study of Orchestration, 3rd Edition. New York: W. W. Norton & Company Inc., 2002. P. 798.

⁷ Дополненное издание вышло в 1922 г. и содержит, по словам автора, лишь «немного типографских исправлений и несколько небольших изменений во фразеологии». Miller D. The Science of Musical Sounds. Second Edition. New York: The Macmillan Company, 1922. P. V (preface).



Илл. 1. Сравнительная визуализация обертонов различных техник игры на валторне по Миллеру⁸

Сам процесс создания фотографического изображения был достаточно сложен и трудоемок и позволял визуализировать лишь очень короткие отрывки. Поэтому Миллер приводит в своем труде только такие примеры записей, которые длятся всего несколько десятых долей секунд (для записи четкого изображения одной секунды акустических колебаний в качестве, которое допускало дальнейшую обработку и анализ, требовалось около 40 футов пленки⁹). Несмотря на такое сильное ограничение, ему удалось собрать солидный каталог фотографических изображений различных звуков, включавший в себя фиксацию не только голоса, колокола или различных граммофонных звукозаписей, но также и отдельных музыкальных инструментов (флейта, гобой, валторна, скрипка и фортепиано). Записи этих инструментов были произведены непосредственно в лаборатории Миллера с высокой детализацией, которая позволяла визуализировать отдельные циклы акустических волн и сделать их точный анализ. Анализ проводился мануально, при помощи специального анализатора гармоник («harmonic analyzer», а именно модели О. Хенричи, изготовленной в Швейцарии г. Коради¹⁰), который имел разрешение вплоть до 30 гармоник. Миллер также визуализировал результаты этих анализов в унифицированных таблицах, что позволяло сопоставлять между собой обертоновые спектры как различных инструментов, так и различных техник игры на них (илл. 1).

⁸ Там же. Р. 204.

⁹ Там же. Р. 82.

¹⁰ “Henrici harmonic analyzer, built in Switzerland by G. Coradi”. [Электронный ресурс] URL: <https://asa.scitation.org/doi/10.1121/1.4782875> (дата обращения: 29.10.2019).

Кроме описания акустических особенностей музыкальных инструментов, которое включает в себя, в первую очередь, сравнение теоретических и экспериментально полученных изображений характеристик форм волны и спектра, Миллер также приводит подробные словесные описания тембров, которые дополняются цитатами из трактатов об оркестровке и инструментоведении Г. Берлиоза и А. Лавиньяка. Использование этих цитат, с практической точки зрения, довольно логично — Миллер не имел возможности прилагать акустические записи к фотографиям соответствующих звуковых волн и поэтому искал различные возможности словесных описаний звучания и тембральных характеристик исследованных им инструментов, которые как раз содержались в избытке в доступных в то время книгах и учебниках по инструментовке. Миллер также тщательно отбирает цитаты, приводя только те, которые имеют достаточно общий характер и не относятся к звучанию инструмента в контексте какого-либо конкретного музыкального произведения. Так, например, в контексте описания тембральных качеств скрипки, после сравнительного анализа сфотографированных Миллером форм волны с теоретическими описаниями из работ Г. Гельмгольца и обширных отсылок к его различным научным работам¹¹, приводится следующая цитата из «Трактата об инструментовке и оркестровке» Берлиоза:

Из них развивается величайшая сила экспрессии и бесспорное разнообразие тембральных качеств звука. Скрипки, в частности, способны совмещать противоречивые оттенки экспрессии. Они обладают в целом силой, легкостью, изяществом, подчеркивают как мрачное, так и веселое, как вдумчивое, так и страстное. Единственный вопрос — как заставить их говорить?»¹²

Этот довольно общий характер отбора цитат также хорошо заметен в анализах тембров валторны и флейты. В случае валторны Миллер анализировал и сравнивал обертоновые спектры различных техник игры и мог бы провести многочисленные примеры из трактата Берлиоза, где как раз присутствуют как нотные примеры, так и словесные описания¹³, однако Д. Миллер довольствуется лишь короткой цитатой из Лавиньяка:

Звучание валторны описывается... по очереди как героическое или сельское, свирепое или изысканно поэтическое; и, возможно, в выраже-

¹¹ Там же. Р. 195.

¹² Там же. Р. 196; *Berlioz H. A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration. London & New York: Novello, Ewer and Co., 1882. P. 25.*

¹³ *Berlioz H. Указ. соч. Р. 129–142.*

нии нежности и чувства она наиболее ярко проявляет свои загадочные тембральные качества¹⁴.

В главе про флейту Д. Миллер, несмотря на анализы и сравнения обертональных спектров различных флейтовых регистров, ограничивается лишь короткой цитатой из Берлиоза и, в качестве лирического отступления, довольно обширной цитатой из поэмы «Симфония» («The Symphony») С. Ланье¹⁵.

Сам факт совмещения нового метода, нацеленного на акустические измерения научного подхода (который охватывает как фотографическую запись, так и непосредственно на ней базирующийся спектральный/обертональный анализ), и описания тембров из музыкального и практического разделов трактатов об оркестровке и инструментоведении является качественно новым методологическим подходом, более типичным для работ второй половины XX в., в частности, в сфере компьютерного фонетического и звукового анализа. И даже несмотря на то, что эти цитаты играют явно второстепенную роль и не стоят в центре научной дискуссии Миллера, являясь своего рода «лирическим отступлением» (Миллер больше заинтересован показать широкие возможности своего аппарата и им описанных методов анализа), с их помощью органично связываются сухие физические/акустические факты и их первоначальный, «живой» музыкальный подтекст.

К сожалению, во втором издании своего труда в 1922 г. Миллер не дополняет свои исследования и вплоть до своей смерти в 1941 г. больше не возвращается к изучению тембров музыкальных инструментов. Кроме того, во второй половине 1920-х фонодейки подверглись сильной критике, главным образом со стороны немецких физиков и акустиков. Особенно примечательна критика известного физика и (на тот момент только будущего) нобелевского лауреата Ч. В. Рамана, назвавшего результаты экспериментов Миллера «несомненно в какой-то степени случайными» («Die Methode hat zweifellos etwas willkürliches»¹⁶) по причине большого количества неучтенных Миллером колебаний, которые в некоторых photographиях и, соответственно, анализах очень сильно искажали полученный результат.

¹⁴ Miller D. The Science of Musical Sounds. P. 202.

¹⁵ Там же. P. 191.

¹⁶ Raman C. V. Musikinstrumente und ihre Klänge // Handbuch der Physik: Akustik / Hrsg. von Hans Geiger, Karl Scheel. Berlin: Springer, 1927. P. 360.

Второе издание книги Миллера вышло всего на несколько месяцев раньше английского перевода «Основ оркестровки» Римского-Корсакова и, возможно, только в результате случайного стечения обстоятельств не нашло свой путь к нему. Однако если сравнить уже озвученный контекст применения Миллером цитат как словесных описаний звучания и тембральных характеристик исследованных им инструментов с примечаниями Римского-Корсакова по поводу «словесных определений качества тембров», то окажется, что эти оба научных труда в большой степени могли бы дополнять друг друга. Римский-Корсаков пишет:

Словесные определения качества тембров крайне затруднительны и не точны. Приходится их заимствовать из области зрительной, осязательной и даже вкусовой. Связь представлений из этих якобы чуждых музыке областей с представлениями слуховыми для меня, однако, несомненна. Таковые заимствования напрашиваются сами собой всем, желающим передать свои музыкальные впечатления¹⁷.

Для Римского-Корсакова словесное описание тембров является основным инструментом передачи характера определенного звучания, и в отсутствие звукозаписи или других методов передачи звуковой/акустической информации он заимствует всю доступную палитру человеческого восприятия, чтобы выразить те впечатления и чувства, которые передает тот или иной звук. Миллер же, наоборот, имея метод передачи и визуализации звуковой/акустической информации, однако также в отсутствие звукозаписи, ищет словесные описания, чтобы наглядней объяснить связи между реальным звучанием, его визуализацией и его восприятием. Совместив оба эти подхода, мы получаем довольно интересный конструкт. Имея звуковую запись, ее анализ и визуализацию, которые в точности передают всю содержащуюся в звуковой записи акустическую информацию, мы можем совместить ее со словесным описанием этого звучания и попробовать определить, возможно ли при помощи различных методов анализа и различных видов визуальной репрезентации акустического сигнала найти конкретные, аналитически воспроизводимые признаки соответствующих «словесных определений», которые использовались Римским-Корсаковым для того или иного созвучия. Таким образом мы бы могли попробовать понять описываемые

¹⁷ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений. [В 2 т.] / Под ред. М. Штейнберга. Берлин; М.; СПб.: Российское музыкальное издательство, 1913. Т. 1. С. 18.

Римским-Корсаковым нюансы не только опираясь на наши «музыкальные впечатления», но и, в дополнение к ним, также на конкретные аналитические данные.

Похожие дискуссии о взаимодействии звучания, различных форм компьютерного анализа/визуализации и его человеческого, музыкального восприятия ведутся уже с 1990-х гг., особенно в контексте исследований новой музыки, электронной музыки и акустики. В частности, работы Л. Ленди и Д. Смалли часто обсуждают роль различных методов компьютерного анализа звука, в особенности спектрального анализа и сонограмм, как одного из способов более глубокого понимания музыкальной фактуры:

*Сонограммы являются, несомненно, очень полезными при использовании в анализе, особенно если иметь дело с комплексными тембрами в некоторых звуковых композициях. Проблема, которая здесь поднимается: можем ли мы слышать все то, что мы видим в этих изображениях? Насколько релевантна та информация, которую мы не можем воспринять? Наоборот, существуют звуковые нюансы, которые мы можем услышать, но не можем найти в сонограмме (например, отдельные элементы комплексного созвучия). В этом случае, насколько сильно мы можем опираться на эту визуализацию, если она не предлагает нам все то, что мы можем воспринять?*¹⁸

*Сонограмма, графический спектральный анализ, сделанный компьютером, считается основным методом визуальной репрезентации электроакустической музыки. Я считаю ее, скорее, очень полезным дополнением, чем основным методом. Сонограмма является в буквальном смысле спектральным анализом в выбранном визуальном разрешении: в высоком разрешении детали становятся размытыми; в низком разрешении детализация недостаточна. Однако сонограмма не является репрезентацией музыки как она воспринимается человеческим ухом — в некотором смысле она слишком объективна. Ее формы, следовательно, должны быть истолкованы и упрощены до первоначального восприятия*¹⁹.

Несмотря на озвученные в цитатах очевидные проблемы использования сонограмм в контексте новой и электронной музыки (в отсутствие партитуры или нотации, которая в удовлетворительном объеме может показать нам музыкальные процессы и их составляющие, сонограммы используются как своего рода каркас для

¹⁸ Landy L. Understanding the Art of Sound Organization. London: MIT Press, 2007. P. 203.

¹⁹ Smalley D. Spectromorphology: Explaining sound-shapes // Organised Sound. 1997. № 2 (2). P. 108.

интерпретации и анализа музыкальной текстуры как на микро-, так и на макроуровне, со всеми оттуда вытекающими, описанными в цитатах проблемами), методы компьютерного анализа в исследованиях традиционной музыки и, соответственно, звукового анализа тембров и фактур, сыгранных на традиционных инструментах, до сих пор применяются достаточно мало, в основном — при исследовании различных нюансов интерпретаций какого-либо конкретного произведения («performance analysis», «micro-timing analysis»). «Основы оркестровки» открывают нам, однако, довольно четкие области применения этих методов, а именно конкретные изучения тембральных характеристик звучания и их текстуры в контексте «словесных определений». При этом сам факт того, что Римский-Корсаков приводит в «Основах оркестровки» исключительно примеры из собственных сочинений и соответственно интегрирует в свои «словесные определения» не только «музыкальные впечатления», но и, как композитор, «душу самого сочинения»²⁰, придает аналитическим поискам возможных связей между словесным описанием и соответствующими музыкальными фактурами значительную долю аутентичности.

МЕТОДОЛОГИЯ И ПРИМЕРЫ ПРИМЕНЕНИЯ КОМПЬЮТЕРНОГО АНАЛИЗА В «ОСНОВАХ ОРКЕСТРОВКИ»

Несмотря на то что «Основы оркестровки» содержат огромное количество материала, который может быть основой для развернутого, систематического исследования, в контексте этой статьи будут рассмотрены лишь некоторые аналитические концепции, которые в общих чертах описывают возможную методику исследований.

В «Основах оркестровки» можно встретить два различных типа словесных описаний звучания инструментов и певческих голосов — описания звучания отдельных регистров и описания звучания в контексте оркестровой фактуры.

Методы компьютерного анализа словесных описаний регистров отдельных инструментов в «Основах оркестровки»

Описания звучания регистров приведены в первой и шестой главах первого тома «Основ оркестровки» в форме сравнительных таблиц как в текстовой (илл. 2), так и в нотной форме (илл. 3).

²⁰ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Указ. соч. Т. 1. С. 2.

<i>Въ низкомъ регистръ.</i>	<i>Въ высшемъ регистръ.</i>
а) Флейта. — Матовый, холдный.	Блестящій.
б) Гобой. — Дивій.	Сухой.
с) Кларнетъ. — Звонящій, угрюмый.	Рѣзкій.
д) Фаготъ. — Грозный.	Напряженный.

Илл. 2. Пример текстовой таблицы звучания регистров деревянных духовых инструментов²¹



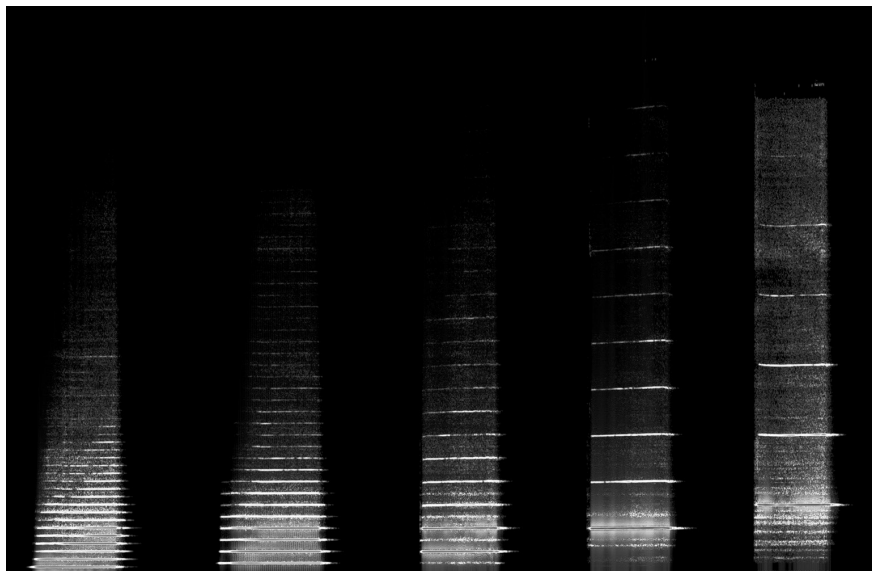
Илл. 3. Пример нотной таблицы звучания регистров флейты²²

Самым очевидным методом анализа описаний звучаний регистров является их сопоставление с сонограммами соответствующих аудиозаписей, однако ни у Римского-Корсакова, ни у Геварта (Римский-Корсаков в предисловии отсылает к его книге как к труду, который должен быть знаком всем тем, кто взялся изучать «Основы оркестровки»²³) не указывается, какая именно механика используется в качестве эталонного звучания. Так, например, в приведенной таблице указывается «матовый, шипящий» характер звука у флейты в низком регистре, который не совсем типичен для конструкции Бёма (вида механики, который используется у современной флейты): она, как раз наоборот, была известна своей ровностью и однородностью звучания. Однако си малой октавы, как самая низкая нота в диапозоне, прямо указывает на использование си-колена, которое, наоборот, было как раз типичным для конструкции Бёма. Таким образом, для должного изучения этих таблиц в высшей мере обязательны исследования моделей конкретных инструментов, которые использовались в оркестрах, особенно в Петербурге конца XIX — начала XX в., чтобы иметь более-менее аутентичное представление о том, как именно слышались Римскому-Корсакову те или иные тембровые оттенки. Однако если абстрагироваться от типичных звуковых особенностей механик инструментов конца XX в., то можно, даже опираясь на записи современной флейты, попробовать найти неко-

²¹ Там же. С. 24.

²² Там же. С. 20.

²³ Там же. С. 6.



Илл. 4. Сонограммы пяти сыгранных на флейте тонов в различных регистрах (с¹ g¹ g² g³ d⁴)

торые характерные для Римского-Корсакова описания тембров. Так, например, «шипящий» или «свистящий»²⁴ характер звучания может быть вполне интерпретирован в сравнительном отношении шумов и гармоник. В приведенном изображении (илл. 4) мы видим сонограммы пяти сыгранных на флейте тонов в различных регистрах (с¹ g¹ g² g³ d⁴), на которых отчетливо видны как четкие обертоновые структуры звуков (равномерно чередующиеся горизонтальные линии), так и шум в виде сопровождающих их размытых, слегка зернистых текстур. Степень визуальной выделяемости обертоновой «сетки» по отношению к шумовым текстурам показывает нам, насколько четко воспринимается нами обертоновая структура. Так, например, у первых трех звуков (с¹ g¹ g²) соотношение шума и обертонов примерно одинаково, что как раз наглядно показывает четкую тембральную однородность механики Бёма. В четвертом звуке (g³) мы отчетливо видим меньше шумов по отношению к обертонам, что как раз совпадает со «светлым», «блестящим» регистром (из-за меньшего количества шумов этот тон заметно отличается своей яркостью и четкостью по отношению к предыдущим). В пятом звуке (d⁴) как раз наоборот — шумы практически полностью перекрывают основной тон, и все обертоны после четвертого практически полно-

²⁴ Там же. С. 20.

стью сливаются с шумом, формируя «свистящий» тембр. Важно также принимать во внимание, что и в словесных описаниях отдельных регистров, и особенно в контексте описания определенных оттенков оркестрового звучания, существенную роль в слуховом восприятии играет так называемая кривая Флетчера-Менсона («Fletcher-Munson curve»²⁵), согласно которой диапазон между 2–5 кГц воспринимается особо интенсивно. В результате этого, даже если соотношение шума и обертонов на первый взгляд однозначно, именно из-за соотношений в этом диапазоне звук получает в конце концов либо более «прозрачный», либо более «свистящий» характер. Этот случай мы видим в сонограмме пятого примера звучания флейты (d⁴) — шумы и основной тон с первым обертоном как раз попадают в этот диапазон и, соответственно, в большой степени сказываются на его восприятии.

Методы компьютерного анализа словесных описаний оркестровой фактуры в «Основах оркестровки»

Во второй–шестой главах первого тома «Основ оркестровки» Римский-Корсаков приводит больше 300 примеров из различных собственных произведений. При этом примеры имеют четкое тематическое разделение и наглядно показывают различные нюансы оркестровой фактуры. Как и в случае с описанием регистров инструментов, Римский-Корсаков ориентировался в «Основах оркестровки» на технические и артистические возможности оркестра конца XIX — начала XX в., и, соответственно, достоверно понять и проанализировать все нюансы оркестровой фактуры того времени можно только в контексте специальных исторических исследований («Aufführungspraxis»). Однако даже исходя из компьютерных анализов современных записей оркестровых произведений Римского-Корсакова, можно в большинстве случаев отчетливо увидеть те композиторские и оркестровые приемы, которые он тщательно описывает и приводит в пример в своем учебнике.

Особенно интересными являются многочисленные высказывания Римского-Корсакова по поводу реализации различных тембральных эффектов в контексте оркестровой фактуры. Так, например, в 4-й главе («Общая оркестровая фактура») Римский-Корсаков пишет:

Наложение и снятие тембров.

*Прием наложения звучностей одной группы на другую (*или же тембров одной и той же группы), применяемый как к протянутым*

²⁵ Fletcher H. and Munson W. A. Loudness, its definition, measurement and calculation // Journal of the Acoustical Society of America. 1933. № 5. P. 82–108.

нотам, так и к аккордам, внезапно или постепенно изменяет простой тембр на сложный; прием этот большей частью совпадает с намерением образовать *crescendo*. Пока первая группа делает постепенное *crescendo*, вторая налагается *pianissimo* или *piano* и делает *crescendo* более быстрое. Общее *crescendo* выигрывает в напряженности, совместно с переменою тембра. Обратный прием перехода от сложного тембра к простому посредством снятия одной из групп совпадает по сущности своей с *diminuendo*²⁶.

К этой цитате Римский-Корсаков приводит несколько примеров, среди которых находится также небольшой отрывок из «Светлого праздника» соч. 36 (пример № 248 во втором томе «Основ оркестровки», илл. 5). В сонограмме этого отрывка (запись Гётеборгского симфонического оркестра под управлением Неэме Ярви, 1988 г., илл. 6) можно четко увидеть все описанные в цитате процессы, а именно «наложения звучностей одной группы на другую» и изменение «простого тембра на сложный... с намерением образовать *crescendo*». Постепенное наложение тембров аккорда духовых инструментов на тремоло струнных инструментов начинается на отметке 1 (такт 3 в нотном примере) и завершается на отметке 2 (такт 5 в нотном примере) переходом к «сложному» тембру. Плавность этого перехода отображается в спектрограмме большим количеством параллельных линий (обертоновые структуры струнных переходят, практически не прерываясь, в обертоновую структуру духовых), которые после отметки 2 приобретают слегка более жирные и выделенные очертания, показывая тем самым «сложность» (насыщенность) тембра духовой группы.

Также достаточно интересен — как в описаниях тембров, так и в контексте словесных описаний примеров оркестровой фактуры — аспект перевода этих описаний в зарубежных изданиях «Основ оркестровки». Так, например, во второй главе («Мелодия») Римский-Корсаков приводит отрывок из «Испанского каприччио» соч. 34 (пример № 3 во втором томе «Основ оркестровки», илл. 7) как пример «сопрано-альтовой тесситуры» и «высшего регистра», дополняя непосредственно следующее описание: «1-ые скрипки в высоком регистре, без удвоений лежат октавой выше деревянных духовых. Звучность весьма изысканная»²⁷.

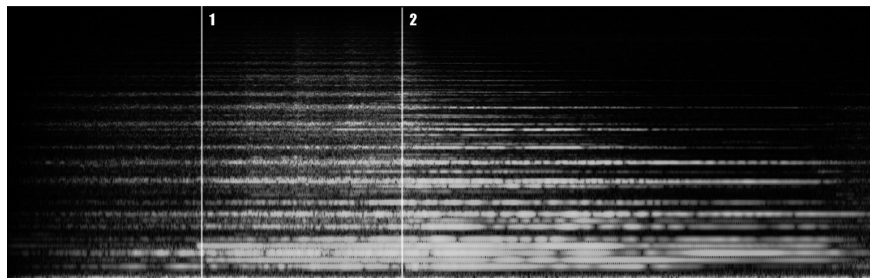
В сонограмме (запись Гётеборгского симфонического оркестра под управлением Неэме Ярви, 1988 г., илл. 8) мы прекрасно видим «высший регистр» как параллельные, горизонтальные, слегка волнистые (волнообразная текстура передает нам характер вибрато

²⁶ Там же. С. 128–129.

²⁷ Там же. С. 48.

[illegible]

Илл. 5. Пример № 248. «Светлый праздник» соч. 36



Илл. 6. Сонограмма примера № 248, «Светлый праздник» соч. 36

Nº 3. "Spanish Capriccio."
Nº 3. „Capriccio Espagnol“

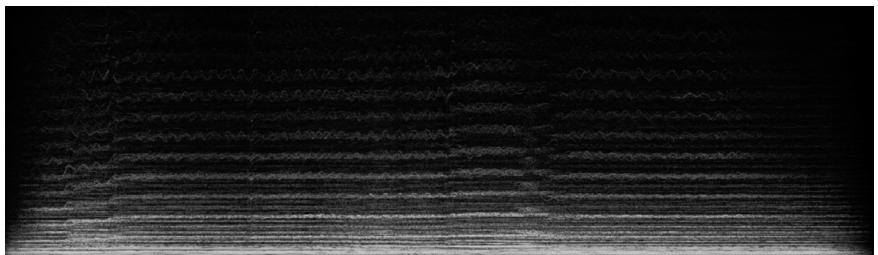
F $\text{♩} = 88.$

Fl.
 Ob.
 Cl.(A)
 Fag.
 Cor.
 I.
 Viol. div.
 II. arco
 (pizz.)
 V.le.
 V.c.
 C.b.

fantasie assai
non div.

This image shows a page from a musical score for Liszt's 'Spanish Capriccio'. The score is written for a full orchestra. The top staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl.(A)), and Bassoon (Fag.). Below these are the Horns (Cor.). The string section includes Violins I and II (Viol. I, Viol. II), Viola (V.le.), Violoncello (V.c.), and Double Bass (C.b.). The score is in F major and 2/4 time, with a tempo marking of 88 beats per minute. The first violin part is marked 'fantasie assai' and 'non div.'. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the horns play a more melodic line. The percussion part is not clearly visible but is indicated by a small 'f' marking.

Илл. 7. Пример № 3. «Испанское каприччио» соч. 34



Илл. 8. Сонограмма примера № 3, «Испанское каприччио» соч. 34

у первых скрипок) линии, однако что конкретно понимает Римский-Корсаков под «изысканной звучностью» и возможно ли найти ее следы в спектральном анализе, остается не совсем понятным. Немецкий перевод предоставляет в этом случае интересную интерпретацию — «изысканный» было переведено как «apart» или «apart sein», что означает не только «изысканный» или «особенный», но также «возвышенный» или даже «разделенный». И как раз эта «возвышенность» или «разделение» отчетливо видны как в партитуре (органный пункт у виолончелей/контрабасов и фаготов как противопоставление аккомпанементу у вторых скрипок/альтов и мелодии в первых скрипках/флейтах/гобоях), так и в сонограмме (уже упомянутые параллельные линии обертонов скрипок и духовых против практически однородной массы в нижней части сонограммы, которая отображает органный пункт и аккомпанемент).

В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как «Основы оркестровки», так и различные методы компьютерного музыкального анализа, в частности сонограммы, имеют в сегодняшнее время ясно выраженную функцию в контексте музыковедческих исследований. Так, «Основы оркестровки» являются не только не потерявшим свою актуальность учебником, но также и важным ресурсом для изучения различных теоретических и исторических аспектов творчества Римского-Корсакова. Сонограммы и спектральный анализ являются, в свою очередь, как признанным инструментом для анализа электронной музыки, так и важным методом для исследования различных аспектов интерпретации музыкальных произведений. Однако, через целенаправленный поиск и изучение возможных граней соприкосновения (в данном случае это был Миллер с цитатами из трактатов по инструментовке для описания визуализаций звука) на первый взгляд не имеющих общего друг с другом материй, можно, как в случае с «Основами оркестровки», открыть совершенно новые аспекты исследовательской работы в, казалось бы, уже хорошо изученном материале. В частности, в контексте исторических исследований и самих инструментов, и оркестрового звучания в целом именно спектральный анализ в связке со словесными описаниями Римского-Корсакова может быть тем ключом, который поможет нам лучше понимать и интерпретировать как композиторские, так и исполнительские нюансы в музыке конца XIX — начала XX в.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, «РУССКАЯ МУЗЫКА»
И «ТАК НАЗЫВАЕМАЯ ОБЩАЯ МУЗЫКА»

Начнем с цитаты. В письме жене от 21 августа 1891 г. Римский-Корсаков писал следующее:

*Я отдохнул и отвык от музыки, и все, что я ни слышу теперь, мне не нравится. Слушал «Кремль» в 4 руки — скучно; романсы и квартет Соколова — сухо и безжизненно... Просматриваю «Восточную рапсодию» Глазунова — мелко и ничтожно; словом, красивая гармония, сплетения, мелодические фразы меня решительно не трогают, все мне кажется сухо и холодно. «Млада» — решительно холодна как лед. Вот бетховенский квартет или симфония — другое дело. Техника и разработка там только форма, а все проникнуто жизнью и душой; конечно, то же и Шопен, и Глинка, и (представь себе!) итальянцы с секстетом из «Лучи», квартетом из «Риголетто», со всеми их мелодиями. Тут, действительно, жизнь. «La donna e mobile» — это музыка, а Глазунов — это только техника, и условная, принятая современной модой и вкусом, будто бы красота. Полагаю, что большая часть русской школы — не музыка, а холодное и головное сочинительство. Ты в ужас приходишь от моих слов; но что же делать, если мне так это представляется, и я потерял возможность вкушать и чувствовать то, что казалось, вследствие долгой привычки, хорошим... Не сожалею, душа моя, что я разорвал записную книжку в порыве дурацкой злобы и что теперь я не припоминаю того, что там было. Право, все, что там было... не стоит и гроша, ибо представляет образчики **нежеланного** сочинительства¹.*

Что-то необычайное произошло в семье Римских-Корсаковых: Николай Андреевич «в порыве дурацкой злобы» разорвал записную книжку со своими набросками. Но что еще более необычайно, он высказался против «русской музыки» — по крайней мере таковой,

¹ Письмо Н. А. Римского-Корсакова к Н. Н. Римской-Корсаковой 21 августа 1891 г. Цит. по: Страницы жизни и творчества Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества / Ред.-сост. А. А. Орлова. М.: Музыка, 1971–1973. Вып. 2. С. 326.

какой она предстает в сочинениях Глазунова и его собственных, — противопоставляя ей музыку Бетховена и даже итальянскую оперу. Противопоставление это само по себе нам знакомо из заглавия статьи В. Ф. Одоевского 1867 г.: «Русская и так называемая общая музыка» — отсюда и название настоящей статьи. Тогда Одоевский мог только лишь смело заявлять, что «русская музыка *существует*... ее самобытный характер способен к развитию в чисто художественной сфере» (Курсив мой — М. Ф.-У.)². Стил, о котором он мечтал, был создан в произведениях «Могучей кучки». И поэтому так неожиданно видеть в письме Римского-Корсакова, как то, что было со знаком «минус» («так называемая общая музыка»), переменяло знак на «плюс».

Можно, конечно, сказать, что у Римского-Корсакова было просто депрессивное настроение, или, пожалуй, так начинался его затяжной творческий кризис. Действительно, в последующие несколько лет он почти ничего не сочинял, занимаясь, в основном, переделкой своих ранних сочинений и редакцией «Бориса Годунова» Мусоргского. Много раз он начинал писать статьи или даже книгу по эстетике³, читал философские труды, и каждый раз бросал, разрывая или сжигая свои наброски. Начал писать статью о национальной русской школе — и тоже сжег ее. В единственной статье, которую он не разорвал, — о Вагнере — видны следы тех же самых мыслей: разделяя музыку на три стили — строгий, свободный и изысканный, Римский-Корсаков помещает в «изысканный стил» Листа, Вагнера и Даргомыжского и резко выступает против этого изысканного стили⁴. Тут мы понимаем, что дело не только в русской музыке, но и в ее прародителе Листе, а также в реформе Вагнера—Даргомыжского, которая в тот момент ему особенно претила. «Декламация... заслуживает справедливого порицания, и композитор, разделяющий взгляды Вагнера на искусство, но не желающий пасть ниже его в вокальной области, должен отступить без промедлений от этого призрачного способа обращения с голосом и дать место настоящему, певучему речитативу и ариозному пению как идеальной музыкальной речи»⁵.

В эти годы отношение Римского-Корсакова к «русской школе» часто менялось, стрелка его творческого компаса бешено крутилась,

² Одоевский В. Н. Русская и так называемая общая музыка // Музыкально-литературное наследие. М.: ГМИ, 1956. С. 318–330.

³ Например, «Опыт сравнительной эстетики музыкального искусства» (начат в 1892 г., сожжен 21 января 1894 г.). Страницы жизни и творчества Римского-Корсакова. Вып. 3. С. 7.

⁴ Цит. изд. Вып. 2. С. 338–340.

⁵ Там же. С. 339.

как во время магнитных бурь. Когда Лядов и Глазунов тоже начинают критиковать аспекты «русской школы» в середине 90-х, он сердится: «Плюют в колодезь, из которого пили»⁶. Он защищает «русскую школу» публично от нападок Лароша, но приватно продолжает выражать неудовлетворение и сомнения. Когда вернулось вдохновение, он написал еще две оперы — «Ночь перед Рождеством» и «Садко», ища новых путей внутри русского направления. Своим нововведением — былинным речитативом в «Садко» — он особенно гордился. Но и эти оперы не принесли ему желаемого удовлетворения: «Ночь перед Рождеством» не имела большого успеха, а «Садко» была и вовсе отвергнута Императорскими театрами. Критические высказывания со всех сторон (Стасов, Калинин, В. С. Серова) уличали Римского-Корсакова в холодности. Вот тогда-то и наступил момент, когда Римский-Корсаков стал работать над новым стилем. Как мы помним, двумя десятилетиями раньше Римский-Корсаков проявил невероятную настойчивость в овладении европейской композиторской техникой — а ведь к тому времени он был уже успешным композитором. И теперь, в 90-е гг., он с таким же усердием принялся за перестройку своего стиля с тем, чтобы развить в нем мелодичность и эмоциональную теплоту.

Была и еще одна причина тому, что поворот этот произошел именно тогда, в 1897 г. Это случилось после того, как Стасов с негодованием воспринял исправления, которые Римский-Корсаков сделал в речитативах «Бориса Годунова» Мусоргского. Римскому-Корсакову передали подробности его гневного выплеска, включая сакраментальную фразу: «К черту музыку!». Вот Римский-Корсаков и взялся за «музыку». Его первыми экспериментами в этом плане были романсы 1897 г. (например, хорошо известный «На нивы желтые»):

*Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальною, т. е. становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию...*⁷

Прежде же, по его собственному признанию, он сочинял инструментально, так что мелодия «помимо текста, вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии»⁸.

За романсами последовала камерная музыка, а затем парадоксальная веха — одноактная опера «Моцарт и Сальери», и только после этого подготовительного периода Римский-Корсаков взялся за

⁶ Там же. Вып. 3. С. 29.

⁷ Там же. С. 94.

⁸ Там же.

полномасштабную оперу — «Царскую невесту», которая стала кульминацией его нового лиризма. Затем следуют еще более радикальные отклонения от «русской музыки», как, например, большая опера «Сервилия», написанная на древнеримский сюжет. В целом, до конца своей жизни Римский-Корсаков боролся против «русского стиля» и одновременно переосмыслил его. Задача настоящей статьи — проследить этот процесс.

Вернемся к нашей исходной цитате и проанализируем противопоставления, которые в ней возникают.

Жизнь, душа, подлинная жизнь	Сухой, холодный, безжизненный
Мелодия	Красивые гармонии
Музыка	Композиция, техника
Огонь	Головное, умозрительное, холодное
Божья искра	Условная будто бы красота, мода, вкус, дух времени, условное благородство стиля

Мне хотелось попытаться осмыслить, что именно Римский-Корсаков понимает под словом «музыка», и мне представляется, что ему хочется достичь свободы и непосредственности выражения, текучести музыкальной мысли. В английском языке я нашла для этого удобное слово — *fluency*, но перевести его на русский у меня пока не получается, а вместо этого приходит на ум цитата из Пушкина:

«Минута — и стихи свободно потекут».

За спиной у Римского-Корсакова был большой опыт противостояния этой свободе. Балакирев требовал от своих учеников, наоборот, состыковки маленьких музыкальных фрагментов — мотивов или коротких гармонических последовательностей, вступлений, ходов, заключений⁹. Стасов, не вдаваясь в такие подробности, требовал непрестанной оригинальности, отсутствия клише. У Чайковского была эта свобода и намного бóльшая продуктивность, и она в балакиревском кружке, как мы знаем, сильно порицалась, не говоря уже о продуктивности А. Г. Рубинштейна или естественной текучести музыки Мендельсона. Красноречивый пример отсутствия свободной текучести — Мусоргский, который почти не проявлял даже способности писать красивые, свободно льющиеся мелодии, до того момента, правда, когда ему понадобилось написать «Сцену у фонтана»

⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. С. 30.

в «Борисе Годунове» — и тут-то выяснилось, что он это делать умеет, а это означает, что в других случаях он нарочно наступал на горло собственной песне, конструируя музыку в соответствии с продуманными принципами. Бородин — еще один хороший пример: его до-кучкистская музыка невероятно свободно-текуча, а вот повстречав Балакирева, он от этой текучести избавился, или, вернее, построил новый «русский стиль» из отдельных элементов и уже в нем достиг позже новой текучести — тут его талант не подвел. Протест против свободной текучести лежит в основе модернизма: вспомним, например, нарочитость прокофьевских модуляций и сверхшироких мелодических ходов.

Мне представляется, что на данной стадии своей композиторской жизни Римскому-Корсакову захотелось обрести эту самую свободную текучесть. На избранном пути находится одна парадоксальная веха — «Моцарт и Сальери». Это просто клубок идеологических противоречий. Сам сюжет завязан на противопоставлении моцартовской божественной свободы сочинения и сальериевской композиции («музыку я разъял, как труп»). Эта божественная легкость сочинения («в голову пришли мне две, три мысли») сочетается в Моцарте с легкостью поведения («гуляка праздный»), оскорбляя в Сальери этику его серьезного и упорного творческого труда. Римский-Корсаков, решившись положить на музыку «Моцарта и Сальери», отважился тем самым соревноваться с Даргомыжским, автором «Каменного гостя» и разрушителем музыкальной текучести во имя драматической правды. Это только кажется, что в музыке «Моцарта и Сальери» Римский-Корсаков подчиняется принципам Даргомыжского/Мусоргского (так показалось Стасову); на самом деле, он их отвергает. При каждом удобном случае Римский-Корсаков создает в партитуре мини-номера: сарабанду, увертюру, затем включается музыка самого Моцарта и пьеса Римского-Корсакова, написанная в моцартовском стиле, а потом и «Реквием», который безусловно затмевает собственно корсаковскую музыку окончания. Этим жестом Римский-Корсаков демонстративно выбирает моцартовскую свободу, которая здесь побеждает сальеризм. Да и речитатив здесь, как казалось Римскому-Корсакову, *«лился у меня свободно, впереди всего прочего, подобно мелодии последних романсов. Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период и что овладеваю приемом, который у меня являлся до сих пор как бы случайным или исключительным»* (курсив мой — М. Ф.-У.)¹⁰.

«Моцарт и Сальери» поставил проблему стиля в идеологическом ключе, но еще не дал ее окончательного музыкального реше-

¹⁰ Страницы жизни... Указ. соч. Вып. 3. С. 94.

ния. К поискам этого решения композитор приступил летом 1897 г., посвятив его в основном сочинению романсов с новых творческих позиций. Но, пожалуй, еще более интересным свидетельством переосмысления творческих идеалов является до-минорное Трио, написанное (точнее, недописанное) тем же летом. Если не объявлять фамилии композитора, то вряд ли кто-либо догадается, что эта музыка написана Римским-Корсаковым — вот как далеко завело его желание самообновления. Самое начало Трио, его мелодический импульс, как мне кажется, дает толчок той самой свободной текучести мысли, которую Римский-Корсаков искал:

Violino

Violoncello

Allegro | ♩ = 168 |

Piano

[*p sempre legato*]

Это начало подобно многим «текучим» началам русских камерных произведений: глинканской Сонаты для альты и фортепиано (1828), Трио Чайковского (1882), или Трио № 1 Аренского (1894).

Но еще более интересной, на мой взгляд, представляется медленная (третья) часть корсаковского Трио, которая является своего рода чувствительной или даже чувственной серенадой. В ней мно-

гократно используется фигура опевания из трех нот — триолью, причем многие из этих опеваний хроматические, а некоторые даже совсем тесные, с уменьшенной терцией. Уже в первом разделе медленной части эта фигура используется 43 раза, и позже она возвращается в репризе.

pp *p*

pp *p*

Adagio | *con moto* ♩ = 54 |

pp

9

1

poco cresc. ed espr.

P dolce ed espr.

14

14

Когда я услышала эту музыку впервые, она показалась мне очень итальянской, и если проанализировать это первое впечатление, то выяснится, что тому есть по крайней мере четыре причины. Во-первых, хроматические опевания вообще характерны для итальянской оперы (см., например, Квартет из «Риголетто»), хотя рисунок там не обязательно триольный. Во-вторых, Римский-Корсаков подходит к кадансу и осуществляет его в итальянской манере (подробнее об этом чуть ниже). В-третьих, скрипка и виолончель поют сладкий итальянский дуэт в терциях и секстах. В-четвертых, после каданса последняя фраза повторяется — ах, как трудно с ней расстаться. Другими словами, Римский-Корсаков представляет здесь итальянскую манеру мелодически, гармонически, фактурно и структурно.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a treble staff, a bass staff, and a grand staff (treble and bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and features extensive triplet patterns across all staves, with a *dim.* (diminuendo) marking in the second measure. The second system also consists of three staves, starting with a piano (*p*) dynamic. It continues the triplet patterns and includes a *dim.* marking in the first measure of the grand staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Но в музыке медленной части присутствует и нечто иное, а именно Чайковский. Вспомним, что дело происходит через четы-

ре года после смерти Чайковского, и можно предположить, что, если бы Чайковский был еще жив, Римский-Корсаков не осмелился бы на такие эксперименты. Присутствие Чайковского ощущается в аккордовом вступлении к медленной части, которое напоминает начало медленной части Третьего квартета Чайковского, особенно благодаря органному пункту. В среднем разделе чайковизмы еще более заметны: двойные задержания в аккордах и имитации. Триольные хроматические опевания в главной теме тоже можно отнести на счет влияния Чайковского — они представляют собой узнаваемую черту его стиля, как, например, в дуэте Лизы и Германа из «Пиковой дамы»:

Andante con moto [♩=66]

Лиза

О да, ми - но - ва - ли стра - да - нья, я

Герман

Andante con moto

pp

Л. 3

сно - ва с_то бо - ю, мой друг! На -

Г. 3

Я сно - ва с_то - бо - ю, мой друг!

Таким образом, можно заключить, что «итальянский стиль» медленной части Трио воспринят через Чайковского, а также, возможно, через итальянские пьесы в «Годах странствий» Листа.

Теперь перейдем к «Царской невесте», которая во многих отношениях была манифестом оперы, основанной на пении, свободной

текучести, а также на традиционных оперных формах, в которых эта текучесть оформлялась итальянцами. «Царская невеста», конечно, не написана в итальянском стиле: это стиливой композит различных прототипов «подлинной музыки» — Баха, Моцарта, Глинки и так далее. Музыкальный прогресс кучкистов здесь нарочно повернут вспять: например, хор «Яр-хмель» будто бы специально игнорирует все достижения пост-глинкинского и даже пост-бетховенского русского стиля — саботаж и провокация! (Балакирев даже сравнил этот хор со Второй Венгерской рапсодией Листа¹¹.)

Меру успеха стиливых поисков Римского-Корсакова можно оценить, когда даже в сцене сумасшествия героини, которая является важной частью итальянского оперного канона, ему удастся избежать прямого подражания. Красивейшая тема «златых венцов» в ре-бемоль мажоре, которая создает наиболее возвышенный момент этой финальной сцены, происходит из побочной партии I части квартета Бетховена оп. 95, но стилистически она намного шире своего прототипа. В финале присутствует и очень трогательный итальянский момент: заимствование из секстета «Лючии» Доницетти — произведения, которое упомянуто в той самой цитате, с которой начиналась эта статья, — в той же самой тональности. Оно мимолетно и кажется почти подсознательным, но это маловероятно, зная внимание Римского-Корсакова к стиливым маркерам. Сравнение финальной сцены с «Лючией» легко стыкуется с моим примером из Трио — здесь мы находим такой же подход к кадансу и такое же пост-кадансовое повторение заключительной фразы. Помните ли вы, как Глинка, желая отойти от итальянского стиля, обрубал всяческие повторения в конце номеров «Жизни за царя», так как ему хотелось обойтись без лишнего смакования последней фразы? Римский-Корсаков восстановил эту практику.

Теперь о «Сервилиии». Тот факт, что эта опера 1901 г. основана на сюжете из древнего Рима, не означает, тем не менее, что это самая итальянская опера Римского-Корсакова. Это совершенно не так, и даже поиски свободной текучести, которые породили «Царскую невесту», в ней, по-видимому, стали неактуальны. С самого начала Римский-Корсаков думал об этой опере как написанной в искусственно созданном стиле, сочетающем разные местные колориты, — таким был его подход к разгадке тайны неизвестной древнеримской музыки:

Сюжет из жизни древнего Рима развязывал руки относительно свободы стиля. Тут подходило все, за исключением противоречащего

¹¹ Ястребцев В. В. Римский-Корсаков. Воспоминания в 2-х томах. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959–1960. Т. 2. С. 135.

явно, как, например, явно немецкого, очевидно французского, несомненно русского и т. д. <...> Отчасти итальянский, отчасти греческий оттенки казались мне подходящими наиболее. Для бытовых моментов же, для плясок с музыкой и т. п., по разумению моему, значительно подходил оттенок византийский и восточный¹².

В этом контексте итальянский стиль становится определенным местным колоритом, а не источником «подлинной музыки». Наоборот, этот стиль сконструирован здесь очень даже по-сальериански: труп разъят, и его элементы соединены по-новому. Мы можем наблюдать это в музыке, написанной для самой Сервиллии, например, в ее знаменитой арии — один изолированный итальянский элемент, чувственное задержание, помещается здесь все в более и более сложный гармонический контекст. Результат — нечто не столько итальянское, сколько рихардо-штраусовское.

В других примерах итальянского стиля в «Сервиллии» мы находим опять же изолированные элементы, например, параллельные терции и сексты в быстром темпе, *stretto*, или уже знакомое нам триольное опевание, которое здесь у Римского-Корсакова явно тоже принадлежит к итальянской палитре идиом. Простота этих элементов обманчива, так как они используются в сложных фактурах и гармонических контекстах. Так, например, сопрано Надежда Забела, для которой была написана партия Марфы в «Царской невесте» и другая свободно текущая музыка, нашла арию Сервиллии столь трудной, что композитору пришлось написать ей указания, как ее учить¹³. Другими словами, мы слышим в «Сервиллии» совсем не то, что желал композитор, который писал о ней так:

Исключительно драматический сюжет «Сервиллии», подобно сюжету «Царской невесты», требовал по преимуществу чисто вокального приема сочинения, а в этой области я чувствовал себя теперь свободно, и голосовые фразы и мелодии выходили у меня певучими и содержательными¹⁴.

Можно догадаться, что под «чисто вокальным», «певучим и содержательным» подразумевается та самая свобода и текучесть. Но мне представляется, что в «Сервиллии», наоборот, эта текучесть почти полностью отсутствует, так как сложная палитра местных колоритов требовала сознательной стилизации, а совсем даже не непосредственного, интуитивного метода сочинения. В конечном итоге то вдохновение, которое породило свободу дыхания в «Царской невесте», так никогда и не вернулось к Римскому-Корсакову, за ис-

¹² Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 275.

¹³ Письмо от 12 ноября 1900 г. Цит. по: Римский-Корсаков Н. А. Переписка с Н. И. Забелой-Врубель. М.: Композитор, 2008. С. 215.

¹⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 278.

ключением, пожалуй, первого акта «Китежа», где она безусловно присутствует в партии Февронии. В то время как «Царская невеста» беспрестанно оглядывалась назад, на Баха, Моцарта, Глинку и Доницетти, «Сервилия» стала одной из прогрессивных поздних опер Римского-Корсакова, сложной гармонически и структурно. Чтобы достичь этого прогресса, свободой пришлось пожертвовать, так как она зависит от того, насколько идиомы уже знакомы слушателю, и, чтобы слушатель их узнавал, они должны быть представлены в знакомом контексте. Можно, конечно, заметить, что даже в том самом до-минорном Трио избыточность триольных опеваний уже искусственна и даже может раздражать, но спасает итальянский контекст. В «Сервилии» перенасыщенность той или иной идиомой возникает ради гармонического и структурного усложнения — и текучесть утрачена.

Итак, подведем итог: настроение, выраженное в письме 1891 г. Римским-Корсаковым, было не мимолетным капризом — оно питало его творчество в течение целого десятилетия. Итальянский оперный стиль, над которым столько потешались русские композиторы-националисты, был восстановлен у позднего Римского-Корсакова. Как мы уже наблюдали, он проявил себя в двух видах: как общий принцип текучей мелодической музыки и как местный колорит, стилизация которого была нарочито сконструирована из изолированных элементов. Эти два вида противоположны друг другу: один можно назвать моцартовским, другой сальерианским. В битве оперных эстетик и стилей, которая происходила на творческом поле Римского-Корсакова, Сальери в конце концов победил, но моцартовская текучесть определила лицо его самой любимой оперы (и любимейшей оперы русской публики) — «Царской невесты».

В первом десятилетии XX в. Римский-Корсаков продолжал эксперименты в стили «так называемой общей музыки». К Шопену он обратился как к стилистическому источнику в опере «Пан воевода», хотя тоже, как мне кажется, в сальерианском духе конструирования стиля. Самое интересное, конечно, происходит с Вагнером, который из композиторов изощренного стиля, против которого выступал Римский-Корсаков, становится новым ориентиром и источником текучести. Когда у Римского-Корсакова возникает острый момент восхищения кем-то, то он сразу слышен в прямом подражании, как и происходит в прелюдии-кантате «Из Гомера».

Во второй половине настоящей статьи я хотела бы продемонстрировать, что происходит с «русским стилем» у позднего Римского-Корсакова. Тот самый стиль, который уже начинал раздражать Римского-Корсакова в «Младе», сгущается почти до самопародии в «Сказке о царе Салтане»: сюжет в достаточной степени дегума-

низирован, а музыка стилизована почти до карикатуры. «Салтан», в понимании композитора, был полной противоположностью «Царской невесте»:

«Салтан» мне представляется каким-то рисунком по клеточкам, а «Царская невеста» — рисунком свободным¹⁵.

По поводу того, какая опера выше, у Римского-Корсакова даже вышел спор с его женой, которая отказывалась воспринимать «Царскую невесту» как шаг вперед и, по-видимому, подозревала, что мелодическая текучесть и эмоциональная наполненность были результатом влюбленности Римского-Корсакова в Надежду Забелу-Врубель¹⁶. Несмотря на протесты Надежды Николаевны, Николай Андреевич остался при своем мнении даже тогда, когда его чувства к Забеле несколько поостыли.

С оперой «Сказка о царе Салтане» вышла интересная история: когда началась русско-японская война, Римскому-Корсакову пришлось продирижировать маршем из «Салтана» на благотворительном концерте для раненых солдат. Композитор был очень обескуражен таким серьезно-патриотическим применением своего сказочно-комического марша и ругал себя за то, что пошел на поводу и согласился на это¹⁷. По мере того как война набирала обороты, он ненавидел ее все более, и можно предположить, что память об этом слегка постыдном эпизоде послужила стимулом для полного переосмысления «русского стиля» в сатирическом и в большой мере антипатриотическом «Золотом петушке».

Так или иначе, в начале XX в. использовать русский национальный стиль для прославления России было уже как-то зазорно: и сам стиль утратил свою свежесть, и прославлять было уже нечего. Русско-японская война, в которой Россия понесла невероятные потери на море — то есть в той области, где Римский-Корсаков и сам когда-то был военным профессионалом, — ранила его в самое сердце. В ней он потерял друзей, бывших коллег, родственников, а главное — потери эти воспринимались прогрессивным общественным мнением как глупые, происходящие от завышенных амбиций и самодержавного командного механизма. В моем понимании, «Золотой петушок» — это опера, проникнутая горечью проигранной войны и досадой на неумелые действия русского правительства и самого царя¹⁸.

¹⁵ Письмо от 17 мая 1900 г. *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка... Указ. соч. С. 194.

¹⁶ Страницы жизни... Указ. соч. Вып. 3. С. 193 и 222–223.

¹⁷ Там же. С. 330.

¹⁸ Об этом подробнее в моей статье: *Frolova-Walker M. Staging Defeat: The Golden Cockerel and the Russo-Japanese War // Rimsky-Korsakov and His World.*

Но давайте взглянем, как «русский стиль» используется в сатирическом контексте. Сам композитор однажды высказался по поводу неоригинальности «Золотого петушка» — якобы эта опера по стилю принадлежит Римскому-Корсакову 1880-х гг.¹⁹ Но в этом он как раз неправ, потому что тогда он еще пользовался русским стилем всерьез, как в «Снегурочке», например. Для того чтобы стало возможным использование «русского стиля» в сатирическом ключе, он должен был стать слишком узнаваемым, клишированным, даже карикатурным. «Салтан» был важным шагом на этом пути: в сюжете уже мало человеческого, эмоционального, и музыка уже приближалась к стилизации в стиле новой эпохи декаданса. От стилизации до карикатурности — один шаг, и, совершив его, Римский-Корсаков последовал примеру Ивана Билибина, который употребил свой декоративный русский стиль на рисование язвительных политических карикатур во время войны и революции 1905 г. (его Царь Горох, красовавшийся на обложке второго номера сатирического журнала «Жупел» за 1905 г., стал одним из прототипов корсаковского Царя Додона)²⁰.

Итак, «Петушок» стал кривым зеркалом, в котором предшествующие 70 лет русской оперы нашли свое искаженное отражение. В самом начале оперы условно «царская» музыка страдает преувеличенной помпезностью и повторяется без конца. Композитор как будто нарочно пишет «плохую» музыку. Царь Додон жалуется на то, как тяжела ему корона: и в словах, и в музыке пародия на «Бориса Годунова». Мотив из сцены с курантами — хроматический ход, разъедающий сознание Бориса, — превращается здесь в псевдо-полифонический материал для ненаписанной фуги.

Сыновьям Додона Гвидону и Афрону (и ведь не случайно Гвидон — имя из «Салтана») Римский-Корсаков посвящает мелодии, которые подходят для характера удалого молодца, воина типа Собинина из «Жизни за Царя». Музыка их также героична, но вот слова выдают лень и трусость. Еще одна отсылка к Глинке — «мертвое поле» в начале второго акта, на котором Додон и находит своих сыновей, заколовших друг друга. У Глинки тоже были «брат мой и я», но там Руслан пел о серьезных философских материях, а здесь Додон начинает завывать от горя, переворачивая иногда для разнообразия фигуры плача, изобретенные Мусоргским. Это звучит язвительно у Римского-Корсакова, который когда-то эти фигуры от руки

Ed. by M. Frolova-Walker. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2018. P. 197–217.

¹⁹ Страницы жизни... Указ. соч. Вып. 4. С. 135.

²⁰ Issiyeva A. Rimsky-Korsakov and His Orient // Rimsky-Korsakov and His World. P. 145–176.

переписывал, исправляя «Бориса Годунова», чтобы было «как лучше». А теперь — «как хуже».

Сатира Римского-Корсакова распространилась и на самое святое, на русский народ. Хоровые речитативы Мусоргского, призванные дать этому народу не просто голос, а разноголосицу, вспоминаются в третьем акте, когда народ ждет возвращения Додона: «Страшно, братики! Чего? Сам не знаю. Брось его!» А вот текст хора встречи Додона:

Верные твои холопы,
Лобызая царски стопы,
Рады мы тебе служить,
Нашей дуростью смешить.
Биться в праздник на кулачках,
Лаять, ползать на карачках,
Чтоб часы твои текли,
Сон приятный навели.

Музыка этого хора чрезвычайно необычна: четыре хоровые партии — это два дублированных голоса, да и они часто перекрещиваются или сливаются в унисон. Оркестр почти не аккомпанирует, и создается своего рода акустический провал (вполне возможно, что поэтому этот номер часто пропускается в постановках). Это не что иное, как репрезентация гетерофонии народной песни, основанная на последних изысканиях этнографов, к которым Римский-Корсаков, как мы знаем, относился с недоверием — известно его определение сборника Ю. Н. Мельгунова как «варварского»²¹. Каково было мнение композитора о сборнике Е. Э. Линевой, вышедшем в 1904 г., осталось неизвестным, но вполне возможно, что его отношение к нему запечатлено в сочетании унижительных слов с обедненной фактурой в этом хоре.

То, что в «Петушке» музыкальная сатира сочетается с политической сатирой, представляется мне невероятно сильным высказыванием по поводу «русского стиля». Но, поскольку композитор вскоре умер, мы не можем с уверенностью предположить, стало бы это сочинение последним прощанием с «русским стилем» или нет.

Каков же вывод из всей этой истории? Заслуги Римского-Корсакова в создании «русского стиля» совершенно неопределимы. Если хотя бы на минуту представить себе «русский стиль» без его пятнадцати опер и симфонических сочинений, а также без его обработок сочинений Мусоргского и доработок произведений других композиторов, образуется пустота. Но при этом Римский-Корсаков представ-

²¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 189.

ляется интеллектуалом-рационалистом с остро критическим умом, которому всегда было ясно, как конструируются национальные стили и как они впоследствии мифологизируются. В своей «Летописи» он выдал все тайны того, как создавался «русский стиль», пересказал указания Балакирева, идентифицировал отсылки к Листу. Впечатляет и его смелость в поисках стиля, способность идти против течения, а также способность к самоанализу и самокритике. Он был человеком принципов, но эти принципы все время подвергались ревизии под влиянием его пытливого критического ума. Он не боялся менять свое мнение, не боялся колебаться — упорное следование догме или лозунгам определенной музыкально-политической партии было для него неприемлемым. Он также был очень умным и честным человеком, который не поддался патриотическому подъему во время русско-японской войны, стал радикальным противником российского самодержавия и вполне заслуженно — одним из символов совести во время революции 1905 г. В «Петушке» его музыкальные устремления и политические взгляды сошлись, и им завершилась эпоха русского музыкального национализма «длинного» XIX века. Всего через несколько лет Стравинский, как бы пользуясь лицензией «Петушка», вплотную займется разрушением «русского стиля», а эрзац-национализм сталинского периода даст этому стилю еще одну — короткую и в основном бесславную — жизнь после смерти.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И МАРИИНСКИЙ ТЕАТР: ИЗ АРХИВОВ СЛУЖЕБНОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ

В архиве служебной документации Мариинского театра имеется небольшая коллекция документов, связанных с именем и делами Николая Андреевича Римского-Корсакова. Не служа в театре официально, он, тем не менее, периодически сообщался с Дирекцией и иными службами в качестве

- одного из приглашаемых директором «внешних» участников Оперного (репертуарного) комитета — т. е. «лиц, не служащих в Дирекции Императорских театров, известных многосторонним музыкальным образованием»,

- помощника Управляющего Капеллой,
- дирижера Русских симфонических концертов,
- автора, отдававшего свои сочинения в театр для представления.

Общеизвестно, что музыкально-общественная деятельность Римского-Корсакова охватывала практически все возможные тогда амплуа для профессионала его ранга. Однако в академическом перечне рубрик «Документы и материалы, связанные с деятельностью в...» в Полном собрании сочинений (1963) композитора раздела, «связанного с деятельностью в Мариинском театре», все же нет.

Располагая материалы служебной переписки¹ в хронологическом порядке, есть смысл выделить *два* документа, не связанных напрямую с театром и относящихся к разным годам. Один из них — это письмо инспектору музыки, впоследствии заведующему библиотекой и другими департаментами театра Евгению Карловичу Альбрехту (1842–1894), как руководителю Санкт-Петербургского общества квартетной музыки от 1 декабря 1875 г.

¹ *Римский-Корсаков Н. А.* Письма и рукописные документы 1870–1900-х гг. (автографы) / ГАМТ (Государственный академический Мариинский театр), ОНФ (Фонд исторических хранений). В дальнейшем все использованные в данной статье рукописные материалы писем и документов Н. А. Римского-Корсакова и Е. К. Альбрехта цитируются по собранию в Отделе нотных фондов Мариинского театра (Фонд исторических хранений).



Евгений Карлович Альбрехт
(1842–1894)

Милостивый государь,

Принося искреннюю благодарность С. Петербургского общества Квартетной Музыки, просвещенной деятельности которого я глубоко сочувствую, за оказанное мне лестное внимание письмом от 12 Октября № 40, считаю долгом заявить, что готов со своей стороны ко всякому посильному содействию Обществу и, вместе с тем, прошу простить меня за мое столь долгое молчание на письмо, случившееся из-за переживаемого мною в настоящую минуту трудного для меня времени, вследствие тяжелой и продолжительной болезни жены моей.

Прошу принять, Милостивый Государь, уверения в совершенном моем почтении и преданности

Н. Римский-Корсаков.

Наличие этого автографа в служебных архивах театра логически объяснимо. Инспектор музыки Императорских Санкт-Петербургских театров Евгений Карлович Альбрехт, являвшийся в 1870-е гг. главным учредителем Санкт-Петербургского общества камерной музыки, получив письмо в театре, вполне мог оставить его здесь же в своих служебных бумагах. Основной поток корреспонденции, связанной с его профессиональной деятельностью в качестве артиста оркестра (с 1860 г.), инспектора музыки (с 1877 г.), а затем с 1892 г. и заведующего Центральной музыкальной библиотекой Императорских театров, Альбрехт хранил на своем рабочем месте в театре (порой даже те из писем, которые приходили на его приватный адрес). Заметим, что к моменту написания письма, то есть в 1875 г., Римский-Корсаков не был знаком с Альбрехтом лично: их дальнейшее активное общение относится к 1880–1890 гг.

Еще одним документом, не связанным напрямую с делами Мариинского театра, является, без сомнения, письмо-ответ композитора издателю ежемесячного нотного журнала «Нувеллист» Николаю Матвеевичу Бернаруду (1843–1905), датированный 23 ноября 1889 г. Формальных объяснений тому, отчего письмо так и не достигло адресата и хранится в наших архивах как письменное обращение без конверта, у нас в данный момент нет. Текст письма таков:

Милостивый государь Николай Матвеевич,

Я не могу себе представить, какой для вас может быть интерес в помещении моего автографа в издаваемом Вами альбоме после статьи о парижских концертах в редактируемом и издаваемом Вами журнале «Нувеллист», а также и после всех других отзывов означенного журнала о деятельности кружка, к которому я считаю за честь принадлежать и направление которого разделяю и желаю всеми силами поддержать. Ввиду этих соображений воздерживаюсь от присылки моего авторства, а равно и помещение в альбоме моего портрета считаю тоже излишним. Прося извинений за эти откровенные строки, прошу принять уверения в моем совершенном почтении.

Н. Римский-Корсаков.

Письмо это, бесспорно, связано с прошедшими в 1889 г. в Париже (в зале Трокадеро) и организованными М. П. Беляевым симфоническими концертами русских композиторов, где дирижерами выступили Римский-Корсаков и Глазунов, и с просьбой издателя предоставить для публикации портрет и какой-либо из нотных автографов композитора². Ответ чрезвычайно выдержанного Николая Андреевича был вполне предсказуем, ибо имел свою предысторию. Вполне угадывается пусть и весьма небольшой, но вполне отчетливый опыт общения Римского-Корсакова с адресатом: публикация в 1860-е в журнале «Нувеллист» четырех романсов, которые были «напечатаны и изданы Бернардом, разумеется, не заплатившим мне ни копеечки»³.

Письмо же самого Н. М. Бернарда могло быть передано Римскому-Корсакову каким-то образом *через театр* или же кого-то из сотрудников, с кем композитор тогда общался. Вероятность такой передачи была велика именно в данный период времени, так как в 1889 г. Николай Андреевич активно перемещался с семьей, меняя

² Речь идет об организованных в Париже 22 и 23 июня 1889 г. М. П. Беляевым двух «русских концертах» в зале Трокадеро, рассчитанном на 6 000 человек, с программой под названием «100 музыкантов под управлением Н. Римского-Корсакова».

³ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Государственное издательство «Музыкальный сектор», 1928. С. 96.

свое место жительства: переезжал с квартиры на Владимирской улице (д. 18/2, кв. 5) в так называемый дом Капеллы на Большой Конюшенной улице (д. 11, кв. 66).

В подборке официальных обращений Римского-Корсакова в театр в этом качестве вполне угадывается весь круг обязанностей, взятых на себя композитором и активно исполнявшихся им в течение 11 лет. Как известно, решился Римский-Корсаков на это весьма сложное и трудоемкое дело, по его собственному уверению, поддавшись просьбам М. А. Балакирева, который, «не чувствуя под собой никакой теоретической и педагогической почвы, взял себе в помощники меня, как окунувшегося в теоретическую и педагогическую деятельность в консерватории»⁴.

Выделяется группа писем, адресованных лично Евгению Карловичу Альбрехту — инспектору музыки, позже заведующему Центральной музыкальной библиотекой Императорских театров. Здесь фигурируют не только «дежурные» запросы о *настройке/починке* оркестровых инструментов ученического оркестра Капеллы, *предоставлении/копировании* нотных материалов для его репертуара (например, «Stabat mater» Львова), но также просьбы к «уважаемому Евгению Карловичу», например, оказать «подателю сего г. Буловскому»⁵ внимание», помочь ученику Капеллы Новикову, «стремящемуся поступить в театральный оркестр» (позднее действительно ставшему оркестрантом театра), и т. д.

Здесь же, в адресных обращениях к Альбрехту, Николай Андреевич стремится охватить и более сложные дела, тем более что круг общих знакомых и совместных дел по театру вполне располагает к тому. К примеру, понимая заинтересованность Альбрехта в преподавательской работе в Капелле и приглашая его на выпускные выступления учащихся «Инструментального класса», он при случае дает весьма подробную характеристику сложившегося здесь положения дел, с присущей ему прямоотой обозначая нереальность желаемого и надеясь более подробно переговорить с ним «касательно этого дела, ибо всего в письме не напишешь».

Вам, может быть, показалось странным, что я до сих пор не дал вам никакого отзыва на любезное ваше желание иметь учеников в Придворной Капелле, переданное мне М. П. Беляевым. Но заговаривать об этом с Н. А. Краснокутским весной, когда положение его по службе в Императорском театре еще не определилось, я не нашел возможным. Если б не вышел в отставку из театра, то он, вероятно,

⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 265.

⁵ Возможно, речь идет об Александре Ивановиче Буловском (1867–1917) — тогда молодом человеке 17 лет, возможно — ученике капеллы, а в будущем — чиновнике особых поручений МФ, действительном статском советнике.

отказался бы от некоторого числа своих учеников, и я тогда бы мог предложить вам нынешней осенью; но он покинул театральную службу и потому оставил за собою всех своих учеников. Что касается до учеников Г-на Штоека (?), — то это лишь обязательная (а по-нашему дополнительная) скрипка, которая вам интересна быть не может. Сверх того, у нас есть совсем малолетние ученики, с которыми (я по опыту до этого дошел) может заниматься только наш ученик, или такой же старший (?) воспитатель, который живет тут же, а для постороннего лица это одно бесполезное мученье, так как за ними надо ходить, чтоб они упражнялись и приготавливали уроки. Таким вот образом найти для вас самостоятельные уроки в Капелле в этом году я не вижу возможности. Но я вовсе не отказываюсь от мысли, что когда-либо это устроится и ваше любезное и лестное предложение можно будет осуществить. Поэтому не сердитесь на меня за мое долгое молчание и верьте моему к вам уважению и готовности к услугам.

Или же:

Вчера была 1-я репетиция арфисток на сцене. Оказалось, что мастер изготовил строй октавой ниже назначенного, вследствие чего арфы (лиры) худо и тускло звучат. Надо переменить струны на более тонкие и таким образом поднять весь строй лир на 8-ву [октаву — М. Ш.]. Я хотел это объяснить Э. Ф., но ему хуже и он меня не принял; поэтому обращаюсь к Вам и прошу распоряжения Вашего о скорейшей перемене строя. При сем посылаю вам несколько билетов на завтрашний вечер учеников Придворной Капеллы и прошу передать, так как я не знаю адресов, Г. г. Гильдебрандту, Гельбке и Вержбиловичу, а вас самого прошу непременно пожаловать. Начало в 7 ч. Остаюсь Ваш Н. Р-Корсаков. <...>. 18 ноября 1891

Как дирижер Русских симфонических концертов, Римский-Корсаков ходатайствовал о предоставлении ему оркестра Мариинского театра и соответствующей корректировке театрального репетиционного графика. И здесь его отличала подчеркнутая корректность и предупредительность.

Многоуважаемый Евгений Карлович,

Вследствие письма Вашего я был у Г. Директора Театров. Иван Александрович направил меня к Вам, сказав, что он со своей стороны препятствий не имеет, согласен и чтобы я обо всем условился с Вами. Репетиции Нибелунга назначены, кроме понедельника, ежедневно от 12 ½, а потому оркестр поутру свободен и вы Бога ради не препятствуйте мне добавить мой последний концерт 4 февраля. Обещаюсь не утомлять по возможности артистов, а они, вероятно, не будут ссылаться на утомление вследствие моих репетиций, сами же они согласны играть у меня. Директор, сложив с себя какое-либо давление

на оркестр, по моей просьбе предоставил все Вам, а потому льщу себя надеждой, что концерт мой состоится благодаря Вашей любезности и всегдашнему Вашему милостивому ко мне отношению.

Ваш Н. Р-Корсаков.

4 часа. В 7-м часу заеду к Вам за ответом, если Вас не будет дома, оставьте мне записку.

Или же — 28 сентября 1887 г. тому же Альбрехту (писарское письмо с подписью Н. А.):

Милостивый государь Евгений Карлович,

Предпринимая ряд концертов в течение Октября и Ноября по субботам, покорнейше прошу Вас сообщить мне, не будет ли Дирекция ИМПЕРАТОРСКИХ театров иметь что-либо противу участия оркестра Русской оперы в этих концертах, а также солистов Г. г. Краснокутского и Логановского.

В ожидании ответа Вашего, с совершенным почтением имею честь быть Н. Римский-Корсаков.

Обращаясь к Альбрехту по вопросам «инструментального класса Придворной Капеллы», Николай Андреевич легко переходил от обсуждения инструментально-оркестровых тем оркестра Капеллы к вопросам оркестрового исполнительства в самом Мариинском театре. Так, в ноябре 1891 г., приглашая Альбрехта на репетиции арфисток в Капеллу и говоря о ненадлежащем строе инструментов, сделанных арфовыми мастерами театра, он плавно перешел к обсуждению проблем театрального оркестра и далее — к вопросам исполнения собственной «Млады». Письмо выглядит так:

Многоуважаемый Евгений Карлович,

У некоторых медных инструментов (2 тромбонов, альтовой трубы и, кажется, у которой-то валторны) — нет деревянных сурдинок. Поэтому очень прошу вас распорядиться заказом оных и для этого пригласить инструментального мастера в оркестр, дабы привести эту часть в готовность. Вероятно, в скором времени будет общая репетиция МЛАДЫ, и к тому времени желательно было бы все это иметь. Сверх того имею еще к вам просьбу: завтра назначена последняя корректурная репетиция МЛАДЫ с 12 часов, а так как Э[дуард] Ф[ранцевич] все же нездоров, и репетицию придется делать мне, то для меня крайне было бы приятно, если б вы нашли возможность присутствовать, ввиду могущих быть недоразумений касательно длительности репетиции с оркестром или чего-либо подобного.

Остаюсь истинно уважающий вас Н. Р-Корсаков 7 ноября 1891 г.

На самом же деле эпопея с постановкой «Млады» в 1891–1892 гг. действительно оказалась сложным этапом в отношениях Римского-Корсакова и Мариинского театра в целом. Известно, что сам композитор считал этот период своей жизни полосой невезения. 9–10 мая 1890 г. в письме к С. Н. Круликову он резюмировал: «Нынешний год у меня крайне несчастный: я не выхожу из опасностей, сильных ощущений и передряг, и все это обрушилось на мою несчастную “Младу”, которая, вероятно, будет моим последним сочинением...»⁶.

Позже, в «Летописи», историю постановки этой оперы он вкратце описал так: «Изданная Беляевым “Млада” была мною представлена директору театров Всеволожскому. Он тотчас же согласился на постановку, заинтересовавшись декоративной стороной, и беспрекословно обещал выполнить все мои условия: не делать купюр⁷, приобрести все необходимые музыкальные инструменты и вообще следовать точно моим авторским указаниям. <...> В течение сезона 1891–1892 года постановка “Млады” не состоялась. Хоры разучивались, но с прочим водили за нос. К тому же заболел Направник. Чтобы не задерживать дело, я предложил ему лично сделать корректурные репетиции с оркестром и, с его согласия, таковых состоялось две... <...> Направник выздоровел, но постановка... <...> ...была отложена до следующего года»⁸.

В переписке с тем же Альбрехтом есть письмо от 17 мая 1891 г.:

Многоуважаемый Евгений Карлович,

Тронулось ли с места дело о заказе инструментов для оперы МЛАДА? Э. Ф. Направник при последнем моем свидании с ним напомнил мне, чтобы я переговорил с Вами об этом, так как он считает необходимым устроить это дело до начала лета. В сущности, тут я в стороне: я представил оперу в Дирекцию, и она ее ставит, если может, а если не может, то не ставит. Но услышав от Аймана, что заказа еще нет, и вспомнив совет Э. Ф., я почел долгом сообщить его Вам, многоуважаемый Евгений Карлович, и просить Вашего ответа по этому делу. С истинным уважением и... остаюсь ваш Н. Р-Корсаков.

Как свидетельствует переписка композитора с представителями Дирекции, среди очевидных сложностей с постановкой следует выделить вопрос о приобретении театром необходимого для «Млады» инструментария. Как известно, сам композитор (особенно по-

⁶ Архив Н. А. Римского-Корсакова в РНБ. Письмо частично опубликовано. См.: Римский-Корсаков А. Н. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. С. 81 и 82.

⁷ «Бесцеремонность Мариинского театра дошла впоследствии до того, что стали и совсем пропускать действие». Цит. по: Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 304–305.

⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 306.

сле прослушивания с партитурами репетиций вагнеровских опер капельмейстером Муком) решил «не стесняться средствами и иметь в виду усиленный оркестр вроде вагнеровского в “Нибелунгах”»⁹. Предоставив в Дирекцию «полный перечень инструментов театрального оркестра и оркестра на сцене, необходимых для исполнения» «Млады», он тотчас же выделил, «какие инструменты должны быть приобретены вновь Дирекцией, в случае желания ее поставить мое сочинение на сцене». Ибо о наличии тех или иных инструментов в оркестре Мариинского театра Римский-Корсаков был осведомлен.

Этот документ — обращение композитора со списком необходимых инструментов — был адресован лично Всеволожскому (с копиями Альбрехту и Направнику) и оформлен как официальный писарский документ, где автографом была лишь подпись композитора. В приложении к нему — на многих листах — и находился тот самый перечень.

Однако в сентябре того же 1891 г. Римским-Корсаковым было послано в театр и личное письмо к Евгению Карловичу Альбрехту:

22 сентября 1891 года

Многоуважаемый Евгений Карлович,

Сегодня при свиданье нашем в театре вы упомянули о TROMBA PICCOLO назначенного в моей партитуре и которая почему-то кажется вам излишней между вновь вводимыми инструментами. Действительно, партию *tromba piccolo* вполне возможно исполнить на обыкновенной трубе; но, вводя ее в оркестр, я имею в виду легкость, с которой получают на ней верхние звуки, и происходящая отсюда естественность и красивая прозрачность верхних тонов. Если спросить трубача, то он конечно скажет, что маленькая труба не нужна и он мол и на обыкновенной сыграет, но не забудем же — прежде точно так же относились и гобоисты к английскому рожку и преспокойно разыгрывали его в увертюре Вильгельма Телля на гобое. Немало найдется капельмейстеров, особенно в провинции, которые преспокойно заставят соло бас-кларнета в Гугенотах разыгрывать на флейте; валторнисты вместо закрытых нот всегда рады играть открытые и т. п. Мне кажется, что мой опыт введения в оркестре маленькой трубы должен быть интересен тем, которые интересуются художественной стороной дела, и потому зачем отменять его? Написав свою МЛАДУ, я в настоящую минуту, признаюсь вам, совершенно хладнокровно отношусь к ней, я буду ходить на репетиции как бы по долгу службы, но не вследствие качественного авторского желания слышать и слышать свое произведение; отчего это на этот раз так случилось — я право не знаю. Однако несмотря на такое свое нерасположение, я не могу рав-

⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 297.

нодушно отнестись (по принципу) к изменению авторских намерений раньше даже опыт (оных) над нами. Отчего же автор, отдавая свое сочинение, непременно должен встретиться с первых шагов с предложениями разных уступок и изменений? Отчего исполнители не стремятся принять сочинение так, как оно есть? В данном случае что может серьезно препятствовать введению Tromba piccolo? Неужели ее цена? При всех прочих расходах на вновь вводимые инструменты эта несчастная tromba уже ничего не составит. В крайнем случае я готов ее подарить театру. Простите великодушно, что я так откровенно это высказываю; но я говорю не как автор МЛАДЫ; опера моя, может быть, не стоит и выведенного яйца; но я говорю за все сочинения вообще, и в частности за те, которые стремятся ввести что-нибудь новое, хотя на этом могут и ошибиться.

Что же касается вопроса о том, не надо ли завести запасных исполнителей на К-фагот, бас-кларнет и другие инструменты, я скажу: по-моему, надо; не для МЛАДЫ специально, а для всех опер, настоящих и будущих. Неужели же это выгодно будет для дела и для Дирекции, если опера будет отменяться не только по болезни Г-жи Лижвит (?) или Г-на Васильева, но и по болезни Заценгофера или Рекштейна? Я не хотел этого говорить при них, а теперь пользуюсь случаем, чтоб это высказать. Нет ничего невозможного. Бас-кларнет уже получил право гражданства и даже сделался необходимым членом оркестра; скоро то же будет и с контра-фаготом и проч., и потому Дирекции следует себя обеспечить от могущих произойти случайностей.

Остаюсь истинно уважающий вас и преданный

Н. Р-Корсаков

22 сентября 1891

Большая Конюшенная. 11. Кв. 66.

Нелишне отметить, что эпистолярный диалог двух музыкантов-профессионалов и педагогов Римского-Корсакова и Альбрехта о принципиальном обустройстве отечественного академического мира 1880–1890-х был весьма показателен для своего времени. В хронике эти авторитетные фигуры были вполне сопоставимы по влиянию и всеобщему уважению. Достаточно напомнить, что Евгений Карлович Альбрехт был автором известных тогда трудов по педагогике, истории музыки, критических статей. В 1881–1886 гг. он состоял председателем Петербургского филармонического общества. В 1884 г. выпустил труд «Общий обзор деятельности С.-Петербургского филармонического общества с приложениями и с проектом изменения его устава». В 1891 г. в критической брошюре «С.-Петербургская консерватория» Евгений Карлович указывал на недостатки постановки в ней музыкального образования. В 1886 г. он пишет

очерк «Прошлое и настоящее оркестра», где рассматривает проблемы социального положения музыкантов. В определенном смысле пафос обращения Николая Андреевича с вопросами о *tromba piccolo* и инструментовке своей «Млады» именно к Альбрехту был мотивирован тем, что только на данном уровне диалог с театральной стороной мог бы состояться «на равных» и авторские претензии могли бы быть услышаны.

Вне официальной переписки, в «Летописи», он позволил себе высказаться более определенно, комментируя дух чиновного меркантилизма театральных коллег так: «...в Мариинском театре царит дух самонадеянности, рутины и утомления, часто связанный с хорошей техникой и опытом. Певцы, хор и оркестр — все сознают себя, во-первых, вне конкуренции, во-вторых, опытными и выдающимися видами артистами, которых ничем не удивишь и которым все на свете надоело, но у которых все-таки дело пойдет, хотя для этого дела уж слишком утомлять себя не стоит. Этот дух сквозит частенько сквозь нынешнюю любезность и даже сердечность, когда театральные заправилы, с жаром пожимая руки автору, говорят, как много они прилагают для него стараний»¹⁰.

Своеобразным резюме отношений композитора с театром в 1890-е можно считать и письмо от 20 февраля 1898 г., адресованное Николаем Андреевичем Карлу Антоновичу Кучере, в эти годы (после Е. К. Альбрехта) — директору оркестра и зав. библиотекой. Повод для обращения был и сиюминутным, и «вечным» (?):

Многоуважаемый Карл Антонович,

Уведомляю Вас, что я уже давно уведомил письмом Дирекцию Императорских театров (заказным письмом) о своем отказе принять участие в трудах комиссии для рассмотрения опер по недостатку времени. Я очень удивлен, что Дирекция не сообщила об этом своевременно Вам, заставляя Вас посылать мне повестки о заседаниях комиссии, в которой я не участвую. С истинным уважением остаюсь преданным Вам Н. Римский-Корсаков.

Еще одним мотивом многих обращений Николая Андреевича в Дирекцию театра была его деятельность редактора сочинений Мусоргского, Бородина, Даргомыжского. Такова, к примеру, переписка с Е. К. Альбрехтом о возможном содействии в получении рукописей А. С. Даргомыжского:

Я решительно не знаю, где вы могли бы достать рукописи Даргомыжского. Несомненно, что таковые имеются в Публичной Библиоте-

¹⁰ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 312.

ке, но оттуда рукописи не выдаются иначе как с Высочайшего разрешения. (13 марта 1892).

На ту же тему, 20 марта 1902 г. (после ухода из жизни Альбрехта) — директору В. А. Теляковскому (20 марта 1902):

В нотной библиотеке театральной Дирекции имеется партитура (рукопись) оп. Даргомыжского «Каменный гость». Опера эта, по смерти автора, оркестрована мною, и упомянутая партитура написана моей рукой. В настоящую минуту я нуждаюсь в этом экземпляре, потому что хочу сделать в оркестровке некоторые изменения и улучшения. Поэтому обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой разрешить Г. Кучера выдать мне эту партитуру сроком месяца на 2 или 3, а мне дозволить сделать в ней намеченные мною переделки и изменения, после чего партитура будет доставлена обратно

(автограф оркестрованного Римским-Корсаковым «Каменного гостя» и ныне хранится в ОНФ Мариинского театра, Фонд исторических хранений).

Сегодня, спустя более ста лет после описываемых событий, нельзя не отметить несомненную напряженность, которая была характерна для отношений композитора с театром (в особенности, с теми самыми «театральными заправилами»). Ощущение это усиливается в сравнении с отношениями театра и Петра Ильича Чайковского.

Как известно, с конца 1880-х развивалась череда совместных балетных и оперных проектов *театра* в лице Всеволожского—Петипа—Иванова с *Чайковским*. От «Спящей» к «Пиковой даме», «Щелкунчику», «Иоланте» и планируемому кульминационно-петербургскому обновленному и ставшему великим «Лебединому озеру» 1895-го г. Служебная переписка театра с Петром Ильичом развивалась в принципиально иных тонах.

К примеру, на «Спящую красавицу», «сверстницу» «Млады», с Чайковским заранее заключался и подписывался договор на создание балета-феерии по заказу театра. Т. е. это произведение (как и другие театральные произведения Чайковского этих лет) фигурировало в планах театра как предварительный заказ. Именно это обстоятельство позволяло Всеволожскому уже после генеральной репетиции «Спящей», где присутствовал Государь, запросить для композитора — как указывалось, «ввиду особенно выдающихся качеств музыки», — прибавку к уже полученному композитором гонорару в размере двух ее третей (3 т. р. + еще 2 т. р.). В то же время договор на постановку «Млады» с Римским-Корсаковым был заключен лишь в день премьеры и подписан только через 5 дней после нее — 25.10.1892 (не говоря о том, что там для автора предусматривались

лишь перспективные проценты), то есть все на тех же *общих основаниях*, на которых оба автора начинали сотрудничать с театром еще в 1870-е гг.

Всегда различались и оценки двумя композиторами своих отношений с театром.

Вполне оценивший достижение к 1890-м годам кульминационного уровня своего общения с Мариинским театром и с удовлетворением признававший, что «прошли времена, когда постановку оперы моей нам можно было бы считать за милость»¹¹, Петр Ильич не раз напоминал себе (и порой чересчур ретивому в переговорах издателю П. Юргенсону), что «всем своим благополучием я обязан петербургскому театру. Не только театр дает мне ежегодно 5 или 6 тысяч, не только я обязан театру пенсией в 3000 руб., — но и моей композиторской репутацией я особенно обязан петербургскому театру»¹².

Всегда отмечавший в Мариинском «дух самонадеянности, рутины и утомления», Николай Андреевич руководствовался совершенно иными критериями. Сам образ музыкального профессионализма, сформированный здешней театральной практикой, был слишком далек от представлений композитора об идеалах творчества и личности художника. Вспомним хотя бы его принцип «бездействие («не творчество») ... давит художника»¹³ и сарказм наблюдений над «артистами... которым все на свете надоело...»¹⁴.

Скорее всего, очевидные расхождения в оценках одних и тех же явлений различными участниками, как представляется, лишь подтверждают многообразие жизненных токов культурной истории. Выразительный штрих к такому пониманию, на мой взгляд, могла бы добавить служебная записка Е. К. Альбрехта начальнику репертуарной части театра от 9 мая 1880 г. В ней сообщалось, что поручение «отдать рассмотрение оперы Чайковского “Иоанна д’Арк” еще кому-либо из членов комиссии» не увенчалось успехом: «Обратился к гг. Кюи, Римскому-Корсакову и Балакиреву. Все три отказались от рассмотрения этой оперы под предлогом крайнего утомления после продолжительной зимней работы, а г. Кюи еще потому, что ему, по не привычке, трудно читать партитуру 4-хактной оперы».

¹¹ Чайковский П. И. — Юргенсону П. И. 24 мая 1890 г. // П. И. Чайковский. П. И. Юргенсон. Переписка. Том 2. 1886–1893 / Сост. и научная редакция П. Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2013. С. 279.

¹² Чайковский П. И. — Юргенсону П. И. 4 июня 1890 г. // Указ. соч. С. 290.

¹³ Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания: в 2 т. / Ред. А. В. Оссовский. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. Т. 1. С. 195.

¹⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 312.

ПАСТОРАЛЬ В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ
«СНЕГУРОЧКИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Римский-Корсаков признавался в «Летописи»: «Кончая “Снегурочку”, я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги»¹. Третья из пятнадцати опер, «Снегурочка» до конца жизни оставалась для композитора любимой — как выражение, по собственным словам, его «звукосозерцания».

Литература об этой опере обширна и разнообразна. Помимо музыковедов, ею интересовались философы (факт неординарный) — такие как И. И. Лапшин и А. Ф. Лосев². На сегодняшний день отошло на второй план освещение проблем народничества и реализма, изучение оперы идет по многим направлениям. Среди прочего — это раскрытие ее жанрового своеобразия и многоплановости драматургии. Отмечают, в частности, взаимодействие в ее структуре черт сказки, мифа и драмы, линий эпической и лирической, волшебнo-фантастической и обрядово-бытовой. При этом, однако, до сих пор еще не было обращено должного внимания на такую важнейшую составляющую художественного мира оперы, как *пастораль*.

Пастораль — один из древнейших жанров европейского искусства: если начинать от «Идиллий» Феокрита, его история насчитывает 23 века. При этом на протяжении времен, при всех модификациях, сохранялся специфический жанровый код, семантический инвариант, который можно обозначить формулой «человек и природа» — в различных трактовках: человеческое в природе и природное в человеке, соотношение природы и культуры, естественного и искусственного и т. д. Вариабельность содержательного наполнения

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Госмузиздат, 1955. С. 139.

² Лапшин И. И. Н. А. Римский-Корсаков. Философские мотивы в его творчестве // Русская мысль. М., 1910. Год 31, кн. X. С. 46–60; Лосев А. Ф. О музыкальном ощущении любви и природы. (К тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова) // Музыка. 1916. № 251–252.

жанрового кода пасторали связана, в первую очередь, с емкостью и изменчивостью понятия Природы, вновь и вновь осмысливаемого культурой и искусством. Это стало залогом востребованности пасторали, которая представляла своеобразным зеркалом, где каждая новая эпоха искала свое идеализированное отражение. С самого начала жанр не сводился лишь к «пастушеской» тематике, а для Ренессанса пастухи древнеримского поэта Вергилия и вовсе стали устойчивой метафорой поэтов, их песни — самого искусства поэзии. Метафорой, освященной авторитетом Античности.

Обращаясь к рассмотрению жанровой структуры оперы «Снегурочка», можно видеть, что пасторальность проявляется в ней на различных уровнях — выделим сюжетно-событийный, персонажный, музыкально-стилистический.

Персонажные образы оперы сам Римский-Корсаков делил в своей статье, как известно, на «лиц частью мифических», «частью полумифических-полуреальных» и «лиц реальных»; на «представителей бытовых» и «представителей природы»³. Практически все они вписываются в пасторальную картину мира. Это «берендейский народ» — крестьяне, жизнь которых обрисована в идиллических тонах: в гармонии с природой, в патриархальной простоте. На авансцене этого группового портрета — два пастыря: «вечно старый царь и вечно юный пастух-певец». Царь Берендей — «отец своего народа» — не только премудр, но и поэтичен. У пастуха Леля, как и у пастухов-поэтов классической буколки, главное дело — пение любовных песен и сама любовь. Композитор называет его «олицетворением вечного искусства музыки». По притягательной силе его песен он подобен Орфею.

Как и в античной буколке, с миром людей соседствует и взаимодействует с ним мир одушевленной природы, персонифицированной в малых (низших) божествах. В опере это Мороз и Весна, Леший, птицы и цветы из свиты Весны, деревья и кусты — персонажи, «поющие человеческими голосами и на человеческом языке». Весна подобна Флоре и, отчасти, Афродите/Венере: как и последняя, она по своему капризу вступает в любовную связь с божеством противоположной природы, плодом чего явилась, однако, не Гармония, как у Венеры и Марса, а некая ее дисгармоническая противоположность — Снегурочка. Саму Снегурочку, выросшую в лесу, «полумифическое» существо, можно уподобить нимфе — в данном случае (в контексте северной природы), нимфе зимней... Подобные парал-

³ Римский-Корсаков Н. А. «Снегурочка». Весенняя сказка. Тематический разбор. 2-е изд. М.: Музыка, 1978. С. 9–10. Здесь и далее в тексте цитируется эта оставшаяся недописанной статья Римского-Корсакова.

лели с греко-римской мифологией, отраженной в буколике, можно было бы приумножить. Но главное — не сами параллели, а, во-первых, связанные с ними архетипы, имеющие явное или завуалированное отношение к художественной традиции пасторального жанра. Во-вторых, в «Снегурочке» — на почве иной культуры — обнаруживает себя характерная для классической буколики встроенность пасторали в мифопоэтический контекст.

В опере пасторальное начало в некоторых персонажах многократно усилено средствами музыки, которая в ряде характеристик опирается на узнаваемую пасторальную топику.

Термин *топика* (и «*топос*») сегодня активно входит вслед за литературоведением и в музыковедческий лексикон, хотя само понятие топики в музыкальной теории использовал еще И. Маттезон (в значении, восходящем к аристотелевской «Топике»). Обновление понятия происходит в XX в. под влиянием литературоведения, где значение термина «топос» было задано прежде всего трудами историка Эрнста Роберта Курциуса.

Музыкальная топка пасторальности⁴ на протяжении длительного времени формировалась в самом искусстве музыки, в котором жанр пасторали постепенно специфицировался в самостоятельный музыкальный *модус пасторальности*, вобравший в себя основной код жанра — «человек и природа».

Особенностью музыкального модуса пасторальности является его многослойность. С одной стороны, это слои первичных жанровых лексем, основная атрибутика того самого музыкального компонента, который изначально задан в пасторальном жанре его тематикой (песни, танцы, наигрыши, пастушьи и охотничьи сигналы и т. п.). С другой стороны — все те интонационные пласты, которые откладывались в пасторали долгой историей ее существования в музыкальном искусстве.

В составе пасторальной топики выделяется то, что в упомянутой статье было обозначено как *базовый слой пасторальности*. К нему относятся:

- топосы, связанные с первичными жанрами соответствующей вокальной, танцевальной, сигнальной музыки;
- звукописательные топосы «природности», пейзажности — различные миметические приемы, выработанные в музыке (музыкальное изображение пения птиц и других «голосов природы», колористические детали, а также пространственные эффекты).

⁴ О пасторальной топике в музыке см. подробнее: Коробова А. Г. Музыкальная топка как объект жанрового исследования (на примере новоевропейской пасторали) // Музыкальная академия. 2005. № 3. С. 135–143.

Помимо названных двух основных видов, в пасторальной топике формируются еще несколько: тембровые топосы (связанные с характерными «пасторальными» инструментами), тональные, цитатные (материал конкретной пасторальной музыки — фольклорной или композиторской — как первоисточник тематизма в произведении), образно-эмоциональные, «сюжетные» музыкальные топосы (типичные ходы в развертывании пасторальной темы).

В «Снегурочке» Римского-Корсакова пасторальная топика в наиболее концентрированном и традиционном виде представлена в характеристике образа Весны-красны, неизменно окруженной ее спутниками — птицами и цветами (хор и кордебалет). Всю партию Весны скрепляют две основных лейттемы, на которые указывал сам композитор, и обе они опираются на характерную пасторальную топику.

Так, пасторальной семантикой наделены тональности, доминирующие в партии Весны, среди которых на первом плане *E-dur* и *A-dur*. О степени значимости конкретного тонального решения свидетельствует такой факт из «Летописи» композитора. Когда Римский-Корсаков впервые проиграл всю оперу Балакиреву, Бородину и Стасову, первый «не удержался от пристрастий своих и вмешательства и требовал, чтобы начальное вступление я переложит в *h-moll*, на что я окончательно не согласился, так как... темы спускающейся Весны, в таком случае, оказались бы в *H-dur*... а не в *A-dur*, с которым Весна была неразрывно связана в моем представлении»⁵. Еще в XVII в. французский композитор М. А. Шарпантье, разрабатывавший аффектную трактовку тональностей, характеризовал *A-dur* как «радостный и пасторальный»⁶. Для самого Римского-Корсакова *A-dur* — тональность «юности, веселья, весны или утренней зари»⁷.

Пасторальность ясно проявляет себя и в сюжетно-тематическом плане оперы. Сквозные ее темы — характерно переплетающиеся между собой тема искусства и тема любви. Персонификацией обеих является «вечно юный» «пригожий» Лель. В мифологической картине мира оперного сюжета первая тема иерархически подчинена второй. Однако это не данность, а некий сюжетообразующий процесс, основная направленность которого проецируется на образ заглавного персонажа. Снегурочка — персонификация, по сути, еще одной пасторальной темы: темы красоты.

Импульсом и стержнем пасторально-мифологической фабулы оперы становится непреодолимое влечение красоты к искусству,

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 139.

⁶ Цит. по: Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. С. 159.

⁷ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 57.

в свою очередь открывающему и поддерживающему ее дальнейшее устремление — к любви. В этом движении красота перерождается из начально природной своей ипостаси в ипостась человеческую, которая вместе с постижением человеческой любви преобразуется в трансцендентность красоты душевной, с блаженным, щемяще-сладоственным восторгом растворяющейся в космосе духовной любви, объединяющей в себе природное начало (*naturalis*) и искусство (*artificialis*).

В музыкальной стилистике эта «модуляция» образа Снегурочки из природной ипостаси в человеческую прочерчена со всей очевидностью. Во-первых, в тембровом плане: от преобладания сначала деревянных духовых в инструментальном сопровождении (особенно флейты — характерного лейттембра героини) — к постепенному превалированию теплого звучания струнных. Во-вторых, это тональная топка, в отношении которой наблюдается весьма показательная зеркальная симметрия в партиях Снегурочки и Весны-красны. Так, вся партия Весны обрамлена тональностями *Des-dur* (ее первая Ария, в которой Весна представлена в волшебном могуществе природной силы «для радостей любви обогревать угрюмую страну») и *E-dur* (последняя сцена Весны, в конце которой она, как сказано в ремарке, «опускается в озеро вместе с цветами»). Напротив, начальная тональность в партии Снегурочки — *E-dur* (появление героини на сцене с ее «Ау» и первая ария «С подружками по ягоды ходить»), заключительная — *Des-dur* (последнее ариозо «Великий царь!»). Но главным рельефом в модуляции образа Снегурочки (и это третий момент) становится модификация тематизма: главная лейттема героини («ауканье»⁸) по своим жанровым истокам восходит к инструментальному наигрышу, сродни «наигрышам» пастуха Леля, но в процессе «очеловечивания» тематизм Снегурочки насыщается кантиленностью.

С отмеченным преобразованием заглавного персонажа связана жанровая модуляция: разворачивающаяся вначале как некий сказочный миф, опера перерождается в миф мистериальный. Первый органично сочетается с пасторальной модальностью, ее топикой и семантикой. Но можно ли говорить о пасторали в самом конце оперы, когда после «печальной кончины» Снегурочки и «страшной гибели» Мизгиря оперу завершает эпически масштабная хоровая

⁸ Эта тема «ауканья» занимает столь значительное место в партии Снегурочки, что становится буквально знаковой. Видимо, под ее влиянием молодой И. Стравинский, ученик Римского-Корсакова по композиции, написал в 1907 г. свою «Пастораль» для сопрано, посвятив ее дочери Римского-Корсакова, Наде, — пьесу, представляющую собой вокализ на слово «Ау» с мелодикой, опирающейся на жанр пастушьего наигрыша.

сцена, «Яриле песня хвалебная», на кульминации звучания которой являет себя само божество — со ржаным снопом в одной руке и «светящейся головой человеческой» (ремарка в партитуре) в другой? Отложим ответ на этот несколько прямолинейно поставленный вопрос.

А пока обратим внимание на то, что выявленная логика внутренней фабулы оперы, рационально обосновывающая, казалось бы, ее (фабулы) исход, вступает в явное противоречие с эмоционально-образным планом в развертывании сюжета, поскольку сама музыка выносит на первый план лирическую драму юной Снегурочки. Собственно, это противоречие обнажает главную загадку оперы и вызывает полярность интерпретаций так называемой «художественной целостности» произведения, в котором оказываются, по сути, два диаметрально противоположных финала.

Обострение финальной дихотомии, если сравнивать с пьесой Островского, происходит именно в опере. Следуя общей канве, Римский-Корсаков в свое либретто внес не только количественные сокращения, но и некоторые качественные преобразования. И, подчеркнем, практически все изменения в конечном счете привели к усилению пасторальной составляющей в жанровой структуре оперы. Например, значительно ослаблены черты бытового реализма и снижающие моменты, имеющиеся в первоисточнике. К минимуму сведено число второстепенных бытовых персонажей, а оставшиеся уводятся на задний план, почти сливаясь с упорядоченным движением обрядового круга хоров, в центре которого остаются лишь несколько главных героев, в свою очередь образующих кольцо вокруг Снегурочки. Еще более, чем в пьесе, размыты связи народных обрядов с повседневностью, приметы крестьянской жизни и т. п. Благодаря этому возрастает общая поэтизация образов (прежде всего главных) и некоторых сцен, что в целом усиливает идеалистическое наклонение в основной модальности произведения, столь характерное для пасторали.

Важнейшее значение имеет также музыкальная пейзажность в «Снегурочке» — развернутый и богатый красками слой оперы. Пейзажи в «Снегурочке» вырастают из ремарок пьесы либо «озвучивают» образность соответствующей живописной декорации, но в отдельных случаях — это полностью инициатива композитора. Особенно показателен в этом отношении музыкально-пасторальный пейзаж, который разворачивается в начале первого действия. Он привнесен самим композитором, у Островского нет на него никаких намеков: акт пьесы писатель открывает бытовыми сценами и диалогами, купированными Римским-Корсаковым. Композитор началу действия предпосылает оркестровое Вступление с собственной

ремаркой *Allegro moderato, pastorale*. С ней согласуется вся музыкальная лексика, отвечающая традиции отображения пасторальной модальности: «волыночные» квинтовые басы, разреженное фактурное пространство, тональность *F-dur* (в данном случае *F* миксолидийский), тематизм целиком опирается на жанр пастушеского наигрыша (у валторны звучит подлинный наигрыш, подсказанный композитору А. К. Лядовым).

Собственно, мифопоэтический мир, раскрывающийся в опере Римского-Корсакова, можно было бы назвать *пасторалью до пасторали*. Он «допасторален» (как «допасторален» сам фольклор): это изображение некоего первичного единения человека с природой, где обряд является не приятной декорацией для любовного сюжета, а частью нерушимого мироустройства, включающего в себя и «любовный сюжет» — в свой цикл цветений и увяданий, времен года и времен жизни.

Но более точным видится определение *пастораль после пасторали*. Причем в нескольких смыслах. Один из них — историко-хронологический.

Римский-Корсаков создает в своей «Снегурочке» пастораль на этапе, когда история пасторального жанра в его классическом варианте практически завершилась — вместе с кризисом эстетики и поэтики «рефлексивного традиционализма» (понятие С. С. Аверинцева). Это не «натурализованная» пастораль, давшая второе дыхание жанру в конце XVIII — начале XIX столетия (как в «Пасторальной» Бетховена). И не стилизованная пастораль, как «Искренность пастушки» Чайковского, предвосхищающая русский модерн рубежа XIX–XX вв. «Снегурочка» — это единичная в своем роде *пастораль после пасторали*, с характерным жанровым кодом «человек и природа», идеализированным ракурсом в видении человеческого существования, но все это — уже как бы по ту сторону истории жанра.

Однако определение *пастораль после пасторали* относится также к образно-содержательной структуре самого произведения. Как было отмечено, в конце оперы пасторальная сказка преодолевается мистериальным мифом, что приводит к поляризованной дихотомии финала. Музыкальная сцена гибели главной героини выдержана во вполне пасторальном характере — в духе одной из разновидностей жанра, пасторальной элегии. В соответствии с ее поэтикой дальше можно было бы ожидать элегическую сцену «оплакивания пастушки» в более просветленных или более затемненных тонах пасторальной грусти. Но в опере, усиливающей, по сравнению с литературным первоисточником, лирико-драматическую линию до некой, по словам Асафьева, «скорбной повести о житии и печальной кончине де-

вушки Снегурочки»⁹, чисто музыкальными средствами усилен также и соборный лучезарно-гимнический хор, следующий почти встык за элегическим завершением пасторальной истории, чем внезапно укрупняется финальный кадр до масштаба, максимального для всей оперы.

Можно ли и здесь, повторим в заключение свой вопрос, говорить о пасторали? Славильный хор Яриле-Солнцу — это мистериальный апофеоз, появление которого, с точки зрения лирической драмы, *алогично*. Но это алогичность именно мистериальная, ибо мистерия обладает своим «сюжетом», связанным с непрерывностью и целостностью мира. Этот сюжет ориентирован на преодоление хаоса «энтропических тенденций “снашивания” мира»¹⁰. Возвышаясь над приватной фабулой лирико-драматической линии, финальный гимн с особой отчетливостью высвечивает именно мифопоэтическую структуру. В ней сакрализовано время: слава Солнцу звучит в третье утро мистериального сюжета, где равномерно чередуются «утро» (конец Пролога, II, IV акты) и «вечер» (I и III акты), причем не имеет особого значения, сколько дней (или недель?) проходит между ними. Так же сакрализовано место действия — свое в каждом акте. И от Красной горки через Берендееву слободку, царский дворец (единственное закрытое пространство в опере) и полночный заповедный лес маршрут мистериальной фабулы апофеозно завершается в Ярилиной долине, с утренними лучами Солнца. Пастораль поглощается мистерией, как частность — целым.

Однако задумаемся, в чем суть этого апофеоза? Перед лицом Ярилы он воспеваает торжество благодатного миропорядка и завершение борения зимы и лета (сюжет еще средневековой «игры» и повсеместных для Европы обрядов провода зимы), персонифицированных в опере образами Мороза и Ярилы. Обрели разрешение диссонансы, вызванные последствиями противоестественной (против Природы) связи Весны с Морозом (ибо установлено движение весны к лету), а также — тоже против Природы — любовное предпочтение Мизгиря зимней Снегурочке, а не летней Купаве. Хор воспеваает восстановление гармонии мира, священного союза животворящей природы (Ярило) и людей (берендеи), крепой которого является любовь (как сам ток жизни, устремленный от цветка к плоду).

Но подобная трактовка «гармонии мира» присуща и пасторали. Да и вся эта картина идеализированного берендеева сельского

⁹ Асафьев Б. В. «Снегурочка» // Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. С. 64.

¹⁰ Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. 2-е изд. Т. 2. М.: Рос. энциклопедия, 1994. С. 162.

царства, замкнутого в особом пространстве-времени, — разве это не *пасторальная утопия*? Таким образом, и мистериальный миф, который завершается финальным славлением Солнца, тоже пасторален по своей модальности, но это пастораль иного порядка, нежели сказка о Снегурочке, — они *не рядоположены*, ибо основаны на разных причинно-следственных связях. Однако базируются они на сходных, по сути пасторальных, ценностях — Природе, Любви, Гармонии.

Предложенная интерпретация — еще одна попытка расшифровать загадку оперы «Снегурочка». Ключом к разгадке здесь послужила *пастораль* — как жанр и модальность, как особый образно-семантический строй и музыкальная стилистика. Эта интерпретация не замещает уже имеющиеся и не препятствует появлению новых, так как само художественное пространство «Снегурочки», как и других опер Римского-Корсакова, многомерно и многопланово.

ОПЕРА Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
«СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ» В ЭСКИЗАХ
ТЕАТРАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ ИЗ СОБРАНИЯ
ГЦТМ ИМ. А. А. БАХРУШИНА

Опера «Сказка о царе Салтане» — одно из самых популярных произведений этого жанра в творческом наследии Н. А. Римского-Корсакова. Любовь у постановщиков ей обеспечили и пушкинский стих, и сказочный сюжет, интересный и взрослым, и детям, и, конечно же, сама музыка, вобравшая в себя праздничные народные мотивы, радость и мягкий юмор. На театральной сцене музыка дополнена яркими, многоцветными образами декораций и костюмов. В фондах Государственного театрального музея им. А. А. Бахрушина хранятся эскизы к оформлению оперы, выполненные художниками разного времени и стиля — мы рассмотрим их в порядке хронологии.

Самое первое представление прошло вскоре после окончания работы над оперой, 21 октября 1900 г., в частном московском театре — Товариществе частной оперы Солодовникова. Там были сосредоточены передовые художественные силы эпохи. Дирижером выступил М. М. Ипполитов-Иванов, режиссером — М. В. Лентовский, а художником — М. А. Врубель, Царевну Лебедь пела его жена, Н. Н. Забела. По словам режиссера В. П. Шкафера: «Спектакль был на редкость удачный, в особенности его декорационное оформление. Когда появилась картина города Леденца, публика зрительного зала устроила Врубелю овацию. Он дал здесь замечательную в декоративном отношении гамму светло-голубого с золотым, необычайно художественную, радостную, как бы звучащую в унисон с музыкой, завораживающей сказочной красотой»¹.

М. М. Ипполитов-Иванов также превозносил оформление: «Декорации и костюмы были по рисункам Врубеля, превзошедшего себя в оригинальности, красочности, сказочной фантастике...»² Н. Н. За-

¹ Цит. по: Берков В., Протопопов В. Сказка о царе Салтане. Опера Н. А. Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1937. С. 19.

² Цит. по: Суздалев П. К. Врубель. Музыка. Театр. М.: Изобразительное искусство, 1983. С. 239.

бела писала о работе супруга: «Даже его страшные враги — газетчики — говорят, что декорации красивы, а доброжелатели прямо находят, что он сказал новое слово в этом жанре, и все это при такой скорости: в две с половиной недели все было написано»³.

А композитор был недоволен: он, во-первых, предпочитал всем молодым и необычным художникам В. М. Васнецова, сказочного реалиста, а во-вторых, видел живопись на сцене лишь дополнением к музыке, а не правомерным участником театрального синтеза искусств. Он не давал никогда художнику прямых рекомендаций, но и не высказывал критики.

На эскизе «Город Леденец», хранящемся в музее, — необычный ракурс. Город между небом и морем виден за узорчатыми воротами, их открытые створки — мрачные и колющие формы, а сам город — очень легкий, много белого, тонкие красные линии, мазки синие, будто небо или море отражается в куполах. Формы древнерусской архитектуры сказочно преобразованы. При виде этой и последующих декораций вспоминаются и строки А. С. Пушкина: «Все в том острове богаты, изоб нет, везде палаты», город «с златоглавыми церквями, с теремами и садами». Садов, надо сказать, у Врубеля не видно, его мир чисто архитектурный, хрупкий, но на мощном белокаменном основании. Декорация, несмотря на затейливость орнамента, единая по стилю и восприятию.

На других эскизах, их в музее немного, изображены персонажи. На одном царь Салтан, пожалуй, более торжественный, чем комичный персонаж. Кажется, что Царь, озабоченный продолжением династии, не должен быть седовласым старцем, каким его рисуют многие художники, а должен быть именно зрелым мужчиной, как у М. А. Врубеля, с пышными черными кудрями и аккуратной бородой. Вот князь Гвидон, юноша с большими глазами, в асимметричном, белом с синим, с золотом одеянии, с красным плащом — его костюм князя по колориту, по узорчю соответствует его сказочному городу.

2 ноября 1906 г. прошла премьера в частном оперном театре С. И. Зимина. Ничего не удалось узнать про конкурс на оформление оперы, но в музейной коллекции есть эскизы разных художников, выполненные специально для него, а также для последующего конкурса 1915 г., о котором также нет никакой информации.

К постановке сохранился один эскиз костюмов для хора А. В. Щекатихиной-Потоцкой. Это две женские фигуры на коричнево-синем фоне, стилизация на тему древнерусских одежд и венцов, но на эскизе разрезанные рукава выглядят как крылья, а белый цвет

³ Цит. по: Суздалев П. К. Указ. соч. С. 239.

платьев с легкими узорами сияет сильнее золотых деталей. Лица нарисованы несколько условно.

В 1916 г. эскизы П. Я. Овчинникова висели в зале Музея оперы С. И. Зимина. В каталоге дореволюционного музея про них сказано: «приобрет[ено] на конкурсе»⁴. Это целый ряд персонажей. На рисунках небрежно оставлены контуры карандашом, основные же выделены тушью, в контурах с пробелами положена акварель, телесное часто остается белым, черты набросаны бегло, волосы почти у всех — черные. Никакой пышности, сказочности в костюмах большинства действующих лиц, даже орнаменты не слишком богаты. Костюм — вариации на темы русского и европейского традиционного костюма. Более богат по орнаментике костюм Царевны Лебеди, мы видим и месяц под косой, и большую звезду в изящном кокошнике. Красив бело-голубой колорит эскиза, но черты лица — едва набросаны, невыразительны, художник явно пренебрегает любым портретным сходством с исполнителем или просто попыткой в эскизе костюма передать грим. В картине, где она еще Лебедь, — благородная птица в золотой короне просто изображена на бело-серебряных одеждах, а фигура кружится в плаще. Царь Салтан седой, бородатый, небольшого роста, в костюме сквозит легкий юмор. Вместо подписи на всех эскизах видим три буквы «О» в ряд — видимо, подписаны они были специально для анонимного конкурса (датировка — 1900-е гг.).

Эскизы костюмов О. Михайловой, выполненные на конкурс, более проработаны и основательны. Царевна Лебедь — стройная брюнетка, «месяц под косой блестит, а во лбу звезда горит», причем это звезда не в венце, а просто над головой. Костюм — украшения



Щекатихина-Потоцкая А. В. «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова. Эскиз женских костюмов. Хор. Москва. Опера С. И. Зимина. 1906. Бумага, графитный карандаш, акварель, серебро. 32,5 × 22,3. Из собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. КП 293296

⁴ Музей оперы Сергея Ивановича Зимина. Каталог / Сост. К. М. Кольцов. М., 1916.



Михайлова О. «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова
(эскизы выполнены для конкурса в Частной опере С. И. Зимина).
Эскиз женских костюмов. Ткачиха, Повариха и Бабариха. Около 1906
Бумага на картоне, акварель, бронзовая краска, серебряная краска, белила. 25,8 × 29,4
Из собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. КП 7054

с жемчугом, блуза и сарафан, но это именно сказочная стилизация, а не простое повторение древнерусского костюма: у белой блузы пышные рукава, у голубого сарафана сползающие из-под оплечья бретели, жемчужная шнуровка, узоры по подолу. На другом сохранившемся эскизе три фигуры: Ткачиха, Повариха и Бабариха, явно что-то замышляющие. У художника в каждой фигуре обозначен не только костюм, но и характер персонажа.

Одиннадцать эскизов В. В. Рождественского тоже фигурируют в каталоге Музея оперного театрального искусства при Оперном театре С. И. Зимина 1916 г. Это группа листов с витиевато подписанными сверху на свободном поле названиями картин и черными орнаментальными печатями вместо подписи. Они очень светлые, нарядные, волшебные. Акварель сочетается с белилами, с серебряной и золотой красками. Вот «Появление гор[ода] Леденца»: по острову протянулась стена, за ней причудливые, с вытянутыми куполами, шатрами, деревянные терема и храмы, в узорах ворот



Рождественский В. В. «Сказка о царе Салтане» В. И. Бельского, Н. А. Римского-Корсакова (эскизы выполнены для конкурса в Частной опере С. И. Зимина).

Эскиз декорации. Лесистый берег моря. Около 1906

Архив Зимина С. И.

Бумага, карандаш, акварель, белила, бронзовая краска. 46,7 × 51,7

Из собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. КП 61344

встречается мотив белых крыльев. Те же вытянутые купола золотятся за деревьями в сцене «Лесистый бер[ег] моря», лес — тонкие, редкие стволы, легкая листва. А «Светлица» наполнена светом и воздухом, узорами, украшена изящной изразцовой печью. Рядом совсем другие, насыщенные цветом, тяжелых форм яркие эскизы гуашью, иногда содержащие подпись автора. Видимо, та же сцена появления города с мощным дубом и гораздо более мощным земным городом; златоглавый храм, как на этом листе, можно встретить в обычном русском городе. В этой серии есть и сцена Пролога, очень скромная светлица, в комментарии рукой автора написано: «Костюмы для действующих лиц введения: русские простые сарафаны. Простая древнерусская мебель и посуда». В других же сценах по полям прикреплены маленькие листочки с эскизами костюмов. В отличие от



Сенаторов И. «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова.
Эскиз декорации. Берег моря. 1910-е
Бумага на картоне, акварель, серебряная краска. 24,0 × 29,0
Из собрания ГЦМ им. А. А. Бахрушина. КП 61957

весомых декораций, они размыто-акварельные, словно все персонажи сотканы из воздуха, особенно Лебедь — очень условное лицо, золотая корона и белый шар, будто бы с крыльями, с комментарием: «белая кисея со светло-зеленым». Нижние части практически всех костюмов — подолы — буквально растворяются в общем фоне листа, но почти везде есть уточняющие комментарии, везде подписано, для кого костюм.

На первом эскизе И. Сенаторова к Прологу сбоку написано: «Девиз Гусли Самогуды», это опять-таки говорит о конкурсном происхождении предметов, но где и что это был за конкурс — не известно, условная датировка — 1910-е гг. Пролог отличается необычной формы аркой черного портала, в светлице нет печи и сватьи, только три девицы, а за окном зеленый летний пейзаж с красным заревом на небе. В первом действии портал исчезает, только пейзаж с очень необычным, линейно решенным небом, зато море совершенно гладкое, на берегах раскинулась Тмутаракань со стилизациями на тему

древнерусской архитектуры и открытым двором для действия. Во втором действии изумленному Гвидону, стоящему у громадного зеленого дуба, предстает другой город, в котором будто растекаются башни мощной белокаменной стены, тут есть и храмы, и терема, и сады. Небо того же рисунка, только менее облачное. Лесистый берег третьего действия с виднеющимся за деревьями Леденцом — это действительно лес, а не отдельные деревья, причем лес явно сказочный, будто живой, а неба почти не видно. В сцене четвертого действия мы уже в Леденце, не видно никаких чудес, кроме самой утопающей в зелени архитектуры: все домики будто пряничные. Но и у этого художника есть вторая серия, по манере отличная от первой, все декорации с мизансценами, никаких подписей — названий действий. В сцене Лесистого берега мы видим плотную фигурку Гвидона и Лебедь — на голове корона, на ногах бордово-золотые сапожки, а тело скрыто лентами-перьями. Сама природа решена линиями и цветовыми пятнами в духе модерна, за счет чего достигается ощущение сказочности. Архитектура изобилует узорами, очень непонятные и смешные фигурки украшают карнизы царского терема, где на тронах восседают седой Салтан и Милитриса, любясь на удаляющуюся вереницу богатырей морских, блистающих серебряной «чешуей» доспехов. Светлица в этой серии эскизов изобилует деталями быта — развешано на веревке белье, очень скромная печь, сам интерьер скромно-дощатый, а яркость сцене придают только узорчатые, каждый по-своему, костюмы действующих лиц.

К конкурсу 1915 г. выполнен эскиз В. Сорохтина. Это декорация в необычном, в духе модерна, узорчатом портале. Он мрачный, но со светлыми акцентами крупных стилизованных цветов, сквозь лепестки будто сияет свет, как сквозь цветные стекла витражных окон. Сам эскиз сияет еще ярче, в том числе позолотой бронзовой краски. Пышное узорчье архитектуры по стилю отличается от оформления портала, архитектура сказочная как по формам, так и по орнаментам, обильно эти формы покрывающим. На море условные, орнаментальные волны. Сцена многофигурная, но фигурки маленькие, смутные.

Уже после смерти композитора «Сказка...» добралась до императорской сцены, первым стал Большой театр в Москве, премьера 5 октября 1913 г., режиссер В. А. Лосский, дирижер Э. А. Купер, балетмейстер И. Е. Сидоров, декорации по эскизам К. А. Коровина исполняли Г. И. Голов, П. В. Овчинников, Н. А. Клодт. В 1943–1946 гг. было возобновление, а в 1959 г. — новая постановка, режиссер Г. П. Ансимов, дирижер В. В. Небольсин и художник В. К. Клементьев.

Выделяются эскизы декораций К. А. Коровина: они выдержаны в духе импрессионизма, из беспорядочных мазков с трудом склады-

вается общая картина, более четко нарисованы небо, море и зеленый остров на первом плане, а город Леденец с его теремами и садами — буйство цвета, пятен, сказочная феерия, волшебное виденье, а не земной город. В интервью для «Биржевых ведомостей» Коровин сказал о себе: «Я художник-импрессионист, живу своим восприятием, краски подбирая под тона музыки. Декорации — это... вдохновение и пульс художника. Пусть это будет не совсем естественно, но зато праздник глаз!»⁵ К. А. Коровин выполнил и эскизы костюмов, и вот его Лебедь — между небом и землей прекрасная дева-птица, без четкости в клубящихся формах, лицо девушки окружено золотым венцом, а фигура изогнута как лебединая шея.

2 марта 1915 г. состоялась премьера в Мариинском театре в Петербурге, дирижировал А. Коутс, режиссер В. А. Лосский. Художниками-постановщиками были снова К. А. Коровин и А. Я. Головин, а костюмы и бутафорию изготавливали по эскизам К. А. Коровина и В. В. Дьячкова. До 1923 г. опера не сходила с подмостков театра, а уже 20 сентября 1930 г. пережила первое возобновление под руководством дирижера Д. И. Похитонова и режиссера И. Г. Дворищина. Постановка 20 января 1937 г. с дирижером А. М. Пазовским, режиссером В. А. Лосским и художниками И. Я. Билибиным и А. В. Щекатихиной-Потоцкой тоже пережила немало возобновлений.

Художники этой постановки в музее представлены в далеко не полном объеме. Всего один эскиз костюма В. В. Дьячкова, на нем изображен скромный юноша из свиты Черномора, на его плаще крупные лики солнца, детали — серебряные. От А. Я. Головина — только наброски. Сцена нарисована карандашом, певучими ломаными линиями, чувствуется эстетика искусства модерна, некая орнаментальность пейзажа с бочкой и дубом. Новые, выдающиеся художественные силы пришли в это время в императорские театры с частной сцены.

В 1921 г. в Оперной студии Большого театра под руководством К. С. Станиславского ставили только Пролог, в музее хранятся маленькие эскизы-поиски решения сцены художника М. П. Гортынской, от карандашных разработок до цветных. Решение традиционное: просто интерьер с фигурами, иногда открывается сказочный портал, в интерьере только лавки, прялки и печь, а Царь появляется то за окном, в цветных работах украшенном витражными стеклами, то в проеме приоткрытой двери. Все фигурки мизансцен выразительные, юмористически решенные.

⁵ Цит. по: Константин Коровин — художник Большого театра. Каталог выставки. М.: Альфа-Дизайн, 2009. С. 17.

В 1929 г. оперу поставили в Миланском театре «Ла Скала». От нее в фонде сохранился один эскиз Н. А. Бенуа, стилистика декорации определяется, видимо, направленностью на иностранного зрителя: художник показывает ему не сказочные, а обычные русские, даже почти конкретно кремлевские златоглавые храмы в облике сказочного Леденца, мощно раскинулся на пол-эскиза зеленый дуб. Только скалы немного иконописные, но это лишь усиливает «русскость» картины.

Вернемся по хронологии к постановке в бывшем Мариинском театре. И. Я. Билибин уже оформлял «Сказку...» за рубежом, от отечественной постановки у нас есть только «Остров Буян», датированный 1940 г. Работа над спектаклем велась в октябре–декабре 1936 г. Вот что писал М. Н. Потоцкий: «За этой работой он просиживал до 3–4 часов утра. Я никогда не видел его работающим столь увлеченно и с таким энтузиазмом. Александра Васильевна его “пилила” за то, что он не бережет себя, он отвечал: “Не мешай мне. Я сейчас работаю для своего народа, с Пушкиным и Римским-Корсаковым. Я должен показать, что Билибин жив и хочет и может работать для своих сограждан”»⁶. О художнике и его работе писал и В. А. Лосский: «Строптивый товарищ все спорит. Но какая фантазия, набрасывает и набрасывает, вот энергия, молодым зависть»⁷. Художник также иллюстрировал пушкинскую сказку как книжный график, но подход к спектаклю особый, необходимо дать место для оперного действия, и это место на эскизе с лесистым берегом есть. В стилистике художника присутствуют и иконописные моменты, и орнаментализация природы как наследие модерна, вся необходимая сказочность и лесного портала, и города, только небо и море ровные, почти без различия между собой, без игривых волн и облаков. Эскиз спокойный — и в то же время ирреальный. Не удивительно, что оформление пережило несколько возобновлений оперы.

В 1939 г. А. А. Арапов оформил «Сказку...» на сцене Московского передвижного организационного синтетического театра Международного Красного Стадиона и Осоавиахима СССР, режиссер П. И. Румянцев. Очень необычно решение Пролога, в ярких, сочных формах немного больше юмора, чем в самой опере. Это не зимний, а летний вечер конца августа, светлица вписана в пейзаж с вычурными домами, гнущимися под тяжестью плодов ветвями яблони, цветущими мальвами. Шагающий по дорожке Царь в узорчатых одеяниях — сказочный старец с длинной седой бородой, дородный. Младшая сестра

⁶ Цит. по: *Верижникова Т. Ф.* Иван Билибин: жизнь и творчество, суждения об искусстве, современники о художнике. СПб.: Аврора, 2011. С. 148.

⁷ Цит. по: *Мельничук О.* Иван Яковлевич Билибин, 1876–1942. [Альбом]. М.: Белый город, Воскресный день, 2014. С. 194.



Парилов Н. М. «Сказка о царе Салтане»
Н. А. Римского-Корсакова.
Постановка 1957–1958 гг.
Режиссер А. С. Пикар, дирижер С. С. Бергольц.
Художники (Палех) Н. М. Парилов
и Б. Н. Парилов, соавторы-художники
Н. И. Голиков, Б. М. Ермолаев.
Эскиз мужского костюма (подписной).
Гвидон, 4-й акт.
Куйбышев. Государственный театр оперы
и балета. 1958
Бумага на картоне, гуашь, белила, бронзовая
краска, тушь, перо. 33,7 × 20,9
Из собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
КП 286562

идет по воду, она тоненькая, очень живая, одета гораздо скромнее своих старших сестер, напоминающих вместе с сидящей на печи сватьей больше фарфоровых кукол, чем людей. В этом эскизе реальное и сказочное тесно переплетены.

В конце 1950-х «Сказка...» заинтересовала сразу несколько театров в разных регионах страны. Несмотря на то что не все постановки были осуществлены, наследие художников бережно хранится в музее. Первой в этом ряду стала постановка сезона 1957–1958 гг. в Куйбышеве в Государственном театре оперы и балета. Режиссер А. С. Пикар, дирижер С. С. Бергольц, но главное — художественный ансамбль этого спектакля, целая артель художников из Палеха под руководством Н. М. Парилова: его сын Б. Н. Парилов, Н. И. Голиков, Б. М. Ермолаев. Коллекция эскизов весьма знаменательна как своим объемом (тут и галерея действующих лиц в эскизах костюмов, и эскизы декораций, и бутафории), так и тем, что приподнимает завесу над методами работы артели, с единым стилем оформления, частным копированием эскизов. Каждый автор подписывает свою работу, будь то оригинал или копия, подписывает очень изящным мелким почерком.

Про Николая Михайловича надо сказать, что это был не первый его опыт обращения к наследию Римского-

Корсакова и Пушкинской сказке, в начале творческого пути он уже оформлял «Сказку о Царе Салтане» для Ленинградского театра кукол (1937), и это его самый первый театральный опыт. Надо сказать, что мастера Палеха остаются верны и в театре своему традиционному, от иконописания идущему стилю, по которому все знают их миниатюры. Каждый эскиз — такая вот миниатюра, очень тонкого письма, законченная в мелочах. Очень интересно, как выглядели в итоге уве-

личенные для сцены декорации. На эскизах они яркие, изящные. Надо отметить, что стилистика Палеха представляется наиболее далекой как от театра, так и от музыки. Тут больше традиционной архитектуры в преломлении иконописного стиля, сказочности от самого А. С. Пушкина, таковы и миниатюры Палехских художников на тему «Сказки о царе Салтане», такими могут быть в разной степени книжные иллюстрации. Тем не менее итог на сцене получался интересным, достойным премий.

Рассмотрим эскизы декораций по порядку. Небо всегда черное, даже если там солнце. В Прологе оно покрыто россыпью звезд — поздний вечер, но снова летний, о чем свидетельствуют зеленые деревца по сторонам дома, фронтоны покрыты дивными резными узорами со сказочными птицами, под ним — просторная светлица, в красном углу висят иконы, с другой стороны — покрытая изразцами печь. Снаружи — крылечко, по которому должен пройти Царь. На следующем эскизе — богатство Тмутаракани, для действия — двор, орнаментальное море на фоне, пара орнаментальных облаков на черном небе. Архитектура тонкая, легкая по формам и узорам, в Леденце все еще более пышное, буйное, нереальное. По двору к морю проложена ковровая дорожка. Самый сказочный, с нереальными цветами, деревьями, и без виднеющегося за ними, по либретто, Леденца — эскиз лесистого берега острова Буяна. Вдали по волнам бежит полное торговых гостей суденышко. Это условность, очень красивая. Трон, стоящий на эскизе декорации, можно увидеть и отдельно, и это тоже сказочное произведение. Каждая деталь работает на общее впечатление: посох, меч, прялка, кубок, зеркало, коромысло...



Парил Н. М. «Сказка о царе Салтане»
Н. А. Римского-Корсакова.
Постановка 1957–1958 гг.
Режиссер А. С. Пикар, дирижер С. С. Бергольц.
Художники (Палех) Н. М. Парил
и Б. Н. Парил, соавторы-художники
Н. И. Голиков, Б. М. Ермолаев.
Эскиз женского костюма (подписной).
Царь-Девича.
Куйбышев. Государственный театр оперы
и балета. 1958
Бумага на картоне, гуашь, белила, бронзовая
и серебряная краски, тушь, перо. 33,8 × 20,9
Из собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
КП 286563

Неудержима фантазия художников Н. М. Парилова, Б. Н. Парилова и Б. М. Ермолаева в выдумке узоров для тканей на костюмы персонажей хора, миманса и, конечно, главных действующих лиц. Сарафаны, платья, кафтаны не слишком замысловаты по форме, но выделяются яркими цветами и тонкой сложной отделкой. Царь русский, лицо не старое, тонко выписаны каждый камешек в короне, каждая ворсинка в меховом вороте шубы. Образ решен величественно, в нем не звучит ни марша, ни юмора. Гвидон — румяный юноша с более темными кудрями. Дивно хороша названная «Царь-девицей» Лебедь, звезда на ее челе сияет лучами и бронзовой краской, серп месяца тонко серебрится, темная рыжеватая коса ниспадает ниже колен, тона костюма традиционно светлые: тут голубой, розовый и, конечно, золото, жемчуг и камни. Очень важны лица, даже лики — они все красивы, подробно прорисованы, но у положительных персонажей красивы благородной красотой. Немного особняком стоят костюмы Н. И. Голикова: Кот, Белка и Шмель, костюмы для живых людей с соблюдением пропорций человеческой фигуры, но первые два более реалистичные, с повадками животных в движениях, а Шмель — совершенно фантастический, с орнаментами в каждой детали.

Еще одна постановка осуществлена в 1958 г. в Новосибирском государственном театре оперы и балета Л. Д. Михайловым и художником И. В. Севастьяновым. От нее в музее сохранился один эскиз декорации. В нем есть что-то лубочное: яркие цвета, формы архитектуры, пестрые фигурки с орнаментальными узорами костюмов, белое кружево портала, белокаменный город за стеной, где храмы да палаты теснятся друг над другом ярусами. Овал, впечатление от которого немного теряется за счет башен портала по бокам, напоминает о другом традиционном искусстве — жостовском подносе. И в то же время миниатюрности тут нет, а есть музыкальная мощь, а лубочная манера соответствует юмору оперы.

Две другие постановки конца 1950-х остались неосуществленными. С. М. Юнович выполняла свои эскизы для Большого театра, где последний раз опера шла в 1943 г., но почему-то не сложилось, два эскиза 1957 г. сохранились. А для кого в 1959 г. рисовал М. В. Кожин — не известно.

Про С. М. Юнович сказано Р. М. Власовой, автором монографии: «училась постижению музыкального спектакля на благодатном материале — операх Н. А. Римского-Корсакова»⁸, причем до «Сказки...» это были осуществленные «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже». Торжественные, светлые, монументальные декорации ко

⁸ Власова Р. М. С. М. Юнович. Л.: Художник РСФСР, 1988. С. 13.

второй картине третьего действия и последней картине, под названием «Апофеоз», рисуют нам более скромную Тмутаракань в розово-голубых тонах, с нагромождениями архитектуры, и золотой, волшебный, в свете сказочного солнечного лика Леденец. Фигурки, особенно бородатые Царь, бояре, гости — несколько комические. Мазки широкие, в них так и слышится музыка, в колорите последней картины звенят фанфары. Музыкальные «сказочная и весело-торжественная» тема Леденца и «бытовые и комически торжественные характеристики»⁹ Тмутаракани раскрыты С. М. Юнович с мастерством, которое заставляет жалеть, что декорации так и не увидели своего зрителя. Художник вслушивается в музыку и вольно, органично воссоздает древнерусскую архитектуру, без стилизаторства, копирования.

Эскизы М. В. Кожина, безусловно, интересны, пусть спектакль и не был осуществлен. Орнаментальные мазки напоминают мозаику, поверхность эскиза будто вибрирует, узоры покрывают белокаменную архитектуру столицы. Много острых форм. Леденец — в том же духе, переливается оттенками небо. По сути, старый быт от нового, волшебного, тут не отличается, все фантазии на тему древнерусской архитектуры у М. В. Кожина одинаково сказочные. Особняком стоит картина с островом Буяном, это реалистический пейзаж с дубом, с бурей, гнущей его, с двумя тонкими фигурами Гвидона и Милитрисы, выброшенными на берег. Сказка отступает.

Еще одна зарубежная постановка в нашем ряду — в польской Плзени в театре им. Йозефа Каэтана Тыла в 1990 г., режиссер А. Б. Титель, художник Ю. С. Устинов. Постановка представлена двумя эскизами костюмов второстепенных персонажей — это Скоморох и Гонец. Фигуры условно-сказочные, костюм Гонца включает палку с головой коня, костюм Скомороха — свинью, на которой персонаж вроде бы сидит, для чего устроены кукольные ноги по бокам кабаника. В то же время это очень конкретные костюмы для воплощения в костюмерном цехе, даже с образцами тканей.

29 августа 1997 г. состоялась премьера в Московском академическом музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко с посвящением 850-летию Москвы. Режиссер-постановщик А. Б. Титель, дирижер-постановщик А. А. Карапетян, художник-постановщик Ю. С. Устинов, художник по костюмам И. М. Акимова, художник по свету И. Бедердинов. На эскизе декорации мы не видим никакой архитектуры, город строится из людей с шапками-куполами, а в условном небе на золотом фоне па-

⁹ Харламов Ю. Сказка о царе Салтане. Музыка Н. А. Римского-Корсакова. Л.: Изд-е Лен. Гос. Акад. Театра Оперы и Балета, 1934. С. 12–13.

рят причудливые крылатые твари. Происходит что-то непонятное, загадочное. Далее процитируем слова из рецензий, которые описывают не только эскизы и идею художников, но и то, как это выглядело на сцене.

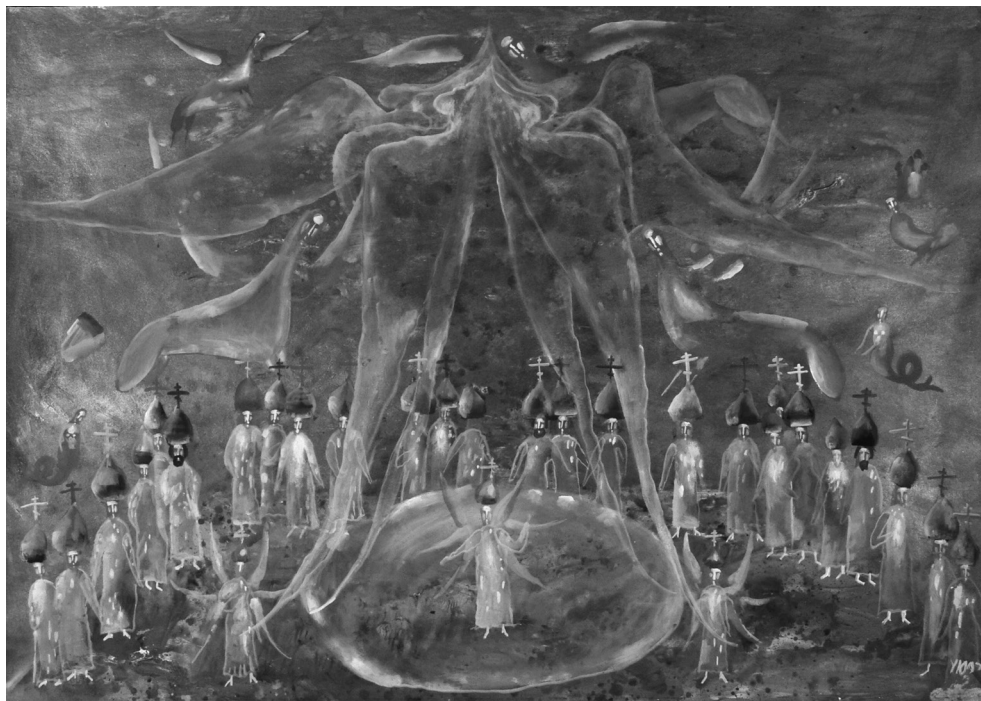
Лина Гончарская пишет: «Музыка главного оперного сказочника Римского-Корсакова обречена на затейливый видеоряд. Художник-постановщик решил превратить в живые декорации самих артистов, на чьих головах уютно угнездились купола церквей и сказочные терема. И по земле, и под водой бродит всякая живность, козы и русалки, коровы и морские звезды, мужик скачет на игрушечной лошадке, человек-дерево топорщит ветви, прелестные дети летают шмелями и выпрыгивают ядрами-чистый-изумруд из орешков с золотой скорлупкой. Весла заменяют огромные хохломские ложки, супрематический трон Салтана и билибинские сани его отпрыска гудят аллюзиями, а с расписанных вручную задников на все это великолепие взирает кот Баюн. Все здесь красиво и уместно, все прекрасно в своей естественности и даже в своей нарочитости. И смена времен года, когда с неба сыплется бутафорский снег, и леденцовые жители чудного города, и пестрота прочего люда и зверья на фоне сдержанного антуража (темные росписи на заднике, напоминающие иконы). И при всем при этом художникам удастся увернуться от лубка... и оставить себе, а значит и публике, лишь чистое искусство»¹⁰.

Оперный обозреватель Александр Матусевич характеризует оформление: «...город Леденец, “построенный” из хора и миманса — артисты выходят в шапках, имитирующих крыши домов и главки храмов, становятся плотной и многочисленной стеной и — вот он “город встал большой”! Никакой бутафории, никаких рисованных изб и церквей в натуральную величину, а ощущение правдоподобия и одновременно сказочности — полное»¹¹.

Мы увидели много вариантов оформления «Сказки о царе Салтане», и у всех общий знаменатель. Часто они имеют схожее композиционное решение, изображая, например, с одной стороны появляющийся Леденец, с другой — зеленый дуб и бочку. В море — парус или паруса, в светлице — печь. Но все решения своеобразны и не похожи друг на друга, фантазия неисчерпаема. Одни художники обращаются за образами к древнерусской архитектуре, дру-

¹⁰ Гончарская Л. Сказочно // Культура бытия. М., 07.05.2018. [Электронный ресурс] URL: <https://stanmus.ru/press/40394> (дата обращения: 23.04.2019).

¹¹ Матусевич А. Пятнадцать лет успеха: На «Салтане» в Стасике // Все об опере в России и за рубежом. М., 2012. [Электронный ресурс] URL: <https://www.operanews.ru/12101404.html> (дата обращения: 23.04.2019).



Устинов Ю. С. «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова.

Премьера 29 августа 1997 г.

Эскиз декорации (подписной).

Москва. Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского
и В. И. Немировича-Данченко. 1997

Бумага, темпера, бронзовая краска. 59,3 × 84,0

Из собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. КП 332927

гие очень вольно трактуют ее темы. Почти все художники используют бронзовую краску, в первую очередь — для золотого сияния в костюмах и декорациях, в венцах и куполах. В эскизах костюмов часто внимание только на костюм, но не на лицо, не на грим персонажа, не на характер. В декорациях больше музыкального начала в ритме форм, линий, орнаментов, в сочетании красочных пятен или звучании локальных цветов, а в костюмах больше реализма. Много внимания в эскизах костюмов уделяется узорам и украшениям. В сказочной передаче образов сильно орнаментальное начало, но архитектура остается архитектурой, костюм — костюмом, присутствуют море и небо, пусть даже черное. Иное дело — новый, современный подход, где купол становится частью костюма, из фигур массовки строится город, а на фоне, на заднике — меняют друг друга фантастические образы.

Здесь уместно привести и слова Н. А. Римского-Корсакова: «Не следует спрашивать человека, не имеющего слуха, его мнения и советов по музыке. Я же — человек, не имеющий глаза... если же хотите непременно знать, что я себе представляю в костюме Лебедь-птицы и ее превращении, то скажу Вам одни общие фразы: надо чтоб было на птицу похоже, а главное непременно красиво»¹². Этим последним принципом руководствовались все художники — чтобы было «непременно красиво». А какова красота в глазах художника — это вечный вопрос. Спектакли уходят со сцены, а красота продолжает жить в эскизах костюмов и декораций.

¹² Цит. по: Суздалев П. К. Врубель. Музыка. Театр. М.: Изобразительное искусство, 1983. С. 241.

ПУТЕШЕСТВИЕ ЦАРЯ САЛТАНА ИЗ ПАРИЖА В ЛЕНИНГРАД

В марте 2019 г., в дни фестиваля в честь 175-летия Римского-Корсакова, в Мариинском театре впервые были исполнены все 15 опер юбиляра. «Сказка о царе Салтане» прозвучала в те дни в 536-й раз¹. Если сравнить эту внушительную цифру с количеством исполненных в Мариинском «Снегурочек» (234 спектакля со дня мировой премьеры в 1880-м), «Садко» (235 спектаклей), «Псковитянок» (287), «Царских невест» (245) и других опер Корсакова, звучавших в театре несопоставимо реже, заметна «салтановская аномалия». «Снегурочку» и «Царскую» ставили чаще, над ними работали многие режиссеры и художники, но те постановки давались реже, быстрее сходили со сцены. Есть периоды, когда этих опер вообще не было в репертуаре². «Салтан» же демонстрирует удивительную стабильность: с момента премьеры (в 1915 г.) он не шел лишь в сезоне 1919–1920, с 1927 по 1930 г., во время эвакуации в Молотов (Пермь) и пару сезонов перед последней премьерой в 2005-м.

Три осуществленные постановки словно наследуют друг другу. Первую и вторую сделал один и тот же режиссер — Владимир Лосский, вторая и третья базировались на эскизах одних и тех же художников: Ивана Билибина и Александры Щекатихиной-Потоцкой. Их спектакль 1937 г., приуроченный к 100-летию со дня гибели Пушкина, оказался настолько удачным, что постановка 2005 г. в сценографии Владимира Фирера воспринимается его визуальной реинкарнацией. Однако эскизы Билибина, к которым апеллировал

¹ Хронику спектаклей ведут сотрудники архивной службы и издательского отдела Мариинского театра. Номер спектакля по традиции указывается в программах спектаклей.

² В Мариинском театре увидели свет рампы все оперы Римского-Корсакова, за исключением «Пана воеводы». В общей сложности было осуществлено более 50 различных постановок. Подробнее см. виртуальную выставку «Римский-Корсаков в Мариинском» на сайте театра. [Электронный ресурс] URL: <http://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/rk175> / Ред.-сост. А. Петрова; тексты В. Горячих. (Дата обращения: 03.09.2019.)

Фирер, восходят, как будет показано ниже, к еще более раннему спектаклю, осуществленному труппой русских эмигрантов в Париже в 1929-м. Размышляя же о том, почему «Сказка о царе Салтане» на протяжении XX в. исполнялась в Мариинском–Кировском театре гораздо чаще других опер Римского-Корсакова, придется вспомнить о немзыкальном контексте тех постановок.

Как известно, при жизни композитора «Салтан» не был поставлен на Императорской сцене. Премьера оперы состоялась в 1900 г. в Москве силами труппы Саввы Мамонтова на сцене Солодовниковского театра. В той образцовой и ценимой композитором постановке музыкальной частью руководил Михаил Ипполитов-Иванов, декорации были созданы по эскизам Михаила Врубеля, а Царевну Лебедь пела Надежда Забела-Врубель (эта партия писалась специально для нее). Петербургская премьера «Салтана» прошла в декабре 1902-го на сцене Большого зала Консерватории, где выступала антреприза Карло Гвиди. Гвидона в том спектакле пел Федор Орешкевич, в будущем солист Мариинского театра, Царевну Лебедь — Антонина Нежданова, будущая солистка Большого, дирижировал Вячеслав Зеле-ной. Корсаков был невысокого мнения о деятельности антрепризы Гвиди, ни на репетиции, ни на представления он не пошел³.

Несмотря на желание директора Императорских театров Владимира Теляковского поставить оперу в Большом театре еще в 1901 г. и в Мариинском сразу после триумфальной премьеры «Китежа» в 1907 г., «Салтану» пришлось подождать. В 1913-м в Большом театре музыкальным руководителем спектакля стал Эмиль Купер (именно Купер будет исполнять в 1920–1930-х эту оперу за рубежом), оформил спектакль Константин Коровин. Обычно сдержанный в оценках Теляковский отмечал в дневнике: «Постановка этой оперы исключительно красивая — ничего подобного еще не было на сцене Большого театра. Вся печать осталась в восторге. Опера хорошо разучена и по музыке очень интересна...»⁴

Большой и Мариинский практиковали переносы декораций из Москвы в Петербург и обратно, но до «Салтана» дело не дошло, потому что 2 мая 1914 г. почти все декорации Большого театра погибли при пожаре в Александровском пассаже, где они хранились.

«Салтан» появился в Мариинском театре только в 1915 г., когда после начала Первой мировой войны, на волне патриотических настроений произведения немецких композиторов — Вагнера, Рихарда Штрауса, Хумпердинка — были исключены из репертуара. По

³ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. С. 293.

⁴ *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1913–1917. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. С. 336.

предложению Дирекции их заменили специальным корсаковским циклом⁵. Нетрудно угадать, какие из опер Римского-Корсакова были отобраны по критериям военного времени: национальное, героическое, патриотическое. К уже шедшим на сцене «Псковитянке», «Китежу», «Майской ночи», «Снегурочке» добавили и «Сказку о царе Салтане».

Московские художники Георгий Голов и Петр Овчинников написали новые декорации по эскизам Коровина, картину «Остров Буян» оформили Николай Клодт и Александр Головин. Эскизы костюмов, которые хранятся в Большом театре и Санкт-Петербургской театральной библиотеке (наследнице Монтировочной библиотеки Императорских театров), хоть и подписаны Коровиным, вызывают сомнения в его авторстве. Коровин, считавший костюмы лишь частью декорации, живописным пятном, редко сам делал эскизы для них. На премьере «Салтана» в Большом он даже не вышел на поклон, полагая, что человек в пиджаке или во фраке нарушит цветовую гармонию, которую он как художник создал на сцене⁶. Не слишком интересуясь детальной разработкой костюма как предмета одежды, Коровин поручал ее своему помощнику Василию Дьячкову. Его эскизы были столь близки стилистике Коровина, что тот ставил на них собственную подпись, а имя Дьяčkова писал рядом со своим на афише.

Разучивать «Салтана» в Петербурге должен был Эдуард Направник, дирижер, который готовил все премьеры Римского-Корсакова в Мариинском: от «Псковитянки» в 1873 г. до «Моцарта и Сальери» в 1905-м. Он доставил композитору немало горьких минут, делая купюры (особенно болезненными оказались швы в «Снегурочке»), но, когда Направник дирижировал, по выражению Римского-Корсакова, «не морщась», его властная, требовательная манера обеспечивала хороший результат.

Однако Направнику в 1915 г. 76 лет, он часто болеет, и Теляковский поручает спектакль Альберту Коутсу, энергичному русскому англичанину, начавшему работать в театре несколько лет назад. Уязвленный Направник пишет директору гневное письмо, перечисляя свои заслуги в деле пропаганды музыки Римского-Корсакова, а вспоминая о купюрах, уточняет, что делал их под давлением Дирекции⁷.

⁵ Рапорт директора Императорских театров В. Теляковского от 4 декабря 1914: «Дирекция Императорских театров предполагает в текущем сезоне заменить четыре абонементов на вагнеровские оперы таковыми, но на оперы Римского-Корсакова» (РГИА. Ф. 497. Оп. 5069. Л. 1).

⁶ Новости сезона. 1913. 8 окт.

⁷ ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 280. Ед. хр. 454. Цит. по: Теляковский В. А. Дневники... Указ. соч. С. 766.

Намеченный к руководству спектаклем режиссер Петр Мельников также отстранен от постановки из-за капризов, ему на смену Теляковский вызывает из Москвы бывшего певца, а ныне режиссера Владимира Лосского, осуществившего «Салтана» в Большом. Лосский в 1900-м начинал в мамонтовской труппе и помнил еще самую первую постановку «Салтана». Именно в режиссуре Лосского «Салтан» будет идти на сцене Мариинского театра весь XX век, поскольку в 1937-м новую постановку опять поручат ему же, а затем спектакль будет возобновлен его ассистентом Николаем Гладковским.

То, что «Салтан» в 1913 г. в Большом и в 1915 г. в Мариинском театрах оказался осуществлен молодыми (Куперу, Коутсу, Лосскому в то время было слегка за 30), дало этим спектаклям запас жизненных сил: постановки были крепко скроены, тщательно отрепетированы. Дирижеры и певцы — и те, кто остался после 1917-го в России, и те, кто эмигрировал, — будут в дальнейшем охотно исполнять «Салтана» на отечественных и зарубежных сценах⁸.

Поскольку постановки должны были учитывать вкусы заказчика — Министерства Императорского Двора и самого венценосца, можно предположить, что успех «Салтана» стал и следствием того, что в 1915 г. постановка сказки в костюмах и декорациях, отсылающих к мифологической допетровской Руси, была чрезвычайно уместна. В те годы через архитектуру, интерьеры, ритуалы реализовалась попытка царской семьи, чувствующей угрожающий гул времени, вернуться в XVII век в надежде на то, что напоминание о начале династии Романовых позволит отсрочить ее конец. Архитектура ансамблей, строительство которых было затеяно к 300-летию Романовых, — Феодоровских соборов, Феодоровского городка, Ратной палаты и казарм полков, охранявших царя, — настойчиво отсылала к формам допетровского зодчества. Так, рядом с Александровским дворцом в Царском Селе, где постоянно жила семья Николая II, был создан уголок «старой Руси», где в трапезной царь устраивал приемы в русском стиле, а служивший тогда в Феодоровском городке Сергей Есенин читал «народные стихи».

Государственную моду на русский стиль ввел еще император Александр III, в царствование которого русскую армию переделали в «национальную» форму, а на границах империи — в Ревеле, Гельсингфорсе, Варшаве, в Средней Азии — построили большие храмы в русском стиле. Эту линию продолжил и его сын. Одним из программных светских событий его царствования стал бал в русском

⁸ В марте 1926 г. Коутс приезжал на гастроли в Советский Союз и дирижировал в ГАТОБе (так тогда назывался бывший Мариинский театр) своими спектаклями, в том числе и «Сказкой». В архиве театра сохранилась фотография артистов с дирижером, сделанная в антракте.

Артисты Мариинского театра
(Неонила Волевач,
Елена Николаева
и Николай Ростовский)
в ролях Царевны Лебеди,
Милитрисы и царевича
Гвидона.
Постановка 1915 г.
© Санкт-Петербургский
государственный
музей театрального
и музыкального искусства.
ГИК 23095/69



стиле в 1903 г., на который придворным в Зимний дворец предложили явиться в костюмах XVII века. Это был не только маскарад, но и концерт, подготовленный силами Дирекции Императорских театров. В Эрмитажном театре давали сцены из «Бориса Годунова» с Шаляпиным, главный режиссер Императорской балетной труппы Николай Аистов и танцовщик Феликс Кшесинский предварительно разучили с 40 гостями русскую пляску, хоровод и плясовую. Царь остался доволен вечером, и портреты гостей, сделанные придворными фотографами, были выпущены отдельными альбомами, которые использовались в дальнейшем как дипломатические подарки. Та же сказочная идеальная держава оживала и на представлениях «Салтана».

В 1915 г., когда Россия увязла в сражениях Первой мировой, опера известного русского композитора на всем известный в Рос-

сии пушкинский сюжет, сказка со счастливым концом про то, что, несмотря на временные трудности («в ту пору война была»), все закончится хорошо, будут процветать и город Леденец, и Тмутаракань, и весь русский народ, справившийся с внутренними конфликтами, оказалась ко двору. Она радовала заказчиков и публику, на ней хорошо зарабатывали благотворительные общества, просившие дать ее в их пользу.

Через полтора года спектакль идет уже в 22-й раз⁹. Если учесть, что сезон длился с сентября по май, а во время Великого поста спектаклей не было, получается, что «Салтана» давали каждые три недели. Через него прошло немалое количество солистов, хористов, статистов (так тогда называли артистов миманса), оркестрантов, его посетило значительное число зрителей. Когда после Октябрьской революции многие из них были вынуждены покинуть страну, они, перефразируя известное выражение Романа Гуля об эмигрантах, унесших родину на подметках своих сапог, унесли «Салтана» в своих сердцах.

Неудивительно, что у оперы Римского-Корсакова вскоре началась жизнь в эмиграции.

Главным проводником русской оперы на Западе в первые десятилетия XX в. была антреприза Дягилева. Именно на дягилевских спектаклях и концертах публика впервые услышала фрагменты из «Салтана»: в 1907 г. в Париже Римский-Корсаков лично дирижировал сьитой из оперы, в дальнейшем антракт к третьему действию «Три чуда» исполнялся у Дягилева как симфонический номер. Фанфарный призыв, которым начинается этот антракт, уже тогда запомнился публике, и все знали, конечно, «Полет шмеля».

Первоначально Дягилев собирался знакомить Запад именно с русскими операми. В 1908–1913 гг. ему удалось исполнить в Париже и в Лондоне «Бориса Годунова», «Хованщину», «Псковитянку», переименованную ради Шаляпина в «Ивана Грозного», и «Майскую ночь». Но, осознав дороговизну проекта, импресарио был вынужден переключиться на одноактные балеты. Для некоторых из них использовалась музыка Римского-Корсакова. Помимо «Шехеразады», которую танцевали во всех сезонах без исключения, шестая картина из «Садко» исполнялась как балет «Подводное царство», из танцев «Снегурочки» получился балет «Полуночное солнце». «Золотого петушка» три раза в 1914 г. Дягилев успел исполнить как оперу-балет, после чего вдова композитора добилась запрета спектакля.

Эксперименты Дягилева привлекли внимание к этой музыке, и оперы Римского-Корсакова постепенно стали появляться на афишах

⁹ В 1915 г. его дали 17 раз, в 1916-м — 9, в 1917-м — 7, в 1918-м — 10.

европейских театров, как правило — в спектаклях с участием русских певцов, русских художников, режиссеров, дирижеров. Так, «Салтан» был поставлен в 1924 г. русскими артистами в Барселоне — в театре «Лисео», в 1926-м в «Ла Монне» в Брюсселе, в 1929-м Николай Бенуа, сын Александра Бенуа, оформил постановку в «Ла Скала», которую режиссировал Александр Санин, и ее даже возили на гастроли в театр «Колон» в Буэнос-Айресе. В Париже «Салтан» целиком сначала прозвучал в концертном исполнении в зале «Плейель» — 28 февраля 1928-го, а в январе следующего года в «Театре Елисейских Полей» состоялась премьера полноценного спектакля, который подготовила *Opéra privé de Paris* — Парижская частная опера.

Эту антрепризу организовал известный русский антрепренер Алексей Акакиевич Церетели (1864–1942), лично знакомый с Римским-Корсаковым и ценимый им. Еще в 1899 г. он поставил «Садко» и «Царскую невесту» в Харькове, привез эти спектакли в Петербург, в 1904-м осуществил в столице со своей труппой мировую премьеру «Пана воеводы». Оказавшись в изгнании, Церетели умудрился собрать русских певцов, рассеянных по Европе, в единую труппу. В этом ему помогла Мария Кузнецова (1880–1966), бывшая солистка Мариинского театра, в Париже удачно вышедшая замуж за банкира Альфреда Массне, племянника композитора Массне¹⁰.

В первом сезоне, который Церетели и Кузнецова задумали устроить в Париже в 1929 г., из четырех опер, намеченных к постановке, три были корсаковские — «Царь Салтан», «Снегурочка», «Китеж» (они давались под укороченными названиями). Четвертая — «Князь Игорь», к которому, как известно, Корсаков также имел прямое отношение.

Анна Кашина, жена режиссера Николая Евреинова, приглашенного ставить «Салтана», в неопубликованных воспоминаниях писала, что этот спектакль мыслился Церетели программным¹¹. Им новая труппа должна была громко заявить о себе. Готовилась постановка в течение года, эскизы декораций и костюмов Церетели заказал Ивану Билибину, который покинул Россию в 1920-м и, после нескольких лет жизни в Египте, в 1925 г. переселился в Париж. У него имелся богатый опыт оформления корсаковских опер: в 1905-м в его сценографии была поставлена «Снегурочка» в Праге, в 1914-м — «Садко»

¹⁰ Подробнее об истории антрепризы см.: Петрова А. «Русская опера» на парижской сцене // Opera musicologica. 2013. № 3 (17). С. 21–43.

¹¹ Кашина А. Н. О Частной Русской опере в Париже. 1929. Памяти М. Н. Кузнецовой. Машинопись, на рус. яз. 1964. Bibliothèque nationale de France. Département des Arts du spectacle. Collection Rondel. Fonds Nicolas Evreïnoff. 4-COL-22 / 194.

в Народном доме в Петербурге, в 1909-м состоялась мировая премьера «Золотого петушка» в Москве.

Для Церетели также было важно, что и французы, и русские знали билибинские книжные иллюстрации сказок Пушкина. Рисунки Билибина к «Сказке о царе Салтане», «Сказке о рыбаке и рыбке», «Сказке о золотом петушке» считались в начале века образцовыми и издавались в России огромными тиражами¹². Эти книжки, начиная с 1908 г., продавались также и в Париже, о чем вспоминал один из критиков, посетив спектакль «Салтана».

Когда в 1908-м театр «Опера-Комик» задумал поставить «Снегурочку» и привлек консультантом княгиню Марию Тенишеву, та предоставила театру подлинные народные костюмы из собственной коллекции и — в качестве возможного образца — книжки русских сказок с иллюстрациями Билибина. Как видно, художник «Опера-Комик» Феликс Фурнери следовал предложенным образцам буквально¹³.

Какие задачи ставил перед Билибиным Церетели в 1928-м? Декорации должны быть компактными и мобильными (спектакль планировали показывать в разных городах), сценография — узнаваемо русской, чтобы понравиться русской аудитории, а в Париже в 1929 г. проживали тысячи выходцев из Российской империи¹⁴, и в то же время экзотичной для французов, ведь в 1930-х «русское» для широкой публики все еще ассоциировалось с «восточным». К тому же действие должно быть понятным без перевода. «Салтан», как и другие спектакли Парижской частной оперы, шел на русском, а публика в то время привыкла слушать оперы на родном языке¹⁵.

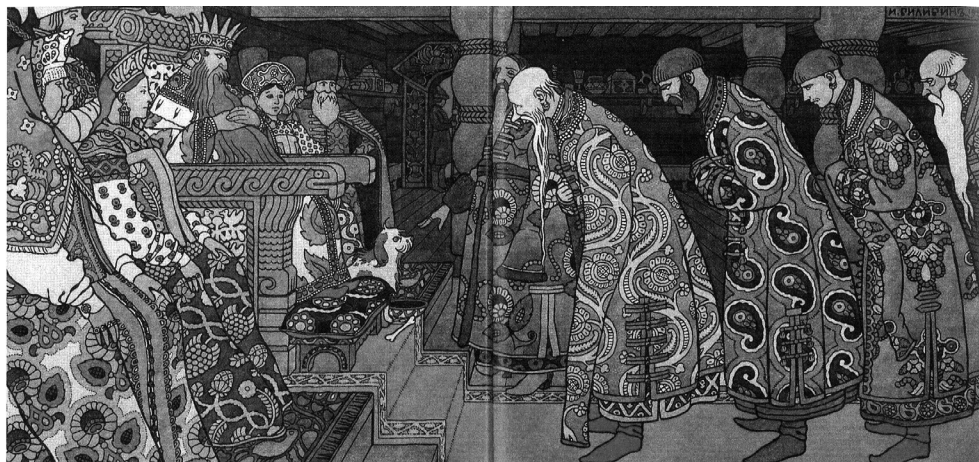
Билибин и его жена Александра Щекатихина-Потоцкая изобретательно справились с задачей, смешав схемы лубка, приемы книж-

¹² Сказка о царе Салтане, о сыне его, славном и могучем богатыре, князе Гвидоне Салтановиче, и о прекрасной царевне Лебеди / Рис. И. Я. Билибина. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, [1905]; Сказка о золотом петушке / Рис. И. Я. Билибина. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1907.

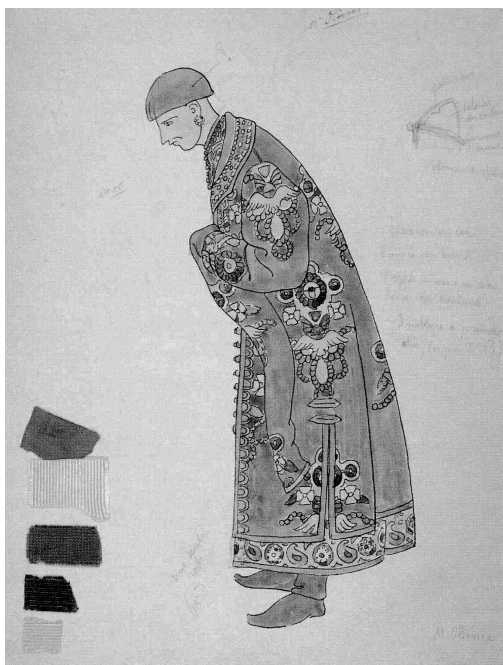
¹³ Эскиз Фурнери воспроизведен в издании: *Opéras russes à l'aube des Ballets Russes*. Paris: Les Éditions du Mécène; CNCS, 2010. P. 67.

¹⁴ В 1931 г. во Франции числилось 82 908 русских обладателей нансеновских паспортов и 10 980 русских, получивших французское подданство. В 1936-м их было уже 77 767 и 13 810 соответственно. В Париже в 1937 г., по официальной статистике, проживало 32 915 русских беженцев, не получивших французского гражданства, еще 1 582 имели советские паспорта. См.: *Ковалевский П. Е. Зарубежная Россия. История и культурно-просветительская работа русского зарубежья за полвека. 1920–1970: в 2 вып.* Paris: Librairie des Cinq Continents, 1971. Доп. вып: Paris, 1973. P. 32.

¹⁵ В 1920-х гг. русские оперы «Борис Годунов», «Хованщина», «Золотой петушок» шли в Парижской опере на французском языке (в переводах Мишеля Кальвокоресси).



Иван Билибин. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане». 1905



Феликс Фурнери. Эскизы костюмов к опере «Снегурочка». 1908

ной миниатюры и иконопись. «Мы были в царстве иконы, мы вошли в икону, — восторженно передавал свои впечатления Сергей Волконский, директор Императорских театров в 1899–1901 гг., а в 1929-м тоже эмигрант. — Билибин сообщил ей третье измерение, к ширине и высоте прибавил глубину, и в этой глубине задвигались ожившие



Сцена из третьего акта оперы «Царь Салтан» в постановке Николая Евреинова.
 Сценография Ивана Билибина и Александры Щекатихиной-Потоцкой.
 В роли Салтана — Константин Кайданов.
 Париж. Театр Елисейских полей. 1929 г.
 © Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. ГИК 21936/3

лики. Но икона не только зажила, она и улыбнулась, начала шутить. Билибин заставил нас поверить, что в этом мире есть быт»¹⁶.

Задник был затянут полотном, изображавшим море, на его фоне ставились плоские пратикабли с изображениями «игрушечных» Тмутаракани, острова Буяна, города Леденца. «Да, мы любим этот мир ожившей иконы, эти вверх громоздящиеся терема, колокольни, купола, кончающиеся там где-то крестами, эти раскрывающиеся ворота, из которых выходят угодники и старцы, истовые как ветхозаветные патриархи, суровые и благостные, молчаливые и повелительные. Мы любим это иконописное нагромождение, иконописное многолюдье, многоголовие в смешении с архитектурой, это сочетание чинов — церковного, царского, торгового, сочетание русского исконного с заморским, чуть-чуть персидским, смешение духовного вымысла с исторической былью... <...> Мы любим все это, что дышит Россией», — писал Волконский¹⁷.

¹⁶ Волконский С. М. «Царь Салтан» // Последние новости. 1929. 2 февр.

¹⁷ Там же.

Эти декорации можно видеть как на фотографиях парижского спектакля, переданных в Театральный музей в составе коллекции Кузнецовой-Бенуа, так и на фотографиях из архива Национальной оперы Чехии¹⁸. В 1935 г. Билибина, Щекатишину-Потоцкую и Евреинова пригласили поставить «Салтана» в пражский Национальный театр¹⁹.

В театральном архиве Национального музея в Праге хранятся 4 эскиза декораций и 34 эскиза костюмов и сценических деталей к этому спектаклю²⁰. Они были приобретены в 1935 г., по всей вероятности у Билибина. Поскольку «Салтан» шел в Парижской частной опере лишь сезон, в 1929 г. (после краха антрепризы князь Церетели не имел права показывать спектакли, созданные в содружестве с Марией Кузнецовой), Билибин и Евреинов повторили постановку для пражского театра. Судя по фотографиям, парижский и пражский спектакли были очень похожи. Например, в обоих театрах антракт перед первым действием («Отправление Салтана на войну») исполнялся перед занавесом с изображением схватки. Вероятно, сама идея занавеса как иллюстрации симфонической картины была подсказана занавесом Рериха к симфонической картине Римского-Корсакова «Сеча при Керженце», исполнявшейся в программах Дягилева в 1911 г.

Для парижских критиков красочная, масштабная постановка «Салтана» коллективом Русской оперы в 1929 г. явилась неожиданностью. Русских эмигрантов больше знали в роли таксистов, официантов, модисток. От наиболее проницательных критиков не укрылось, что для русских зрителей, собравшихся в зале, опера Римского-Корсакова была больше чем спектаклем. Что чувствовали вынужденные покинуть собственную страну люди, видя торжественное венчание Гвидона на царство, слушая колокольный перезвон города Леденца — того острова спасения, которым, с большими оговорками,

¹⁸ На официальном сайте Национального театра, в разделе «Архив», воспроизведены шесть фотографий из спектакля, афиша и критический отзыв. [Электронный ресурс] URL: <http://www.archiv.narodni-divadlo.cz> (дата обращения: 03.09.2019).

¹⁹ «Салтан» прошел в Праге за три сезона 17 раз. Вместе с чешскими артистами в нем участвовали Евгений Ждановский, певший Салтана в Париже в спектакле *Opéra privé de Paris*, и дирижер Михаил Штейман. Опера исполнялась по-чешски.

²⁰ Кишицова Д. «Я большой националист и очень люблю Россию»: И. Я. Билибин и Чехия. (Эскизы фресок и театральных работ из пражских собраний) // Наше наследие. 2004. № 70. [Электронный ресурс] URL: <http://www.nasledierus.ru/podshivka/7016.php> (дата обращения: 03.09.2019). — В статье воспроизведены два эскиза костюмов и четыре эскиза декораций, в том числе и эскиз занавеса «Салтан отправляется на войну».



Финальная картина из спектакля «Сказка о царе Салтане». 2005

© Мариинский театр. Фото: Наташа Разина

стал для них Париж? Невольно находя переклички между судьбой изгнанников Гвидона и Милитрисы и своей судьбой, они, однако, понимали, что у них никто не придет просить прощения, маловероятно бескровное примирение с обидчиком — и потерянная родина, скорей всего, недостижима ни в географической, ни в исторической перспективе. Музыка Римского-Корсакова и поэзия Пушкина превращали затаенную мечту в волшебную реальность, которая существовала хотя бы на сцене. «Несчастный Салтан! Царь эмигрантов!» — заканчивал свою рецензию Луи Лалуа, наблюдая за русскими зрителями в зале. Но, как известно, Билибин и Щекатихина-Потоцкая рискнули вернуться в 1936 г. в Советский Союз, и вскоре их «Царь Салтан» оказался на сцене Кировского театра.

В 1936 г. в Советском Союзе планировали отмечать 100-летие со дня гибели Пушкина. Для советской власти юбилей «умертвий», если воспользоваться выражением Салтыкова-Щедрина, стали отличным поводом использования писателей, имена которых многое значили для русского общества, в своих целях. Вслед за пушкинским шумно отмечали юбилей смертей Салтыкова-Щедрина, Лескова, Гоголя, Чехова. Кировский театр был обязан включиться в масштабную программу празднований. Из его репертуара никогда не исчезали ни «Онегин», ни «Пиковая», но в 1936-м решили обновить еще один пушкинский спектакль — «Сказку о царе Салтане». Декорации Коровина уже истрепались, новые были заказаны знаменитому Ивану Билибину, возвращением которого на родину, вероятно, очень гордились, как и репатриацией Куприна или Прокофьева.

Сравнение эскизов костюмов, хранящихся в Мариинском театре и в пражских коллекциях, доказывает, что Билибин повторил для Кировского театра старые работы, а они базировались на его книжной графике 1900-х. В 1936 г., в условиях консервации культуры, подобное только приветствовалось.

Художница Остроумова-Лебедева, посетившая генеральную репетицию, отмечала: «Постановка талантлива и красочна. Костюмы божественны, в стиле иконописного лубка»²¹.

Количество репетиций, проведенных дирижером Арием Пазовским, стало в театре легендарным — их были десятки. Премьеру приурочили к дням памяти, 10 февраля отмечалась сама годовщина, а спектакли «Салтана» начались с середины января. Позже образцового «Салтана» покажут на декаде ленинградского искусства в Москве. В 1937 г. его дадут 46 (!) раз. Если бы Сталинскую премию вручали уже в 1937-м, у создателей «Салтана» был бы большой шанс ее получить.

И в эти годы «Салтан» оказался оперой удобной — идеологически безупречной, призванной отвлекать публику от действительности; кроме того, он давал высокие сборы. В эвакуацию в Молотов (Пермь) в августе 1941-го его не взяли, но после войны возобновили — к 40-летию со дня смерти Римского-Корсакова. Лосского и Билибина уже не было в живых, Ария Пазовского в 1943 г. перевели в Большой театр, спектакль готовили ассистент Лосского Николай Гладковский и дирижер Самуил Пружан. В старых декорациях он выдержал еще 200 представлений, а в 2005-м пережил второе рождение. Режиссер Александр Петров и художник Владимир Фирер сделали новый спектакль по мотивам старого, используя эскизы Билибина, которые, как выяснилось, еще до Ленинграда прошли успешную парижско-пражскую апробацию.

²¹ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: в 3 т. Т. 1–2. М.: Изобразительное искусство, 1974. С. 147.

«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»: ОТ ДРАМЫ К ТРАГЕДИИ.
«СОТВОРЕНИЕ» МАРФЫ

Новаторство «Царской невесты» начинается с трактовки в ней драмы — не собственно драмы Л. А. Мея (хотя, разумеется, на ее основе), но именно драмы как таковой. Она многим отличается от других опер Н. А. Римского-Корсакова: в ней нет характерных компонентов его оперной поэтики (образов бытия природы и народа, носителями которых являются развернутые пейзажи и сквозная драматургическая роль обрядов), нет проблематики народа, царской власти и государственности. Все сосредоточено здесь на драме героев, на «неотвратимом пересечении» их страстей и воли, и одновременно — на ее глубинных основаниях, уходящих не в социальные отношения, а в духовную глубину человека, что последовательно раскрыто в интонационной драматургии оперы¹. И при всем богатстве психологических характеристик героев именно то, что можно назвать их духовной драматургией, становится здесь объектом особого внимания композитора. В результате рождается иной тип драмы в опере — драмы не только психологической, но и религиозно-духовной, развертывающейся в смысловом пространстве христианского нравственного учения и целостной христианской картины мира с ее оппозицией верхней и нижней бездн, путь к которым прокладывается «здесь и сейчас». Тем самым композитор сохраняет основополагающие принципы своей оперной мифопоэтики: он по-прежнему мыслит космически-целостно, только в «Царской невесте» космос — внутри человека, и главное в ее антропологической концепции — тема о двоemiрии человека, о человеке историческом и духовном, о пребывании одновременно «здесь» и «там»...

¹ См. подробнее: *Серебрякова Л.* В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. М.: Аграф, 2017. Глава 4. Философско-духовная концепция «Царской невесты».

Обратившись к драме Мея, Римский-Корсаков подверг ее существенной переработке. На первый взгляд, изменения не столь значительны. Но вместе с тем все стало иным, и новаторство оперы начинается с радикального внутреннего переосмысления драмы, которое выразилось в конце концов в изменении ее жанра. Ибо то, что сделал композитор с исходным литературным источником, можно назвать жанровой модуляцией: от драмы к трагедии.

Среди осуществленного композитором с этой целью выделим два фактора: 1) концептуализацию сюжета системно организованной картиной мира и 2) сотворение образа Марфы как героини трагедии, ибо Марфа Мея и Марфа Корсакова — это две разные героини. И сосредоточим свое внимание на значении пасторали в драматургии этих процессов, так как в «Царской невесте» еще одна «русская пастораль» композитора нашла многоплановое воплощение и послужила жанровой моделью, сквозь которую он представил мир основного действия и выразил трагедию Марфы.

Начать придется прямо с оркестрового вступления ко II акту. Все, что формируется в его начале, есть сотворение мира Марфы, его разных контекстов как взаимодействующих драматургических пластов, и направлено на нее.

Действие начинается тончайшей оркестровой «акварелью» монастырского вечернего звона. Композитор воссоздает здесь тихий перезвон церковных колоколов, словно разлитый в воздухе, во всей природе и вселенной, создавая атмосферу благодати, одухотворенной тишины и полной гармонии с ней народа. Эта мастерская оркестровая миниатюра (для арфы, деревянных духовых, валторн и струнных), звучащая на *p-pp*, «привычная» по образности и музыкальному языку и обычно не располагающая к специальному исследованию, вместе с тем заслуживает отдельного внимания. Как всегда в операх Римского-Корсакова, «пейзажное» вступление не только вводит в действие, но и сразу определяет пространственно-временные координаты создаваемой им художественной картины, развернутой в мир природы и космоса. Ибо колокольный звон, разносящийся над землей, представляет объемлемое им открытое пространство, а также большое — бытийное — время.

Одновременно, принадлежа богослужению, звон церковных колоколов вводит четвертое измерение — духовную вертикаль творимого смыслового пространства. Он освящает атмосферу благодатного вечера и формирует конкретный литургический контекст предстоящего действия, поскольку в нем слышен не отдаленный глас неведомого храма, а звучат колокола вечерней службы в монастыре, с которым связана вся повседневная, религиозно-упорядоченная жизнь

народа. Богослужением Всенощной по сути и открывается экспозиция мира Марфы: народ выходит из монастыря, а Марфа, Дуняша и Петровна в продолжение всей народной сцены еще находятся в нем. В следующей далее народной сцене происходит и конкретное соотнесение действия с суточным богослужением и годовым церковным календарем: «Вот Бог привел вечеренку отслушать... Ведь скоро и Покров на двор» — первые фразы хора (ц. 90).

Так сразу формируется сакральный хронотоп основного действия и разворачивается христианский духовный универсум, внутри которого протекает жизнь народа и свершаются судьбы главных героев. В его создании участвует еще один компонент, становящийся главным в драматургии основного действия. Звукопись колоколов чередуется во вступлении с «плэнэрными» переключками солирующих деревянных — кларнета, флейты, гобоя, флейты piccolo (ц. 89), которые репрезентируют образ пастушьих наигрышей в открытом пространстве природного мира и определяют общее идиллически-пасторальное настроение вечера, которое будет главенствовать на протяжении экспозиции.

Два жанрово-семантических слагаемых оркестровой прелюдии ко II акту, интегрируясь, определяют смысловое пространство, укрупняющее и само действие, и его героев. Если колокольный звон сразу задает надмирную высоту — религиозно-духовный континуум, то и пастораль в таком контексте приобретает более масштабное значение. Не теряя своих родовых черт природной идиллии, она обретает значение христианской пасторали, отмеченной литургическим временем всенощной и сакральным пространством монастыря, и становится основой экспозиции всех драматургических пластов мира Марфы.

Начало второго действия у Мея другое — в нем нет народной сцены, не звонят монастырские колокола, время не соотносится с церковной службой, не упоминается Покров, Марфа появляется на сцене сразу, ожидая Лыкова, не из монастыря, а из калитки своего дома. Происходят и другие незаметные поначалу, однако весьма значимые изменения, которые осуществляет композитор во времени действия. Всегда внимательный к пространственно-временным координатам, композитор абсолютно точно определяет их и в «Царской невесте». Он сдвигает время дважды: время года — с поздней осени на раннюю («а нынче бабье лето затянулось»), до Покрова; время дня — к началу вечера (с «Осеннего вечера» на «Время под вечер»), то есть к заходу солнца и богослужению вечерни. Тем самым Римский-Корсаков концептуализирует время, помещая его в сакрально отмеченные точки дня и года, и семиотически «означает» его временем заката, всенощной и Покровом (чего нет у Мея).

Есть у этой пасторали и художественные ассоциации, значимые для понимания драматургии трагедии, а также того, что в подобной интерпретации жанра композитор не был одинок в своей эпохе. Известно, что особое переживание закатного часа и воздействия «косых лучей заходящего солнца» было присуще Достоевскому и нашло отражение в его романах, нередко соединяясь с пасторально-идиллическими картинками «земного рая» и «Золотого века», образцом для которых ему служили полотна Клода Лоррена (в «Подростке», «Бесах», «Сне смешного человека» и др.). Эти пасторальные идиллии всегда совпадают у него с «мистическим» временем заката и являются неотъемлемым элементом поэтики трагического. Они решают задачи психологические (всегда связаны с особым состоянием героя), онтологические (в образе заката утверждая вечность и неисчерпаемость бытия), духовно-символические (длинные закатные косые лучи как символ «касания мирам иным» и «касания из мира иного») и драматургические (определяя ситуацию порога, взрыва, перелома). Все, что происходит в этот час, предопределяет судьбу героев у Достоевского: это «решающий момент времени, некий узловый час жизни»², который символически совпадает с догоранием последних лучей света. Иными словами, в художественном мире романов Достоевского вечерняя «пастораль заката» нередко является прологом будущей трагедии.

Все эти смыслы присутствуют в «Царской невесте», и такова же ее драматургическая роль в построении трагедии в опере.

Марфа появляется в уже заданном сакрально-пасторальном хронотопе, с которым ее внутренний мир в полном согласии. Она также выходит из монастыря, и ее первое появление отмечено нежной пасторальной темой (*dolce, p*), звучащей легко, изящно, игриво и поэтично одновременно (ц. 98). Обычно данный материал не привлекает к себе специального внимания. А между тем это первая, «выходная» характеристика главной героини, которая занимает в партитуре 24 такта и образует еще одну оркестровую пасторальную прелюдию при переходе к экспозиции образа. По своему звучанию, пространственной фактуре и структуре первая тема Марфы также подобна переключке пастушьих наигрышей. Она передается (по принципу повтора-эха) от солирующей флейты к солирующему кларнету в высоком регистре, как бы оторванном от земли (нет среднего регистра), имеет четкую квадратную структуру (2+2, 4+4), гармоническую ясность (тоника — доминантовый ответ), звучит на мягком аккордовом фоне (имитирующем бурдон) попарно сли-

² Дурьлин С. Н. Об одном символе у Достоевского // Достоевский. Труды ГАХН. Литературная секция. Вып. 3. М.: ГАХН, 1928. С. 168.

гованных трезвучий I и II ступени (*D-dur* — *e-moll*) и проводится дважды, прямым сопоставлением, в *D-dur* и *Fis-dur*. В том портрете, который создается данной темой, — пасторальная ясность ее внутреннего мира, органичное пребывание в заданном макространстве, поэтичность ее восприятия и переживания действительности. Это — Марфа в модусе идиллического миропребывания, Марфа — счастливая невеста. И это, как выяснится вскоре, — светлый пролог ее будущей трагедии.

Но главная характеристика Марфы дана, конечно же, в ее первой арии — центральной в экспозиции образа, развернутой и многоплановой, содержащей не только психологическую, но и духовную характеристику героини.

Начало арии выделено композитором долгой паузой с ферматой, отделяющей ее от всего предыдущего, и здесь, действительно, пролегает граница. Здесь — смена хронотопа, переход от представления внешнего мира к развертыванию внутреннего пространства Марфы. Его важнейшая характеристика дана уже перед арией, в начинающем ее вступительном разделе (ц. 102). Рассказ Марфы «В Новгороде мы рядом с Ваней жили...», рождаясь из ее воспоминаний, начинает звучать словно из сокровенной глубины души (от нижней голосовой границы «*cis*» первой октавы, более в партии Марфы не встречающейся), на *pp*, в сопровождении струнных и валторн с сурдинами. От этой исходной точки начинается раздвижение пространства вглубь и ввысь. Тема будто парит, мягко касаясь каждого звука, поднимаясь по хроматической лестнице тремя трехтактами (в шестерцовом сопоставлении: *A-dur*, *F-dur*, *Des-dur*), и возносится в оркестре на четыре октавы. Одновременно она рассредотачивается по всей фактуре, сопровождается схождением баса на октаву вниз и в конце объемлет собою всю оркестровую вертикаль почти в пять октав! Семантика темы определяется и ее неквадратной «троичной» структурой (три звена по три такта), и всегда значимым у Корсакова мелодическим рисунком, устремленным в «запредельную высь», и рисунком партитуры, визуальнo расширяющейся лучом, уходящим в бесконечность.

Конец этого краткого раздела композитор также отделяет долгой паузой, словно определяя его не вспомогательное значение, но самостоятельную значимость. И он, безусловно, прав: эти девять тактов изумительной по красоте музыки представляют «метафизическое измерение» внутреннего мира Марфы. Создается впечатление, словно вдруг распахнулся другой мир и раскрылся мир больший, чем внешний. Именно так и формулируется одно из главных положений христианской антропологии: внутренний космос человека неизмеримо более велик, нежели внешний мир при-

роды и вселенной. В «Царской невесте» — это главная тема в концепции.

Поэтому можно назвать эту тему, становящуюся одной из главных в характеристике Марфы, темой ее внутреннего расширяющегося пространства. Здесь начало духовной характеристики Марфы, и она сразу дана соразмерной уже сформированному христианскому духовному универсуму. Тема также отмечена сакральной символикой: помимо того, что все инструменты играют с сурдинами на *pp*, создавая необычное тембровое звучание, она сопровождается таинственным, «мистическим» тремоло струнных. На таком же тремолирующем фоне альтов и виолончелей чуть позже в арии зазвучит главная «иномирная» тема оперы — тема «златых венцов» (ц. 107). Так будет и дальше: в интонационной характеристике Марфы Римский-Корсаков всегда, на каждом этапе развития образа, будет захватывать «верхние корни, уходящие в небо», и удостоверять, что вечность пребывает не вовне, а во внутреннем мире, и не за пределами времени, а внутри него.

Такое представление Марфы сообщает другой масштаб образу и определяет ее как героиню не историко-бытовой лирической драмы, но трагедии. Это положение композитор определил для Марфы именно музыкой. И только после «открытия» внутреннего пространства Марфы начинается его характеристика — ее ария, лирическое воспоминание-песня о саде счастья, написанное композитором с огромной любовью и нежностью: «Как теперь гляжу на зеленый сад...» (ц. 103 — *dolce, pp, Adagio*).

Главный образ первой арии Марфы — образ сада, о котором написано уже немало, и в последнее время авторы в целом сходятся на том, что это образ рая. Рассмотрение его через призму пасторали позволяет обнаружить новые аспекты его символики в той мифопоэтической системе, которая воссоздана в опере и лежит в основе ее драматургии.

Итак, что это за сад? С одной стороны — реальный сад ее детства, с другой — условный, сотворенный Марфой, созданный ее воспоминанием-воображением, идеализированный любовью, преображенный из природной реальности в условную, — сад, ставший символическим образом, представляющим поэтичность, красоту и одухотворенность ее внутреннего мира. Марфа поет о летнем цветущем, благоуханном саде ее счастья, воспоминание о котором заполняет все ее существо. Он в прошлом, но не прошедшем и не завершенном, он — в настоящем и с ней всегда, то есть он вне времени, и в нем царит ясный летний день. А это и есть формула особого пасторального хронотопа, в котором время определяется как «пасторальный полдень», а пространство — как «идеальное место», условный

опозитизированный пейзаж³. Именно он — идеальный пейзаж пасторали — используется композитором для символизации духовного мира Марфы, где царят вечный полдень и вечная любовь, освященная златыми венцами.

В арии особо важна роль двух оркестровых разделов. Если песенные высказывания в ней повествовательны и психологически достоверны, то оркестровые более символичны и устремлены к выражению духовной вертикали ее внутреннего бытия. В первом из них (ц. 105 — *Allegro, A-dur, f*) лирическая кантилена сменяется стремительной подвижностью новой — второй пасторальной темы Марфы, выражающей ее беззаботное счастье в «зеленом саду» с «милым дружком». А затем — первой («выходной») пасторальной темой, распетой ею на счастливых восклицаниях «Ах!» — выражении ее безмерной и еще ничем не омраченной радости: лето в зените, полдень счастья, время остановилось... Это вечность, пребывающая в ее душе здесь, «во времени», и это ее любовь (в концепции оперы — оппозиционная своевольной страсти Любаши) — истинная, которая «...никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут...» (1 Кор.: 13, 4–8, сокр.). Она и «освящается» в оркестровой кульминации арии (ц. 107) темой златых венцов, о которых здесь впервые поет Марфа.

Тема златых венцов, главная тема Марфы, тихо возникает будто издалека, из какого-то другого мира — и словно открывает иное пространство. Римский-Корсаков сразу подает и символизирует ее как иномирную. Она звучит ирреально — на *pp* у скрипок, на фоне легчайшего тремоло альтов и виолончелей, создающего впечатление живой, одухотворенной атмосферы, при молчании всех остальных инструментов оркестра. И только в самом конце, на последнем слове Марфы, высоко вверх прозвонит любимая у композитора «надмирная» трель (здесь — у флейты соло), словно бы отвечающая оттуда, повторяющая окончание темы отзвуком эха и обозначающая связь миров.

Ответом ей «отсюда» становится вдохновенная оркестровая кульминация на теме расширяющегося духовного пространства Марфы — свободный, окрыленный порыв вверх, в запредельное, сопровождаемый динамикой от *pp* к *f* и ускорением темпа. Становясь центром в драматургии арии, данная тема получает интенсивное интонационное развитие. Его смысл — еще более усилить восходящую интенцию как образ духовного устремления Марфы к златым венцам и выразить переживание, которым исполнена ее душа. Но

³ См.: Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Екатеринбург: УГК, 2007. С. 77–80.

главное, что происходит с темой и утверждает ее духовную символику, — это ее ритмическое объединение с темой златых венцов: тема внутреннего пространства Марфы наследует ее уникальный ритмический рисунок и образует с ней единое целое. В него включается и вторая пасторальная тема Марфы, завершающая данный раздел.

Так в оркестровой кульминации арии Римский-Корсаков объединяет три главные темы Марфы в общее смысловое пространство, имеющее и психологическое, и духовно-символическое значение. И вновь выводит характеристику героини за пределы бытовой драмы и театра страстей. Ибо глубина образа в христианской антропологии не может быть ограничена только психологическим уровнем, она необходимо должна достигать и онтологического предела, захватывать бытийно сущие духовные основы, определяющие и сферу чувств, и нравственность, и поведение человека.

После такой кульминации реприза арии, практически точная (ц. 108), звучит иначе. Голос Марфы ведет свою прекрасную песенную тему в полипространственном окружении контрапунктирующих мелодий гобоя и виолончели solo (надголосок и подголосок), при легкой поддержке остальных струнных с сурдинами, без глубокого нижнего регистра. Как будто включается обратная перспектива: голоса Марфы и инструментов парят в том пространстве, где «великое множество сфер, великое многообразие планов бытия»⁴, и любовно, «с тихой ласкою» (*dolcissimo*) общаются между собой. Туда же устремляется и вторая пасторальная тема в заключении арии — практически вертикально, тремя короткими подъемами охватывая диапазон почти в четыре октавы, словно символически соединяя землю и небо.

Но важнейшее драматургическое событие происходит тотчас после арии — это роковая встреча Марфы с Грозным, предопределившая ее судьбу. Эта встреча, как прямое столкновение с роком и переживание особого ужаса, от которого «застыла в сердце кровь», также относится к поэтике трагического. За ней встают и встреча Германа с Графиней в Летнем саду с тяжелым предчувствием обоих, что «добром не разойтись», и встреча с Командором в «Дон Жуане» Моцарта. Таких сцен — встречи с запредельными силами и помещение героев и событий в зону действия этих сил — нет в драме. И потому в «Царской невесте», как в романах Достоевского, вечерняя пастораль становится прологом последующей трагедии Марфы и сакральным временем ее завязки.

⁴ Трубецкой Е. Н. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. М.: Прогресс, 1993. С. 237.

Итак, в пасторально-идиллической экспозиции основного действия все чревато взрывом и пророчит трагедию: в народной сцене вторжением в общую пастораль служит проход опричников и реакция народа: «Собираются, кому-то худо будет». В экспозиции Марфы — вторжение в их любовный семейный мир неузнанного Грозного, как некой страшной силы, и напоминание об ужасе этой встречи в конце экспозиции основной сферы, при уходе героев со сцены — прямым сопоставлением их пасторального тематизма и темы ужаса встречи с Царем (в оркестре).

И все же, именно пастораль в «Царской невесте» выступает главным жанровым прообразом, выразительные возможности и глубинный смысловой потенциал которого композитор использует в разных целях: в построении картины мира основного действия как системного целого, в создании психологического портрета и духовного универсума Марфы, в драматургии развития ее образа (как и образа Лыкова). А также в моделировании жанра трагедии в опере на всех этапах: от создания пролога и завязки — к построению специфической трагедийной кульминации в IV акте как катастрофы и катарсиса. С одной стороны, интонационно деформированная вторая пасторальная тема Марфы становится средством выражения ужаса, происходящего и переживаемого героиней (ее катастрофы), с другой — «пасторальным садом-небом», вновь развернутым в ее второй арии, утверждается целостность и неколебимость ее внутреннего мира, сохранившегося в своем «пребывании на Небе» во всех трагических событиях жизни, не сломивших ее внутреннего существа.

Поистине, пастораль — жанр, сохраняющий незыблемость своего идеального пространства в катаклизмах исторической действительности, и тем он был дорог для Римского-Корсакова — вдохновенного создателя галереи идеальных женских образов, всякий раз претерпевающих трагическую судьбу, но остающихся не тронутыми катастрофами и оставляющих после своей гибели потрясающее и возвышающее душу переживание их ухода.

«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА» В ВОЛОГДЕ: ИСТОРИЯ ОДНОЙ ПОСТАНОВКИ

В Вологде нет и никогда не было оперного театра. Однако в середине 1930-х гг. город был близок к его созданию. Вопрос ставился и обсуждался в связи с постановкой силами студентов музыкального техникума оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Премьера состоялась в 1935 г., режиссером-постановщиком выступила руководитель оперного класса Дарья Михайловна Мусина.

Вологодский музыкальный техникум был открыт в 1919 г., одновременно с многими аналогичными учебными заведениями в других городах России. В те годы решались, как известно, две актуальные задачи: упорядочение системы профессионального музыкального образования и его демократизация. В городе, в котором не было классов ИРМО и концертных организаций, техникум стал не только центром музыкального образования, но и центром музыкального просвещения и концертной жизни.

В 1920–1930-е гг. событиями городского уровня становились отчетные концерты музыкального техникума, трижды преподавателями и студентами предпринималась попытка организации Исторических концертов. Но, пожалуй, наибольший зрительский успех имели постановки спектаклей, осуществленные силами оперного класса, который в середине 1930-х гг. создала и возглавила Д. М. Мусина¹.

Дарья Михайловна Мусина-Пушкина (1873–1947, Мусина — сценический псевдоним) — представительница старинного дворянского рода, выпускница Петербургской консерватории (класс сольного пения Н. А. Ирецкой), актриса Александринского театра, профессор Ленинградской консерватории — приехала в Вологду вслед за сосланным мужем, В. А. Апушкиным. В период жизни в Петербур-

¹ Долгушина М. Г. Концертно-просветительская деятельность музыкальных учебных заведений Вологды в прошлом и настоящем // Музыкальная и художественная культура в образовании: инновационные пути развития. Материалы IV международной научно-практической конференции. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. С. 59.

ге/Петрограде Дарья Михайловна вращалась в литературно-артистических кругах, была знакома с Ф. И. Шаляпиным, В. Ф. Комиссаржевской, А. Дункан, И. Л. Рубинштейн, в молодые годы — с А. П. Чеховым и его семьей. Сестры Мария, Ольга и Дарья (для домашних — Дришенька) Мусины-Пушкины, по мнению некоторых исследователей, являются прототипами пьесы Чехова «Три сестры» (соответственно, Мария, Ольга и Ирина).

В Вологодском музыкальном техникуме Мусина работала с 1931 по 1941 г.: являлась руководителем созданного ею оперного класса, преподавала пение, пластику, сценическое движение, культуру речи. Сохранились сведения, что учащиеся техникума под ее руководством осуществили еще несколько полноценных оперных постановок. В их числе: «Служанка-госпожа» Дж. Б. Перголези (1934), «Русалка» А. С. Даргомыжского (1936), возможно — «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Мазепа» П. И. Чайковского². Ставились также отдельные сцены из «Кармен» Ж. Бизе, «Евгения Онегина» П. И. Чайковского. Из сочинений Римского-Корсакова в 1920–1930-е гг. исполнялись развернутая сцена из «Майской ночи» (1925), номера из «Снегурочки», «Садко», других опер.

Премьера «Царской невесты» состоялась 3, 4 и 7 июля 1935 г. и стала крупным событием в музыкальной жизни Вологды. Опера была поставлена без купюр, «в полном сценическом оформлении». Подготовка спектакля длилась не менее года; помощь в создании декораций, костюмов, грима студенческому коллективу оказали работники городского театра. Публикации в областной газете «Красный Север», оснащенные фотоматериалами, позволяют хотя бы отчасти судить об особенностях спектакля, дают представление о составе исполнителей и реакции публики.

Своего рода анонсом будущей премьеры стала статья заведующего учебной частью музыкального техникума Ильи Григорьевича Гинецинского «Оперный спектакль музтехникума»: «Поставлена будет полностью одна из выдающихся и сложнейших по исполнению и постановке опер — “Царская невеста” муз[ыка] Римского-Корсакова. Опера идет с участием хора, с сопровождением оркестра»³.

В постановке приняли участие 60 человек. За исключением трех певцов и двух исполнителей в оркестре все они были учащимися техникума. Гинецинский отмечает финансовые проблемы, возникшие при осуществлении этого «проекта»: «...постановка оперы сопряжена с громадными расходами. Это заставляет музтехникум

² Кириллова Э. А. Вологодский музыкальный колледж. Вологда, 2008. С. 26.

³ Гинецинский И. Г. Оперный спектакль музтехникума // Красный Север. Вологда, 1935. № 117. 22 мая.

обратиться к профсоюзным организациям города, предприятиям и учебным заведениям с просьбой оказать необходимую поддержку в осуществлении этого большого культурного начинания путем организации широкого просмотра оперы трудящимися г. Вологды и учащимися в порядке культпоходов. Только при широкой поддержке и помощи руководящих городских организаций и всей общественности сможет осуществиться этот первый опыт постановки в Вологде оперы исключительно местными художественными силами»⁴.

Финансовые сложности оказались преодолемыми во многом благодаря тому, что в 1932 г. в музыкальном техникуме сменился директор. Вместо И. Г. Гинецинского, стоявшего у истоков создания учебного заведения и ранее занимавшего эту должность, по рекомендации крайкома ВКП(б) был назначен Алексей Алексеевич Гривцев. По данным Э. А. Кирилловой, именно его поддержка «помогла осуществить многие начинания коллектива, в том числе оперные постановки тридцатых годов»⁵.

По-видимому, постановка «Царской невесты» в Вологде не имела ярко выраженной политической ангажированности. Рецензент областной газеты «Красный Север» представляет ее как разворачивающееся на историческом фоне повествование о любви, ревности, коварстве, подробно пересказывая сюжет, характеризуя качество исполнения сольных партий, звучание хора и оркестра. Подобная трактовка произведения вполне вписывается в характерный для начала 1930-х образ творчества Римского-Корсакова как «русского сказочника» и «композитора-фольклориста» (М. Раку).

В день премьеры спектакля газета «Красный Север» опубликовала развернутую статью Н. Болотовой и Н. Логинова «“Царская невеста” (в постановке музыкального техникума)», выдержанную преимущественно в хвалебных тонах: «Вологда обогатилась событием

⁴ Там же.

⁵ Кириллова Э. А. Указ. соч. С. 20–21.

Цена 30 коп.

Вологодский музыкальный техникум

ПРОГРАММА

ОТЧЕТНО-ПОКАЗАТЕЛЬНОГО ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ

31 мая, 1, 3 и 4 июня 1935 года
в Доме Революции

Царская НЕВЕСТА

Опера в 4 действиях, муз. Н. А. Римского-Корсакова

Постановка препол. оперного класса
Д. М. МУСИНОЙ

Дирижер — И. Г. Гинецинский
Хормейстер — В. А. Воронин
Художник — С. А. Ловилов
Балетмейстер — Е. Д. Кашинцева
Грим и парики — Грачев

Действующие лица:

Василий Степанович Собакин, новгородский купец	А. А. Казеннов (бас)
Марфа, его дочь	Л. П. Алашеева (сопрано)
Григорий Грязной, опричник	Н. А. Казеннов (баритон)
Григорий Лукьянович Малюта, опричник	М. Д. Муромцев (бас)
Любаша, любовница Грязного	Н. М. Комова (меццо-сопрано)
Иван Сергеевич Лыков, боярин	Н. Г. Бахтенков (тенор)
Елисей Бомелий, царский лекарь	М. В. Васильев (тенор)

большой культурной ценности... <...> Год настойчивой упорной работы студентов и преподавателей над этой вещью дал отличнейшие результаты... <...> Работу техникума следует горячо приветствовать. Оперу следует прослушать широким массам»⁶. В статье отмечена большая работа профессора Д. М. Мусиной: «Она своей постановкой показала, что студенты техникума, рабочие и колхозники, первый раз выступающие на сцене в большой вещи, могут дать образцы работы хорошего качества. Техникум создает крепкие музыкальные кадры, осуществляя лозунг нашего вождя тов. Сталина»⁷.

Основная часть статьи Болотовой и Логинова — пересказ содержания оперы «Царская невеста» — эмоциональный и вполне художественный⁸. Однако встречаются любопытные замечания, касающиеся музыки и демонстрирующие свойственный времени «классовый подход»: «Опричники времен Ивана Грозного — вот тема увертюры. Буйная, разудалая музыка рассказывает о жестокой, беспощадной борьбе за власть между дряхлеющим классом феодального боярства и служилым дворянством — опричниками. Борьба не на живот, а на смерть — лейтмотив оперы»⁹.

По мнению рецензентов, техникум справился со взятой на себя сложной задачей. Наряду с высокой оценкой работы Д. М. Мусиной, отмечены заслуги хормейстера Валентина Александровича Воронина, который «дал вполне спаянный, хороший по качеству хор», и Ильи Григорьевича Гинецинского, добившегося того, что «оркестр, немногочисленный по составу, дал не только отличное звучание, но и великолепное понимание исполняемой оперы»¹⁰.

Особо отмечена исполнительница главной роли — молодая певица, выпускница Ленинградского музыкального училища Лариса Петровна Алашеева, которая «отлично дала лирический, чарующий образ Марфы Собакиной, невинной страдальцы в бешеном потоке чужих страстей»¹¹. Из исполнителей-студентов похвалы удостоились студентка Н. Комова, ярко и темпераментно исполнившая роль Любаши, а также Николай Бахтенков (Лыков) и Михаил Васильев (Бомелий), оба в будущем — известные певцы, солисты Вологодской филармонии.

⁶ Болотова Н., Логинов Н. «Царская невеста» (в постановке музыкального техникума) // Красный Север. Вологда. 1935. № 127. 3 июня.

⁷ Там же.

⁸ Наталья Петровна Болотова работала в музыкальном техникуме учителем русского языка и литературы. Сохранились сведения, что она пробовала свои силы в сочинении стихов и прозы.

⁹ Болотова Н., Логинов Н. Указ. соч.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.



Выпуск 1934–35 гг. Вологодского музыкального техникума.

1-й ряд: А. Ногонова, Д. Карпова, К. Маркова, Н. Бузе, Н. Комова; 2-й ряд: М. Голубева, Л. В. Сокальская, И. Г. Гинецинский, А. А. Гривцев, Е. Э. Лерчер, Д. М. Мусина, Л. Горбунова (Кубасова); 3 ряд: А. И. Поникарова, Е. Н. Левицкая, Н. А. Галкин, О. Н. Курбановская, К. В. Козлов, В. Кубасов

Статья содержит и критические замечания: «...если Комова очень выпукло исполнила роль Любаши, то нельзя сказать этого о Н. Казеннове в роли Григория Грязнова [Грязного — М. Д.]. Связанные движения, несколько напряженный голос, недостаточное овладение дыханием снижают образ Грязного — удалого буйного опричника... Дуняша (студентка Добрякова) дана мертво. Мало жизни в лице и голосе»¹².

Весьма типична опубликованная через день после премьеры статья «Создать в Вологде оперную студию» (зрители о постановке музтехникумом оперы «Царская невеста»), содержащая мнения об опере представителей власти, рабочих местных предприятий, студентов. Приведем наиболее показательные из них.

Секретарь горкома ВКП(б) И. Л. Эльяшберг: «Постановка оперы «Царская невеста» произвела на меня хорошее впечатление. Этот спектакль — показатель того, что музыкальный техникум неплохо поработал за последние годы. Выделяются студенты Муромцев и

¹² Там же.

Бахтенков, а особенно Комова, исполнительница роли Любаши. Надо обеспечить талантливой Комовой возможность расти, лучше работать над собой». Председатель горсовета Богданов: «Ставя оперный спектакль, коллектив музтехникума сумел выявить лучшие таланты в городе, вложил много труда в эту постановку, сумел создать полноценное красочное зрелище... Спектакль музтехникума показывает, что в Вологде уже имеется ядро хороших исполнителей. Следует, пожалуй, поставить перед всей общественностью вопрос о создании при музтехникуме оперной студии. Со своей стороны, городской совет окажет внимание и поддержку в создании такой студии, а в дальнейшем, может быть, и своего северного оперного театра». Заместитель начальника политотдела совхоза «Молочное» А. И. Мельников: «Впечатление от спектакля прекрасное. Игра студентов — сверх ожидания. Голоса звучали хорошо. Мы приехали из совхоза целым коллективом и все наши смотрят спектакль с большим вниманием»¹³.

Отдельным исследовательским сюжетом мог бы стать поиск сведений об аналогичных постановках в других провинциальных городах России. В 1920–1930-е гг. ввиду отсутствия собственно музыкальных организаций (КЭБы и филармонии стали появляться с конца 1930-х) важнейшей составляющей деятельности имеющихся в этих городах музыкальных учебных заведений была концертно-просветительская работа. Известно о постановке силами Омского музыкального техникума фрагментов из опер «Снегурочка» и «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, «Мазепа» П. И. Чайковского, «Риголетто» Дж. Верди. Оперной студией Томского музыкального техникума в 1927 г. была поставлена опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов»¹⁴. Судя по доступным автору статьи сведениям, первостепенное значение для реализации этих «проектов» имели профессионализм и личностные качества руководителей оперного класса.

Что же касается сохранившихся данных об исполнении «Царской невесты» в Вологде, то они позволяют, с одной стороны, высоко оценить творческие возможности и неподдельный энтузиазм начинающих провинциальных музыкантов, под руководством опытного преподавателя осуществивших полноценную постановку известной партитуры, с другой — дают представление о типичной для сталинской эпохи оценке сюжета, музыкального содержания и собственно постановки популярной оперы Н. А. Римского-Корсакова.

¹³ «Создать в Вологде оперную студию» (зрители о постановке музтехникумом оперы «Царская невеста» // Красный Север. Вологда, 1935. № 129. 5 июня.

¹⁴ Сотникова Е. В. Музыкально-просветительская деятельность музыкальных учебных заведений Сибири в 1920-е гг. [Электронный ресурс] URL: <https://www.cyberleninka.ru/article/v/muzykalno-prosvetitelskaya-deyatelnost-muzykalnyh-uchebnyh-zavedeniy-sibiri-v-1920-e-gg> (дата обращения: 03.03.2019).

ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ОПЕРА «ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»
(ПОСТАНОВКИ НА СЦЕНЕ ТАГТОБ
ИМЕНИ МУСЫ ДЖАЛИЛЯ)

Официальная программа Года театра в России посвящена празднованию, в том числе и особым дат — юбилеев в мире театрального искусства. Для театральной Казани 2019 г. знаменателен вдвойне: в этом году исполняется 145 лет Казанской опере и 80 лет Татарскому академическому государственному театру оперы и балета имени М. Джалиля.

Знакомство казанцев с оперным искусством началось в конце XVIII в.: в 1791 г. появились первые общедоступные театральные представления, ставились драматические произведения, комические бытовые оперы русских композиторов и иностранцев, работавших в России. Четкого деления театральной труппы на драматический и оперный состав не было, спектакли шли в исполнении одних и тех же актеров.

Встреча с профессиональными оперными артистами состоялась в 1851 г., когда в Казань на гастроли приехала труппа итальянских оперных певцов во главе с Амалией Корбари. Гастрольные спектакли прошли в только что выстроенном в центре города каменном здании театра.

Постоянную оперную труппу с солистами, хором, оркестром и балетной группой сформировал Петр Михайлович Медведев, крупнейший русский антрепренер. «Медведев был одним из немногих театральных руководителей, который понимал общественное значение театра, свою личную ответственность как режиссера и антрепренера», — писал о нем известный музыковед Г. М. Кантор¹. 26 августа 1874 г., 145 лет назад, казанская публика увидела оперу М. И. Глинки «Жизнь за царя» — с этой даты в Казани начались постоянные опер-

Благодарю за любезно предоставленные материалы Музей-архив (Г. Ф. Акчурина) и Литературную часть (Ж. Мельникову и Е. Остроумову) Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля.

¹ Кантор Г. М. Музыкальный театр в Казани XIX — начала XX века: исследование. Казань: Карпол, 1997. С. 53.

ные сезоны. Отметим, что государственных оперных театров с постоянной труппой в то время в России было всего два: Мариинский театр в Петербурге и Большой театр в Москве.

С 1893 г. дело Медведева продолжил антрепренер Михаил Матвеевич Бородай. Весной 1900 г. он представил казанской публике новое сочинение Николая Андреевича Римского-Корсакова — оперу «Царская невеста». Это произошло еще при жизни композитора, всего через шесть месяцев после премьеры в Московской частной русской опере Саввы Мамонтова.

В последующие годы казанцы могли увидеть различные постановки этой оперы (с 1942 по 2019 г.). Премьерные постановки оперы «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова были осуществлены на сцене Казанского оперного театра около десяти раз. Очень важно отметить, что «Царская невеста» ставилась в Казани через небольшие промежутки времени. Этот богатейший материал привлекал видных дирижеров, художников и режиссеров, среди которых И. Шерман, Ф. Мансуров, И. Лацанич, Ф. Федоровский, Г. Миллер и др. Примечательно не только время, в которое обращались к этому произведению (например, военный сорок второй год, «перестроечный» восемьдесят пятый), интересно, что авторами половины казанских спектаклей являются представительницы «прекрасного» пола.

Обратимся к архивам Музея оперного театра Казани и рассмотрим хронику постановок оперы. При подготовке этой темы занимательными мне показались некоторые цифровые совпадения: три раза опера ставилась к юбилейным датам со дня рождения или смерти композитора, трижды в постановках работали балетмейстеры, трижды режиссерами являлись дамы, трижды художником выступал П. Сперанский, и, наконец, тройной юбилей в этом году: 175 лет со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова, 145 лет казанской опере и 80 лет оперному театру Казани.

1942 г., тяжелое военное время. Но оперный театр Казани продолжает работать, как и в тревожные 1917–1918 гг., неизменно привлекая публику на свои спектакли. И вот, 24 июня 1942 г. состоялась первая постановка «Царской невесты» советского времени в Казани. В творческой группе режиссер-постановщик Е. Ф. Минакова, дирижер Н. П. Резников, балетмейстер Г. Х. Тагиров, художник-постановщик П. Т. Сперанский, художник по костюмам Б. А. Матрунин. Как уже было упомянуто, балетмейстеры работали на трех постановках. Это талантливые мастера, однако ткань оперы не предполагает особого акцента на балетном компоненте, и, по свидетельству театроведов, какого-то особенного вклада в обогащение спектакля балетная часть не вносила. В музее театра сохранились афиши военных лет. Марфу пела Татьяна Николаевна Утропина. Выпускница Московской



Афиша Казанского оперного театра военных лет



Татьяна Утропина в образе Марфы. «Царская невеста», Казань

консерватории, она с начала войны жила в Казани, с 1942 г. пела в возрожденном театре и была, бесспорно, лучшей классической исполнительницей. Г. М. Кантор с восхищением пишет, что Утропина обладала красивым гибким голосом, выразительной, подкупающе-задушевной манерой пения, тонким вкусом, благородной сценической внешностью, высоким профессионализмом и огромной работоспособностью (она пела все лирико-колоратурные партии, всегда была в форме)².

Второй раз к этой опере Римского-Корсакова в Казанском оперном театре обратились почти через двадцать лет, в 1961 г. «Царскую невесту» ставит Николай Николаевич Савинов, работавший здесь режиссером в 1958 и 1961 гг. Дальше таких длительных перерывов не будет, «Царская невеста» Римского-Корсакова вдохновляет оперных деятелей и в годы юбилеев, и во времена политических перемен, кризисов и «гражданских раздумий».

В 1969 г. сошлись три юбилейные даты: 95-летие Казанской оперы, 30-летие оперного театра и 125-летие со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова. Очередная премьера «Царской невесты» состоялась 20 октября 1969 г. Оркестром руководит главный дирижер театра Фуат Мансуров, режиссер-постановщик В. Загурский, художник П. Сперанский. В группе снова работает балетмейстер — Сулейман Бурханов.

Новый курс на «ускорение» и «перестройку» вызывает в 1985 г. острый интерес к одной из самых драматичных опер Римского-Корсакова. Впервые балетной частью спектакля руководит дама — Лариса Исакова. Музыковеды отмечают в новой постановке режиссера Г. С. Миллера ясно прослеживающееся стремление «...дать определенный психологический портрет того времени, показать, как под гнетом тирании и деспотизма гибнут самые светлые человеческие чувства»³. В интервью Георгий Соломонович признавался, что более всего ему был интересен «грандиозный накал страстей, выявление характеров в самых напряженных ситуациях», когда чувства сильных личностей в гнетущей атмосфере эпохи дико и уродливо искажаются⁴. Режиссер ставил цель «максимально обострить глубину противоречий, сделать спектакль ярким, взрывчатым»⁵. Критики отмечали очень удачное исполнение женских партий, а также живость

² Кантор Г. М. Казань — Музыка — XX век: исследовательские очерки. Казань: Титул-Казань, 2007. 424 с.

³ Губайдуллина Г. Драма страстей человеческих // Вечерняя Казань. 1985. 15 окт.

⁴ Губайдуллина Г. «Царская невеста»: послесловие к премьере // Вечерняя Казань. 1985. 19 нояб.

⁵ Там же.

и интересность всего спектакля, проча ему долгую сценическую жизнь и внимание зрителей.

Только через 11 лет, в 1996 г., в Казани появилась новая, женская, трактовка музыкальной истории, написанной Римским-Корсаковым. Представила ее на суд публики Рахиль Григорьевна Напарина — доцент Санкт-Петербургской консерватории, руководитель Нового музыкального театра в Израиле. В интервью Напарина поделилась, чем ее привлекла именно «Царская невеста». Как оказалось, это любимое произведение режиссера, «один из самых прелестных русских материалов. Римский-Корсаков — композитор сказочник, домашний мечтатель»⁶. Может быть, мужчины и женщины, и правда, «существа с разных планет»? Там, где мужской взгляд выхватывает «грандиозный накал страстей», женщина видит «прелестный русский материал»! Однако Напарина отмечает большую схожесть того далекого времени и нынешнего и признается, что она сознательно «укрупняла» все, что связано с личностью грозного царя и явлением опричнины, желая, чтобы «зритель, проводя параллели, задумался о том, что происходит сейчас в стране»⁷. Эту премьеру критики назвали большим событием в жизни оперного театра.

Режиссер, художественный руководитель оперы Г. Хайбуллина поставила «Царскую невесту» к 100-летию со дня смерти Н. А. Римского-Корсакова. 1 февраля 2008 г. этой оперой открылся Международный оперный фестиваль имени Ф. И. Шаляпина. Это старейший уникальный оперный фестиваль, посвященный памяти великого русского баса. Программа фестиваля составляется, в основном, из спектаклей, в которых пел Шаляпин. В «Царской невесте» Федор Иванович никогда занят не был, однако известно, что он просил композитора переписать для него партию Грязного (с баритональной на басовую), но получил отказ.

Говоря о новой постановке, режиссер отметила, что в сценическом и художественном оформлении сохранены традиции русской театральной живописи, представленные декорациями по эскизам выдающегося театрального художника Ф. Федоровского, и в то же время использовались все доступные средства, чтобы спектакль осовременить. По отзывам критиков, Гюзель Хайбуллина поставила «очень женский» спектакль, в нем нет акцента на «темном царстве» Ивана Грозного, на ужасах опричнины, человеческие отношения для нее сильнее и интереснее политики. Такая трактовка наиболее

⁶ Юхновская О. Г. Иван Грозный возвращается? // Вечерняя Казань. 2010. 4 окт.

⁷ Там же.

приближает русскую оперу к пониманию зарубежными исследователями. Главный критерий, по которому традиционно оценивалось оперное произведение на Западе, — это соответствие канонам драмы (Д. Абрахам, Д. Керман)⁸. Живо и лаконично характеризует театральный критик Татьяна Мамаева одну из основных составляющих спектакля Г. Хайбуллиной — видеопроекцию: «Когда в начале первого акта мы видим тревожное небо, летящие облака, всполохи молний — душа настраивается на трагедию. Видеопроекция в “Царской невесте” — отнюдь не служебный элемент. Она образна, метафорична. Рефреном повторяющееся изображение цветов, распускающихся и увядающих, можно сравнить с несчастной судьбой Марфы. Коснулись изменения и концепции спектакля: он стал более инфернален и мистичен»⁹. По силе темперамента и накалу страстей Т. Мамаева сравнивает Любашу в трактовке Г. Хайбуллиной с Настасьей Филипповной Достоевского и леди Макбет Лескова, выделяя роль, созданную ученицей И. К. Архиповой, солисткой Большого театра Ириной Макаровой, как лучший женский образ.

И вот 1 февраля 2019 г. руководитель режиссерской группы Большого театра России Михаил Панджавидзе дарит зрителю свое видение самой удачной, на его взгляд, оперы Римского-Корсакова. Режиссер-постановщик выдержал спектакль в классическом ключе. Думается, это наиболее органичная форма, ведь «Царская невеста» и есть классическая музыкально-психологическая драма, такие произведения были типичны для русской оперы второй половины XIX в. М. Панджавидзе, ставившему задачу достижения максимальной достоверности и реалистичности, удалось проявить деликатность в работе с историческим материалом, в том числе и в оформлении спектакля. В костюмах и реквизите использовались настоящие, природные материалы (дерево, рогожа, металл, домотканое сукно); дома, палаты, даже часть улицы Александровской слободы, по словам режиссера, воссозданы практически в натуральную величину, по внешнему виду и пропорциям приближены к реалиям эпохи. Панджавидзе делает акцент на страшных последствиях опричнины, на том, как «уверенность в собственной безнаказанности и власти над чужой жизнью и волей в итоге приводит к чудовищному искажению судеб. А множество судеб, как известно, составляют судьбу всей страны»¹⁰.

⁸ *Abraham G. Studies in Russian Music.* 1936. Reprint, Freeport, New York: Books for Libraries Press, 1968. P. 162; *Kerman J. Opera as Drama.* New York: Knopf, 1956. P. 267.

⁹ *Мамаева Т. История Любашы // Время и деньги.* 2010. 16 сент.

¹⁰ *Римский-Корсаков Н. А. Царская невеста [программка].* Постановка 2019 г. Казань, 2019.

Общеизвестно, что Л. Мей весьма вольно отнесся к историческому материалу при написании своей драмы¹¹. Этот трагический эпизод третьей женитьбы царя был малоизвестен в истории. Нет исторических подтверждений существования многих персонажей. Жаль было бы разочаровывать эмпатийных зрителей, но нет документальных свидетельств того, что даже исторически существовавшие лица были связаны какими-то взаимоотношениями. Весь психологически сложный калейдоскоп сюжета представляет собой результат писательской фантазии Мей. Но разве не могло быть такой истории в то смутное время? Например, конкретного прототипа Любаши не существует, однако этот образ настолько правдив, отличается такой жизненностью, что вызывает очень острую психологическую реакцию сочувствия. 1 февраля 2019 г. зрительницы рыдали в зале оперного театра Казани именно над судьбой несчастной Любаши! Ангельский свет роли Марфы не настолько их тронул... Рискну предположить, почему. Марфа — мученица, невинная жертва; нежная, плавная, текучая мелодия является лейтмотивом ее образа¹². И сам Николай Андреевич в письме певице Надежде Забеле-Врубель признавался, что «...Царской невесте предшествовал целый ряд этюдов в виде 40–50 романсов и “Моцарта и Сальери”, которые совместно изменили в значительной мере стиль моего письма...»¹³. За «будущее» Марфы спокойнее — оно на небесах, в раю. А Любаша, совершившая страшный грех, гибнет и духовно из-за любви к своему похитителю, к своему погубителю. И в этом тоже острый психологизм оперы Римского-Корсакова. Хотя образ Марфы, безусловно, трагичен (горе разлуки с любимым, непонятная болезнь, известие о казни любимого).

Григорий Грязной, не имеющий сил справиться со своими чувствами к Марфе, губит себя, Любашу, Ивана и, пусть невольно, Марфу. Он — воплощение зла?.. А может быть, он тоже вызывает сожаление, сочувствие, как запутавшийся, привыкший к мгновенному исполнению любого своего желания (любыми путями!) и этим избалованный и нравственно испорченный человек? Феномен опричнины несет разрушительное действие не только вовне, но имеет и обратное движение — к саморазрушению, нравственному и духовному опустошению.

¹¹ Мей Л. А. Царская невеста: драма в четырех действиях. 1861. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/m/mej_l_a/text_0020.shtml (дата обращения: 06.03.2019).

¹² Об этом подробнее в статье М. Фроловой-Уокер, публикуемой в настоящем издании.

¹³ Соловцов А. А. Царская невеста // Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель. М.: Музыка, 1975. С. 250.

Несколько инертен, даже инфантилен образ Ивана Лыкова. Образованный молодой человек, с мягким, уступчивым характером, лирический герой. Что он может сделать, чтобы защитить свою невесту? Или никаких мыслей о защите чего-то своего, когда речь идет о желаниях царя, не возникает? Из-за их безнадежности, обреченности, опасности? Потеря возлюбленной вводит его в состояние глубокой фрустрации, оболганный, он жертва безвинная, напрасная, безропотная.

Драматическое развитие событий и в доме, в семье Собакиных. Радость, вызванная благополучной судьбой дочери (партия с Иваном Лыковым хорошая, одобренная семьями, родителями), нечаянная радость от изменения статуса дочери, как царской невесты, и всей семьи, и вдруг — трагическая нота — безвременная гибель юной дочери, обрушение всех надежд... Хотя это второстепенные образы, зритель может вообразить себе всю картину описываемой жизненной истории, не только ту, что представлена на сцене. Это очень хорошо и желательно, это та ситуация, когда художник вдохновляет зрителя думать и чувствовать, воображать и переживать, и сопереживать, это работа души. И в этом тоже волшебная сила искусства.

Мы кратко рассмотрели различные постановки «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова, созданные в Казанском оперном театре за семь десятков лет. Однако описание спектаклей, интервью постановщиков, рецензии театральных и музыкальных критиков дают представление о том, как отличаются фокусы интересов режиссеров. Эти различия кажутся психологически естественными, когда мы видим, что режиссеры — представительницы «прекрасного» пола — предлагают зрителю тонкую, лиричную, полную трагизма историю любви, а мужской режиссерский взгляд сосредоточен, в первую очередь, на политических и социальных обстоятельствах прошлого и современности. Конечно же, все события развиваются на фоне (и по причине!) разгула опричнины. Почему так страшно то время, ведь опричнина создавалась для укрепления русской государственности? Читаем у А. Соловцова о том, что внутренняя обстановка в государстве Ивана Грозного была не менее трудна, чем внешняя. Царь встречал не только сопротивление, но и измену бояр и князей, желавших самостоятельного правления, и «опричнина была задумана и создана для ослабления родовой аристократии, для борьбы против остатков феодализма, мешавших единению Руси»¹⁴.

Ужас явления опричнины А. Соловцов объясняет особенностями противоречивой натуры Грозного-царя: «Ясный ум, понимание важнейших государственных задач сочетались в нем с крайней же-

¹⁴ Соловцов А. А. Указ. соч. С. 244.

стокостью, болезненной подозрительностью и распущенностью. Поэтому причина оказалась, с одной стороны, средством борьбы против действительных изменников, с другой стороны — орудием произвола»¹⁵. Внимание к этому произведению композитора и через столетие после его написания очевидно. Чем же так привлекает современных художников и зрителей эта мельком упоминаемая в летописи история? Думается, во многом — богатейшим психологическим материалом, представленным в трагическом сплетении исторических событий, человеческих взаимоотношений и глубоких чувств.

Психологизм оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» можно охарактеризовать тремя *понятиями*: сложность образов, ситуаций, чувств, взаимоотношений, их разнообразие и, часто, противоречивость. А взаимосвязь личных трагедий героев и мрачной атмосферы периода правления Ивана Грозного поднимает оперу Римского-Корсакова «Царская невеста» от уровня бытовой драмы до высот исторического полотна.

Течет время, исчезают и рождаются города, страны, меняется политический строй, меняются, порой кардинально, культурные нормы общества, однако золотой фонд культурного наследия человечества — классика — сохраняет свою уникальность и бесценность. И опера Николая Андреевича Римского-Корсакова «Царская невеста» занимает в этом золотом фонде достойное место.

¹⁵ Там же.

ВПЕРЕД В ПРОШЛОЕ: PEZZI CONCERTATI В ОПЕРАХ РИМСКОГО-КОРСАКОВА И СТРАВИНСКОГО

Я прихожу к тому, что в опере меня на старости лет более всего притягивает *пение*, а *правда* очень мало; она всегда какая-то рассудочная¹.

Разве больше нельзя писать опер с речитативами и ариями, ансамблями, а надо писать только музыкальную драму? Разве условность, основа оперы и всякого искусства, грех?²

Приведенные высказывания — лишь один пример из множества утверждений, свидетельствующих о единодушии в понимании оперы зрелым Римским-Корсаковым и Стравинским. Едва ли не в наибольшей степени условность оперы проявляется в ансамблях, нередко предполагающих не только остановку сценического действия, но и параллельное произнесение текста, противоречащее «драматической правде». Крайней степенью условности отличается тот тип ансамбля, который в итальянской опере получил название *pezzo concertato*. В широком смысле под *pezzo concertato* подразумевается любой номер для двух и более участников, которые поют то по отдельности, то вместе³. Однако в музыковедении последней трети XX в. утвердилось более специфическое понимание *pezzo concertato* (или, в зависимости от темпа, *Largo* или *Adagio concertato*) как лирического ансамбля солистов с хором, передающего реакцию на про-

¹ Письмо Н. А. Римского-Корсакова к Н. Н. Римской-Корсаковой от 13 окт. 1900 г. Цит. по: *Римский-Корсаков Н. А.* Исследования. Материалы. Письма. Т. 2. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 88.

² Письмо И. Ф. Стравинского к П. П. Сувчинскому от 17 окт. 1964 г. Цит. по: *Савенко С. И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. С. 307.

³ См.: *Predari F.* Enciclopedia economica accomodata all'intelligenza ed a bisogni d'ogni ceto di persone con incisioni in legno. Vol. 2. Torino-Napoli: Presso Giuseppe Marghieri, 1864. P. 697; *Браудо Е. М.* История музыки (сжатый очерк). М.: Музгиз, 1935. С. 103.

Grand Duet	Aria/Cavatina	Central Finale
Scena	Scena	Chorus, ballet, scena, aria, duet...
Tempo d'attacco	—	Tempo d'attacco
Adagio	Adagio	Pezzo concertato
Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo
Cabaletta	Cabaletta	Stretta

Илл. 1. La solita forma (схема Г. Пауэрса)

изошедшее событие⁴. Как правило, *pezzo concertato* является частью финала одного из актов (так называемого центрального финала), в чем проявляется очевидное наследие «полуфиналов» (Л. Г. Данько) оперы *buffa*.

В творчестве Россини, у которого четырехчастная структура оперной сцены стала типовой, обычной формой (*la solita forma*, см. таблицу Г. Пауэрса⁵, илл. 1), закрепляется значение *pezzo concertato* как лирической кульминации центрального финала⁶. *Pezzo concertato* предшествует эпизод активного взаимодействия персонажей, в котором происходит обострение конфликта — *tempo d'attacco*. За *concertato* следует еще один динамичный в сценическом отношении раздел, предполагающий очередной сюжетный поворот, — *tempo di mezzo*. Завершает сцену *stretta*, объединяющая всех участников в качестве итогового обобщения. Таким образом, позицию *pezzo concertato* в типовой структуре *la solita forma* можно сравнить с медленной частью сонатно-симфонического цикла⁷.

В рамках центрального финала *pezzo concertato* в 1830–40-е гг. становится неизменным атрибутом оперного спектакля даже за

⁴ См.: Balthazar S. L. Historical Dictionary of Opera. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2013. P. 189.

⁵ Powers H. S. «La solita forma» and «The Uses of Convention» // Acta Musicologica. Vol. 59. 1987. № 1. P. 69.

⁶ Подробнее об этом см: Логунова А. А. Оперный финал как музыкально-драматическая структура: *la solita forma* и ее модификации // Музыковедение. 2015. № 8. С. 10–17.

⁷ В *concertati* Россини преобладает строфическая форма, основанная на поочередном проведении одной темы в партиях всех солистов, что в условиях имитационной фактуры обусловило специфическое обозначение такой формы — *falso canone*, т. е. ложный канон. У Беллини и Доницетти получает распространение двухчастная форма: первая часть представляет сольную экспозицию темы с последующим проведением увеличенным составом, вторая часть, как правило, предполагает двукратное проведение нового материала *tutti* (т. н. *groundswell*). Бесконечное разнообразие *pezzi concertati* в операх Верди объединяет принцип цепной формы, когда каждое следующее музыкальное построение основывается на новом или производном материале.

Хор	Tempo d'attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Лель таинственный	Что случилось?	Какое чудное мгновенье!	Где Людмила?	О, витязи, скорей во чисто поле!

Илл. 2. «Руслан и Людмила». Финал I акта

пределами Италии. Почти «классические» центральные финалы представлены в операх Глинки, в «Русалке» Даргомыжского.

Во второй половине XIX в. идея получила развитие в творчестве Чайковского⁸. В то же время петербургские композиторы балетно-балетного кружка демонстративно избегали итальянских моделей, и Римский-Корсаков не стал исключением. Положение меняется в конце 1890-х. 3 марта 1897 г. композитор писал В. И. Бельскому: «Много вещей на глазах у нас состарилось и выцвело, а многое, казавшееся устаревшим, по-видимому впоследствии окажется свежим и крепким, и даже вечным, если только что-либо может быть таковым»⁹.

В «Царской невесте» (1899)¹⁰ композитор сознательно обращается к «настоящим, законченным» ансамблям¹¹. Идея *pezzo concertato* в наибольшей степени отвечает квинтет с хором «Загублена страдала царица» из IV акта. И хотя ансамбль не связан с традиционной позицией центрального финала, его положение в кульминационной сцене, когда трагедия разворачивается на глазах у множества людей, весьма характерно.

Если в «Царской невесте» Римский-Корсаков стремился к «певучести и изяществу» глинкинского голосоведения¹², то в следующих произведениях композитор обратился к западноевропейским родникам «чистой мелодии»: итальянской опере в «Сервили» и Шопену в «Пане воеводе». Неслучайно именно в этих операх можно обнаружить самые настоящие *pezzi concertati*.

Наиболее масштабный и совершенный образец *pezzo concertato* Римский-Корсаков создал в «Сервили» (1902). Финальный квинтет

⁸ «Опричник» (1874, III акт), «Евгений Онегин», «Орлеанская дева» (1879, III), «Мазепа» (1883, I). См.: Браун Л. *Pezzo concertato* в операх Чайковского // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. № 3 (11). С. 45–58.

⁹ Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Сост. Л. Г. Барсова. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. С. 244.

¹⁰ В скобках указывается год премьеры.

¹¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. С. 266.

¹² См.: Там же.

riten.

Будь ей мужемъ, лю-би-е, хра-ни и за-щи-щай. Предъ то-
Sei ihr Gat-te, be-schüt-ze sie und halt sie lieb und werth. O Ver-

f *pp*

Larghetto. ebb.

бой, вер-хов-ный Ра-зумъ, пре-кло-ня-ю я ко-лѣ-на, Пу-сть-во-е бла-го-сло-
nunſt du höch-ſtes We-sen, vor dir beu-ge ich die Knie-e. Mö-ge im-mer dar dein

Траз.
 Траз.
 Сер.
 Сер.

Предъ то-бой вер-хов-ный Ра-зумъ, пре-кло-
O Ver-nunſt du höch-ſtes We-sen, vor dir

ве-нѣ Надъ че-той не-зри-мо рѣ-есть. Слов-но солн-це
Se-gen un-sicht-bar dies Paar be-glei-ten, Gleich der Son-ne

5120

Пример 1. «Сервиллия». III акт. Сцена 6

III акта представляет собой реакцию на счастливый поворот в судьбе римской патрицианки Сервиллии: старый сенатор Тразея отказывается от женитьбы на ней ради своего сына Валерия, которого связывает с Сервиллией взаимное чувство. Примечательна композиция ансамбля, в котором Римский-Корсаков соединяет rossinievский принцип «ложного канона» с беллиниевским приемом итогового двукратного проведения кульминационного заключительного построения — т. н. *groundswell*¹³. Первая часть решена в виде трехголосного фугато низких голосов на гимническую тему отстраненно-архаичного характера, достигаемого за счет опоры на трихордовые попевок в строго диатонической мелодии и на плагальность с эффектом ладовой переменности в гармонии (пример 1), в то время как во вто-

¹³ Термин Дж. Баддена. См.: *Budden J. The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 1. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992. P. 19.*

Серв.
Serv.

Ант. По - смо - три: Ти - та - на Со - ли - ца вь - пол - номъ блес - кѣ ко - лес - ни - ца,
Ant. Schau - e hin, der Son - nen - xa - gen Rollt da - hin in vol - lem Glanze,

Вал. рѣ - етъ. Пусть рас - тѣть у нихъ рас - тѣть вы - со - ко
Val. glei - ten. Wie ein Berg soll die soll die Cy - pres - se

Трав. По - смо - три: Ти - та - на Солн - ца вь - пол - номъ блес - кѣ ко - лес - ни - ца,
Travi. Schau - e hin, der Son - nen - xa - gen Rollt da - hin in vol - lem Glanze,

Сер. свѣтитъ. Пусть рас - тѣть у нихъ рас - тѣть вы - со - ко
Ser. leuchten. Wie ein Berg soll die soll die Cy - pres - se

Град. градомъ. Пусть у нихъ рас - тѣть вы - со - ко
Grad. ra - gen. Wie ein Berg soll die Cy - pres - se

150

Пример 2. «Сервилия». III акт. Сцена 6

рой части господствует плавно льющаяся изысканная кантилена (пример 2). По-вердиевски драматично завершение квинтета, который обрывается на полуслове вторжением центуриона и арестом сенаторов.

В V акте оперы можно обнаружить *pezzo concertato* совсем иного рода. Сцена предсмертного ариозо Сервилии, одна из самых трогательных во всей опере, неизбежно ассоциируется со сценой таяния Снегурочки (Римский-Корсаков в связи с этим иронично заметил, что «поэтическая смерть молодой девушки» становится его специальностью¹⁴), однако здесь с поразительной очевидностью присутствует и другой прообраз — финал III акта «Травиаты», в котором ариозо Виолетты «*Se una pudica vergine*» перерастает в квинтет. И положение в заключительном финале, и сюжетная ситуация неожиданного появления возлюбленного в предсмертный час, и эмоциональное состояние умиротворенности и всепрощения, даже трехдольное движение с волнообразным рисунком мелодии и характерный пунтир в сопровождении роднят эти эпизоды (примеры 3, 4, 5).

Итальянский мелос и модели уже при первом поверхностном знакомстве с оперой почувствовал С. Н. Кругликов, поздравивший

¹⁴ Письмо к С. Н. Кругликову от 24 июня/7 июля 1902 г. // Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка. Т. 86 / Подг. А. П. Зориной и И. А. Коноплево. М.: Музгиз, 1982. С. 117.

Нев.
Nev. *p*

Ант.
Ant. *cresc.*

Трез.
Traz. *p*

Сор.
Sor. *cresc.*

С-б.
C-b. *cresc. poco*

сю-да,
hinnen,

Вал.
Val. *p*

Сер-ви-ли-я за-чём тер-зять мнѣ серд-це?
Ser-vi-li-a zer-reis-se nicht das Herz - mir!

сю-да,
hinnen,

сю-да,
hinnen,

Ты от-дох-ни
Im dei-nem

Ты от-дох-ни
Im Va-ter

Ты
Im

mf 3 3 3 3 *dimin.* 3 *p*

C-b. *p*

Пример 3. «Сервилия». V акт. Сцена 6

автора с «дебютом в благородной итальянщине, певучей, но не шарманочной»¹⁵. Римский-Корсаков, явно польщенный такой характе-

¹⁵ Письмо С. Н. Кругликова к Н. А. Римскому-Корсакову от 21 июня/4 июля 1902 г. *Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание... Указ. соч.* С. 116.

prega per lei, per te.

ANNINA

ALF. Finchè a_vrà

Si pre-sto, ah no, ah

GER. Finchè avrà il ciglio lagrime io piange - rò,..... io piange.

DOCTORE Finchè a_vrà

il ciglio la - grime io pian - - - ge -

no, ah no, di - vi - derti mor - - te non può, no,

-rò..... per te, per te; vo-la a' be-a-ti spi-ri-ti, Iddio ti chia - ma, Id-di-oti

il ciglio la - grime io pian - - - ge -

G 42314 G

Пример 4. «Травиата». Финал III акта

ристикой, сожалел только о том, «что это слово по-русски звучит не то корительно, не то ругательно»¹⁶.

Как подчеркивал Римский-Корсаков, музыкальная родословная «Сервилии» включает не только итальянские, но и другие — греческие и византийские источники. В плане общей структуры исследователи XX в. указывают опору на большую французскую оперу.

¹⁶ Письмо Н. А. Римского-Корсакова к С. Н. Кругликову от 1/14 июля 1902 г. *Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание... Указ. соч.* С 120.

V *ff*
 dil - le che dono ell'è..... di chi..... fra gli an - geli
 AN
 spir - ti, Iddio ti chiama a sè, Id - dio ti
 AL
 feretro m'accoglierà con te, con te, m'ac - coglie -
 G
 spir - ti, Iddio ti chiama a sè, Id - dio ti
 D
 spir - ti, Iddio ti chiama a sè, Id - dio ti

Пример 5. «Травиата». Финал III акта

В. А. Гуревич усматривает в «Сервилиии» «один из самых поздних отсветов» этого жанра¹⁷. Однако римский сюжет поворачивает стилистический флюгер из прошлого в будущее, неслучайно Л. В. Кириллина отмечает, что «Сервилиия» «встраивается не только в линию “больших” исторических опер XIX века но и в линию произведений художественно полемического характера», отмечая, что «античность в ней — такая же “русская”, как в “Орестее”, и отчасти такая же “модернистская”, как в “Царе Эдипе”»¹⁸.

Последнее обращение Римского-Корсакова к *pezzo concertato* происходит в «Пане воеводе» (1904) — опере, на материале которой Стравинский практиковался в оркестровке под руководством учителя. Либретто «Пана воеводы», составленное И. Ф. Тюменевым по требованиям Римского-Корсакова, содержит почти полный набор ситуаций, характерных для романтической оперы: влюбленные, разлученные всемогущим правителем, коварная соперница, тай-

¹⁷ Гуревич В. А. Судьба «Сервилиии» // Римский-Корсаков Н. А. Исследования и материалы / Ред.-сост. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2009. С. 63.

¹⁸ Кириллина Л. В. Н. А. Римский-Корсаков и «русская» античность // Римский-Корсаков Н. А. Исследования и материалы. С. 90.

ный заговор, лесной колдун, вдобавок к этому — условно-исторический и безусловно национальный колорит. В таком контексте самим сценарием было предопределено введение «классического» *pezzo concertato*, по давней традиции — в сцене свадебного пира (III акт).

Всевластный воевода, которому приглянулась юная Мария, разлучает ее с женихом и принуждает к браку. На пир приходит и отвергнутая воеводой Ядвига, мечтающая отравить невинную Марию. Явление неожиданной гостьи становится поводом для традиционного «ансамбля оцепенения». Римский-Корсаков обращается к испытанным средствам: велика роль органного пункта¹⁹ и остигатного ритма с пунктиром, который воспринимается как трагический отзвук мазурки, жанра, буквально пронизывающего всю оперу. Первая часть ансамбля напоминает о старых «ложных канонах», во второй части господствует широкая кантилена сопрано. Именно так — приберегая вступление лирической героини на завершающую часть — решал Верди *pezzi concertati* в «Жанне д'Арк», «Альзире» и «Травиате». Г. А. Орлов, назвавший «Сервилию» «опытом музыкальной археологии»²⁰, в «Пане воеводе» увидел «первый сознательный опыт творчества на основе конкретной исторической “модели”», «предвестие того метода, которым... пользовался именно Игорь Стравинский...»²¹.

Конечно, в ансамблях лирико-драматических опер Римский-Корсаков мог опираться не только на итальянские прообразы, но и на опыт Чайковского. Но если Чайковский шел от традиционного контекста *concertato* в качестве лирической кульминации финала акта к ансамблям, не связанным с типовыми конструкциями итальянской оперы, стихийно возникающим остановкам (децимет в «Чародейке», квинтет «Мне страшно» в «Пиковой даме», октет с хором в «Иоланте»), то в лирико-драматических операх Римского-Корсакова наблюдается обратное явление — от стихийной остановки действия в «Царской невесте» к «классическим» *pezzi concertati*.

Римский-Корсаков не был доволен результатом экспериментов «оперных интермеццо», называя их «средней формой “ни два ни полтора”... золотой серединой, в которой нельзя быть ярким»²².

¹⁹ Органный пункт в начале или даже на всем протяжении ансамбля — традиция, идущая от квинтета из «Руслана и Людмилы» и применявшаяся Чайковским, — может считаться отличительной чертой *pezzo concertato* русской оперы.

²⁰ Орлов Г. А. Н. А. Римский-Корсаков на пороге XX в. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л.: Музгиз, 1975. С. 21.

²¹ Там же. С. 23.

²² Письмо к А. Н. Римскому-Корсакову от 5 дек. 1902 г. *Римский-Корсаков Н. А. Письма к сыну Андрею* // Советская музыка. 1958. № 6. С. 70.

Но проявившееся в них осознание правомочности обращения к мировому опыту было перенято Стравинским, сумевшим усредненность, смущавшую учителя, превратить в крайность, о которой Римский-Корсаков так ностальгировал, в крайность одного из самых актуальных направлений в музыке XX в.

Традиции *pezzo concertato* нашли отражение в двух операх Стравинского. В квартете из «Мавры» (1922) связи с итальянским образом отнюдь не лежат на поверхности, в музыкальном отношении энергичный ансамбль в быстром темпе далек от традиционных представлений о *pezzo concertato*, однако здесь соблюдены несколько сущностных условий. Прежде всего, положение в опере: в контексте единственного акта квартет знаменует собой самую середину и, по сути, выполняет роль центрального финала. Кроме того, в согласии с итальянской традицией, ансамбль представляет реакцию героев на ключевое событие действия — представление новоиспеченной кухарки. Наконец, как принято в классическом *concertato*, все персонажи здесь получают возможность высказаться (Параша, Мать и Соседка возносят хвалы почившей кухарке, Мавра обещает служить верой и правдой), а чередование гомофонных и полифонических эпизодов дает богатые возможности для концертирования.

Еще больший интерес представляют «следы» *pezzo concertato* в «Похождениях повесы» (1951). Здесь на роль *pezzo concertato* претендуют три ансамбля. В 1-й картине I акта неожиданное известие о наследстве становится точкой остановки действия и его лирического осмысления в квартете²³. Начальное соло Тома (по сути речь «про себя») сменяется обращением к Нику — теперь его интонации подхватывают все участники. И уже совсем в духе *pezzo concertato* имитационное вступление голосов приводит к четырехголосному заключению. Правда, в итоге квартет выходит за рамки только лирического ансамбля. Музыкальная композиция в крупном плане включает три раздела, в которых происходит переход от лирического самоуглубления к активному взаимодействию, так что дальнейшее развитие, скорее, наследует моцартовским финалам. Таким образом, если первый раздел квартета близок к романтическим прообразами и провоцирует на ожидание типовой конструкции *la solita forma*, то в двух других разделах происходит модуляция формы в сторону традиций более отдаленной эпохи.

К *pezzo concertato* приближается терцет во 2-й картине I акта. И ситуация (весть о женитьбе Тома), и положение в общей компози-

²³ Тональность *B-dur* является одной из характерных для руссиниевских *concertati*. См.: Russo P. All origini del “quadro di stupore” // Il Saggiatore musicale. 2008. Vol. 15. № 1. P. 35.

ции картины (непосредственно перед финальным хором), и состояние оцепенения, в которое ввергаются Энн и Том при неожиданной встрече, — все это относится к типовым признакам итальянской модели. О традиции *pezzo concertato* напоминает и каноническая техника, только уже не руссиниевский «ложный канон», а подлинный канон в обращении во второй строфе. Но противопоставленное кантилене лирической пары «ворчание» Бабы-турчанки сохраняет независимость, так что два плана, вопреки традициям *concertato*, так и не объединяются.

Наиболее ожидаемым моментом для *pezzo concertato* становится 1-я картина III акта, «сцена аукциона»: ситуация публичного разоблачения и краха в кульминационной массовой сцене вполне соотносится с традицией центральных финалов. Нагнетает ожидание и демонстративное обозначение «Стретто-финал», настраивающее на типовую конструкцию *la solita forma*. Однако музыкальное развитие всякий раз опровергает эти ожидания. Так, за «стреттой», которая по идее должна завершать картину, звучит «Уличная песенка», а собственно *pezzo concertato* всячески маскируется.

И все же лирическая остановка есть, хотя, вопреки возможностям и ожиданиям, не столь масштабная. Номер, обозначенный Стравинским как «Дует с хором и Селлемом», открывается *tempo d'attacco*, согласно схеме *la solita forma*. Правда, дальнейшее развитие вновь вводит в заблуждение, происходит постоянная подмена ожидаемого. В первом *cantabile* дуэта продолжается выяснение обстоятельств: Баба сообщает Энн, что Том ее любит, и это приводит к модуляции формы, сдвигает момент лирического осмысления на следующий эпизод («He loves me still»), в котором ведущая кантилена Энн постепенно «обрастает» комментирующими репликами Бабы, Селлема и хора, так что в последних трех тактах достигается 7-голосная фактура. После репризы первой темы *cantabile* Стравинский будто возвращается в русло типовой формы дуэта: 4-тактовый диалогический эпизод может быть определен как миниатюрное *tempo di mezzo*, за которым следует *cabaletta* с характерным эмоционально-содержательным посылом (решимость Бабы в намерении покинуть Лондон²⁴). Однако вместо утвердительного каданса номер заканчивается тихим многоточием. Момент подлинной «стретты»²⁵, объявленной в заголовке номера, предваряется очередным вторже-

²⁴ Основная тема проводится у Бабы, далее следует раздел *tutti*, построенный на интонациях основной темы.

²⁵ Обе темы проводятся сначала у Энн, причем вторая (*Poco più mosso*), в которой трехдольное движение становится определенно вальсовым, носит подчеркнуто лирический характер, что заставляет вспомнить о *stretta* второго финала «Жанны д'Арк» Верди.

	Аукцион	Ария	Речитатив и дуэт с хором и Селлемом						Улич- ная песенка	Стрет- то- финал	Уличная песенка	
Хор			Tempo d'attacco	[Pezzo concertato]				Tem- po di mezzo	Stretta		Уход Бабы	
				Cantabile		Tem- po di mezzo	Caba- letta					
				Баба	Энн, tutti	Баба						
					Pezzo con- certato							
			Now, what was that?	You love	He loves me still	So find him	Then go!	I shall go back		I go to him		

Илл. 3. «Похождения повесы». III акт. 1-я картина

нием «Уличной песенки». Но даже здесь Стравинский избегает ожидаемой точки. Реприза «Уличной песенки» сменяется «торжественным уходом» Бабы на тему первого хора. Таким образом, музыка «хорового парабазиса»²⁶ образует генеральную арку — подобно тому, как праздничный хор народа обрамляет сцену аутодафе в вердиевском «Доне Карлосе».

Эффект неожиданности в «сцене аукциона» достигается своеобразным наложением типовых конструкций, которые возникают сразу на двух уровнях — картины в целом и «Дуэта с хором и Селлемом». В какой-то мере игра Стравинского с моделями итальянской оперы, в которую вовлекается и *la solita forma*, сравнима с его техникой перестановки акцентов.

В русской опере *pezzo concertato* представляется одним из самых интересных проявлений «итальянщины». Через двадцать лет после пророческого призыва Римского-Корсакова «обратить внимание на содержащийся в этом слове музыкальный элемент»²⁷, Стравинский, замечая, что «Русскость» (*russisme*) «Пятерки» проявилась особенно в противопоставлении условностям «итальянщины», констатиру-

²⁶ См. об этом: Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. М.: КРАСАНД, 2009. С. 212.

²⁷ Письмо Н. А. Римского-Корсакова к С. Н. Кругликову от 1/14 июля 1902 г. *Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание...* Указ. соч. С. 120.

вал: «...эти времена прошли: оппозиция к итальянщине сейчас лишена всяких оснований»²⁸.

Если Римский-Корсаков на рубеже XIX–XX вв., когда вместе с операми Верди завершилась почти вековая история развития *pezzo concertato*, балансирует на грани стилизации, Стравинский, будто подхватывая стремление учителя к постоянному расширению средств, к овладению всем предшествующим опытом, уже в условиях неоклассицизма демонстративно жонглирует итальянскими моделями, ловко маневрируя между закономерностями *buffa* и итальянской романтической оперы, достигая головокружительного эффекта осознания безграничности своих музыкальных горизонтов, доводя усредненность до крайности.

Римский-Корсаков погружается в итальянскую модель, наполняя ее своим голосом. Стравинский действует с типовой конструкцией оперной сцены так же, как с интонационным материалом, — поворачивая разными углами, переставляя акценты. Объединяет столь разные подходы убежденность в том, что на службу новому искусству может быть поставлен весь накопленный музыкальной историей арсенал, в том числе *pezzo concertato*, в котором на первом плане оказывается имманентно музыкальная сущность оперы, первостепенность которой всегда подчеркивалась и учителем, и учеником.

²⁸ Игорь Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. С. 38.

ЖАНР ПРИЧАСТНОГО СТИХА В ЛИТУРГИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Из сорока духовных сочинений, написанных Н. А. Римским-Корсаковым в восьмидесятые годы, в период работы в Придворной певческой капелле, тринадцать принадлежат жанру причастного стиха: это пять воскресных причастнов «Хвалите Господа с небес», семь причастнов на все дни недели (в том числе, два на пятницу) и один праздничный на Вознесение Господне. Таким образом, они составляют значительную часть духовного наследия композитора.

Что представляет собой данный жанр? Чем он оказался привлекателен для Римского-Корсакова?

Причастны — это духовные песнопения, исполняемые церковным хором на Литургии во время причащения священнослужителей в алтаре. Их тексты связаны с общим смыслом празднуемого дня; в подавляющем большинстве поэтическая основа представлена стихами из Псалтири.

Традиция включения причастна в состав песнопений Божественной Литургии имеет глубокие корни. Изначально протяженное песнопение, не сковывающее совершение обряда причащения, в дальнейшем сокращалось под воздействием стремительно развивавшегося жанра духовного концерта, исполнявшегося непосредственно после причастна. На протяжении XVIII в. жанр концерта прочно закрепился в структуре богослужения, вытесняя причастный стих. Результатом стало сведение причастна к хоровому читку в быстром темпе на одном аккорде с тройным Аллилуйя в конце со стереотипной каденцией I — IV — V — I.

Упрочение в богослужении светского в стилевом отношении духовного концерта способствовало тому, что художественная функция музыкального элемента стала доминировать над ритуальной. Данная ситуация вызывала недовольство со стороны священнослужителей, которые пытались сохранить укрепившуюся в веках функцию песнопений, включенных в богослужение. Это привело к появлению указов, запрещающих исполнение концертов во время

службы. 10 мая 1797 г. Государь Павел I издал указ, в котором предписывалось: «В церкви концертов вместо причастна не употреблять, но петь киноник или псалом»¹. Последующие указы светской и духовной властей, выходившие на протяжении XIX в., вновь и вновь подтверждали этот запрет.

Негативное отношение к концерту в церковной среде способствовало спаду интереса композиторов к данному жанру — так закончился в русской культуре золотой век духовного концерта. Запрет на исполнение концертов в рамках Литургии повлиял на активизацию внимания авторов к другому жанру — причастному стиху. Очевидно, желанием выделить данные песнопения в качестве важнейшей части Литургии объясняется оригинальность и яркость причастнов в сравнении с обиходными образцами данного жанра. Многие из них по своей стилистике были близки духовному концерту.

Обращение композиторов к данному жанру объясняется также их немногочисленностью и отсутствием циклов причастных стихов на весь год. Создание таких циклов стало характерным явлением XIX — начала XX в. Образцы данного жанра можно обнаружить в творчестве М. Березовского, Д. Бортнянского, А. Львова, П. Воротникова, Н. Бахметева, Г. Ломакина, Г. Львовского, свящ. М. Виноградова, П. Чеснокова, А. Никольского и многих других композиторов.

Причину обращения к сочинениям в данном жанре убедительно объяснил директор Придворной певческой капеллы Н. Бахметев, возглавлявший коллектив с 1861 по 1882 г., то есть вплоть до прихода Римского-Корсакова в Капеллу в качестве помощника управляющего. В предисловии к изданию своих причастнов он отмечал: «В Литургии Православной Восточной Церкви положено петь Причастные стихи во время приобщения Священно-Служителей, после возгласа: “Святая Святым”; но как со введения в России Христианства все эти Причастные стихи, [определяющие значение каждой Литургии], до сих пор не положены на музыку, а поются на один напев, названный “придворным”, то по недостатку Причастных, принадлежащих разным Праздникам, пелись вместо их или псалмы, ирмосы, догматики или тропари и проч., вовсе к тем Праздникам не относящиеся, тогда как Церковью положен и назначен к каждому Празднику и дню особый стих. Впоследствии, когда пение в Церквах во время Литургии Концертов и произвольных стихов вместо Причастных было воспрещено, а повелено петь Причастные стихи или каноники, то

¹ Цит. по: *Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 2. Jordanville, New York: Типография преп. Иова Почаевского, 1982. С. 264.

недостаток оказался именно в том, что все эти Причастные поются на один напев. Смотря на эту часть, я убедился, что звуки должны изображать слова во всей силе их смысла. По этой-то причине, хвала всевышнему не может быть изъясняема как стих, призывающий нас к принятию тела Христова. В первом случае мы громогласно провозглашаем величие и славу Христа, а во втором писание внушает нам, чтобы мы со страхом и верою приступали ко Святому причащению. Чувствуя весь недостаток, происходящий от однообразия напева, я, по мере сил моих, старался дать каждому стиху свое музыкальное значение. После многолетнего занятия Причастными, которых на круглый год имеется всего 27, я старался как можно более разнообразить каждый из них»².

Слова Н. Бахметева ясно демонстрируют цель написания композиторами причастнов, а также объясняют причину поиска оригинального решения в интерпретации их текстов.

Причастные стихи Римского-Корсакова выделяются среди других своеобразием решения.

В циклах причастных стихов его предшественников и современников — например Бахметева, Г. Ломакина — преобладающими являются постоянное четырехголосие с элементами имитации, моноритмическая организация голосов, строго выдержанный метр, опора на гармонический минор или натуральный мажор, четкие классические каденции, отсутствие внутрислоговых распевов.

Наиболее близок Римскому-Корсакову стиль переложения ропевов в дневных причастных стихах Г. Львовского.

У последователей — например П. Чеснокова — в большей степени в причастных стихах проявляется звукоокрасочное, концертное начало.

Конец XIX в. — время поиска и обретения национального языка в области духовной музыки. Причастные стихи Римского-Корсакова демонстрируют яркие находки в данном направлении: им свойственны опора на свободный метр, диатоника, ладовая переменность, сочетание аккордового и полифонического складов, имитационное изложение, переходящее нередко в подголосочное, вариативность как основа развития музыкального материала.

В них проявляются также черты концертного стиля: это, прежде всего, диалогичность и контрастность, обнаруживающиеся в выделении солистов, сопоставлении и противопоставлении партий хора,

² Бахметев Н. И. Предисловие // 29 причастных стихов, употребляемых при Литургии на круглый год с показанием, в какой день какой должен быть пет. Музыка сочинений Н. Бахметева, Директора Придворной Певческой Капеллы. СПб.: А. Иогансен, [б. г.]. С. 1.

многократном повторе слов, обращении к имитационной технике, отказу от постоянного четырехголосия.

При наличии общих черт в причастнах Римского-Корсакова, каждому из них свойственно индивидуальное решение, обнаруживающееся в темповых, динамических, гармонических характеристиках, особенностях развития исходного интонационного материала, тембровой драматургии — выделении голосов и партий, их объединении, сочетании сольных и групповых эпизодов. В целом, в их последовании можно обнаружить черты сверхцикла: от радостных воскресных причастнов «Хвалите Господа с небес» через дневные («Творяй ангелы», «В память вечную», «Чашу спасения», «Во всю землю», «Знаменася на нас», «Спасения содеал еси») с их чередованием мажора и минора, медленных и более подвижных темпов — к субботнему «Радуйтесь, праведнии, о Господе» и праздничному на Вознесение Господне «Взыде Бог».

В своем большинстве причастны Римского-Корсакова представляют собой переложения древних роспевов.

Сам Римский-Корсаков, судя по его высказыванию, оценивал их достаточно высоко. Так, по прошествии времени с момента написания причастнов, 9 февраля 1900 г. в разговоре с В. Ястребцевым о его «Собрании духовно-музыкальных сочинений» он сказал: «Раз вы пожелали ознакомиться с моей церковной музыкой, советую вам обратить внимание на мои “переложения”, те много лучше»³.

Композитор определял свои духовные сочинения как прикладные, указывающие настоящий церковный православный стиль. Несомненно, это так: его песнопения звучали в церквях. В 1884 г. С. Кругликов сообщал Римскому-Корсакову о том, что в Москве церковные хоры анонсируют исполнение его песнопений в газетах — явление, до тех пор в церковной жизни не практиковавшееся.

Духовные сочинения Римского-Корсакова в конце XIX — начале XX в. входили также в программы духовных концертов таких известных хоров, как Синодальный, Исаакиевского собора, К. К. Бирючева, Придворной Певческой капеллы, Хора императорской оперы, Объединенного хора Петербургского Церковно-Певческого Благотворительного общества. Судя по отзывам, чаще всего внимание хормейстеров привлекал духовный концерт «Тебе Бога хвалим». В рецензии на его исполнение Синодальным хором 30 марта 1900 г. критик И. Липаев отмечал, что он, в ряду других номеров программы, представляет «редкостный интерес»⁴. А критикуя, на его взгляд, «неуме-

³ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Т. 2: 1898–1908. Л.: Музыка, 1960. С. 113.

⁴ Липаев Ив. Из Москвы // Русская музыкальная газета. 1900. № 15–16. Стлб. 440.

ло составленную» программу духовного концерта 25 февраля 1901 г. хоров Л. Васильева и Н. Быстрова, он же отмечал, что ее надо было заменить на песнопения Н. Римского-Корсакова, А. Кастальского и П. Чеснокова⁵. В рецензии на духовный концерт хора под управлением К. Бирючева, состоявшийся 26 февраля 1907 г., в котором прозвучало песнопение «Чертог Твой», Н. Компанейский назвал Н. Римского-Корсакова «взаправдашним композитором» в знак признания его заслуги в области русской церковно-певческой культуры⁶.

В наше время из всего духовного наследия Римского-Корсакова наиболее востребованы именно причастные стихи. Они доступны не только профессиональным коллективам, но и небольшим церковным хорам. Эти песнопения звучат в духовных концертах и на фестивалях церковной музыки как в России, так и за рубежом. Концертное исполнение отличается яркостью в тембровом отношении, наличием контрастных динамических сопоставлений, подвижностью темпа. В звучании во время богослужения преобладают сдержанность, молитвенность, соответствующие месту и их предназначению. Наибольшую популярность в певческой практике получили такие причастны, как «Хвалите Господа с небес», «Взыде Бог», «Творяй ангелы».

Судя по проведенному автором данной статьи опросу, сегодня причастны Римского-Корсакова исполняются в немногих церквях. Постоянно они звучат, например, в Свято-Георгиевском храме города Ростова-на-Дону. Коллектив состоит из шести певчих и регента: небольшие хоры, а по сути — ансамбли, — явление, характерное для современной богослужебно-певческой практики. Регент хора и двое певчих имеют консерваторское образование. Воспитанные на классической музыке, они знают церковные песнопения Римского-Корсакова и с удовольствием поют их в храме.

Причастны Римского-Корсакова хорошо звучат как в церкви, так и в духовных концертах. Так, на концерте, посвященном 70-летию Л. Конторовича, камерным хором «Московские певчие» (художественный руководитель Илья Мякишев) 27 апреля 2017 г. в Рахманиновском зале Московской консерватории был исполнен праздничный причастн Римского-Корсакова на Вознесение Господне «Взыде Бог».

Из многих исполнительских версий, на наш взгляд, наиболее удачны записи всех духовных сочинений Римского-Корсакова, сделанные хором «Благовест» (дирижер Галина Кольцова). Они выложе-

⁵ *Луцаев И.* Из Москвы // Русская музыкальная газета. 1901. № 10. Стлб. 314.

⁶ *Компанейский Н. И.* Юбилей К. К. Бирючева // Русская музыкальная газета. 1907. № 11. Стлб. 310.

ны в интернете в очень удобном видео-нотном формате. Из других интерпретаций можно выделить исполнение воскресного причастного стиха «Хвалите Господа с небес» Петербургским камерным хором под управлением Николая Корнева. Запись сделана в 2018 г. В обоих случаях концертный стиль исполнения хорошо сочетается со сдержанностью, спокойствием, сглаженностью контрастов, что изначально присуще причастнам Римского-Корсакова.

В заключение обратим внимание на высказывание редактора сборника «Киноники знаменного (столпового) роспева»⁷ Глеба Печёнкина, который в предисловии к изданию выразил надежду, что укоренившаяся неуставная богослужебная практика быстрого, формального пропевания причастного стиха (вместо положенного протяженного) будет искоренена. Выразим уверенность в том, что причастны Римского-Корсакова, в ряду других авторских песнопений, займут свое достойное место как за богослужением, так и в концертной практике хоровых коллективов.

⁷ Печёнкин Г. Б. Предисловие // Киноники знаменного (столпового) роспева. Причастные стихи на весь год / Ред. Г. Печёнкин. М.: Издание Храма Живоначальной Троицы Патриаршего подворья в усадьбе Свиблово, 2002. С. 4.

ДУХОВНЫЙ СТИХ «АЛЕКСЕЙ БОЖИЙ ЧЕЛОВЕК»
В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ И ТВОРЧЕСТВЕ
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Духовные стихи в народной культуре занимают особое место. Они отражают мир нравственных идеалов русских крестьян, являются связующим звеном между богослужебной практикой, литературой и устной народной традицией. В деревнях духовные стихи исполнялись преимущественно в период Рождественского и Великого постов. Хранителями традиции пения стихов вплоть до начала XX в. оставались «калики перехожие», жившие подаянием, совершавшие паломничества к святым местам, монастырям и молившиеся за весь род людской.

Интерес к этому жанру фольклора возник в середине XIX в. Фундаментальным изданием песен калик перехожих стало собрание П. А. Бессонова¹. Духовные стихи публиковались также в первых научных изданиях, обобщивших результаты фольклорных экспедиций Песенной комиссии Императорского Русского географического общества (далее — Песенной комиссии ИРГО)². Северно-русская традиция сказывания стихов нашла отражение в обширном собрании А. В. Маркова³.

Вторая половина XIX — начало XX в. — яркий период в истории русской музыкальной культуры, когда композиторская деятельность была неразрывно связана с фольклористической, научной сферой изучения фольклора. В это время география так называемых слуховых нотаций духовных стихов, выполненных без использования зву-

¹ Бессонов П. А. Калики перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. Т. 1. Вып. 1–3. М.: Тип. Семена, 1861–1863. 547 с.

² Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записали слова Ф. М. Истомин, напевы Т. О. Дютш. СПб., 1894. 244 с. Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. Записали слова Ф. М. Истомин, напевы С. М. Ляпунов. СПб., 1899. 279 с.

³ Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А. В. Маркова / Изд. подг. С. Н. Азбелев, Ю. И. Марченко. Отв. ред. Т. Г. Иванова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. 1078 с.: ил. (Памятники русского фольклора)

козаписывающих средств, охватывала обширные территории севера и северо-запада России: берега Белого моря, Онежской, Архангельской, Новгородской, Тверской, Вологодской губерний; Поволжья и Приуралья — Нижегородской, Вятской, Костромской губерний; средней России — Ярославской, Рязанской, Пензенской губерний.

Стремление к художественному осмыслению поэтических текстов и напевов духовных стихов, желание исполнять их в домашней или концертной обстановке нашли отражение в произведениях Н. А. Римского-Корсакова⁴, А. К. Лядова⁵, С. М. Ляпунова⁶, И. В. Некрасова⁷, написанных в жанре обработок для голоса с фортепиано, для хора.

Музыканты того времени, включая музыкально-поэтические формы с духовными текстами в свои сборники, использовали различную терминологию для определения жанра: «песни духовного содержания» (Н. А. Римский-Корсаков), «духовные стихи» (Н. А. Рим-

⁴ *Римский-Корсаков Н. А.* Сборники русских народных песен для голоса в сопровождении фортепиано. Полное собрание сочинений / Сост. Н. В. Шелковый. Т. 47. М.: Музгиз, 1952. 310 с.

⁵ *Лядов А. К.* Сборник русских народных песен (ор. 43). Лейпциг: Издание М. П. Беляева, 1898. 40 с.; *Лядов А. К.* 35 песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1894–1895 гг. И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым / Переложил Анатолий Лядов. СПб.: Изд. Песенной комиссии ИРГО, 1902. 63 с.; *Лядов А. К.* 50 песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1894–1899 и 1901 гг. И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским. Переложил Анатолий Лядов. СПб.: Изд. Песенной комиссии ИРГО, 1903. 84 с.; *Лядов А. К.* 35 песен русского народа из собранных в 1894, 1895, 1901 и 1902 гг. И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским в губерниях: Владимирской, Нижегородской, Рязанской, Саратовской, Тверской и Ярославской для одного голоса с сопровождением фортепиано. Переложил Анатолий Лядов. СПб.: Изд. Песенной комиссии ИРГО, [б. г.]. 28 с.

⁶ *Ляпунов С. М.* 35 песен русского народа для одного голоса с сопровождением ф.-п. из собранных в 1893 г. С. М. Ляпуновым и Ф. М. Истоминым / Переложил С. Ляпунов. [Ор. 13.] [СПб.]: Изд. Рус. геогр. о-ва, 1899; *Ляпунов С. М.* Русские народные песни для одного голоса с сопровождением ф.-п. / Переложил С. Ляпунов. Ор. 10. СПб.; Лейпциг, [1900].

⁷ *Некрасов И. В.* Сорок народных песен села Барятино, собранных песенной экспедицией Русского географического общества в 1899 г. / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы И. В. Некрасов. Положил на голоса И. В. Некрасов. СПб.; М. [предисл. 1902]; *Некрасов И. В.* 50 песен русского народа для смешанного хора из собранных в 1894–1897 гг. И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым / Положил на голоса И. В. Некрасов. [СПб.]: Песенная комиссия Рус. геогр. о-ва, 1902; *Некрасов И. В.* 50 песен русского народа для мужского и смешанного хора из собранных И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым в 1894–99 гг. [СПб.]: Песенная комиссия Рус. геогр. общ., 1903; *Некрасов И. В.* 50 песен русского народа для мужского хора из собранных в 1902 году в Саратовской губ. И. В. Некрасовым и Ф. И. Покровским / Положил на голоса И. В. Некрасов. СПб.: Песенная комиссия Рус. геогр. о-ва, 1907.

ский-Корсаков, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов), «духовные песни» (М. А. Балакирев, Т. И. Филиппов, А. К. Лядов), «песни калик переходящих» (А. К. Лядов).

Одним из наиболее популярных текстов, записанных и опубликованных в тот период, оказался духовный стих с сюжетом об Алексее Божием человеке. Этот сюжет вошел в песенные сборники почти всех авторов обработок народных песен (и не по одному разу).

Литературовед В. П. Андрианова-Перетц в исследовании «Житие Алексея человека Божьего в древней русской литературе и народной словесности» писала: «Без преувеличения можно сказать, что ни один из подвижников русской земли не вызвал к себе такого интереса, не пробуждал такого сочувствия к своей жизни, как Алексей человек Божий»⁸.

Первые упоминания о человеке Божием встречаются уже в V в. в сирийских источниках. Слава о нем распространяется на территории Византийской империи. Начиная с X в. имя святого Алексея появляется в римских святцах. В России житие этого святого было одним из самых читаемых. Сын знатного римлянина, сенатора Евфимиана, жившего, по преданию, во времена папы римского Иннокентия I (402–417) добровольно отказался от всех благ земных. Алексей нищенствовал, раздав свое имущество нуждающимся, питался только хлебом и водой, а все ночи проводил в бдении и молитве. По преданию, похоронен был Алексей человек Божий в римском храме Святого Петра.

Духовные стихи, былины особо интересовали Н. А. Римского-Корсакова. Раздел «Песни духовного содержания» (в него включены различные виды духовных стихов) открывает сборник обработок «40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым». Также первым является раздел «Былины и повествовательные песни» в сборнике «100 русских народных песен» ор. 24.

Известно, что в 1870-х композитор присутствовал при публичном выступлении в Петербурге известного олонекского сказителя былин Т. Г. Рябина. В январе 1895 г. композитор слышал выступление выдающейся олонекской крестьянки, народной певицы И. А. Федосовой, которая в числе прочих жанров фольклора исполняла былины и духовные стихи. Карандашные наброски этих мелодий наряду с эскизами оперных сочинений содержатся в «Нотной записной книжке № 3» Римского-Корсакова⁹. Об интересе Римского-Кор-

⁸ Андрианова-Перетц В. П. Житие Алексея человека Божьего в древней русской литературе и народной словесности. Петроград, 1917. С. 363.

⁹ ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 455. Л. 3, 13.

сакова к народной поэзии духовного содержания свидетельствуют и его записи текстов заговоров, в том числе и заговора с сюжетом «Сон Богородицы», хранящиеся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (далее — ОР РНБ)¹⁰.

К сюжету духовного стиха об Алексее Божьем человеке Римский-Корсаков обращался многократно. В архиве композитора в ОР РНБ находится рукопись поэтического текста духовного стиха «Алексей человек Божий», приписываемая И. Ф. Тюменеву, беллетристу, художнику, оперному либреттисту, ученику Римского-Корсакова по теории композиции. Известно, что, начиная с 1980-х гг., И. Ф. Тюменев, увлеченный русской историей, совершал поездки по Новгородчине, Псковщине, верховьям Волги и другим районам России, записывая народные песни, зарисовывая пейзажи, типы деревень, делая портреты крестьян. Народные песни, записанные им во время одной из таких поездок летом 1881 г. в поместье Майдан Литинского уезда Подольской губернии, были переданы Н. А. Римскому-Корсакову и ныне хранятся в ОР РНБ.

Внимание И. Ф. Тюменева к этому тексту связано с его интересом к историческому прошлому Руси, крестьянскому быту, который проявился и в принадлежащих ему путевых очерках и других литературных трудах. Текст духовного стиха не имеет датировки, отсутствуют также свидетельства, указывающие на регион, в котором была сделана запись. Однако можно предположить, что рукопись относится к рубежу 1970–1980-х гг. Именно в этот период Римский-Корсаков работает над гармонизацией народных песен, записанных с голоса Т. И. Филиппова (1975–1982), а также — над второй редакцией оперы «Псковитянка» (1876–1877). В четвертое действие оперы композитор включает духовный стих об Алексее Божьем человеке.

Н. А. Римский-Корсаков вспоминал о переработке оперы «Псковитянка» в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Балакирев настаивал на том, чтобы в 4-м действии, в 1-й картине которого дело происходит в виду Печерского монастыря, я вставил хор калик переходящих в виде песни об Алексее Божьем человеке. Напевом должна была служить подлинная мелодия этого стиха из сборника Т. И. Филиппова. Я полагаю, что Балакирев настаивал на этой вставке ввиду красивого напева и по склонности своей к угодникам и духовному элементу вообще. Хотя подобная вставка была мотивирована лишь тем, что дело происходит вблизи монастыря, тем не менее я поддавался настоятельным увещаниям Балакирева»¹¹.

¹⁰ ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 545. Л. 2–2 об.

¹¹ *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни.* М., 1982. С. 133. Законченная в 1877 г. вторая редакция оперы не была опубликована и не была поставлена.

Продолжая заниматься переработкой «Псковитянки», Римский-Корсаков решает иначе воспользоваться новым материалом, вошедшим во вторую редакцию оперы — он составляет симфоническую сюиту «Музыка к драме Мея “Псковитянка”», «присочинив еще антракт к последнему действию на тему напева стиха об Алексее Божиим человеке ввиду упоминания в этом действии о Печерском монастыре»¹².

Образу Святого Алексея посвящена кантата Н. А. Римского-Корсакова «Духовный стих об Алексее, человеке Божиим» для мужского хора (альты-мальчики, тенора, басы) и симфонического оркестра. Это произведение впервые было исполнено в цикле Русских симфонических концертов под управлением Римского-Корсакова 22 января 1894 г. При работе над кантатой композитор, по-видимому, привлекал поэтические тексты как в записи И. Ф. Тюменева, так и Т. И. Филиппова.

Текст Тюменева содержит развернутое изложение сюжета, которое включает повествование о рождении Алексея, описание его путешествия, возвращения неузнанным в родной город, кончины праведника и последующее прославление. Рукопись включает 78 строк. Вероятно, Тюменев, записавший текст, отдавал себе отчет в пропуске некоторых важных сюжетных мотивов, например, мотива женьбы. В рукописи эти пропуски отмечены прочерком.

Во славном во городе во Риме,
При славном царе был при Онорьи,
У великого князя Афимьяна
Ни единого детища не было.
Великий же славен Афимьян князь
Ко большой церкви доходит
От молитв Богу со слезами,
Со праведными он со трудами:
— Владыко, владыко, Царь небесный!
Заслышь Афимьяново умоление,
Создай ты мне детище едино —
Со младости князю на потеху,
Ко старости князю на подмогу,
А по смерти князю на помин души.
Великого князя Афимьяна
Велико его было умоление
До Господа Бога доходило:
Княгиня понос поносила,
Поносивши понос, породила.

¹² Там же. С. 148–149.

Княгине молитву давали,
Молоденцу имя нарекали.
Что святое имя звать Лексеем,
Алексеем Божьим Человеком.

Пошел Алексей ко синю морю,
Садился во новый во кораблик,
Поплыл он во Турскую землю,
Ко славному городу ко Ефрему,
Трудился он Господу, молился
Он тридцать лет четыре года.
Пресвятая Дева мать Мария
Сама она ему провещала:
— О рабэ ты, рабе, Божий трудник!
Ступай ты на синее море,
Садись в любый во кораблик,
Плыви ты ко городу ко Риму:
Отец тебя, мать не спознает,
Обручная княгиня позабыла.

Заслышал Алексей скору кончину,
Он берет белый лист бумаги,
Написал своё всё похождение:
В котором городе родился,
В котором он Господу трудился.
Написал Лексей, сам переставился.
То ладаном везде запахло,
По всему по городу по Риму.
Патриарх по городу родному
Он миру-народу возвещает:
— Святой у нас во граде проявился!
Великий [же] славен Афимьян князь,
Идет он к убогому в келью,
Он берет белый лист бумаги,
Дочелся до любимого сына,
Во слезах писания не видит,
Во возрыданьи слова не промолвит:
— О, сын ты мой возлюбленный!
О, сын ты мой умоленный!
Чего же ты давно мне не сказался?
Я бы построил тебе келью не такую,
Не на этаким бы тебе месте!
Услышала матушка родная,
Идет ко святому, сама плачет,
Слезами гробницу обливает,
Руками гробницу обнимает:

— О, сын ты мой возлюбленный!
О, сын ты мой порожденный!
Чего же ты давно мне не сказался?
Я бы тебя соблюдала,
Поила б, кормила б своим кусом!
Услышала младая княгиня,
Идет ко святому, сама плачет,
Руками гробницу обнимает:
— Жених ты мой возлюбленный!
Жених ты мой обрученный!
Чего же ты давно мне не сказался?
Вместе бы мы Господу молились,
За одной свечою бы мы спасались,
Промеж нас бы был все святой Дух.

Исчерпывающе полным можно считать текст, известный по записи с голоса Т. И. Филиппова. Он составляет 308 стихов¹³. По свидетельству Филиппова, «все духовные стихи сборника слышаны мною [Филипповым] во Ржеве; слова в стихах об Алексее Божьем человеке... <...> ...записаны также от ржевских певцов»¹⁴. Развернутость текста сам Филиппов объясняет следующим образом: «Текст Алексея Божьего человека составлен мною из двух слышанных мною во Ржеве стихов, причем за основу взято лучшее из двух разнопений, а из другого вставлены стихи, особенно поразившие меня своею красотой»¹⁵. Такая практика составления текстов была распространена в сборниках XIX в.

При сравнении текстов, записанных Тюменевым и Филипповым, оказывается, что в большей степени между собой соотносятся разделы «экспозиции», включающие завязку сюжета. Именно этот раздел текста главным образом и используется Римским-Корсаковым в хоровой обработке. Требования художественной формы, которая ориентирована на восприятие слушательской аудитории, не позволили композитору использовать текст целиком. Он ограничился поэтическими строками, наиболее значимыми с точки зрения раскрытия сюжета. Источником хоровой версии изложения сюжета об Алексее Божием человеке следует считать вариант текста и напева Филиппова. В процессе работы композитор, по-видимому, обращался также и к тексту Тюменева. Так, в рукописи Тюменева содержатся пометы, принадлежащие композитору. Напротив строки «Влады-

¹³ Текст в полном изложении см.: 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. М.: Юргенсон, 1895.

¹⁴ Там же. С. 4.

¹⁵ Там же.

ко, владыко, Царь небесный!» содержится помета, сделанная рукой Римского-Корсакова — «тенора мелод[ия]». В партитуре хорового переложения эта строка текста действительно отдана партии теноров, в которой проводится основная мелодия духовного стиха.

В Отделе рукописей РНБ выявлен еще один архивный документ, непосредственно связанный с духовным стихом «Алексей человек Божий». Так, среди материалов фонда М. А. Балакирева обращают на себя внимание автографы двух напевов духовных стихов¹⁶. Это — две музыкальные строки, не имеющие подтекстовки и озаглавленные как «Лазарь» и «Алексей, человек Божий». Происхождение этих записей раскрывает неопубликованное письмо Т. И. Филиппова, адресованное М. А. Балакиреву: «...Здесь есть певец старинных исторических песен Русских (как любит говорить *былинно*), некто олончанин, Рябинин, для которого собирается вечером [неразбор.] Славянский Комитет. Это не только любопытно, но и в высшей степени важно. Благо приехал сюда, надобно Вам непременно его выслушать. Я пойду туда... и, быть может, придется там, в виде образчика и ради сравнения, пропеть Лазаря или Алексея Божьего человека»¹⁷ (курсив мой — И. Т.). Очевидно, что нотации стихов были выполнены М. А. Балакиревым с голоса Т. И. Филиппова во время встречи с выступавшим в 1870-х в Петербурге олонечким сказителем Т. Г. Рябининым.

Сравнение материалов показывает, что записи Балакирева — это версии напевов духовных стихов, известных по репертуару Филиппова. Сопоставление нотаций духовных стихов «Алексей Божий человек» показывает, что напевы Римского-Корсакова¹⁸ и Балакирева, записанные ими в разное время от Филиппова, соотносятся между собой как мелодические и ритмические варианты (нотация Балакирева отличается более крупными длительностями). Некоторое различие нотаций можно объяснить вероятным и естественным процессом варьирования при исполнении стиха самим Филипповым.

Любопытно, что напев стиха «Алексей Божий человек», записанный композитором от Филиппова, соотносится с вариантом записи этого стиха от заонежской сказительницы Анны Кузьминичны Лучиной из деревни Кургеницы. Сохранилась фонографическая запись, выполненная С. И. Бернштейном в 1926 г., имеющая большую науч-

¹⁶ ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 251.

¹⁷ Письмо Филиппова Т. И. Балакиреву М. А. ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 1273. Кр. даты: 1865–1880.

¹⁸ Духовный стих «Во славном во городе во Киеве» // Н. А. Римский-Корсаков. 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. М.: Юргенсон, 1895. С. 6. № 1.

ную ценность как наиболее раннее свидетельство эпической традиции Заонежья¹⁹.

Типологическая общность напевов указывает, с одной стороны, на устойчивость самого напева, варианты записей которого произведены с временным промежутком около 50 лет, а с другой — свидетельствует о надежности и достоверности такого музыкального источника, как напевы, записанные с голоса Т. И. Филиппова Н. А. Римским-Корсаковым.

В науке еще не получил должной оценки вклад Римского-Корсакова в формирование фольклористики как науки, в деятельность Песенной комиссии ИРГО. Известно, что композитор участвовал в судьбе присылаемых ему записей народных песен, передавая их в Песенную комиссию ИРГО.

Заслуги Римского-Корсакова в сохранении народной песни высоко оценены Н. А. Янчуком в письме, извещающем композитора об избрании его членом Московской музыкально-этнографической комиссии. Янчук писал: «...Доводя об этом до сведения Вашего, почитаю за счастье, что это избрание состоялось в мое председательствование в Комиссии, и прошу от имени Комиссии не отказывать в принятии этого звания. Ваши музыкально-этнографические заслуги были всегда ценимы и выдвигаемы на первый план Комиссией, и еще не будучи нашим членом, Вы своими трудами в области русской народной песни были нашим руководителем. Позволяю себе надеяться, что отныне связь Вашего имени с Московской Комиссией закрепится навсегда, и Вы не сочтете для себя неудобным принять участие в ее трудах по изучению русской народной песни». Подготавливая ответное послание, Римский-Корсаков помечает на письме Янчука: «...почту себя счастливым, если смогу быть полезным уважаемому учреждению»²⁰.

¹⁹ Грампластинка «Эпические стихи и притчи Русского Севера». Из собрания Фонограммархива Пушкинского Дома. 1990. № 9.

²⁰ ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 74. Л. 2.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ
В СБОРНИКЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
И В ЭКСПЕДИЦИОННЫХ ЗАПИСЯХ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Сборник русских народных песен, составленный Н. А. Римским-Корсаковым (ор. 24, 1876 г.), занимает особое место в истории этномусикологии не только в силу своих художественных качеств, но и потому, что является первой публикацией разнообразных жанров фольклора Смоленской губернии (14 из 100 песен). В комментариях к песням композитор указывает на то, что напевы и тексты тринадцати из них сообщены Анной Николаевной Энгельгардт и ее дочерью Верой Александровной.

Энгельгардт Анна Николаевна (2(14).06.1838, с. Александровка Чухломского уезда Костромской губернии — 12(25).06.1903, Санкт-Петербург) известна как писательница, переводчица, публицист, действительный член Общества любителей Российской словесности при Московском университете (с 1887 г.), деятельница женского общественного движения, распорядительница Русского женского взаимно-благотворительного общества. Биографии, общественной и литературной деятельности А. Н. Энгельгардт посвящено исследование Эры Исааковны Мазовецкой¹.

Анна родилась в семье мелкопоместного дворянина, известного лексикографа, составителя словарей, писателя, музыканта (гитариста) Николая Петровича Макарова. Девушка получила образование в Московском Екатерининском институте (1845–1853), прекрасно играла на рояле. В 1859 г. вышла замуж за Александра Николаевича Энгельгардта, по первому образованию — артиллерийского офицера, ставшего впоследствии известным химиком, профессором Петербургского земледельческого института (1866–1870) и писателем-публицистом.

Имя Анны Энгельгардт прежде всего прославлено ее переводами иностранной литературы. В ее переводе выходили в России про-

¹ Мазовецкая Э. Анна Энгельгардт (Санкт-Петербург второй половины XIX века). СПб.: Академический проект, 2001. (Современная западная русистика)

изведения Э. Золя, Ги де Мопассана, Б. Ауэрбаха, Г. Флобера, Ф. Рабле и других писателей. Для журнала «Вестник Европы», заместителем главного редактора которого был Александр Николаевич Пыпин, в 1870–1890-е гг. ею переведено 49 романов, повестей и рассказов. Кроме того, в различных издательствах вышло 11 книг в переводе А. Н. Энгельгардт, в том числе — «Тысяча и одна ночь. Арабские сказки» (1886); Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1898). С 1891 по 1893 г. А. Н. Энгельгардт вела редакторскую работу в журнале «Вестник иностранной литературы». Ее литературные труды и общественная деятельность были высоко оценены М. Е. Салтыковым-Щедриным, И. С. Тургеневым, Ф. М. Достоевским, В. В. Стасовым и другими современниками. Переводы и научные статьи А. Н. Энгельгардт выходили под псевдонимами А. Э., Бельская А.

В доме Энгельгардтов собирались известные деятели науки, литературы, музыкального искусства. Как отмечает Э. Мазовецкая, «в музыкальный круг ее ввел близкий друг семьи Федор Николаевич Пургольд, профессор химии и тонкий ценитель музыки. Одна из его сестер была певицей, а другая — женой композитора Римского-Корсакова»². Николай Энгельгардт, сын Анны и Александра Энгельгардтов, вспоминает: «Детство мое было овеяно мелодиями русской музыки, тогда рождавшейся. Еще существовала казенная итальянская опера и Мусоргского, Римского, Бородина, Кюи еще не понимали совершенно. Вкусы даже избранной публики были воспитаны сладкой итальянщиной... <...> Я, как ни мал был, хорошо помню Модеста Петровича за клавиром. Помню его импровизации. Помню, как Римский говорил с особым выражением восхищения и изумления предстоящим высоким наслаждением: “Теперь импровизация. Зададим тему... Какую бы? Вот”. Он тыкал пальцем в клавиш, называл тему и записывал ее в книжку — “Любопытно, что выйдет?” — потирая руки, говорил он. Мусоргский поднимал вверх свое одутловатое глянцевиное лицо, украшенное сияющими гением очами; и звуки начинали расти и сочетаться в удивительный узор под его пальцами... Я забирался в угол под диваном и оттуда слушал»³. Николай Александрович родился в 1867 г., а значит воспоминания относятся к началу 1870-х — периоду работы Н. А. Римского-Корсакова над сборником русских народных песен.

В 1860–1870-е гг. А. Н. Энгельгардт неоднократно выезжала в Смоленскую губернию. Так, в 1860-е гг., находясь с детьми в имении родителей Александра Энгельгардта — в д. Климово Николо-Вет-

² Мазовецкая Э. Указ. соч. С. 34.

³ Энгельгардт Н. А. Эпизоды моей жизни // РГАЛИ. Ф. 572. Оп. 1. Ед. хр. 343. Л. 66–67. Цит. по: Мазовецкая Э. Указ. соч. С. 34–35.

лицкой волости Бельского уезда (ныне Ярцевский район Смоленской области), она вместе с родственницей мужа организовала школу для крестьянских детей и, наряду с прочими предметами, «приучала детей к хоровому пению и музыке»⁴.

В декабре 1870 г. за участие в студенческих волнениях и распространение демократических идей Анна Николаевна была арестована вместе с мужем, провела в одиночной камере Петропавловской крепости полтора месяца и была освобождена из-за недостаточности улик. В начале 1871 г. Александр Энгельгардт был выслан под надзор полиции в свое родовое имение — село Батищево Дорогобужского уезда Смоленской губернии, где создал образцовое сельское хозяйство и школу для подготовки землевладельцев, оставив об этом воспоминания в ряде статей⁵. Известно, что Анна каждое лето посещала село Батищево, где проживал ее муж в ссылке, и село Покровское Бельского уезда, где находилось имение деверя — М. Н. Энгельгардта: «Сама любила слушать народные песни в исполнении крестьян и постоянно записывала музыкальный фольклор»⁶. Николай Энгельгардт указывает на то, что *часть своих записей* она передала Римскому-Корсакову⁷.

Н. А. Римский-Корсаков упоминает А. Н. Энгельгардт в ряду «своих знакомых, к музыкальному слуху и памяти которых имел доверие»⁸, и помещает в сборник восемь переданных ею песен, среди них:

— лирические «Во поле туман затуманился» (Дорогобужского уезда), «Ты заря ли моя, бела зорюшка» (Бельского уезда), «Как с-под зорьки, с-под зари» (Бельского уезда);

— плясовая «Голова ль ты моя, головушка» (место записи не указано);

— масленичная «А мы Масленицу дожидаем» (Смоленской губернии), по упоминанию в тексте песни Вержинского прихода («А вержинский попок молоденек») устанавливается Дорогобужский уезд;

— хороводная «Посмотрите-ка, добрые люди» (место записи не указано);

— свадебные «Как при вечере, вечере» (Бельского уезда), «Из-за лесу, лесу темного» (Смоленской губернии)⁹.

⁴ Мазовецкая Э. Указ. соч. С. 62.

⁵ Энгельгардт А. Н. Из деревни. 12 писем: 1872–1887. СПб.: Наука, 1999. 714 с.

⁶ Мазовецкая Э. Указ. соч. С. 62.

⁷ Там же.

⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 127.

⁹ Сборник русских народных песен, составленный Н. А. Римским-Корсаковым. Оп. 24 (1876). СПб.: [Изд-во] В. Бесселя, [1876]. Ч. 1: Былины, пове-

Кроме того, в сборнике приводятся сообщенные Верой Александровной Энгельгардт, дочерью Анны Николаевны, напевы и тексты трех семицких троичских и русальных песен: «Ну-ка, кумушка, мы покумимся», «А и густо на березе листьё», «Над озером верба»; две свадебные песни «Что вы, пчелы, сидите», «Если в тебе, Александрюшка»¹⁰. К последней троичкой и первой свадебной песне дается указание на адрес — Смоленская губерния, Дорогобужский уезд.

Вера Александровна Энгельгардт, 1862 г. р., в связи со ссылкой отца покинула частную гимназию и с середины 1880-х жила с ним в сельце Батищеве Дорогобужского уезда, где выучилась всем крестьянским работам. «После смерти отца (1893 г.) пыталась получить музыкальное образование (у нее было сильное сопрано). Затем жила в Италии, где серьезно психически заболела. Брату, Михаилу Энгельгардту, удалось вернуть ее в Россию, где она почти поправилась. Писала рассказы и очерки из крестьянского быта, который хорошо знала. В 1900 на свои средства издала «Деревенские рассказы» под псевдонимом Иван Сохин... <...> Последний по времени автограф Веры Энгельгардт хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки¹¹ — ее письмо к Н. А. Римскому-Корсакову от 29 марта 1905 г. с выражением сочувствия и сожаления по поводу его увольнения из Санкт-Петербургской консерватории»¹².

Возможно, Анной или Верой Энгельгардт была передана Н. А. Римскому-Корсакову и «песня волочебников» «Далалынь, далалынь, по яиченьку»¹³, записанная в селе Городища Вяземского уезда Смоленской губернии. В таком случае все смоленские напевы и тексты (все-го 14) были получены композитором от семьи Энгельгардт.

Сопоставление представленных в сборнике Н. А. Римского-Корсакова смоленских напевов с экспедиционными звукозаписями второй половины XX в. позволяет судить о достоверности и точности нотных записей, переданных Анной и Верой Энгельгардт Н. А. Римскому-Корсакову или сделанных самим композитором с голоса Энгельгардт. Возможно дополнить поэтические тексты и представить ситуации исполнения песен.

ствовательные, лирические, плясовые. С. 24–25 (№ 12), 30–31 (№ 15), 38–39 (№ 20), 66–67 (№ 34). Ч. 2: Песни игровые и обрядные. С. 12–13 (№ 46), 48–49 (№ 64), 68–69 (№ 74), 82–83 (№ 81).

¹⁰ Сборник русских народных песен... Указ. соч. Ч. 2. С. 20–21 (№ 50), 22–23 (№ 51), 24–25 (№ 52), 114–115 (№ 97), 118–119 (№ 99).

¹¹ ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 711. Л. 1.

¹² Писательницы России (материалы для биобиблиографического словаря) / Сост. Ю. А. Горбунов. [Электронный ресурс] URL: <http://book.uraic.ru/elib/authors/gorbunov/sl-26.htm> (дата обращения 11.11.2018).

¹³ Сборник русских народных песен... Указ. соч. Ч. 2. С. 14–15 (№ 47).

Следует обратить особое внимание на переданный А. Н. Энгельгардт образец свадебной песни «Из-за лесу, лесу темного», который до 1950-х гг. (время создания монографии В. А. Цуккермана¹⁴) оставался единственным примером *смоленского* напева, имеющего мелодическое сходство с темой «Камаринской» М. И. Глинки. Сложность идентификации первоисточника как смоленского была связана еще и с тем, что в другом сборнике Н. А. Римского-Корсакова содержится вариант напева, записанный от Тертия Филиппова¹⁵, уроженца Ржевского уезда, почти дословно совпадающий с напевом А. Энгельгардт. Возможность ответа на вопрос, насколько этот напев типичен для песенных традиций Смоленской области, возникла благодаря результатам последовательной работы экспедиций Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории и Фольклорно-этнографического центра. В экспедициях Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории 1966 г. (научный руководитель — Ф. А. Рубцов), а затем — 1993, 1994, 2005 гг. (научный руководитель — А. М. Мехнецов) на территории Сычевского, Ново-Дугинского, Холм-Жирковского, Вяземского и Сафоновского районов Смоленской области были записаны варианты этого напева, мелодически близкие первой теме Фантазии для оркестра М. И. Глинки, но структурно совпадающие с версией напева в изложении А. Н. Энгельгардт. Всего сделано более 30 аудиозаписей вариантов данного напева в деревнях, расположенных в верховьях реки Вазузы (приток Волги), в верховьях Днепра, вдоль реки Вязьмы и по ее притокам — в том числе, в наибольшей близости от с. Батищево (ныне относится к Сафоновскому району) и от с. Климово (ныне — Ярцевский район), где располагались имения Александра Энгельгардта и его родителей. Эти данные убедительно свидетельствуют о том, что Анна Энгельгардт восприняла подлинный смоленский напев «Из-за лесу, лесу темного» непосредственно из уст народных певцов в Смоленской губернии¹⁶.

¹⁴ Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957. 497 с.

¹⁵ 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. М., 1882. С. 47. № 28 («Как по саду, саду, садику»).

¹⁶ См.: Лобкова Г. В. Истоки музыкальных тем «Камаринской» М. И. Глинки в фольклорных традициях Смоленской области (свадебная песня «Из-за гор, гор высоких, гор») // Эпоха М. И. Глинки. Музыка. Поэзия. Театр: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, 25–26 апреля 2007 г. / Администрация Смоленской области, Департамент Смоленской области по культуре и др. Редкол: Н. В. Деверилина, В. И. Елисеенкова, И. А. Медведева и др. Смоленск, 2007. С. 105–122. (Новоспасский сборник. Вып. 4.)

«ЦВЕТ ВРЕМЕНИ». СЕМЬЯ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
В ОБЪЕКТИВЕ М. О. ШТЕЙНБЕРГА
И В. Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Два юбилея Н. А. Римского-Корсакова, разделенные 25-летием, отмечены крупными приобретениями в коллекцию Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства: в фонд рукописей и в фонд фотографий, репродукций и негативов.

В 1994 г., в год 150-летия со дня рождения композитора, собрание музея пополнила авторская рукопись партитуры оперы «Кашей бессмертной». Местонахождение автографа, с которого производилась гравировка первого издания оперы, до этого времени считалось неизвестным¹. Факт обретения партитуры стал событием — находки такого масштаба случаются не часто. Без малого 100 лет реликвия находилась в семье Григория Вениаминовича Фурмана — фаготиста, ученика Римского-Корсакова по классу специальной инструментовки в 1906–1907 гг. По словам потомков Фурмана, композитор подарил ему автограф партитуры после концерта. Возможно, речь идет об исполнении оперы в 1905 г. под управлением А. К. Глазунова в Драматическом театре Веры Комиссаржевской. Других подтверждений факта дарения партитуры, кроме устных свидетельств потомков, нет.

В 1906 г., находясь в Южном Тироле, в Риве, композитор решил изменить заключение своей двенадцатой оперы. Был добавлен хор, и расширена общая форма финала. После возвращения семьи в Петербург с визитом к Римским-Корсаковым пришел В. В. Ястребцев. Рассматривая виды Ривы и фотографии летнего заграничного путешествия, он отметил: «Николай Андреевич под сенью пальм — великолепен»². Эта фотография хорошо известна, отпечатки хранятся

¹ Об этой находке автором статьи были сделаны доклады на II Чтениях Отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в 1997 г. и на научной конференции в Мемориальном музее-квартире Н. А. Римского-Корсакова в 1998 г.

² *Ястребцев В. В.* Н. А. Римский-Корсаков: воспоминания. Л.: Гос. муз. изд-во, 1960. Т. 2. С. 391.



Коробки с негативами и диапозитивами

в разных архивах. Исходный материал снимка в виде негатива на стекле долгие годы находился в семейном архиве потомков композитора и лишь недавно стал экспонатом фондов Театрального музея. Накануне 2019 г., связанного с важной и значительной датой — 175-летием со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова, у правнучки композитора В. В. Прокофьевой была приобретена уникальная коллекция негативов и диапозитивов, в которой зафиксирована жизнь семьи Николая Андреевича. Авторами снимков являются зять Римского-Корсакова Максимилиан Осеевич Штейнберг, а также младший сын композитора — Владимир Николаевич³. И вновь это приобретение стало заметным событием в истории формирования фондовых собраний Музея театрального и музыкального искусства. Коллекции — это и есть фундамент музеев, та основа, на которой происходит вся дальнейшая деятельность. На юбилейной выставке и в подготовленном к ней альбоме «Цвет времени. Семья Н. А. Римского-Корсакова в объективе М. О. Штейнберга и В. Н. Римского-Корсакова»⁴ музей впервые полностью представил приобретенную коллекцию.

³ Автором большинства снимков приобретенной коллекции является М. О. Штейнберг, поэтому в статье сделан акцент именно на его деятельности как фотографа-любителя.

⁴ Цвет времени. Семья Н. А. Римского-Корсакова в объективе М. О. Штейнберга и В. Н. Римского-Корсакова. Альбом выставки / Авт.-сост. Н. В. Костен-

«Цветные фотографии черно-белой эпохи...» Эти слова обычно относят к работам Сергея Михайловича Прокудина-Горского (1863–1944), за которым прочно закрепилась роль пионера в области цветной фотографии в России. Эта характеристика требует уточнения: Прокудин-Горский не был изобретателем, он был пропагандистом цветной фотографии в России по методу немецкого ученого Адольфа Мите. Имя Прокудина-Горского, его «Коллекция достопримечательностей Российской империи» хорошо известны сегодня. А вот существование диапозитивов и негативов Штейнберга — это менее известный факт. Собрания невозможно сравнивать ни по объему — наследие Прокудина-Горского огромно, ни по технологии, ни по задачам, которые стояли перед фотографами, но вполне можно сопоставить по времени создания и по своему визуальному качеству. В фокусе объектива Штейнберга оказались заповедные места Любенск, Вечаша — бывший Лужский уезд Петербургской губернии, локация летнего отдыха семьи Римских-Корсаковых. Случайное, но любопытное совпадение: Прокудин-Горский снимал свои первые цветные фотографии в 1904 г. тоже в Лужском уезде. Среди преобладающих в собрании Штейнберга черно-белых изображений есть 17 цветных диапозитивов 1913 г., особенно ценных для нас сегодня. И они не уступают знаменитым работам Прокудина-Горского. Это большая удача, что собрание сохранилось, несмотря на перипетии революционного и постреволюционного времени, на период двух мировых войн. Если коллекция Прокудина-Горского уцелела не полностью, а сохраненные фотопластинки были вывезены автором из России, то работы Штейнберга более ста лет хранились в семье потомков Римского-Корсакова.

Максимилиан Осеевич Штейнберг (1883–1946) вошел в круг семьи Римских-Корсаковых в 1908 г., став мужем младшей дочери композитора Надежды. Но еще до этого торжественного момента его считали родным и близким человеком в семье Николая Андреевича. Поступив в Консерваторию в 1901 г., в класс Римского-Корсакова Штейнберг попал только через два года, осенью 1903-го. После революционных событий 1905 г., беспрецедентного увольнения Римского-Корсакова из числа профессоров за поддержку бастующих студентов занятия в консерватории были прерваны и перенесены в квартиру Николая Андреевича на Загородный проспект, 28. Занимались в гостиной композитора, которую Штейнберг фотографически точно описал спустя много лет, в своих воспоминаниях

ко. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. 160 с., ил. Издание и выставка подготовлены совместно с Санкт-Петербургской государственной консерваторией им. Н. А. Римского-Корсакова.

1945 г.⁵ Так мы узнаем, что серебряный венок в честь премьеры «Снегурочки», который сейчас в целях сохранности находится в закрытой витрине концертного зала Мемориального музея-квартиры Н. А. Римского-Корсакова, когда-то был расположен на ломберном столике у правого окна гостиной.

4 января 1906 г. — шалашинский вечер, день внеочередного музыкального собрания в квартире Римских-Корсаковых, четная среда вместо ставших привычными двух нечетных сред в месяц. В этот день Штейнберг впервые в гостеприимном доме на Загородном не только как ученик, а уже как приглашенный гость и участник музыкального кружка молодежи. В большинстве своем это были увлеченные музыкой университетские товарищи сыновей Николая Андреевича. С этого дня Максимилиан Штейнберг участвует во всех музыкальных событиях, происходивших в квартире Римского-Корсакова. В 1907 г. вместе с сыновьями композитора Андреем и Владимиром он становится постоянным участником домашних квартетных собраний — исполняет партию альты. Свои сочинения Штейнберг предпочитает впервые показывать именно в гостиной на Загородном проспекте. Расположение супруги Николая Андреевича, Надежды Николаевны (старшей), удалось снискать сразу же. Все чаще в дни музыкальных собраний она уступает свое место за роялем Максимилиану Штейнбергу. Он аккомпанирует певцам, играет в четыре руки, по поручению Николая Андреевича дает уроки Надежде Николаевне (младшей).

Часто в разговорах со своим другом и почитателем В. В. Ястребцевым Николай Андреевич подчеркивал высокую одаренность Штейнберга — он никогда не писал по-ученически. «...До чего он меня несказанно радует как человек и как музыкант»⁶, — еще в конце 1906 г. произнес Римский-Корсаков. «Да и то сказать, Максимилиан Осеевич сам по себе помимо своего таланта, такой прелестный и высокопорядочный человек»⁷. И если бы можно было графически изобразить «мнение учащего» (то есть самого Николая Андреевича) «о способностях, прилежании и успехах»⁸ своего ученика, то это была бы, безусловно, восходящая линия. Отношения Учителя и

⁵ Воспоминания М. О. Штейнберга // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: статьи и материалы / Под ред. С. Л. Гинзбурга. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. С. 196–208.

⁶ Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 405.

⁷ Там же. С. 404.

⁸ Формулировка Н. А. Римского-Корсакова для оценки результатов обучения. См.: Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова: летопись жизни и творчества // Авт.-сост. А. А. Орлова, В. Н. Римский-Корсаков. Л.: Музыка, 1973. Т. 4. С. 75.

ученика становятся все более доверительными. Вскоре после того, как в феврале 1908 г. Ястребцев поздравил обеих Надежд — старшую с прекрасным зятем, а младшую с достойным женихом, Николай Андреевич все чаще в разговорах и в переписке начинает называть Штейнберга не только великолепным музыкантом, но и близким человеком.

Римский-Корсаков не раз подчеркивал разносторонность своего даровитого ученика. Талантливый композитор и впоследствии педагог, Штейнберг был человеком разносторонним не только в области музыки. Он профессионально увлекся фотографированием, что в начале XX в. было процессом сложным, требующим определенных навыков и знаний, сумел освоить технологию цветных снимков. Фотографии, сделанные им в Любенске и Вечаше в период до 1919 г., сегодня поражают своим исключительным качеством. Часть коллекции была представлена в 2005 г. на выставке в Санкт-Петербургской государственной консерватории, которая готовилась Научной музыкальной библиотекой консерватории⁹ совместно с внучкой Н. А. Римского-Корсакова — Татьяной Владимировной Римской-Корсаковой (1915–2006). Воссоздание подлинного облика усадьбы Римских-Корсаковых в Любенске — это ее заботы, волнения и мысли всех последних лет жизни. К выставке была проделана огромная работа. Сотрудником Научной музыкальной библиотеки консерватории Георгием Викторовичем Марковым были сделаны электронные версии негативов и диапозитивов, с которых выполнялись отпечатки для выставки. Позже, в 2017–2018 гг., часть коллекции в виде фотографий была представлена на выставке «После 1917... Римские-Корсаковы: линии судьбы» в Мемориальном музее-квартире Н. А. Римского-Корсакова. Выставка продлевалась несколько раз. Посетители с большим интересом вчитывались в страницы семейной хроники, трепетно, подолгу вглядывались в благородные лица потомков композитора. Все они стали достойными продолжателями рода Римских-Корсаковых. Истории жизни детей и внуков, запечатленные в фотографиях линии их судеб, семейные рассказы о сохранении памятных предметов — все это и есть растянувшаяся на несколько десятилетий летопись создания музея-квартиры Римского-Корсакова, возникшего благодаря усилиям нескольких поколений потомков композитора. И она очень интересна гостям музея. Реакция посетителей на представленные материалы, внимание и интерес к фотографиям, количество вре-

⁹ Куратор выставки — заведующая информационно-библиографическим отделом Е. В. Гончарова (Разва); руководитель проекта — директор библиотеки Е. В. Некрасова.

мени, которое они проводили на выставке в совсем небольшом зале, дали очевидный стимул сотрудникам музея попытаться обратиться мечту о приобретении коллекции негативов и диапозитивов в реальность.

Музей-квартира Н. А. Римского-Корсакова выступил инициатором покупки, подготовил совместно с сотрудниками фондов предварительное описание собрания (включающее датировку и атрибуцию) для представления экспертно-закупочной комиссии Комитета по культуре Санкт-Петербурга. Коллекция была оценена с учетом исключительной мемориальной, исторической, художественной, этнографической ценности, особого значения отдельных снимков. Мы знаем отношение потомков к сохранившимся материалам. Они были, действительно, очень памятны, всегда находились в семье. Хочется выразить благодарность правнучке композитора В. В. Прокофьевой за согласие передать семейные реликвии и понимание того, что эта уникальная хрупкая коллекция, безусловно нуждающаяся в особых условиях хранения и использования, должна находиться в государственном архиве. 18 октября 2018 г. комиссией было принято решение приобрести негативы и диапозитивы для музея.

Немного сухой статистики, за цифрами которой стоит приобретенная коллекция. Собрание насчитывало 198 изображений (192 — снимки М. О. Штейнберга и В. Н. Римского-Корсакова, 6 — виды Швейцарии). Одно стекло, к сожалению, было расколото на несколько фрагментов, поэтому в государственное хранение принято не было и в дальнейшей статистике учитываться не будет. Передано собрание в 23 аутентичных коробках. Из 191 кадра — 167 негативов и диапозитивов на стекле, 24 черно-белых негатива на пленке. В числе 167 стеклянных пластинок — 17 цветных диапозитивов. Другие 150 — это черно-белые изображения, среди которых 117 негативов и 33 диапозитива. При этом самостоятельных кадров среди 33 диапозитивов только 7. Остальные 26 — это изображения, уже имеющиеся в варианте негатива. В семье Римских-Корсаковых имелись стереоскоп (мы видим его на одном из изображений гостиной Большого дома в усадьбе Любенск) и диапроектор, на котором можно было посмотреть полученные или приобретенные в путешествиях снимки. Различные проекционные аппараты становились очень популярны и доступны с развитием фотографии. Для семейного просмотра на проекторе и делались Штейнбергом диапозитивные изображения с негативов.

Дополняют коллекцию 6 цветных диапозитивов на стекле с видами Швейцарии. Они могли быть сделаны или приобретены. В Швейцарии бывал и Штейнберг, и вся семья Николая Андреевича.

В дневниковых записях Штейнберга за 1907 г.¹⁰ встречаются названия, указанные на диапозитивах: Интерлакен, гора Риги, отель Монте-Роза. Скорее всего, швейцарские кадры — памятное свидетельство заграничного путешествия Максимилиана Штейнберга.

Собрание находится в очень хорошей сохранности. Конверты со стеклянными пластинками и фото пленкой содержат записи и пометы потомков композитора, очень важные для исследования коллекции и научной работы с ней. Некоторые данные в процессе изучения материала уже уточнены и исправлены.

Один из сложных вопросов — это вопрос авторства снимков. Безусловно, большинство кадров приобретенной коллекции сделано Штейнбергом. Об этом свидетельствуют надписи на конвертах и обложках, в том числе и выполненные самим Максимилианом Осеевичем. Татьяна Владимировна Римская-Корсакова упоминает в «Семейной хронике»¹¹, что Штейнберг очень много фотографировал в Любенске. Владимир Николаевич Римский-Корсаков¹², младший сын композитора, у прямых потомков которого и находилась до последнего времени коллекция, также увлекался фотографией. В экспозиции Мемориального музея-усадьбы Н. А. Римского-Корсакова в Любенске находится его фотоаппарат на 12 стеклянных фотопластинок 9×12. На сохранившихся фотографиях мы иногда видим Владимира Николаевича в процессе фотографирования или рядом с фотоаппаратом. И Татьяна Владимировна указывала на то, что некоторые снимки в Любенске сделаны ее отцом. В процессе атрибуции и изучения число кадров В. Н. Римского-Корсакова увеличилось по сравнению с предполагавшимся во время приобретения коллекции. Известно, что Владимир Николаевич часто фотографировал в квартире на Загородном проспекте. Вероятность того, что

¹⁰ Кабинет рукописей Российского института истории искусств (далее КР РИИИ). Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 11 об., 14, 16.

¹¹ *Римская-Корсакова Т. В.* Семейная хроника в письмах, воспоминаниях и документах. Машинопись. Хранится в личном архиве правнучки композитора В. В. Прокофьевой (Санкт-Петербург).

¹² В. Н. Римский-Корсаков (1882–1970) учился параллельно в двух учебных заведениях: в Петербургской консерватории как скрипач и в Петербургском университете на юридическом факультете. После революции 1917 г., когда была распущена Государственная канцелярия, где он состоял на службе, музыкальная деятельность стала основной. Владимир Николаевич играл в оркестрах Мариинского театра, Филармонии, Радиокomiteта, Александринского театра. Прогрессирующая потеря слуха вынудила полностью сконцентрироваться на музыкально-литературной деятельности. Имя Владимира Николаевича встречается во множестве исследовательских работ, посвященных Н. А. Римскому-Корсакову, — как автора статей и комментариев, редактора научных сборников и отдельных томов Полного собрания сочинений композитора.



О. А. и В. Н. Римские-Корсаковы на балконе Большого дома. Любенск, 1909 г. Фотограф М. О. Штейнберг

все шесть снимков в последней квартире композитора, представленные в коллекции, сделаны В. Н. Римским-Корсаковым, велика. Но все же остался ряд спорных кадров, авторство которых на момент издания настоящего сборника еще не установлено окончательно. Заслуживает внимания воспоминание В. В. Ястребцева от 11 апреля 1908 г.: «Получил от Володи ряд крайне удачных снимков (их залы и кабинета), сделанных С. П. Белановским...»¹³. Видимо, Сергей Петрович Белановский, управляющий Лоскутной гостиницей в Москве¹⁴, друг и почитатель творчества Н. А. Римского-Корсакова, тоже делал фотографии в квартире на Загородном проспекте во время своих визитов в Петербург.

Прекрасно фотографировал и средний сын композитора Андрей Николаевич. Сохранилось свидетельство В. В. Ястребцева: «Сегодня Андрей Николаевич нас дважды снимал: первый раз до завтрака (в садовой аллее) и второй — после исполнения II действия «Петушка», приблизительно около 3 ч. дня. Последний снимок вышел особенно удачным. Мы были сняты стоящими у дороги за воротами усадьбы близ развесистой березы»¹⁵.

Еще один очень сложный вопрос — установление даты снимков. Иногда пометы, оставленные потомками на прижизненных фотографиях со стекол, помогают, но порой усложняют ситуацию. Сравнение всех надписей, в том числе противоречащих друг другу, на хранящихся в разных архивах фотографиях, позволяет установить

¹³ Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 495.

¹⁴ В Лоскутной гостинице останавливался Н. А. Римский-Корсаков с супругой во время визитов в Москву. А позже — М. О. Штейнберг, В. Н. и О. А. Римские-Корсаковы.

¹⁵ Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 427. Этот снимок был сделан 29 августа 1907 г.



На балконе Большого дома. Сидят: Н. Н. Штейнберг, А. Н. Римский-Корсаков, между ними пойнтер Рекс; стоят: М. О. Штейнберг, В. Н. и О. А. Римские-Корсаковы. Любенск, 1909 г. Фотограф М. О. Штейнберг

наиболее точную дату. На помощь часто приходят сведения из различных источников, включая неопубликованные материалы: дневниковые записи, письма, воспоминания; учитываются биографические сведения, сравниваются детали фотографий. Яркий пример: О. А. и В. Н. Римские-Корсаковы на балконе Большого дома — и они же на групповой фотографии.

Один снимок имел датировку «1909», а другой — «1910». Хотя очевидно, что фотографии сделаны в один день: повторяются не только одежда, аксессуары, но и прически, одинаково лежат пряди волос. Решающим аргументом в определении года стал тот факт, что летом 1910 г. Ольга Артемьевна находилась в ожидании первенца и не могла быть такой стройной и изящной. После рождения сына в Петербурге в Любенск она уже этим летом не возвращалась. Следовательно, верным является 1909 г. И таких примеров спорных дат множество. Прделана и еще предстоит большая работа: собрать по крупницам сохранившиеся сведения, чтобы установить (или уточнить в будущем) датировку каждого снимка. При невозможно-

сти предпочесть одну из имеющихся датировок даты объединены в период.

Штейнберг часто фиксировал дату, точное время и другие детали на конвертах негативов и диапозитивов. Жаль, что сохранились не все конверты и обложки. Есть конверты, которые просто использовались впоследствии для хранения стеклянных пластинок. Надпись Штейнберга на них зачеркнута. Иногда надпись не зачеркнута, но она явно не соответствует вложенному стеклу. Есть ряд случаев, когда Штейнберг указывал подробности съемки, но само название кадра при этом отсутствует. Только по косвенным признакам можно предположить, что некоторые обложки в процессе долгих лет хранения в семейном архиве могли были перепутаны местами. На конверте цветного диапозитива «Н. Н. Штейнберг на балконе Большого дома» дата — 12 августа 1913 г. (старый стиль). Цветок пиона в руках Надежды Николаевны ставит эту дату под сомнение.

«Середина мая по старому стилю была самой чудесной в Любенске порой... когда распускались окаймляющие большой цветник и заполняющие многие уголки усадьбы сирень и акация; а затем распускались роскошные белые, красные и розовые пионы, посаженные вдоль дорожек партера...»¹⁶ Или свидетельство самого Николая Андреевича в письме к Штейнбергу от 21 июня 1907 г.: «...дом стоит на относительно высоком месте, прекрасный вид на озеро, огромный сад, сирень в изобилии, а в данную минуту роскошно цветущие жасмины и душистые пионы...»¹⁷ Не только этот конверт от цветного диапозитива, но, вполне вероятно, и другие конверты с точной датой и временем в данной коробке могут быть не на своих местах. В подобных спорных случаях можно учитывать только указанный год. Но есть конверты с надписями Штейнберга, которые однозначно соответствуют хранящемуся в них стеклу.

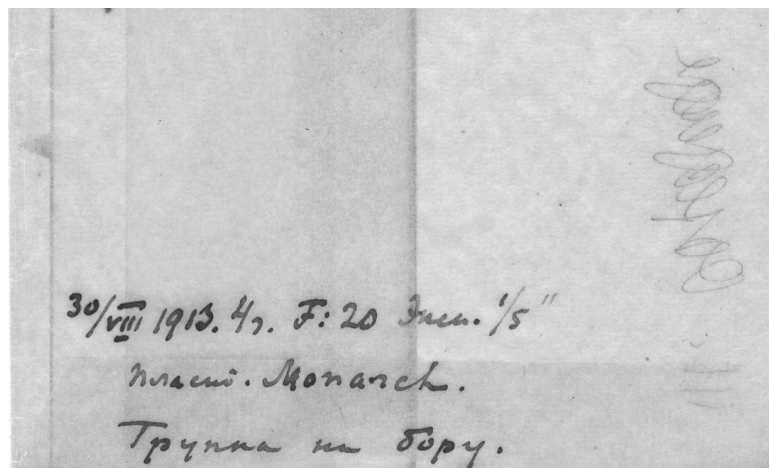
Несколько точных дат снимков помогли установить дневники (записные книжки) Штейнберга. На их страницах есть и другие любопытные подробности, связанные с увлечением Максимилиана Осеевича: в списке дел перед отпуском и отъездом в Любенск всегда содержится перечисление необходимых покупок для фотографирования. Перед летом 1913 г., которое стало самым «урожайным» на снимки, Штейнберг запланировал купить ящик для фотографий (пункт 10 в списке дел)¹⁸.

Еще один вопрос, который нужно учитывать при работе с коллекцией, — это выбор стороны стекла и пленки, которую необхо-

¹⁶ Римская-Корсакова Т. В. Указ. соч.

¹⁷ Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Указ. соч. С. 118.

¹⁸ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1100. Л. 16.



Обложка негатива



Н. Н. Штейнберг, Н. Н. Римская-Корсакова, Лиля Троицкая, Митя Штейнберг, Ира Троицкая, С. Н. Троицкая, Ю. Л. Вейсберг, А. Н. Римский-Корсаков в Крицком лесу.
Любенск, 30 августа 1913 г. Фотограф М. О. Штейнберг



У конюшни. Любенск, 1915–1916 гг. Фотограф М. О. Штейнберг
(слева зеркальный вариант изображения)

димо сканировать. Важно, чтобы не получилось «перевернутой» действительности. Мы должны получить то изображение усадьбы, которое было в реальности, должны иметь возможность взглянуть на это живописное место глазами Николая Андреевича и его потомков. Выше яркий пример: «Семейная» (дом для прислуги) должна находиться справа от конюшни и каретника, если правильно расположить кадр.

Таким образом нами было откорректировано 50 имеющихся электронных изображений. Особенно сложно определить нужную сторону для сканирования на диапозитивах. Искренняя благодарность научному сотруднику Музея-усадьбы Н. А. Римского-Корсакова (Любенск-Вечаша) Ольге Алексеевне Кузнецовой, с которой мы вместе бесконечно перебирали фотографии, сравнивали, изучали, уточняли детали.

Любенская усадьба — это место было очень дорого, любимо и важно для нескольких поколений семьи Римских-Корсаковых. Приобрести дом в этих местах было мечтой композитора, которая сбылась только под конец жизни. Но еще в первые супружеские годы Николай Андреевич и Надежда Николаевна стремились снять дачу в Лужском уезде. «...Мы хотели подыскать себе в этих местах маленькую дачку, рублей на 50, но где тут! Я, как теперь помню, изъездил чуть ли не все окрестности: и имение Тирона, и Любенское, и Андромеру, и, кажется, даже Вечашу и, конечно, ничего не нашел»¹⁹. Мечта Николая Андреевича о собственном загородном доме обрела реальные очертания в 1907 г., когда начали оформлять купчую на усадьбу Любенск. В. В. Ястребцев был в восторге от выбора имения: «Самый же любенский сад прелестен: масса красивых аллей, чудные вековые дубы в два обхвата, нечто вроде беседки, образован-

¹⁹ Ястребцев В. В. Указ. соч. Л., 1959. Т. 1. С. 192.

ной 16 дубами, возле дома громадный величественный ясень, кусты белой акации, целые аллеи сирени, астры, душистый горошек, настурции, анютины глазки, перед круглым прудом огромная клумба табаку, березовая аллея и, наконец, ужасно понравившаяся мне густая, заросшая акацией, липовая аллея (невдалеке слева от дома), которая с тех пор и стала называться “моей аллеей”. Все это было необыкновенно красиво. Итак, Римский-Корсаков помещик (!), собственник 20 десятин земли (9 д. пахотной и 11 д. сада). Я от души поздравил его с чудесной покупкой»²⁰.

Но Римские-Корсаковы решили оформлять купчую сразу на детей — не на всех, а только на тех, кто еще не имел собственной семьи. Владельцами стали Андрей, Владимир и Надежда. 4 июня 1908 г., всего за несколько дней до смерти композитора²¹, состоялась свадьба Надежды и Максимилиана Штейнберга. Венчание проходило в Никольской церкви соседнего имения Крицы. В этой же церкви через 7 лет, 11 июля 1915 г. крестили Таню Римскую-Корсакову — самую младшую внучку композитора (поколение внуков и внучек представлено 14 именами). Спустя много лет Татьяна Владимировна напишет на страницах «Семейной хроники»: «Это была прелестная каменная церковь со стоящей отдельно колокольней, построенная в 1820-х годах. К великому сожалению, видимо, в 1930-е годы — годы массового разрушения храмов по всей стране — она была уничтожена. Сохранились лишь черно-белые фотографии ее внешнего вида и интерьера»²², а также один замечательно красивый цветной диапозитив»²³. Максимилиан Осеевич всем сердцем привязался к Любенску. Его трепетное отношение к этому живописному имению ощущается в сделанных им фотографиях.

Смертью своего Учителя Штейнберг был раздавлен и потрясен, как и вся осиротевшая семья Римского-Корсакова. Супруге композитора, Надежде Николаевне, было отведено судьбой еще 11 лет. Но даже заботы, волнения о детях и внуках не сгладили со временем боль утраты. На ее фотографиях последних лет — уже не исчезающая с лица печать скорби. Надежде Николаевне было очень тяжело находиться в Любенске. С любимой усадьбой теперь были связаны печальные воспоминания. Она стала приезжать в летний сезон ненадолго, предпочитая оставаться в городе, которым раньше всегда тяготилась, и стремилась как можно быстрее, еще весной, покинуть душный и пыльный, как она говорила, Петербург. Есть всего два

²⁰ Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 426.

²¹ 8/21 июня 1908 г.

²² Хранятся в Мемориальном музее-усадьбе Н. А. Римского-Корсакова в Любенске.

²³ Римская-Корсакова Т. В. Указ. соч.

снимка в коллекции, где мы видим Надежду Николаевну. Михаил, старший сын, ни с первой, ни со второй семьей Любенском для дачного отдыха не пользовался, поэтому в кадры Штейнберга и Владимира Николаевича не попал. Андрей, средний сын, предпочитал проводить лето за границей. Но, пока был не женат, с удовольствием приезжал в Любенск, с интересом принимал самое активное и живое участие во всех хозяйственных делах, связанных с обустройством усадьбы. Любил поохотиться вместе с младшим братом Владимиром, который проводил там каждое лето до 1920 г. После женитьбы на Ю. Л. Вейсберг (как и Штейнберг, она была ученицей Н. А. Римского-Корсакова) Андрей Николаевич стал приезжать редко. Юлия Лазаревна не была очарована Любенском и не оценила прелести деревенской жизни, предпочитая ей впечатления заграничных путешествий. Пользовалась усадьбой и вся семья старшей дочери композитора Софьи Николаевны, в замужестве Троицкой, с большой симпатией относясь к этому месту. Любимую собаку Николая Андреевича и всей семьи, пойнтера Рекса, тоже всегда брали на дачу, а в осенне-зимний период и весной он жил на Загородном, составляя компанию Надежде Николаевне. Таким образом, семьи Софьи, Надежды и Владимира, который женился в 1909 г., почти через год после свадьбы своей младшей сестры, и были основными обитателями Любенска. Их мы чаще всего и видим на фотографиях. Иногда в кадре оказывался и сам автор снимка, технически это было вполне осуществимо.

Что же оказалось в фокусе объектива фотографа-любителя? Штейнберг стремился передать даже в черно-белых кадрах яркую живописность и красоту природы, которую он, как и все Римские-Корсаковы, воспринимал восторженно-тонко. Бывший студент естественного факультета Петербургского университета, куда он поступил, как и в Консерваторию, в 1901 г., привык пристально вглядываться в окружающий мир. А знания в области химии помогли ему разобраться во всех деталях, связанных с процессом фотографирования. Сравнивая похожие кадры, мы чувствуем, как тщательно Максимилиан Осеевич выстраивал композицию, искал выгодный ракурс, учитывал степень солнечной освещенности. «Солнце», «солнце за облаками», «на ярком солнце», «безоблачное небо», «снимок в тени» — отмечал Штейнберг на конвертах стекол или в записных книжках. А если снимок получался неудачным, то со всей строгостью оценивал результат: «Чепуха». Так охарактеризовал он один из снимков, сделанный 30 апреля 1913 г.²⁴ Это свойство критического отношения к себе Штейнберг явно усвоил от Николая Андреевича.

²⁴ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1100. Л. 33 об.



Митя Штейнберг, Ира Троицкая, Сережа Штейнберг, Андрюша Римский-Корсаков, Лилия Троицкая у берез на берегу Озерца. Любенск, 1913 г.
Фотограф М. О. Штейнберг

Еще одна грань оставленной Штейнбергом уникальной коллекции — портретные и сюжетные снимки взрослых и детей. Удивительно, что даже совсем маленькие дети выдерживали иногда длительный процесс позирования.

«Максимилиан Осеевич, — пишет Татьяна Владимировна Римская-Корсакова на страницах “Семейной хроники” о событиях более чем 80-летней давности, — сфотографировал меня, стоящую на крыльце Дачи в Любенске. Погода была холодная, и я была одета в теплое пальто и капор»²⁵. Владимир Николаевич очень любил эту фотографию. «Таня на фотографии немного дрогнула, но все-таки она мне доставляет громадное удовольствие. Губка немного выставлена, шубка мешком. Замечательно»²⁶. К сожалению, первоисточник, негатив на стекле, этого изображения в семейном архиве к моменту приобретения коллекции обнаружен не был. Сохранились лишь фотографии и электронная версия негатива. Всех детей фотографировали у двух серебристых елочек. Ныне они не существуют, как и многое в этой усадьбе. Чудесна фотография внучек композитора по линии старшей дочери Софьи Николаевны — Лили и Иры Троицких. Умиление вызывает дуэт Сережи и Мити — детей Штейнбергов.

Все это бесценные свидетельства запечатленных моментов жизни разветвленной семьи Римских-Корсаковых, год за годом в десятилетие дореволюционного времени и первые годы после революции. Сцены летнего отдыха, трогательные детские лица — именно они дают нам сегодня ощущение утерянной и разрушенной революцией гармонии жизни большой семьи. Словно образ «Китежа» Римского-Корсакова — фотография дома в Любенске с зыбким отражением в озере. Он был razoren в послереволюционное время, но остался в памяти и мыслях потомков композитора, для того чтобы воскреснуть вновь.

Любенск даже после революции ассоциировался со счастливой, гармоничной жизнью. Дети всегда с восторгом воспринимали летний переезд, ждали его. Сохранились дневники Лили и Иры Троицких²⁷. Это детские записи 1917–1918 гг. Годы страшного слома. По воспоминаниям потомков композитора, они оказались тяжелее трагических дней будущей войны и блокады. Казалось, смириться и принять новую жизнь невозможно. Можно только попытаться привыкнуть к ней. Но на страницах, исписанных убористым детским почерком, пока только восторг и упоение природой. В дневниках — подробное описание загородной жизни, наполненной счастьем от соприкосновения с окружающей красотой, иногда печальные, иногда забавные события. Подробно описывается побег упрямой

²⁵ *Римская-Корсакова Т. В.* Указ. соч.

²⁶ Там же.

²⁷ Дневники хранятся в личном архиве праправнука композитора Николая Кирилловича Головкина (Санкт-Петербург).

ослицы Маньки, рассказываются трогательные истории о котятках, щенках, птенцах и прочей любенской живности. А ее было много в усадьбе. Еще до революции была куплена собственная лошадь за 250 рублей²⁸. Все находилось в поле зрения внимательных детских глаз — и природа, которую Ира и Лиля очень любили, и хозяйственные дела и занятия, в которых все дети от мала до велика принимали участие. Они знали каждый уголок усадьбы, там были и свои любимые места, как, например, березовая аллея. Все вместе забиралось на деревья и, как с капитанского мостика, оглядывали владения. Некоторые кадры Штейнберга прекрасно иллюстрируют детские дневниковые записи.

Революция, от самых страшных сцен которой детей пытались ограждать, по-своему входила в детское сознание. «Нам принесли из деревни трех зайчат. Два совсем маленьких, один постарше. Такие прелестные! Маленькие совсем ручные, а побольше дикий, прыгает на стену, почти ничего не ест. Мы называли его “Большевик”». До этого на страницах дневника записано: «Незадолго до сенокоса к нам явились 4 мужика из деревни и заявили: “Мы пришли насчет сенокоса, ничего доброго мы для вас не скажем. <...> Так что мы ни за деньги, ни исполу косить не будем, если вы своими руками не можете скосить, мы скосим ваше сено. Возьмем себе и заплатим в наш волостной комитет 10 руб. за десятину”. Мы старались объяснить крестьянам, что не правы, что надо помогать друг другу... <...> Они мялись, почесывались, но настояли на своем. Тогда мы решили собственноручно выкосить все».

Все обитатели Любенска принимали деятельное участие в хозяйственной жизни, но до революции это не было способом выживания. Работа приносила радость. Это была обычная жизнь дачников, вырвавшихся из каменных стен города. В тяжелом труде можно было рассчитывать на помощь наемных рабочих. Сеяли овес, рожь, выращивали капусту, ухаживали за яблоневым садом, устраивали цветники — один из цветников Максимилиан Осеевич устроил сам, работали в огороде, поливали, пололи землянику, собирали ягоды и грибы. Грибную охоту любили и взрослые, и дети. Иногда поход в Крицкий лес завершался небывалым «уловом»: однажды дочери композитора Надежда и Софья принесли 279 грибов. Гигантское блюдо с горой белых грибов тогда заняло почти весь круглый стол, стоявший на балконе Большого дома. Об этих фактах Татьяна Владимировна рассказывает на страницах «Семейной хроники». Свидетельства прогулок за грибами есть и в фотоколлекции Штейнберга.

²⁸ Римская-Корсакова Т. В. Указ. соч.

Летом 1917 г. настроение у жителей близлежащих деревень было еще довольно лояльное, хотя уже стало трудно договариваться с рабочими, происходили беспорядки, крестьяне отказывались косить сено исполу. Воровство в деревне процветало и было свойственно даже детям. Начали разорять яблоневый сад, который не только радовал своей красотой обитателей любенской усадьбы, но и приносил неплохой доход в случае большого урожая. Семейные воспоминания о последнем дне жизни Н. А. Римского-Корсакова донесли до нас описание яблоневого сада: красота на фоне сгустившегося предчувствия трагедии. «Необычайный эффект представляло море огромных яблонь, залитых как молоком, бело-розовым цветом (этих яблонь в любенском саду было свыше тысячи); их окаймляли лиловые дорожки сиреневого цвета по краям. Н. А. с балкона восхищался всей этой райской симфонией красок и запахов»²⁹. «Сад у нас уже отобрали в волостной комитет», — через 11 лет напишет Н. Н. Штейнберг мужу в Петроград³⁰.

Весной 1918 г. в Любенск приехали в буквальном смысле «отъездаться», в деревне было проще и лучше с продуктами. А в городе появились очереди и пустота на прилавках магазинов. Работы в поле и саду перестали быть дачным удовольствием, превратились в жизненную необходимость. Осенью дачный сезон решили продлить и остаться зимовать в Любенске. Жить приходилось всем в одном доме — так можно было экономить заготовленные дрова, растягивая их на всю зиму. Уже не было кухарки, готовили и стряпали сами. Но дети радовались зимним развлечениям, снегу, была сделана ледяная горка³¹. Взрослые, как и в прежние годы, катались на лыжах. Сохранилось несколько кадров этой затянувшейся до самого конца марта зимы. Замечательна фотография Штейнберга — дети, словно повторяя силуэт ледяной горки, расставлены по росту на заснеженной площадке цветника на берегу Овального пруда.

Максимилиан Осеевич, находившийся в Петрограде летом 1919 г., фиксировал в записных книжках: «Сегодня в городе неспокойно, всюду забастовки из-за голода»³². «В городе тоже ужасно, дизентерия свирепствует повсюду, и холера появилась»³³. «Воскресенье. Весь день безудержная тоска. Сажу дома, играю, читаю, но все сверлят мозг неотвязные мысли. Ночью остановились часы в столовой. Долой суеверие... Сознаю, что надо мужественно переносить невзго-

²⁹ *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1946. Вып. V. С. 161.

³⁰ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 844/73. Л. 102.

³¹ *Римская-Корсакова Т. В.* Указ. соч.

³² КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1103. Л. 17 об.

³³ Там же. Л. 19.



Зоя (девочка из деревни Любенск); Таня Римская-Корсакова; Надя, Сережа и Митя Штейнберг; Андрюша Римский-Корсаков у Овального пруда. Любенск, март 1919 г.
Фотограф М. О. Штейнберг

ды, но это мало помогает. С Володей все без перемен...»³⁴. Ко всем сложностям добавились еще тревоги и волнения по поводу ареста В. Н. Римского-Корсакова по ложному доносу. «Из Любенска арестованного Владимира Николаевича увезли в Лугу и поместили там на местной гауптвахте. Ольге Артемьевне пришлось идти туда 50 км пешком, чтобы разыскать, где он находится»³⁵. И этот неблизкий путь она проделала несколько раз! На плечи оставшихся в Любенске женщин с детьми легла вся тяжесть ежедневного труда, продолжавшегося с раннего утра до самого позднего вечера. «Встаем в 4 ½ часа и косим до 8 или 8 ½. Потом завтракаем... Затем сейчас же идем сушить сено... С 12 ½ до 2-х обед, затем уборка сена до 6... и сейчас же опять идем косить до 9 часов», — сообщала Надежда Николаевна в письме Максимилиану Осеевичу в Петроград³⁶. А еще через некоторое время пришли нерадостные известия: «...сегодня постановили нас выселить из Любенска, причем срок — одна неделя. <...> Брать с собой... можно только три перемены белья»³⁷. Сбылись предчувствия Владимира Николаевича, высказанные незадолго до револю-

³⁴ Там же. Л. 17.

³⁵ Римская-Корсакова Т. В. Указ. соч.

³⁶ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 844/74. Л. 104.

³⁷ Там же. Ед. хр. 844/80. Л. 114.

ции: «Атмосфера все сгущается, и со всех сторон только и слышишь самые мрачные мысли и предсказания. Я ломаю себе голову, чтобы придумать что-нибудь хоть сколько-нибудь осуществимое, чтобы пережить это ужасное время; и не страшно, что в данное время есть, а что еще будет впереди»³⁸.

В 1919 г. стала окончательно ясна печальная судьба частных усадеб и имений. Владельцев выселяли, а собственность национализировали. Любенск было не сохранить. Вскоре Большой дом был уже частично занят посторонними сельскими жителями, которые начали по-хозяйски осваиваться в усадьбе. Еще не были окончательно изгнаны владельцы, а уже стали конфисковывать мебель, вещи, посуду и делать опись имущества. Это было последнее совместное любенское лето. Штейнберги в 1920 г. сняли дачу в Тайцах, а рискуя вернуться в Любенск Ольга Артемьевна писала Владимиру Николаевичу в Петроград: «Любенск уже не тот, пропала вся его прелесть»³⁹. Но Штейнберг успел запечатлеть прелесть всеми любимого места, и, что очень важно, его собрание является достаточно полным документальным свидетельством внешнего облика усадьбы Римских-Корсаковых. За исключением каменных построек, она была практически до основания разрушена в годы Великой Отечественной войны. До сих пор в музейном комплексе Любенска восстановлены не все здания.

Главный дом усадьбы, или Большой дом, как его чаще называли в семье, многократно отражен Штейнбергом на снимках. В нем прошли последние минуты жизни композитора. После 1908 г. Надежда Николаевна не любила останавливаться в Большом доме. Он навевал слишком тяжелые и грустные мысли. Она стала жить в Малом доме, который был расположен между ледником и амбаром. Его стали называть Бабушкин дом. В ее отсутствие там жила Софья Николаевна с семьей, или же они занимали мезонин Большого дома. До женитьбы Андрей Николаевич во время приездов в Любенск всегда останавливался в Большом доме. Там же жили Штейнберги на первом этаже. Семья Владимира Николаевича в основном жила в другом доме, который называли Дача. Садово-парковую часть усадьбы украшали пруды: Овальный, Зеркальный и примыкающий к ограде Верхний пруд, в семье его называли Озерцо. На берегу живописного Озерца находилась баня, удачно запечатленная Штейнбергом, — один из его самых поэтичных пейзажных снимков. При атрибуции фотографий «опознаны» все, за редким исключением, дома и постройки на территории усадьбы, даже когда в кадр попал лишь не-

³⁸ *Римская-Корсакова Т. В.* Указ. соч.

³⁹ Там же.

большой фрагмент. Центром притяжения большой семьи оставался главный дом. На перестроенном по чертежам Владимира Николаевича⁴⁰ балконе разыгрывали домашние спектакли, в которых с удовольствием участвовали все: и взрослые, и дети.

Время и несовершенная человеческая память часто стирают настоящие краски жизни. Но семье Римских-Корсаковых удалось передать их нам. Они сохранились в ярких воспоминаниях потомков композитора, в сбереженных вещах, в уникальной коллекции негативов и диапозитивов М. О. Штейнберга и В. Н. Римского-Корсакова.

⁴⁰ Новую «Семейную» тоже строили по плану В. Н. Римского-Корсакова, в 1913–1914 гг.

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ С. В. РАХМАНИНОВА

Личность и музыка Н. А. Римского-Корсакова сыграли в творческой судьбе С. В. Рахманинова исключительно важную роль. Несмотря на давно замеченную и изученную преемственность мышления Рахманинова по отношению к отдельным сторонам наследия Римского-Корсакова (об этом писали В. Н. Брянцева, А. И. Кандинский, Ю. В. Келдыш, Д. А. Рахимова, С. В. Фролов¹ и др.), сущность и обстоятельства особой ментальной связи этих двух музыкантов требуют более глубокой оценки и осмысления. В течение всей жизни Рахманинова не прекращался активный творческий диалог с идеями петербургского мастера. Этот диалог отличался редким сочетанием восторженного почитания, прямого использования приемов старшего современника и радикального их переосмысления. В личных отношениях Римского-Корсакова и Рахманинова также есть весьма показательная глубокая проблематичность.

История творческого и личного общения двух наших героев не богата событиями. Самая первая, беглая, но символическая встреча состоялась, судя по сохранившимся консерваторским ведомостям, на экзамене по элементарной теории и сольфеджио в Петербургской консерватории 25 апреля 1883 г. Римский-Корсаков был членом комиссии и вместе с другими профессорами подписал экзаменный (как это тогда называлось) лист с отнюдь не блестящими оценками знаний и умений юного дарования: «Ответ — 4, сольфеджио — 4»².

¹ См.: *Келдыш Ю. В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973; *Кандинский А. И.* Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола» // Советская музыка. 1973. № 6; *Брянцева В. Н.* С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976; *Рахимова Д. А.* Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова. Волгоград: ВИИ им. П. А. Серебрякова, МИРИА, 2013; *Фролов С. В.* Рахманинов: музыкально-исторические этюды. Ивановка: РИО МУРИ, 2014.

² ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 8. Д. 53. Л. 303.

The image displays a musical score for two pianos (I and II) and a solo part. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time, marked 'Moderato'. The first system shows the piano parts with a forte (*f*) dynamic. The second system shows a solo part with a first ending bracket.

Пример 1а

Позже, будучи в 1885–1892 гг. учеником Московской консерватории, Рахманинов стал заинтересованным свидетелем растущего интереса москвичей к музыке современных петербургских композиторов. До этого времени они имели в среде московских консерваторских профессоров прочную репутацию не заслуживающих внимания дилетантов. Теперь же произведения членов бывшего балакиревского кружка звучали в Москве все чаще. О первых впечатлениях Рахманинова от музыки Римского-Корсакова нет документально подтвержденных биографических данных, но есть очень красноречивое свидетельство в самой музыке — это «Русская рапсодия» для двух фортепиано, написанная в 1891 г., в год окончания фортепианного факультета консерватории. Она стала явным, почти демонстративным откликом на недавно исполненную в Москве «Шехеразаду» Римского-Корсакова. Аллюзия на тему из ее третьей части очевидна, сохранена даже тональность оригинала — *G-dur* (примеры 1а и 1б).



Пример 16

Однако молодой автор обращается с заимствованным материалом очень своеобразно, даже с определенным вызовом. Ориентальные обороты в духе Римского-Корсакова он в своей Рапсодии смело сращивает с характерным плагальным кадансом в «русском стиле» (также позаимствованным у петербургских коллег). Это очевидным образом идет вразрез с прочной установкой Римского-Корсакова и других кучкистов на обыгрывание контраста условного Востока и условной «русскости».

Слышны отголоски ориентализма Римского-Корсакова и в цыганских хорах и плясках из дипломной работы Рахманинова — оперы «Алеко».

Не менее явное свидетельство увлечения музыкой Римского-Корсакова — симфоническая фантазия «Утес» (сочинение 1893 г.), где в одной из главных тем («теме тучки») давно замечено сходство с арией Снегурочки «С подружками по ягоды ходить». И здесь, как и в «Русской рапсодии», можно расслышать тайный спор с вдохновившим образцом — изящно-игривая тема перенесена из сказочного контекста в глубоко лирическое и психологически заостренное повествование.

По-видимому, именно тогда, благодаря все более активному общению московских музыкантов с петербуржцами, Римский-Корсаков познакомился с творчеством Рахманинова и явно заинтересовался им. 17 декабря 1894 г. именно Римский-Корсаков впервые открыл для петербуржцев музыку молодого москвича, продирижировав исполнением Пляски женщин из оперы «Алеко».

В январе 1895 г. Рахманинов уже лично общается с Римским-Корсаковым — на музыкальном собрании в квартире М. П. Бе-

ляева он показывает свою Сюиту для двух фортепиано ор. 5 и преподносит Н. А. Римскому-Корсакову экземпляр фантазии «Утес» с дарственной надписью — в благодарность за исполнение отрывков из «Алеко».

В сентябре того же 1895 г. в письме к М. А. Слонову Рахманинов сообщает о получении нот оперы «Ночь перед Рождеством», дает подробный восторженный и в то же время деловитый анализ отдельных фрагментов оперы. Но в скобках все же добавляет: «я ожидал большего»³.

Зародившиеся на встрече в январе 1895 г. теплые взаимные отношения резко охлаждаются после неудачной премьеры Первой симфонии Рахманинова, прошедшей в Петербурге 15 марта 1897 г. Римский-Корсаков был свидетелем этого события. Еще на генеральной репетиции он, судя по воспоминаниям современников, прямо сказал автору симфонии, что она ему совсем не понравилась⁴. Слухи об этом, по-видимому, быстро распространились среди музыкантов. В итоге катастрофический провал рахманиновской симфонии оказался в представлении современников прочно связанным не только с уничтожающими рецензиями Ц. А. Кюи, М. М. Иванова и других критиков, но и с авторитетным мнением ведущего консерваторского профессора. Возможно, в неудачном исполнении симфонии под управлением А. К. Глазунова, Римский-Корсаков расслышал уже намечавшийся раньше, но ставший гораздо более дерзким вызов младшего коллеги. В симфонии очевидны корсаковские приемы — некоторые мелодические обороты, внетональные целотонные и хроматические последования, сделанные словно по образцам из первых изданий учебника гармонии Римского-Корсакова. Однако теперь они переосмыслились в рамках масштабной трагической концепции, обнажающей глубокую дисгармонию бытия. Сама концепция симфонии не была созвучна творческим установкам петербургского мастера, а использование в ней языковых приемов Римского-Корсакова могло только подчеркнуть это отчуждение⁵.

³ Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост.-ред., вступ. ст., коммент., указатели З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978. С. 243.

⁴ См., например: Гедике А. Ф. Памятные встречи // Воспоминания о Рахманинове. В 2-х т. Издание пятое, дополненное. Т. 2. / Сост., ред., предисл., коммент., указатели З. А. Апетян. М.: Музыка, 1988. С. 5.

⁵ Причины неприятия Первой симфонии и некоторых других произведений Рахманинова петербургскими музыкантами специально анализирует С. В. Фролов (см.: Фролов С. В. Указ. соч. С. 8–23).

Нанесенная тогда Рахманинову страшная психологическая травма не помешала ему сохранить самое почтительное и дружественное отношение и к виновнику провала А. К. Глазунову, и к суровому судье Римскому-Корсакову. Вскоре после петербургской катастрофы, в 1898 г. в Москве Рахманинов вместе с другими поклонниками автора «Садко» встречает и приветствует его в Мамонтовской русской частной опере.

Несомненно, Рахманинов часто высказывал свое восторженное отношение к музыке Римского-Корсакова в живом общении — и с ним самим, и с другими музыкантами. Это отношение резюмировал сам Римский-Корсаков, в одном из писем 1904 г., заметив о Рахманинове: «Он охотник до моей музыки...»⁶.

Стараниями Рахманинова в Большом театре в 1905 г. была поставлена опера «Пан воевода». Тогда ее автор — почетный гость из Петербурга — вместе с Танеевым посетил Рахманинова у него дома. И теперь уже старший автор преподносит в дар младшему ноты своего произведения (это был клавиш «Китежа») с надписью: «Многоуважаемому Сергею Васильевичу Рахманинову на память от благодарного ему за исполнение Пана воеводы и преданность Н. Римского-Корсакова. 27 декабря 1905 г.»⁷. Весьма типичное для отношения Римского-Корсакова к московскому коллеге замечание находим в письме к Надежде Николаевне Римской-Корсаковой от 25 сентября 1905 г. (периода работы над подготовкой оперы «Пан воевода»): «...часто вижу с Рахманиновым; он талантливый и очень старается»⁸ — сдержанно и лаконично.

Некоторые более подробные свидетельства о характере общения наших героев оставил в своих воспоминаниях А. В. Оссовский. Он отмечает, что Римский-Корсаков всегда с восхищением отзывался о дирижерском даровании Рахманинова, но оставался холоден к его пианистической деятельности и к его музыке. Оссовский утверждает: «Музыка Рахманинова не была внутренне нужна Римскому-Корсакову — так, как ему, в его личном плане, была нужна, близка и дорога музыка Глинки, Мусоргского, Бородина, Шопена»⁹. Оссовский

⁶ Письмо Н. А. Римского-Корсакова к В. В. Бесселю от 3 июня 1904 г. // *Н. А. Римский-Корсаков. Сборник документов* / Под ред. В. А. Киселева. М.—Л.: Музгиз, 1951. С. 84.

⁷ Факсимиле воспроизведено на вкладке (с. 192–193) в издании: *Рахманинов С. В. Указ. соч.*

⁸ Письмо Н. А. Римского-Корсакова к Н. Н. Римской-Корсаковой от 25 сентября 1905 г. // *Римский-Корсаков Н. А. Исследования, материалы, письма*. В 2-х т. Т. 2. М.: Академия наук СССР, 1954. С. 110.

⁹ *Оссовский А. В. С. В. Рахманинов* // *Воспоминания о Рахманинове*. В 2-х т. Изд-е пятое, дополненное. Т. 1. / Сост., ред., предисл., коммент., указатели З. А. Апетян. М.: Музыка, 1988. С. 356.

упоминает о критическом отношении Римского-Корсакова к кантате «Весна». Вместе с тем, как подчеркивает Оссовский, все это не помешало Римскому-Корсакову поддержать выдвижение кантаты «Весна» на Глинкинскую премию в 1906 г. Упоминает Оссовский и о неприятии многих страниц Второй симфонии. Особенно чуждыми в ней показались строгому судье первая часть и финал. По словам мемуариста, «и тут и там Римский-Корсаков усматривал моменты ненужной грузности письма и неприятной велеречивости...»¹⁰.

По наблюдениям того же Оссовского, не было между двумя композиторами и теплых личных отношений: «Рахманинов не был включен Надеждой Николаевной Римской-Корсаковой в число “аккредитованных” посетителей сред, и на музыкальных вечерах в доме Римских-Корсаковых не бывал»¹¹. Исключение составил домашний показ оперы Рахманинова «Скупой рыцарь» с участием Шаляпина 4 января 1906 г. Хозяин дома, по словам Оссовского, признавался, что ему не хватает в опере широкого мелодического дыхания. После прослушивания Римский-Корсаков якобы сказал: «...ухо в конце концов тоскует по отсутствующей мелодии»¹². Заметим, что эта установка слуха не помешала при прослушивании показанной на этом же вечере насквозь речитативной оперы Мусоргского «Женитьба». Тут же приводится и характерная реакция В. В. Стасова: «...великий ценитель музыкальной декламации, исчерпав свой энтузиазм на исполнявшейся перед тем “Женитьбе” Мусоргского, в восторг от “Скупого рыцаря” не пришел, несмотря на пение обожаемого им Шаляпина»¹³.

Именно таким — вежливо-доброжелательным, но внутренне равнодушным к его искусству — вошел Римский-Корсаков в творческую биографию Рахманинова. Нельзя не отметить, что все это составляет разительный контраст позиции другого рахманиновского «кумира» — Чайковского, который не упускал случая поддержать начинающего композитора и оставался горячим приверженцем его музыки вплоть до своей смерти в 1893 г.

Рахманинов, по-видимому, осознавал и принимал неизбежность невзаимности в их отношениях с Римским-Корсаковым. Ни в одном известном нам биографическом документе нет ни единого намека на обиду или малейшее недовольство Рахманинова по поводу прохладного отношения к нему почитаемого мастера.

¹⁰ Там же. С. 357–358.

¹¹ Там же. С. 359.

¹² Там же.

¹³ Там же.

Незадолго до смерти Римского-Корсакова состоялись еще две встречи его с Рахманиновым. В 1907 г. два композитора общались в Париже на русских концертах, устроенных С. П. Дягилевым. Сохранились свидетельства о совместном обеде Римского-Корсакова, Рахманинова и Скрябина в парижском кафе и о состоявшемся там бурном обсуждении проблем цветного слуха¹⁴.

Последняя встреча, скорее всего очень беглая, произошла на премьере Второй симфонии Рахманинова в Петербурге 26 января 1908 г. Новая симфония, как уже упоминалось, была принята Римским-Корсаковым довольно сдержанно.

Творческий диалог с Римским-Корсаковым продолжался в течение всей жизни Рахманинова. Ряд свидетельств его неизменного восхищения музыкой Римского-Корсакова запечатлели некоторые письма и газетные интервью, относящиеся к 1920–1930 гг., то есть к зарубежному периоду деятельности.

Сохранившиеся суждения Рахманинова о музыке любимого композитора очень скупы и известны нам в основном по воспоминаниям современников. Упоминания же о Рахманинове в литературном наследии Римского-Корсакова также достаточно редки и маловыразительны.

В ряде документов, в частности в мемуарах Л. Д. Ростовцевой и А. В. Оссовского, говорится о том, что в наследии Римского-Корсакова «творческой вершиной представлялся Рахманинову “Золотой петушок”»¹⁵. О том же говорил Рахманинов в интервью американской газете «The Musical Observer» в 1927 г.:

«Что касается Римского-Корсакова, то скажу Вам, когда после революции я вынужден был покинуть мой дом и мою любимую Россию, мне было разрешено взять с собой только по 500 рублей на каждого из четырех членов моей семьи, а из всей музыки я выбрал, чтобы увезти с собой, только одну партитуру — “Золотого петушка” Римского-Корсакова»¹⁶.

Однако оценки Рахманинова далеко не всегда однозначны. Б. В. Асафьев в своих воспоминаниях утверждает следующее: «...при всем своем эстетическом восторге перед звуковой красочной

¹⁴ Рассказ самого Рахманинова об этом передан в воспоминаниях А. Дж. и Е. Сванов (см.: *Сваны А. Дж. и Е. Воспоминания о Рахманинове*. В 2-х т. Изд-е пятое, дополненное. Т. 2. / Сост., ред., предисл., коммент., указатели З. А. Апетян. М.: Музыка, С. 202–203).

¹⁵ *Ростовцева Л. Д. Воспоминания о С. В. Рахманинове* // *Воспоминания о Рахманинове*. В 2-х томах. Изд-е пятое, дополненное. Т. 1. / Сост., ред., предисл., коммент., указатели З. А. Апетян. М.: Музыка, 1988. С. 356; *Оссовский А. В. Указ. соч.* С. 356.

¹⁶ *Рахманинов С. В. Указ. соч.* С. 96.

роскошью тематически экономной партитуры “Золотого петушка” Рахманинов — это было в годы империалистической бойни — усомнился однажды в национально-этической ценности оперы и высказался в том смысле, что ему осталось непонятным: как это Римский-Корсаков с такой злой иронией посмеялся над глубоко народными идеалами защиты отечества, о которых он сам так мудро повествовал в “Китеже”. Между прочим, к такому мнению приближался и А. К. Глазунов, но с оговоркой — больше вина Пушкина»¹⁷. Даже если переданные Асафьевым слова Рахманинова вполне достоверны, они, разумеется, не опровергают несомненного глубокого почитания Рахманиновым личности и музыки Римского-Корсакова.

К этому следует добавить, что Рахманинов как дирижер постоянно включал в свои концерты произведения Римского-Корсакова — увертюру «Светлый праздник», сюиты из опер «Садко» и «Ночь перед Рождеством», арии и романсы, и особенно часто — «Сечу при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже».

Постоянно присутствует «корсаковский след» и в самой музыке Рахманинова. Из множества давно описанных в специальной литературе музыкальных пересечений с наследием Римского-Корсакова, особый интерес представляют случаи, когда в произведениях Рахманинова возникает напряженное смысловое сопряжение собственного текста и заимствований из музыки Римского-Корсакова — явные аллюзии и цитаты, некоторые из которых давно замечены исследователями, другие, менее очевидные, еще могут быть выявлены. Часто они служат для усиления, уточнения и расширения заложенных в произведении смыслов.

Несколько таких квази-цитат из Римского-Корсакова обнаруживаются, например, в поэме «Колокола». Так, в коде первой части возникает явная и отмеченная еще А. И. Кандинским отсылка к эпизоду из «Китежа» — «Хожение в невидимый град» (вступление ко второй картине четвертого действия)¹⁸ — с его волшебными звонами и легкой, парящей поступью (примеры 2а и 2б). Эта отсылка делает более универсальными и знаковыми смыслы рахманиновского текста, резко расширяя смысловые горизонты всей первой части. Музыкальный намек на концепцию «Китежа» обозначает здесь выход в некое мистическое, надмирное пространство. В него словно бы

¹⁷ Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. В 2-х томах. Издание пятое, дополненное. Т. 2. / Сост., ред., предисл., коммент., указатели З. А. Апетян. М.: Музыка, 1988. С. 394.

¹⁸ См.: Кандинский А. И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола». Очерк второй // Советская музыка. 1973. № 6. С. 94.

(Allegro, ma non tanto)
Meno mosso. Maestoso.



Пример 2а

(Andante non troppo)
Piu mosso



Пример 2б

уходят и в нем растворяются все счастливые упования молодости, что может быть прочитано как мысль о трагической неосуществимости в земной реальности всех человеческих стремлений к Радости и Свету. Эти смыслы подтверждаются и сумрачным эпизодом «сна», разрывающим светлую ткань первой части.

В основной теме второй части «Колоколов» томно-страстные, прихотливо выходящие хроматические линии в нежном тембре флейт и скрипок (цифра 35 — пример 3а) вызывают явные и тоже давно замеченные ассоциации с тематизмом Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римского-Корсакова¹⁹. Порой эти линии почти точно воспроизводят ритмический и высотный контур знаменитой арии царицы-искусительницы (пример 3б). Вместе с этими ассоциациями рождается смутное ощущение коварной обманчивости любовных грез и порывов к счастью, о которых повествует поэтиче-

¹⁹ Сходство с «ориентом» Шемаханской царицы отмечает в связи с этой музыкой А. И. Демченко (См.: Демченко А. И. «Колокола» С. Рахманинова как социально-психологический феномен // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос. педагогического университета, 1994. С. 77).



Пример 3а



Пример 3б

ский текст К. Бальмонта. И в этом случае отсылка к музыке Римского-Корсакова может служить как бы указанием на тайные подтексты произведения.

В некоторых случаях Рахманинов радикально переосмысливает корсаковские приемы, как бы вступая в спор с предшественником.



Пример 4а



Пример 4б

Например, в побочной партии первой части Второй сонаты (сочинение 1913 г.) возникает явная отсылка к лейтмотиву Бомелия из «Царской невесты» — сходны здесь мелодические контуры с хроматическим заполнением узких интервалов, дублирование в дециму верхнего голоса, хоральный склад фактуры. Однако змеящиеся хроматические линии совершенно лишаются свойственного им у Римского-Корсакова негативного смысла, указывающего на злобное коварство персонажа. У Рахманинова сходные обороты превращаются в хрупкий одухотворенный образ. Если дать волю субъективным фантазиям, то можно услышать отражение отмоленной кем-то умиротворенной и просветленной души лукавого лекаря из «Царской невесты». В объективном же плане — это знак внутреннего усложнения лирической сферы: она принимает на себя новые неоднозначные коннотации.

Противоположное по смысловой направленности радикальное преобразование корсаковской «знойной» хроматики возникает в заключительных тактах Прелюдии си-минор ор. 32. В ней отчетливо проступают интонации песни Индийского гостя из «Садко»: хроматические линии в красочном сопоставлении одноименных мажора и минора. Однако у Рахманинова они звучат скорбным похоронным послесловием — воспетый экзотическим гостем чудесный «камень-яхонт» с райской птицей Феникс словно преобразается в тяжелое мучительное воспоминание (примеры 5а и 5б).

В обоих этих случаях знаки романтического экзотизма вырастают в субъективную лирику, внося в нее болезненно-изломанную ноту нового искусства начала XX в.

Прямые отсылки к корсаковским приемам и мотивам в музыке Рахманинова несут в себе указание на глубинное творческое родство двух художников. Это родство, по-видимому, остро ощущал Рахманинов — как младший современник, ищущий опору для своих замыслов в опытах знаменитого мастера. Внутренняя близость двух музыкантов сказывается не только в общеизвестной приверженности их исконным русским корням, в свойственной обоим опоре на русскую песенность, в стремлении к новому осмыслению древнего русского певческого искусства (напомним в связи с этим, что именно хоровые обработки Римского-Корсакова в 1880-е гг. дали первый толчок так называемому Новому направлению в русской духовной музыке, вершиной и итогом которого стало созданное Рахманиновым в 1915 г. «Всенощное бдение»). Давно отмечена и склонность обоих композиторов к пейзажной лирике, к созданию мелодий широкого дыхания.

Несомненна и близость некоторых концепционных решений. Глубинные смысловые связи просматриваются, например, между

dim.

mf

p

pp

Пример 5а

Есть на теплом море

pp sempre legato assai

чудный каменя хонт;

Пример 56

финалом «Китежа» и завершающими тактами «Колоколов» Рахманинова: и здесь, и там — выход в иное, преображенное и очищенное испытаниями надмирное пространство Света и Красоты.

Давно признано, что художественная индивидуальность Римского-Корсакова стала для Рахманинова опорой в поисках собственного творческого лица. Однако важно и то, что его диалог с наследием старшего современника нес в себе сложное взаимодействие притяжений, отталкиваний и даже споров. Характер этого взаимодействия высвечивает неповторимые особенности творческого облика каждого из двух музыкантов.

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ VS М. П. МУСОРГСКИЙ:
ПРОИГРАВШИЙ ПОБЕДИТЕЛЬ?
(О МЕХАНИЗМАХ ДЕВАЛЬВАЦИИ И ВОССТАНОВЛЕНИЯ
РЕПУТАЦИИ КОМПОЗИТОРА)

В русской культуре до 1910-х гг. музыка Н. Римского-Корсакова занимала уникальное место: она резонировала с художественными практиками разных групп и культурных агентов. При этом диапазон интересов этих групп был чрезвычайно широк. К символистскому кругу принадлежали, например, такие критики, как С. Дурыйлин и И. Корзухин. В их монографиях Римский-Корсаков показан как наследник идей Р. Вагнера: он был русский художник-мифотворец, создающий национальный миф¹. Его главным сочинением считалось «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», рассматриваемое как *opus magnum*. Идеи «Китежа» были близки и религиозно-мистическим организациям. Римский-Корсаков находил поддержку в кругах панславистов. Надо заметить, что он сам разделял идеи Н. Данилевского, одного из главных русских теоретиков этой идеологии². Образ Римского-Корсакова как национального гения наиболее ярко формировался в группе консервативно настроенных музыкантов, чью точку зрения публично озвучивал Н. Финдейзен в своей «Русской музыкальной газете». Противоположный лагерь модернистов³ также чтит Римского-Корсакова, в том числе и потому, что он являлся учителем (по разным дисциплинам) многих начинающих свою публичную деятельность музыкантов. Так, С. Прокофьев, учившийся у него по классу инструментовки (правда, довольно непродолжительное время), пусть и ругающий, как он записывал

¹ Подробнее об этом см.: *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия. М.: НЛО, 2014. С. 320–332.

² Подробнее об этом см.: *Лобанкова Е. В.* Национальные мифы в русской музыкальной культуре: от Глинки до Скрябина. СПб.: Издательство им. Новикова, 2014. С. 250–260.

³ След за современными литературоведами и историками культуры (И. Шевеленко, Д. Сарабьянов и др.) я включаю в это понятие основные тенденции «нового искусства» начала XX в., в том числе авангард.

в Дневнике, «Корсеньку»⁴ за «пошлые темы», тем не менее упивался его «Снегурочкой», Фортепианным концертом, «Антаром» и др.

Точкой пересечения этих разных интеллектуальных сил через призму корсаковского искусства стали общие поиски национального, особенно набиравшие силу после начавшейся Первой мировой войны в 1914 г. Его искусство интерпретировалось как сложившаяся модель национальной музыки. В ней отмечались следующие важные качества: конвергенция «высокой» и «низкой» культур, отличие этой «традиции» от имперского искусства, дискредитированного в эти годы. Подобная эстетико-политическая установка была особенно актуальна для модернистского искусства начала XX в. Художники были озабочены созданием не только «нового» искусства, но и национального. Русское экспериментальное искусство, как показала исследователь И. Шевеленко, мыслилось вне связи с западной традицией. Утверждалось ее особое автохтонное происхождение⁵. Так, Д. Бурлюк в 1913 г. говорил о «нашей художественной национальной независимости»⁶.

На этом фоне ситуация 1920-х гг. вызывает множество вопросов. Почему именно Римский-Корсаков, непререкаемый авторитет, стал объектом громкой критики в раннесоветской культуре, а не, например, П. Чайковский, чья музыка с большим трудом ассимилировалась в новых политических условиях Страны Советов? Каким образом стал возможен сам дискурс «разоблачения» Римского-Корсакова, чья редактра многих сочинений его друзей по «Могучей кучке» считалась достижением, а не ошибкой? Почему редактор П. Ламм обратился именно к рукописям «Бориса Годунова», пытаясь воссоздать замысел автора, а не к незаконченным творениям других кучкистов, например — А. Бородин? Как утвердилась сама идея реконструкции подлинного текста, которой не было при жизни композитора?

Надо заметить, что события, связанные с изучением рукописей Мусоргского, хронология событий, текстологические вопросы редакций и скандал в прессе — все это становилось предметом научных исследований (например, В. Варунца, Е. Левашева, Е. Михайловой, М. Раку, Р. Тарускина и др.). При этом в поле зрения ученых пока не попадал анализ внутренних социокультурных механизмов, влиявших на репутацию⁷ великого мэтра, что и будет рассмотрено ниже.

⁴ Прокофьев С. С. Дневники. 1907–1933: в 3-х тт. Т. I.: 1907–1918. М.: Классика-XXI, 2002. С. 48.

⁵ Шевеленко И. Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: НЛО, 2017. С. 29.

⁶ Цит. по: Шевеленко И. Указ. соч. С. 59.

⁷ Репутация — это те представления о творце и его произведениях, которые складываются в рамках художественной системы и разделяются боль-

Кратко напомним суть разыгравшихся событий: в 1924 г. в советской прессе появилась информация о готовящемся открытии «настоящей» оперы «Борис Годунов», что вызвало ажиотаж среди музыкантов и театров. Над реконструкцией сочинения работал П. Ламм, чей вариант был показан в 1928 г. в ЛГАТОБе (бывшем Мариинском театре)⁸. Параллельно разворачивалась острая полемика о значении редакции Римского-Корсакова — наиболее активно против нее выступал Б. Асафьев, более аккуратно высказывался А. Луначарский⁹. Репутацию мэтра безуспешно пытались отстоять А. Глазунов и сын композитора А. Римский-Корсаков. Дискуссия «Римский-Корсаков vs Мусоргский» продолжилась во время работы Ламма над оперой «Хованщина» и полным собранием сочинений Модеста Петровича. Открытие «подлинного» Мусоргского привело к девальвации образа классика предыдущей эпохи — этот дискурс сохранялся до 1932 г.

НАСТОЯЩЕЕ В ПРОШЛОМ

В современной гуманитаристике широко утвердилась идея, что эпоха 1920-х, несмотря на дискурс разрыва с прошлым, транслировала и развивала (пусть имплицитно) многие идеи и устремления Серебряного века. Поиски советского искусства опирались на модернизм 1910-х гг., используя, в том числе, и зарождающиеся в недрах дореволюционного десятилетия новые оценочные суждения и иерархии. Именно в это время и начинают возникать предпосылки для последующей девальвации образа Римского-Корсакова.

шинством участников (СМИ, издателями, публикой, педагогами, учеными и др.). Возникновение публичных репутаций связано с неизбежным структурированием художественной системы. Они вырабатываются в автономном поле для поддержания или свержения иерархии, обеспечивают динамику благодаря борьбе за репутацию между профессионалами, где главным «козырем» выступают произведения искусства (по теории П. Бурдьё). См. подробнее: *Рейтблат*. Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: НЛЮ, 2001. С. 51–52.

⁸ Конечной целью Ламма являлось воссоздание уртекста. Однако исследователь Е. Михайлова называет версию Ламма контаминированной — из двух авторских редакций и редакции Римского-Корсакова. См. подробнее: *Михайлова Е.* Из истории изучения и сценической судьбы первой авторской редакции «Бориса Годунова» Мусоргского // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 60–73.

⁹ Луначарский старался вообще не упоминать имени Римского-Корсакова в контексте рассуждений об оригинальной редакции Мусоргского, тем самым стараясь не задевать репутации именитого композитора. См., например: *Луначарский А.* Подлинный «Борис Годунов» // Красная газета. Вечерний выпуск. Л., 1926. № 302, 17 декабря. С. 4.

Первым событием, пошатнувшим «постамент» автора «Снегурочки», стало посмертное издание его «Летописи» 1909 г.¹⁰ Это документальное свидетельство, содержащее откровенные, часто негативные, оценки коллег, вызвало множество публикаций с обличением этических и нравственных качеств ушедшего мэтра. Многие с удивлением отмечали, что Римский-Корсаков нелицеприятно относился и к своему другу Мусоргскому. Складывалось одно из первых посмертных противопоставлений обоих мастеров.

Далее скандалы вокруг имени Римского-Корсакова возникали в связи с деятельностью С. Дягилева и его «Русских сезонов». Впервые спор разгорелся об успешном балете «Клеопатра» (1909 г.), в котором, как известно, наряду с отрывками из музыки А. Аренского, С. Танеева, Н. Черепнина и др., использовались материалы из «Млады», что не нравилось наследникам композитора. Более громкий резонанс получила постановка «Шехеразады» (1910 г.). Последняя вызвала разоблачительное публичное письмо вдовы Надежды Николаевны (она сама спектакль не видела, а судила со слов сына Андрея). Тогда впервые в ее оценках появляется риторика «насилия» по отношению к сочинениям ее покойного мужа, которая в 1920-е гг. будет использоваться как сторонниками Римского-Корсакова, так и его противниками. Ее вывод — это «антихудожественный поступок» и «неуважение к памяти композитора»¹¹. Дальнейшую тактику наследников можно назвать «охранительной» и «консервирующей».

Следующее публичное противостояние семьи ушедшего классика с Дягилевым было вызвано превращением «Золотого петушка» в оперу-балет. Постановка, оказавшаяся одной из самых успешных и громких премьер в сезоне 1914/15 гг., вызвала запрет вдовы на использование музыки покойного мужа в дальнейших предприятиях импресарио. Эти противостояния воспринимались в модернистской среде (к которой принадлежал и Асафьев, и Луначарский, главные участники будущего скандала) схожим образом — Дягилев, пусть и ругаемый многими за вульгарное новаторство, считался победителем, так как радел за «новое искусство», которое при этом опирается на «свою», национальную традицию, а действия наследников воспринимались как ретроградные, осложняющие такой важный символический акт дягилевских усилий, как завоевание Европы русским искусством. Отчасти эта вполне закономерная позиция наследников и спровоцировала последующее исключение музыки Николая Ан-

¹⁰ Подробнее об этом см.: Рахманова М. История «Летописи» // Триумф русской музыки. Н. А. Римский-Корсаков — окно в мир. Сборник статей. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТМИ, 2016. С. 79–129.

¹¹ Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 2-х тт. Т. 2: 1913–1922. М.: Композитор, 2000. С. 233.

дреевича из круга актуального искусства, что в конечном счете повлекло и девальвацию репутации Римского-Корсакова в раннесоветской культуре.

АВТОРСКАЯ ВОЛЯ КАК ЗАКОН

Дягилев, очевидно, не представлял себе «Русских сезонов» без музыки Римского-Корсакова, что имело весьма глубокие основания — личное преклонение и уважение к его творчеству. Их не могли поколебать ни конфликты наследников, ни отповедь самого Николая Андреевича, указавшего в 1894 г. на чрезвычайную слабость композиторских опытов Дягилева. Более того, призрак ушедшего русского гения, как представляется, долго влиял на эстетику Сергея Павловича. В последний год жизни Римского-Корсакова, он почтительно, но настойчиво пытался с ним дискутировать о границах авторского права, мечтая добиться сокращения «Садко», на что композитор не пошел («Садко» так и не был поставлен). Дягилев начал размышлять о купюрах под воздействием все той же оперы Мусоргского «Борис Годунов»: ее Дягилев хотел исполнять непременно в редакции Римского-Корсакова, но с большими сокращениями¹².

Тогда автор «Садко» категорически отверг все изменения, утверждая несокрушимую силу воли творца, зафиксированной в партитуре. Вероятно, эта идея авторского манускрипта как носителя ценной вневременной информации — своего рода вещественное доказательство гения, которое неподвластно искажениям и разрушениям, — могла сказаться и еще на одном витке в истории «Римский-Корсаков vs Мусоргский», которая была спровоцирована парижским контекстом.

В Париже сложился кружок ценителей Мусоргского, возглавляемый Пьером д'Альгеймом и его женой — известной в России певицей Марией Олениной-д'Альгейм. На протяжении последних 10 лет он являлся пропагандистом Мусоргского, отражая устойчивый интерес к его музыке со стороны многих французов, в том числе авторитетных К. Сен-Санса и К. Дебюсси. В этом кружке стали громко говорить о первом замысле «Годунова» как о художественно законченном сочинении и делали попытки реконструировать его. После показа в 1908 г. «Бориса», напомним, в корсаковской редакции с Ф. Шаляпиным в главной роли на сцене «Гранд-опера», Дягилев, оценив масштаб успеха, решил его усилить и ответить на общественный заказ парижской элиты. «Подлинный» Мусоргский должен был предстать

¹² Схейен III. Дягилев и «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. С. 203.

в опере «Хованщина». В дальнейшей тактике Дягилева отчетливо слышны идеи Римского-Корсакова — всю зиму 1909/10 гг. импресарио проводит в Императорской публичной библиотеке, изучая автографы Мусорского и пытаясь понять «истинное» звучание этого сочинения. Так, идея автора «Золотого петушка» о первостепенном значении авторской воли, пропущенная через французский «заказ», привела к идее о реконструкции. Надо отметить, что примерно в это время рукописи Мусорского в библиотеке просматривал и Асафьев.

Однако Дягилев, как показали дальнейшие события и переписка, например И. Стравинского¹³, еще одного из непосредственных участников скандала, не стремился опорочить имя Римского-Корсакова. Метафорически, он хотел «сидеть на двух стульях» — удовлетворить жажду Запада на «оригинал», срошенную с экспериментальным искусством, и в то же время сделать качественную постановку, которая тогда была невозможна без редакции Корсакова¹⁴. Ситуацию скандала создавала пресса, в которой впервые заговорили о покушении на репутацию мэтра со стороны Дягилева. Риторика профессионалов была такая: они высказывали интерес к новым неизвестным фрагментам «Хованщины», но финальный хор, который досочинил молодой Стравинский, считали кощунственным актом против версии Николая Андреевича¹⁵.

Далее сын композитора Андрей публично подытожил все претензии наследников к импресарию. Критик использовал прием обобщения: если «изуродовали “Шехеразаду”», то значит и изуродовали все музыкальные произведения. Он использует, как и ранее его мать, органицистский подход, активно предъявляя читателю противопоставления: «живое» у Римского-Корсакова — «мертвое» у Дягилева. Еще один скрытый мотив в его статье — подчинение Дягилева французской моде, а значит разрушение национального начала. Важно, что в подтекстах выступлений всех действующих лиц скандала шла борьба за смыслы, вкладываемые теперь в понятие «национального искусства». Постановка «Хованщины» визуализировала скрытые процессы, происходящие в культуре, — впервые переосмыслилась жестко закрепленная традиция в музыке, связанная с поколением «Могучей кучки»¹⁶. Олицетворением «старого», «имперского» лаге-

¹³ Например, см. письмо М. О. Штейнберга — И. С. Стравинскому. 28 января [10 февраля] 1913 г. (*Стравинский И. Ф. Переписка...* Указ. соч. С. 21.)

¹⁴ В изменении текста принимал участие также М. Равель.

¹⁵ См. подборку выдержек из прессы: *Стравинский И. Ф. Переписка...* Указ. соч. С. 22–23.

¹⁶ О закреплении музыкальных идиом, которые ассоциировались с национальным элементом, в творчестве «Могучей кучки» и их последователей см., например: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. Vol. I. P. 23–75, 497–501.*

ря теперь выступал Римский-Корсаков и его наследники, а «нового» — Дягилев и Стравинский, последний к тому же символически мыслился своего рода новым «Мусоргским». Интересно, что эту параллель развивали родственники Римского-Корсакова, указывая, что подобное сравнение использовал и сам великий композитор¹⁷. Начался процесс смены художественных парадигм, борьба за новую традицию через девальвацию старой.

Как известно, постановка Дягилева в 1913 г. была далека от «подлинного» замысла Мусоргского. В этом-то и обвинил его Корсаков-младший. Критик рассматривал «Хованщину» «совокупным произведением двух художников»¹⁸, и импресарио нарушил авторские права обоих. Разрушение целого, смешение «подлинного» Мусоргского и Мусоргского, «прошедшего через руки Римского-Корсакова, Равеля и Стравинского», рассматривалось им как «вандализм»¹⁹. И тогда, вроде бы, находясь, на противоположной стороне баррикад, Андрей Николаевич присоединяется к модернистской идее Дягилева и французов — о создании новой редакции на основе только рукописей Мусоргского²⁰.

Итог дискуссии подвел М. Равель, выступивший на страницах журнала «Музыка» в апреле 1913 г. Человек другой культуры, он напрямую выразил свои «претензии» к работе Корсакова, озвучив публично взгляды многих французских интеллектуалов²¹: «...этот финал из наиболее слабых. Он был прослушан в Париже один раз несколько лет назад и оставил после себя удручающее впечатление чего-то растянутого и в то же время недоделанного. В театре эффект такого финала мог быть пагубным»²². Он оспаривает и другие заявления Андрея Римского-Корсакова — о «родстве по духу» или «тесной дружбе» двух мэтров, напоминая о нелицеприятных оценках в «Летописи» и «о глубоком различии в их музыкальном созерцании»²³.

¹⁷ Об этом сообщала Н. Н. Римская-Корсакова в письме к С. Н. Римской-Корсаковой. См.: *Стравинский И. Ф. Переписка...* Указ. соч. Т. I. С. 221.

¹⁸ *Стравинский И. Ф. Переписка...* Указ. соч. Т. II. С. 24.

¹⁹ Премьера прошла 5, 7, 9, 16, 18, 20 июня 1913 г. Финал Стравинского шел три раза, использовался и финал Римского-Корсакова.

²⁰ *Стравинский И. Ф. Переписка...* Указ. соч. Т. II. С. 24.

²¹ Как указывает Р. Тарускин, на Западе репутация Римского-Корсакова до сих пор окрашена в негативные тона в связи с редакцией «Бориса Годунова». Мнение о нем долгие годы складывалось во многом под воздействием книги «На полях “Бориса Годунова”» (*En marge de Boris Godounov*) Робера Годе, близкого друга Дебюсси. (*Тарускин Р. Догоняя Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Сборник статей.* СПб.: СПб ГМТМИ, 2010. С. 278.)

²² *Стравинский И. Ф. Переписка...* Указ. соч. Т. II. С. 68–69.

²³ Там же.

Идея реконструкции, которую позже подхватило советское музыковедение, складывалась в параллельных отраслях. Еще одним контекстом для поисков автохтонного национального первоисточника в «высокой» культуре 1910-х гг. оказались изыскания фольклористов, которые часто срачивались с поисками «своего» пути и в духовной музыке. Работая с первоисточником — народным мелосом, они пытались «изобрести традицию» и новую парадигму «национального», отрицая весь имперский период. Тогда, по их мнению, искажалась исконная свежесть и непосредственность старинного напева. В этом смысле нападки на Римского-Корсакова появились и со стороны представителей «Нового направления» в духовной музыке, например А. Кастальского²⁴. Уже с 1900-х гг. Кастальский много занимался изучением рукописей, а в 1907 г. он представил реконструкцию «Пещного действа»²⁵. Хотя в итоге, как и в случае с «истинным» Мусоргским, многое было привнесено самим исследователем первоисточников²⁶. Об этих опытах хорошо знал и Асафьев, не случайно издатель модернистского журнала «Музыка» В. Держановский именно ему предлагал делать обзоры о церковно-певческой практике в России.

Идея очищения исконно-древнего русского артефакта от последующей патины времени была важна еще в связи и с сенсационным открытием древних русских икон, которые проходили процесс реставрации перед показами. Первое масштабное знакомство с древним искусством состоялось в декабре 1911 — январе 1912 г., второе — наиболее объемное — на Московской выставке древнерусского искусства в феврале 1913 г. (были открыты новгородские и московские иконы XIV–XVI вв.). Так, идея реставрации, расчищения истинного лика от более поздних записей, могла быть экстраполирована и на другие художественные области, в том числе и на музыкальную.

Параллельно о «первоисточнике», возведенном в идеал, рассуждали и в кругу художников, близких к Дягилеву. Н. Рерих писал о том, что «все перетолкования прошлого века должны быть забыты», и «надо брать одни первоисточники», говоря о возвращении культуры допетровской Руси²⁷.

²⁴ Frolova-Walker M. Russian music and nationalism from Glinka to Stalin. New Haven; London: Yale Universiti Press, cop. 2007. P. 226–300.

²⁵ Реконструкция осуществлялась по материалам, найденным и расшифрованным В. М. Металловым.

²⁶ Frolova-Walker M. Указ соч. P. 288.

²⁷ Цит. по: Шевеленко И. Указ. соч. С. 221.

Обращение к «подлинному» Мусоргскому шло опосредованно, через французские влияния, которые были связаны с увлечениями примитивным, автохтонным искусством разных народов. Как раз в период работы Дягилева над рукописями «Хованщины» Л. Бакст в 1909 г. в статье «Пути классицизма в искусстве» говорил о художественном будущем, к которому можно прийти только через возврат к «форме... примитивной», «к стилю грубому, лапидарному»²⁸, как это делают П. Гоген и А. Матисс. Неизбежной фазой к большому искусству, продолжает Бакст, является «деланная грубость», «неуклюжесть»²⁹. Именно Мусоргский в контексте музыкальной культуры являлся наиболее подходящей фигурой для текущего момента — уже признанный гений, часть русской традиции, но, в то же время, его музыку слышали сквозь призму «неокультуренного» стиля, варварского искусства. Таким образом, в русской культуре шли процессы смены художественных парадигм, и одним из его агентов выступил Дягилев. Этот запрос на новое искусство с национальными корнями сформировался в контексте требований новой культурной идентичности образованного класса³⁰.

РАЗРУШЕНИЕ ПЬЕДЕСТАЛА

Знаком окончательной девальвации репутации Римского-Корсакова может стать письмо его последнего ученика И. Стравинского к А. Бенуа в 1915 г. В нем он выражал недоумение в ответ на резкую статью А. Римского-Корсакова о его балетах в журнале «Аполлон». Стравинский называет его «добросовестным мракобесом» и «беззаветным поклонником музы своего отца, этого В. Васнецова русской музыки»³¹. Сравнение с Васнецовым здесь неслучайно, в модернистских кругах его искусство теперь называлось «псевдо-народным», «лубочным», несоответствующим запросам современности. Далее Стравинский, отвечая на пассажи Корсакова-младшего, писал о разрыве не с русской музыкой, а с «наследием русской музыки» и теми формами репрезентации национального, которые в ней были выработаны (имея в виду в первую очередь Корсакова-старшего).

Представленная здесь череда скандалов и конфликтов разных точек зрения продолжилась уже в раннесоветской культуре, в которой выстраивалась новая культурная норма. Асафьев, как идео-

²⁸ Цит. по: Шевеленко И. Указ. соч. С. 222.

²⁹ Цит. по: Шевеленко И. Указ. соч. С. 223.

³⁰ Об этом см.: Шевеленко И. Указ. соч. С. 226.

³¹ Стравинский И. Ф. Переписка... Указ. соч. Т. II. С. 323.

лог возникающей музыкальной науки в Стране Советов³², пытался претворить в жизнь амбициозный план по превращению советского музыкознания в проект международный. Он хорошо знал и европейский контекст модернизма с его поисками примитивного искусства, и тренд немецкой музыкальной науки, ориентированной на текстологию. Открытие «подлинного» Мусоргского оказалось «kozyрем», который придавал вес советскому музыковедению. Таким образом, обращение в раннесоветской культуре именно к рукописям «Бориса Годунова» и «Хованщины» не случайно, а связано с дореволюционной общеевропейской ситуацией. Девальвация репутации Римского-Корсакова также была подготовлена ранее, а затем усилена высказываниями и оценками И. Стравинского, одного из влиятельных героев в музыкальном процессе 1920-х гг.

Однако идеологические оценки творчества Римского-Корсакова практически не повлияли на музыкальную практику. Сочинения Римского-Корсакова продолжали звучать. Сенсацией стали постановки «Китежа» в ЛГАТОБе и Большом театре в 1926 г., как раз в разгар полемики. Правда, в 1929 г. эта опера уже была внесена в разряд запрещенных и таковой оставалась до очередного репертуарного указателя 1934 г.³³ Несмотря на мистический контекст сюжета, Луначарский считал эту оперу «изумительным достижением»³⁴. Позже именно Нарком просвещения сыграл ведущую роль в возвращении Римского-Корсакова в дискурс о «правильном», «образцовом» искусстве. Высшей точкой в мемориализации имени композитора стал 1952 г., когда ему был установлен памятник в Ленинграде.

³² О роли Асафьева в институционализации музыкальной науки в раннесоветской культуре см.: Букина Т. Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов. Очерки культурной истории. СПб.: РХГА, 2010. С. 11–61.

³³ Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика XXI, 2010. С. 71.

³⁴ Луначарский А. В. К столетию Большого театра // Луначарский А. В. В мире музыки. Статьи и речи. М.: Советский композитор, 1958. С. 295.

«ВЕЛИКАЯ ЗАДАЧА УКРАШАТЬ ОКРУЖАЮЩЕЕ»:

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ГЛАЗАМИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

В настоящей статье делается попытка представить взгляд на личность и творчество Н. А. Римского-Корсакова сквозь призму 1933 г. — года 25-летия со дня смерти великого композитора. Взгляд этот принадлежит человеку многогранно одаренному, великолепно эрудированному; человеку, который непосредственно воспринимал и глубоко исследовал различные области искусства, в первую очередь — литературу и театр. Также он прославился как превосходный художественный критик. Не будучи профессиональным музыкантом, он, однако, оставил корпус интереснейших статей о музыке. Речь идет о первом народном комиссаре просвещения Советской России — Анатолии Васильевиче Луначарском.

Свою «музыкально-критическую фантазию» о Римском-Корсакове Луначарский опубликовал в московской газете «Известия» ко дню смерти композитора¹, дополненный вариант статьи с сокращенным заглавием вскоре появился в журнале «Советская музыка»². В дальнейшем этот текст с различными версиями заголовка (жанровое обозначение преимущественно присутствует, но иногда его нет; также варьируются знаки препинания и написание слова «25-летию») много раз перепечатывался в посмертных авторских сборниках. Данная работа — первая и единственная, героем которой выступает Римский-Корсаков (до этого были статьи об отдельных произведениях композитора), и предпоследняя из посвященных музыке, — вышла в свет за полгода до кончины Луначарского во французской Ментоне в декабре 1933-го. В ней Луначарский, выдающийся *советский* теоретик искусства, идеолог и просветитель,

¹ Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков. Музыкально-критическая фантазия к 25-летию со дня смерти // Известия. № 154. 20 июня 1933 г. С. 3.

² Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков (К 25-летию со дня смерти) // Советская музыка. 1933. № 4. С. 6–12.

раскрывает свое понимание личности и творческого метода великого русского композитора.

М. Г. Раку в фундаментальном труде «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи»³ характеризует статью как «в высшей степени примечательную»⁴. С этим трудно не согласиться, как и с утверждением, что в статье «Корсаков» оказывается «активно “актуализирован” Луначарским»⁵. Однако с некоторыми другими оценками выдающегося современного исследователя, и в первую очередь — с тезисом, что Римский-Корсаков «в начале 1930-х интерпретирован им [Луначарским] с позиций наступающего социалистического реализма»⁶ (курсив мой — Т. Т.), можно поспорить.

Композицию статьи можно сравнить с музыкальной трехчастной формой: крайние разделы небольшие, но очень важные, и в первом — вводном — Луначарский совершает своего рода отвлекающий маневр. Он рассуждает о времени «пышного музыкального роста» Римского-Корсакова — «моменте народничества в самом широком смысле слова»⁷ и говорит, что он «не был настоящим передовым шестидесятником или семидесятником»⁸. Вообще в этом разделе очень много «не» — «не обладая большим мелодическим даром», «все это [имеются в виду убеждения кучкистов — Т. Т.] у Римского-Корсакова не было так глубоко, как у некоторых других музыкантов его группы (в особенности у Мусоргского)»⁹, но в то же время «и у этого композитора были черты, выдвигавшие его в некоторых отношениях на самое первое место»¹⁰. В целом оценки Луначарского выглядят довольно скромными.

Основной раздел статьи, занимающий львиную долю пространства текста, написан совершенно в ином ключе. Жанр переходит в воображаемый диалог автора с героем. Очевидно, что Луначарский, писатель и драматург, не случайно выбирает форму литературного диалога, «позволяющего особым образом развивать философические или вообще отвлеченные по своей широкой значимости

³ Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.

⁴ Раку М. Указ. соч. С. 370.

⁵ Раку М. Указ. соч. С. 371.

⁶ Там же.

⁷ Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков: К двадцатипятилетию со дня смерти // Луначарский А. В. Статьи о театре и драматургии. М.–Л.: Искусство, 1938. С. 244.

⁸ Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков... Указ. соч. С. 245.

⁹ Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков... Указ. соч. С. 244.

¹⁰ Там же.

(моралистической и т. п.) темы»¹¹. В наследии Луначарского важное место занимает «Диалог об искусстве», впервые опубликованный под заглавием «Марксизм и эстетика» еще в 1905 г. (автор в это время находился в ссылке в Тотеме Вологодской губернии); в дальнейшем Луначарский не раз возвращался к данной работе. Предисловие Луначарского к его диалогу и может послужить исходным пунктом для оценки диалога как жанра: «Диалог дает возможность, — пишет Луначарский, — объективно изложить ряд мнений, взаимно поднимающих и дополняющих одно другое, построить лестницу воззрений и подвести к законченной идее»¹².

Избранный Луначарским жанр (автор сам перечисляет прецеденты — от Гофмана до Ромена Роллана через Вагнера и Гюго, называя также гениальным примером музыкально-критической фантазии пушкинского «Моцарта и Сальери»), лексический состав, интонация текста статьи — все эти компоненты авторского стиля наследуют романтической традиции. Однако на глазах читателя романтическая традиция совершенно в гофманианской манере перерождается в эстетику и поэтику модерна. В тексте происходит количественное накопление символов, характерных для иконографии модерна, и ключевым становится мотив *сада*.

Как пишет Н. И. Дегтярева, мотивы острова и *сада* «могут быть названы центральными элементами поэтики модерна. Их семантическое поле, широкое и многослойное, вбирает в себя категорию *панэстетизма* — *утопии преобразования жизни посредством искусства*, идею синтеза искусств, несет в себе контрастные образы тайны, любви и смерти, убежища, забвения, *воплощенной мечты об Эдеме*»¹³ (здесь и далее курсив мой — Т. Т.). Сравним слова статьи Луначарского: «Жить стоит только тогда, когда жизнь есть счастье, когда жизнь ощущается как нечто глубоко положительное и все растущее в этом положительном смысле — нечто постоянно улучшающееся. Так представляем мы себе жизнь нашу и наших ближайших потомков. <...> “Земля должна быть превращена в сад”, — говорят

¹¹ Диалог // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 3 / Ком. Акад.; Секция лит., искусства и яз.; Ред. коллегия: Беспалов И. М., Лебедев-Полянский П. И., Маца И. Л., Нусинов И. М., Переверзев В. Ф., Скрыпник И. А., Фриче В. М.; Отв. ред. Луначарский А. В.; Отв. секретарь Бескин О. М. [б. м.]: Изд-во Ком. Акад., 1930. 634 стб., XII: ил. [Электронный ресурс] URL: <http://www.feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> (дата обращения: 21.10.2019).

¹² Луначарский А. В. Диалог об искусстве. [Электронный ресурс] URL: <http://www.lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/dialog-ob-iskusstve/> (дата обращения: 21.10.2019).

¹³ Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. СПб., 2010. С. 36.

нам. Это — только суммарное и очень неточное выражение для того, чтобы указать, что землю, как некий великий сырой материал, мастер-человек, человеческий коллектив возьмет в свои могучие руки, *чтобы превратить ее в некий шедевр и потом постоянно вновь претворять ее*, согласно своему внутреннему росту. Это будет значить — постоянно украшать мир: “*ornare*”¹⁴.

Композитор получает характеристику как «великий и поистине волшебный орнаменталист». Также вслед за Н. И. Дегтяревой отметим, что культ линии, орнаментальность и декоративное преобразование растительных форм, важнейшие формообразующие черты модерна в живописи, связаны с мотивом *сада*.

Луначарский задается вопросом, кто же такой Римский-Корсаков, и дает ответ: «Вы для меня, дорогой Николай Андреевич, великий волшебник прекрасной поверхности»¹⁵.

«Великая поверхностность» видится Луначарским в отношении Римского-Корсакова к фольклору: «В крестьянском музыкальном творчестве вы нашли как бы какие-то сверкающие руды, какие-то ослепительные россыпи драгоценных камней, какие-то одевающие дно целых рек груды бурмитского зерна»¹⁶. <...> Очень редко полнота народного горя, какая-нибудь чрезвычайно сильная патетика могла проколоть ту блистательную скорлупу, в которую вы одевали народное чувство, пользуясь гораздо больше формальным народным творчеством, чем реальными социально-психологическими переживаниями безумно скорбной и в самом богатстве своей души почти ужасающей русской деревни вашего времени»¹⁷. То же качество отмечается и в вопросах религии (в исследованиях разных лет неоднократно цитировалось высказывание о «Китеже»), и в связи с наследием Мусоргского (весьма неожиданным оказывается сравнение Римского-Корсакова — редактора «Бориса» — с «необыкновенным маэстро-парикмахером, таким волшебным сверх-Фигаро», способным «причесать и приодеть» «неуклюжую, могучую и не нашедшую себя» музу Мусоргского).

Следует подчеркнуть неравнозначность понятий «орнаментализм» и «формализм»: здесь Луначарский проводит четкое разграничение, уже, несомненно, ощущая витающие в воздухе зловещие коннотации, которые могли бы дорого стоить его герою:

«Формалистами мы называем тех, кто отрицает значение жизненного содержания в художественном произведении, у кого фактически форма и субъективно любовь к форме перерастает все осталь-

¹⁴ Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков... Указ. соч. С. 247–248.

¹⁵ Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков... Указ. соч. С. 246.

¹⁶ Старинное русское название крупного жемчуга.

¹⁷ Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков... Указ. соч. С. 249.

ные стороны творчества... В этом смысле вы не формалист, хотя и замечательнейший художник формы. Содержанием для вашей поверхности, как я уже сказал, является сам мир, действительная жизнь. Вы только хотели и смогли представить его необыкновенно красивым, и в этом, конечно, есть нечто рискованное»¹⁸.

Думается, статья Луначарского во многом выполнила функцию охранной грамоты по отношению к Римскому-Корсакову и его наследию. Луначарский словно бы предвосхитил будущие возможные обвинения в «формализме» и заранее дал на них убедительный ответ, снимая с Н. А. всякие подозрения. Возникает вопрос: почему он это сделал?

Луначарский так характеризует героя своей статьи: «Дорогой человек, которому я обязан многими и многими часами высокого наслаждения»¹⁹. Здесь уместно небольшое отступление.

Старший брат Анатолия Васильевича, Михаил Васильевич (1862–1929), был членом ближайшего окружения Н. А. Римского-Корсакова. Ярко одаренный вокалист (бас-баритон), учившийся у ведущих профессоров Петербургской консерватории С. Габеля и К. Эверарди, он в 1894 г. окончил юридический факультет Московского университета, после чего служил в различных министерствах, одновременно музицируя. М. В. Луначарский стал одним из организаторов и руководителей Петербургского общества музыкальных собраний, принимая активное участие в концертах общества и участвуя в просветительных и научных музыкальных изданиях, которыми оно занималось.

Много концертировал, исполняя романсы и сольные партии в ораториях («Страсти по Матфею» И. С. Баха, «Павел» и «Илия» Ф. Мендельсона, «Песнь о колоколе» М. Бруха). Глазунов посвятил ему романс «Если хочешь любить» (текст А. Коринфского, 1898). Римский-Корсаков посвятил ему романс «Медлительно влекутся дни мои» (слова А. Пушкина, 1895).

6 апреля 1895 г. в Панаевском театре (Санкт-Петербург) выступил в партии Юрия Токмакова в 3-й редакции оперы «Псковитянка» (спектакль ставился участниками С.-Петербургского общества муз. собраний), став таким образом первым исполнителем партии в третьей редакции.

28 ноября 1896 г. в Большом зале Санкт-Петербургской консерватории выступил в партии Бориса Годунова в первом исполнении оперы «Борис Годунов» в редакции Н. А. Римского-Корсакова (дирижировал сам Римский-Корсаков), став таким образом первым исполнителем партии в этой редакции.

¹⁸ Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков... Указ. соч. С. 252.

¹⁹ Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков... Указ. соч. С. 246.

Анатолий Васильевич не был свидетелем всех этих событий, поскольку в начале 1890-х обучался в Первой мужской гимназии в Киеве, а по окончании гимназии в 1895 г. поступил в Цюрихский университет и до 1898 г. находился в Европе, но очевидно, что старший брат мог стать для него своеобразным проводником в мир творчества Римского-Корсакова.

Дорогой, близкий, почти родной человек. Сравним с формулировками монографии М. Г. Раку: «почти покровительственно указывая на совершенные идейные ошибки»²⁰; в связи с «Китежем» — «обращаясь к покойному классику в воображаемом диалоге, Луначарский *пеняет...*»²¹ (курсив мой — Т. Т.). Уважение и восхищение, которые испытывал автор статьи по отношению к своему герою, не позволили бы пусть даже и «почти», но все же «покровительственно указывать» и «пенять»; скорее, подобный, свойственный жанру романтического воображаемого диалога, несколько провокативный тон отражает стремление Луначарского «построить лестницу воззрений и подвести к законченной идее».

Наследие Римского-Корсакова — на тот момент еще не окончательно «канонизированного» классика русской музыки — осмысливается Луначарским как нечто «действительно ценное» для молодой советской культуры: «Пролетарской музе, которая еще недавно родилась, очень нужна красота. <...> Она с детства должна любить красоту: краски, звуки, линии, переживания в их максимальном развитии, в их прекрасных сочетаниях»²².

М. Г. Раку утверждает, что Луначарский оценивает творческий метод Римского-Корсакова с позиций социалистического реализма: «Отражать мир в его реальности, но преображая, придавая ему “праздничность и нарядность” — одна из важнейших задач, поставленная в эти дни перед художниками социализма его идеологами и поименованная ими “социалистическим реализмом”». Оказывается, что Римский-Корсаков уже практически выполнил эту задачу. Композиторам современности остается лишь послушно следовать его примеру»²³. Думается, однако, что в проникновенной интонации текста статьи открывается глубинное родство душ автора и героя — таких, казалось бы, непохожих людей. Обращает внимание, что Луначарский чаще всего говорит о произведениях последнего периода творчества Римского-Корсакова: будучи сам плотью от плоти культуры западноевропейского и русского модерна, он чувствует наиболее созвучные себе вещи в мирозерцании великого масте-

²⁰ Раку М. Указ. соч. С. 370.

²¹ Там же.

²² Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков... Указ. соч. С. 252–253.

²³ Раку М. Указ. соч. С. 371.

ра. Его интуитивные открытия находят подтверждение в процессе анализа композиторской техники Римского-Корсакова: сегодня ни для кого не секрет, что его тематический материал очень часто имеет орнаментальное (фигуративное) происхождение, что композитор постоянно использует контрапунктические приемы (имитации, бесконечные каноны), очень любит симметричные построения, что глубочайшая проработка драматургии оркестровых тембров создает звучащий образ того самого мира, который «одевался необыкновенными радужными красками, начинал играть, как самоцвет, искрился золотом, становился *праздничным и нарядным*»²⁴ (курсив мой — Т. Т.).

Статью можно назвать апологией Римского-Корсакова, и кто знает, как бы сложилась судьба наследия композитора, если бы Луначарский не опубликовал ее за полгода до своей кончины. Вслед за ним придут «культурные строители» совершенно иного плана — и это также предчувствует первый нарком просвещения, говоря в кратком заключении статьи о «разного рода амбициозных людях с ограниченным кругозором, со врожденной антипатией ко всему яркому, замечательному», от которых-де «довольно пострадали наши консерватории, наши оперные театры, наша публика»²⁵. То ли еще будет, когда в скором времени произойдет окончательная смена парадигм и все прекрасные сады будут сметены разрушительной волной тоталитаризма...

²⁴ Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков... Указ. соч. С. 248.

²⁵ Луначарский А. В. Н. А. Римский-Корсаков... Указ. соч. С. 254.

ШОСТАКОВИЧ И РИМСКИЙ-КОРСАКОВ: К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКОГО ДИАЛОГА

В 1944 г. в мартовском номере журнала «Славяне» была опубликована статья Д. Д. Шостаковича о Н. А. Римском-Корсакове, юбилей которого широко отмечался в СССР¹. По решению правительства, с этой целью был создан Всесоюзный комитет по ознаменованию 100-летия со дня его рождения; в состав комитета входили виднейшие советские музыканты, в том числе и Шостакович (председателем был назначен Н. Я. Мясковский). Шостакович присутствовал на всех мероприятиях², встречался с членами семьи Римских-Корсаковых, приехавшими в столицу³. Юбилей широко освещался в прессе⁴.

Организация такого масштабного празднования была неординарным событием — еще шла война, сводки о положении дел на фронте ежедневно публиковались в печати. Так, 18 марта, в день рождения Римского-Корсакова, сообщалось об очередной победе Красной Армии, в честь чего в Москве был дан праздничный артиллерийский салют из 124 орудий⁵.

¹ Шостакович Д. Великий русский композитор // Славяне. 1944. № 3. С. 43–44.

² 16 марта прошла научная сессия в Центральном доме композиторов, 19 марта состоялось торжественное заседание, 20 марта была организована научно-творческая сессия в Доме актера.

³ М. О. Штейнберг 18 марта 1944 г. в дневнике записывает: «И вот 100 лет со дня рождения Ник[олая] Андреевича. Сейчас же после завтрака первым явился Митя Шостакович, был очень мил, долго сидел у нас» (см.: Шостакович в дневниках М. О. Штейнберга / Публ. и коммент. О. Данскер // Шостакович: между мгновеньем и вечностью. Документы, материалы, статьи / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2000. С. 139.

⁴ См., например: К столетию со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова // Правда. 1944. № 66. 17 марта; То же // Ленинградская правда. 1944. № 67. 18 марта; Торжественное заседание в Большом театре, посвященное столетию со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова // Правда. 1944. № 68. 19 марта и др.

⁵ См., например: Известия. 1944. № 67. 19 марта. С. 1.

На официальных мероприятиях Шостакович не выступал. И статья в журнале «Славяне»⁶ стала его вкладом в честь юбилейных событий, данью памяти и уважения русскому композитору.

Журнал был официальным пропагандистским печатным органом Всеславянского комитета, созданного в 1941 г. по предложению И. Сталина. Публикация Шостаковича появилась именно в этом журнале не случайно: в 1942 г. он стал членом этого Комитета, участвовал во 2-м Всеславянском митинге, проходившем в Москве. Фотографии участников митинга, в том числе Шостаковича, публиковались во всех центральных газетах.

В связи с каждой публикацией Шостаковича, а список его статей и рецензий, выступлений по разным поводам довольно значителен, возникает вопрос о степени их подлинности. Известно, что не все тексты были написаны им самим. Д. В. Житомирский, например, пишет о четырех случаях своего «сотрудничества» с Шостаковичем, среди которых «сочинение речи по случаю 200-летия со дня смерти Баха (Лейпциг, 1950), аналогично — в связи с торжествами памяти Бетховена (Берлин, 1952), статьи “О некоторых насущных вопросах музыкального творчества. Заметки композитора” и речи на II съезде Союза композиторов». При этом Житомирский отмечает, что Шостакович мог писать «вполне самостоятельно, и притом писать содержательно, метко, артистично...»⁷. О том, что статья о Римском-Корсакове написана самим Шостаковичем, свидетельствуют сохранившийся автограф⁸, имеющиеся в нем авторские и редакторские исправления, а также расхождения с опубликованным вариантом. Редакторская правка оказалась существенной — были сглажены не только некоторые шероховатости текста Шостаковича, но изменены отдельные фразы и слова, переставлены фрагменты, внесены дополнения, в том числе и неизбежные идеологические пассажи. Оригинальный текст Шостаковича отличается простотой грамматических конструкций и лексики, определенностью высказываний. По наблюдениям С. И. Савенко, эти качества являются характерными признаками литературного стиля Шостаковича⁹.

⁶ Первый номер журнала вышел в 1942 г. В состав редколлегии журнала входили, например, академики Николай Державин, Зденек Неедлы, писательница и поэтесса Ванда Васильевская.

⁷ Цит. по: *Житомирский Д. Шостакович* // Д. Д. Шостакович: Pro et contra. Антология / Сост., вступ. статья, коммент. Л. О. Акопяна. СПб.: РХГА, 2016. С. 387.

⁸ РГАЛИ. Ф. 334. Оп. 1. Ед. хр. 1057.

⁹ *Савенко С. Слово Шостаковича* // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 359–366.

Его авторство подтверждает и надпись литературного редактора журнала, коллекционера, Анатолия Кузьмича Тарасенкова на автографе статьи: «Эта статья написана для журнала “Славяне” в феврале 1944 г. А. Т. ». Автограф был подарен поэту, коллекционеру и другу Шостаковича А. Е. Крученых, о чем свидетельствует дарственная надпись: «Алексею Крученых эту рукопись на память. ДШостакович»¹⁰.

Небольшая по объему статья (всего две страницы) без названия написана в соответствии с направлением журнала. Шостакович пишет о значении музыки Римского-Корсакова для мировой культуры, но особо подчеркивает, что его творчество является «не только русской гордостью, но и составной частью великой славянской культуры», «гордостью всего славянства». Перечисляет он и сочинения Римского-Корсакова, связанные со славянским, в частности, украинским, польским, сербским фольклором и бытом.

Шостакович пишет также: «Я не ставлю своей задачей в этой статье подробно проанализировать творческое наследие Римского-Корсакова. <...> Я хотел бы в нескольких словах поделиться своими мыслями о нем». Он отмечает основные направления деятельности Римского-Корсакова, пишет о нем как одном из «главарей» петербургской композиторской школы, говорит об открытости творческой натуры композитора разным национальным культурам. Насколько это было возможно в рамках статьи, размышляет о значении двух музыкальных школ, Римского-Корсакова и Чайковского. Шостакович отмечает также особенности музыкального языка Римского-Корсакова, его необычайную трудоспособность и профессионализм, касается особенностей педагогических принципов, признавая достоинства академической системы обучения, что было важно для него самого, как действующего профессора Московской консерватории (с 1 января 1943 г.). Важно также признание Шостаковича в принадлежности к школе Римского-Корсакова¹¹.

Статья Шостаковича в дни 175-летнего юбилея выдающегося русского композитора дает возможность напомнить об отношении Шостаковича к творчеству своего старшего коллеги. Отдельные наблюдения, касающиеся самых разных сторон этого творческого диалога, встречаются в исследованиях разных авторов. В частности, отмечается влияние музыки Римского-Корсакова на творче-

¹⁰ Об отношениях композитора и поэта см.: *Комок О. Шостакович и Крученых* // Там же. С. 174–193.

¹¹ Там же. Полный текст оригинальной статьи Шостаковича см. в Приложении.

ство Шостаковича, проявившееся, в основном, в ранних сочинениях, говорится о преемственности и продолжении традиций петербургской композиторской школы, особое внимание уделяется оркестровому мышлению обоих композиторов¹². Однако всесторонне этот вопрос в отечественном музыкознании не рассматривался.

Вместе с тем научные исследования в жанре «двойного портрета» (выражение Т. Н. Левой) в связи с Шостаковичем чрезвычайно многообразны. Его имя сопряжено с художниками разных поколений, эпох и стилей, таких как, например, Мусоргский, Чайковский, Рахманинов, Стравинский, Прокофьев, Штейнберг, Свиридов; Бах, Моцарт, Берг, Хиндемит, Кшенек, Бриттен; Шекспир, Чехов, Зощенко, М. Шагал. Среди авторов этих исследований — Л. Г. Ковнацкая, С. И. Савенко, Т. Н. Левая, В. Б. Валькова, О. Л. Данскер, К. А. Учитель и другие авторы¹³. В настоящей статье отмечены лишь некоторые возможные сюжеты творческого диалога Шостаковича с Римским-Корсаковым.

Один из них связан с детством и юностью Шостаковича и ведет отчет с 1915 г., когда Шостакович, впервые посетив оперный театр, услышал «Сказку о царе Салтане»¹⁴. Отметим интересные, возможно, несколько преувеличенные, воспоминания тетушки Шостаковича, Н. В. Галли-Шохат, о том, что на следующий день после спектакля «маленький Митя удивил семью необычайной памятью и слухом. Он верно продекламировал и спел большую часть оперы»¹⁵. Свои впе-

¹² См., например: *Слонимская Р.* К вопросу о «школе Шостаковича» // Д. Д. Шостаковичу посвящается... / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. С. 324–325; *Гаврилин В.* Об оркестровке Д. Д. Шостаковича // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 29–30; *Денисов Э.* Об оркестровке Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: сб. статей / Сост. Г. Ш. Орджоникидзе. М.: Советский композитор, 1967. С. 449–450; *Шнитке А.* Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича. Там же. С. 499–532; *Кремлев Ю.* О Десятой симфонии Д. Шостаковича // Советская музыка. 1957. № 4. С. 74–84 и др.

¹³ Об истории этих исследований пишет А. А. Зондерегер. См.: *Зондерегер А. А.* Шостакович и Хартман: в пространстве аналогий, созвучий, параллелей // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: сборник статей по материалам Международной научной конференции 1–2 марта 2007 г. Астрахань: Изд-во ОПОУ ДПО «АИПКП», 2007. С. 107–110.

¹⁴ См.: Шостакович Д. Д. Письмо Д. Р. Рогаль-Левицкому. 22 сент. 1927 г. // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред.-сост. И. А. Бобыкина, науч. ред. М. П. Рахманова. М.: РИФ «Антиква», 2000. С. 188.

¹⁵ Галли-Шохат относит это событие к 1911 г. См.: *Seroff V. I.* (in collaboration with Nalejda Galli-Shohat). Dmitri Shostakovich: The life and background of a Soviet composer. New York, 1947. P. 72–73.

чатления сам Шостакович оценил довольно сдержанно: «Мне очень понравилось»¹⁶.

Обучение в Петербургской консерватории, в которую Шостакович поступил ровно 100 лет назад, осенью 1919 г., было напрямую связано с Римским-Корсаковым: курсы гармонии и инструментовки изучались по его учебникам, под руководством М. О. Штейнберга штудировались партитуры сочинений композитора — их список содержится в «Книге записей по библиотеке класса специальной инструментовки», которую вел Штейнберг¹⁷. По словам Ю. А. Шапорина, Штейнберг учил оркестровке так, как если бы «автор “Снегурочки” и “Садко” незримо присутствовал в классе»¹⁸. Среди учебных работ Шостаковича по инструментовке — романс Римского-Корсакова «Я в гроте ждал тебя...» ор. 40 № 4. Об инструментовке его сочинений в более поздние годы вспоминает Л. Т. Атовмьян: во время работы над инструментовкой оперы Мусоргского «Борис Годунов», Шостакович «в свободные вечера занимался или раскладкой пасьянса (семейная традиция), или же инструментовкой различных пьес и романсов (насколько помнится, преимущественно Римского-Корсакова или Мусоргского)»¹⁹. Упомянем также инструментованную Шостаковичем летом 1941 г. «Песню варяжского гостя» из оперы «Садко» для фронтовых концертных бригад Ленинградской консерватории²⁰.

Через своих учителей, учеников Римского-Корсакова — А. А. Петрова, Н. А. Соколова, М. О. Штейнберга, Л. В. Николаева, Н. А. Малько и А. В. Оссовского — Шостакович является, по замечанию Л. О. Адэр, шестикратным внуком Римского-Корсакова²¹. Всячески опекал и поддерживал Шостаковича еще один ученик Римского-Корсакова, директор Консерватории А. К. Глазунов.

¹⁶ См.: Шостакович Д. Д. Письмо Д. Р. Рогаль-Левицкому. 22 сент. 1927 г. // Дмитрий Шостакович в письмах... Указ. соч. С. 188.

¹⁷ См.: Адэр Л. Шостакович ученик // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930: в 3 т. / Автор проекта и сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. Т. 1. С. 131–132.

¹⁸ Цит. по: Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович: Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1980. С. 18.

¹⁹ Рядом с великими: Атовмьян и его время / Сост., текстологич. ред., коммент., исследовательские разделы и предисловие Н. Кравец. М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2012. С. 274.

²⁰ См.: Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Серия IX. Камерные вокальные сочинения и песни. Т. 97. Обработки произведений разных авторов. Для голоса, скрипки и виолончели. Б/н соч. (1941) / Общ. ред. В. Екимовского; Текстологич. ред. и пояснит. статья Э. ван Домбург, Л. Миллер, Ф. Панченко, Т. Сквирской. М.: Издательство «DSCH», 2018. С. 103–106.

²¹ Адэр Л. Указ. соч. С. 160.

Во время обучения Шостаковича в Консерватории контакты с профессором были не только официальными, но и личными — члены семей поддерживали дружеские отношения, с Георгием и Олегом Римскими-Корсаковыми Шостакович одновременно учился в Консерватории. В 1920-е гг. в связи с компанией по жилищному уплотнению, проводимой Советской властью, даже обсуждалась возможность совместного проживания Шостаковичей и Штейнбергов²².

Консерваторские занятия проходили в классе, в котором когда-то преподавал Римский-Корсаков (и в котором позже будет заниматься с учениками Шостакович)²³, но Штейнберг принимал учеников и у себя дома, где традиции Корсакова сохранялись неукоснительно. И. Д. Гликман, посетив однажды вместе с Шостаковичем Штейнберга, вспоминал: «Меня поразила некоторая чинность, аккуратность, размеренность, царившие в доме зятя Н. А. Римского-Корсакова. Заветы великого композитора свято соблюдались не только в художественных концепциях М. О. Штейнберга, но, как мне показалось, и в бытовом укладе»²⁴.

Неудивительно, что первые опусы Шостаковича сочинялись под влиянием музыки Римского-Корсакова, что отмечали и сам юный автор, и критики. В письме к Д. Р. Рогаль-Левицкому от 22 сентября 1927 г., в связи со Скерцо ор. 1, посвященным Штейнбергу, Шостакович признается: «Музыка этого “Скерцо” имеет большое влияние со стороны “русской школы” (Римский-Корсаков, Бородин, Глазунов)»²⁵. После исполнения Симфонии № 2, «Посвящение Октябрю», в том же 1927 г. ленинградский критик, подписавшийся именем М. Ян (М. О. Янковский?), напишет о Шостаковиче как о «последователе Корсакова и Бородина»²⁶. Известны и слова Штейнберга о басне «Осел и Соловей» в связи с музыкальной характеристикой Соловья: «Ну, Митя, это место ты взял из Снегурочки»²⁷.

Связь ранних опусов Шостаковича с музыкой Римского-Корсакова ощутили и зарубежные музыканты. После исполнения Первой

²² См.: Шостакович в дневниках... Указ. соч. С. 84–85. Много позже Шостакович активно выступал против подселения в квартиру Штейнбергов посторонних людей.

²³ 19 марта 1921 г. в этом классе в честь Римского-Корсакова была открыта памятная доска. В 2006 г. там же была открыта памятная доска Д. Д. Шостаковичу (в настоящее время — это класс № 36). См.: *Адэр Л.* Указ. соч. С. 113, 162.

²⁴ Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и коммент. И. Д. Гликмана. М.: DSCH — СПб.: Композитор, 1993. С. 66.

²⁵ Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 187.

²⁶ Ян М. Дмитрий Шостакович // Смена. 1927. № 263. 18 ноября.

²⁷ Цит. по: *Данилевич Л. В.* Указ. соч. С. 27.

симфонии в Берлине 6 февраля 1928 г. рецензент немецкого журнала «Melos» отмечал: «Бруно Вальтер исполнил симфонию *f-moll* молодого русского Дмитрия Шостаковича, который идет по стопам Римского-Корсакова, свободный от новейших художественных течений. Он обладает изысканным чувством тембра и почти академической сдержанностью»²⁸. Более категорично выступил американский критик, после исполнения Симфонии 6 ноября в Нью-Йорке: «Это похоже на смесь из Четвертой Чайковского, “Тили Уленшпигеля” и почти всего Римского-Корсакова. Практически лишенное вдохновения, сочинение произвело благоприятное впечатление благодаря таким качествам, как эффектная, безупречная оркестровка и определенно чарующая (даже если слегка чрезмерная) ритмическая энергия»²⁹.

Влияние Римского-Корсакова, конечно через Штейнберга, сказалось, возможно, и в организации композиторской работы Шостаковича, в частности — в некоторых особенностях оформления партитур. Так же, как и Римский-Корсаков, Шостакович писал ноты чернилами, но разлиновывал такты карандашом с помощью линейки — что подтвердила в личном разговоре О. Г. Дигонская. По наблюдениям Т. З. Сквирской, этого способа записи придерживались многие ученики Римского-Корсакова, и, конечно, Штейнберг, рукописи которого внешне почти неотличимы от автографов его учителя³⁰.

Несмотря на все эти обстоятельства, отторжение Шостаковича от музыки Римского-Корсакова началось еще в студенческие годы, а занятия со Штейнбергом вызывали все возрастающий протест. В 1924 г., во время сочинения Первой симфонии, в письме Т. И. Гливенко он с нескрываемым раздражением говорит об этом. Шостакович признается, что он больше не может свою музыку «подлаживать» к вкусам профессора. Штейнберг кажется Шостаковичу слишком консервативным, когда говорит о неприкосновенных принципах «Могучей кучки» и о «священных традициях» Римского-Корсакова³¹. Отвечая на вопросы «Анкеты по психологии творческого процес-

²⁸ Springer H., Strobel H., Wolffheim W. Aufführungs Besprechung // Melos. 1928. Heft 3. März. S. 131. Цит. по: Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича: В 5 т. Т. 1: 1903–1930 / Рук. проекта Л. Ковнацкая, отв. ред. Л. Миллер, научн. ред. О. Дигонская. М.: DSCH, 2016. С. 341.

²⁹ Sprier W. More Stokowski Glory // Musical America. 1928. № 48. 24 Nov. P. 10. Цит. по: Там же. С. 357.

³⁰ См.: Сквирская Т. З. Рукописное наследие Н. А. Римского-Корсакова: Учебное пособие. СПб.: Изд-во Политехн. Ун-та, 2011. С. 19.

³¹ Письмо к Т. И. Гливенко. 26 февр. 1924 г. // Сапожников С. Мой Шостакович. М.: Артистическое общество «Ассамблеи искусств», 2006. С. 66; Fine Printed and Music Manuscript Including the Manheim Collection // Catalogue for Sotheby's auction, Friday. 6 Dec. 1991 (London, 1991). P. 148.

са», составленной Р. И. Грубером в 1927 г., Шостакович пишет, что в юности он «пал в неравной борьбе со славными традициями Николая Андреевича»³². Протест Шостаковича был направлен и против наследников школы Римского-Корсакова и проявился, например, в отношении деятельности ЛАСМ³³. Возможно, такая реакция Шостаковича отчасти связана не только с юношеской непримиримостью, но и с перестройкой всей системы образования, проходящей в Консерватории в послереволюционное время, а также с развернувшейся «скрытой» борьбой, по словам Штейнберга, «представителей новых течений, еще не образующих определенной школы», против педагогических методов школы Римского-Корсакова³⁴.

Отношение Шостаковича к сочинениям Римского-Корсакова было неоднозначным. В юности он неоднократно слушал «Салтана», «Китеж», восторженно относился к «Снегурочке», но критиковал «Младу», называя ее «довольно бездарным сочинением»³⁵. В уже упомянутой «Анкете» в числе своих любимых русских композиторов Шостакович называет в первую очередь Чайковского, Стравинского, Глинку и Мусоргского, а из всех опусов Римского-Корсакова отмечает только две оперы — «Золотой петушок» и «Китеж»³⁶.

Позже, 22 мая в 1945 г., то есть через год после публикации статьи о Римском-Корсакове в журнале «Славяне», Шостакович на одном из уроков довольно резко высказывается о его творчестве. Его ученик, Е. П. Макаров, приводит слова профессора: «Римскому-Корсакову я все-таки решительно отказываю в гениальности. О композиторе можно судить по количеству плохой музыки, а таковой у Римского-Корсакова масса: симфонии, “Садко”, “Салтан”, “Сервилья” и т. д.» На вопрос о «Шехеразаде» отвечает: «Терпеть не могу “Шехеразады”. <...> У Римского-Корсакова я очень люблю “Китеж”, “Петушка” и “Снегурочку”. “Садко” и “Салтана” не выношу».

Любопытно, что в 1936 г. председатель Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР П. М. Керженцев на пленуме ЦК союза работников искусств, критикуя музыку Шостаковича, ставил ему в пример именно творчество Римского-Корсакова: «Путь формалистических вывертов и загибов, отрыв от реальной

³² Дмитрий Шостакович в письмах... Указ. соч. С. 473.

³³ См.: *Ковнацкая Л.* Шостакович в протоколах ЛАСМ // Д. Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 48–67.

³⁴ См.: *Слонимский С.* Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2012. С. 14–16.

³⁵ Письмо к Т. И. Гливленко. 25 ноября 1923 г. // *Сапожников С.* Указ. соч. С. 34.

³⁶ Дмитрий Шостакович в письмах... Указ. соч. С. 475.

действительности неизбежно приводит к тупику. Так случилось и с Шостаковичем. Этому крупному композитору, оторвавшемуся от богатств народного творчества, сейчас необходимо пересмотреть свой творческий путь и найти выход из тупика, в который он попал. <...> Крупнейший композитор Римский-Корсаков в течение многих лет собирал русские народные песни. <...> Я бы посоветовал тов[арищу] Шостаковичу последовать примеру Римского-Корсакова, проехаться по Советскому союзу, собрать песни, которые создает и хранит народ. И тогда он соприкоснется с богатейшим потоком народного творчества, найдет ту основу, на которой сможет творчески расти»³⁷.

Несмотря на отдельные выпады в адрес Римского-Корсакова, Шостакович, конечно, относился с большим уважением к его личности, что и проявилось в юбилейной статье о русском композиторе, опубликованной в журнале «Славяне». В 1952 г. в газете «Советская культура» появилась еще одна статья Шостаковича, связанная с именем Римского-Корсакова — это рецензия на фильм о композиторе, снятом режиссерами Г. Л. Рошалем и Г. Казанским³⁸. По свидетельству Д. В. Житомирского, Шостакович писал эту рецензию сам³⁹. В создании фильма Шостакович первоначально принимал некоторое участие: он уже был утвержден автором музыки, сочинил несколько номеров, часть из которых вошла в готовый фильм, но от дальнейшей работы отказался и его имя в титрах не значится. Причины отказа, возможно, содержатся в рецензии на фильм. Шостаковича не устроил слабый сценарий; по его мнению, недостаточное освещение получили многогранная деятельность Римского-Корсакова, а также трактовка его образа. Шостакович пишет:

«Как ни странно, лучше всего показан Римский-Корсаков в качестве дирижера. Слов нет, Римский-Корсаков был дирижером, и, как говорят его современники, вполне квалифицированным дирижером. Но это не самое главное, не самое дорогое и ценное для нас в образе великого композитора.

В роли педагога Римский-Корсаков показан в фильме мельком, в маловыразительной сцене. По воспоминаниям его учеников, Римский-Корсаков буквально “копался” в приносимых ему сочинениях. <...> Здесь же он перед своей ученицей произносит краткий монолог о значении народной песни, предварительно взглянув (взглянув, а не проиграв!) на рукопись сочинения. А ведь если бы он проиграл

³⁷ «За большое искусство социализма»: Речь П. М. Керженцева на пленуме ЦК союза работников искусств // Кино. 1936. № 9. 16 февр.

³⁸ Шостакович Д. «Римский-Корсаков». Новый художественный фильм // Советская культура. 1952. № 24. 27 авг.

³⁹ Цит. по: Житомирский Д. Шостакович. Указ. соч. С. 387.

ее сочинение, исправил и вновь проиграл, то сила воздействия этого эпизода была бы огромной.

Неудачно, на мой взгляд, показан Римский-Корсаков как создатель своих гениальных произведений. Он исполняет свои сочинения сам, он присутствует на их исполнении (кстати, ведет он себя как самый некультурный слушатель — разговаривает во время музыки, шумит. И нас хотят уверить, что так вел себя Римский-Корсаков!), говорит выпренные комплименты артистам, выходит раскланиваться на вызовы публики и т. п. А как же он работал? Это показать не удалось. Все свелось к наивному, дилетантскому показу “мук творчества”. Вот он закрыл глаза, и ему почудился звук моря. Звучит “Садко”. Вот он слушает пение птиц. Звучит “Снегурочка”...».

Достоинством фильма, по мнению Шостаковича, является то, «что авторы сумели продемонстрировать большое количество его гениальной музыки. <...> И воздействие музыки Римского-Корсакова столь сильно, что порой заслоняет недостатки фильма»⁴⁰.

О. В. Домбровская предполагает, что причиной отказа Шостаковича от сочинения музыки к фильму стало противопоставление «реалистической» музыки и музыки «декадентской», решенное в духе «исторических постановлений» 1948 г.⁴¹, а в персонаже фильма, композиторе-модернисте Глебе Раменском (именно для него Шостакович написал несколько коротких пьес, которые он играет Римскому-Корсакову), Шостакович мог увидеть себя, свой «общественно-политический портрет»⁴². Добавим, что прототипом этого персонажа считается ученик Римского-Корсакова Игорь Стравинский — и Шостакович мог быть категорически не согласен с таким отношением к одному из самых почитаемых им самим композиторов⁴³.

Одним из важных в творческом диалоге Шостаковича с Римским-Корсаковым является сюжет об отношении музыкантов к редактированию сочинений Мусоргского. И Римский-Корсаков, и Шостакович обладали безупречным ощущением оркестрового колорита, оба являются признанными мастерами в области оркестровки, но подход к инструментовке опер Мусоргского, как известно, у них различен. Создание Шостаковичем новых оркестровых редакций опер Мусоргского было «актом практической композиторской критики»

⁴⁰ Шостакович Д. «Римский-Корсаков». Новый... Указ. соч.

⁴¹ Домбровская О. В. Музыкальный авангард Шостаковича в начале 1950-х годов. О музыке к кинофильму «Римский-Корсаков» // Киноведческие записки. 2018. № 111. С. 210–214.

⁴² Там же. С. 214.

⁴³ Об истории отношений двух музыкантов см., например: Савенко С. Стравинский и Шостакович // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 193–195.

Римского-Корсакова, о чем пишет С. И. Савенко в связи с участием И. Стравинского в инструментовке «Хованщины»⁴⁴. Свою позицию Шостакович озвучил в ряде статей и высказываний. «Я благоговею перед Мусоргским, считаю его величайшим русским композитором. Как можно глубже вникнуть в первоначальный творческий замысел гениального композитора, раскрыть этот замысел и донести его до слушателей, — такова была моя задача. <...> Римский-Корсаков был деспотичен, стремился подчинить партитуру Мусоргского своей творческой манере, многое пересочинил, кое-что дописал. Я лишь изменял отдельные такты и лишь немного пересочинил»⁴⁵.

Вместе с тем Шостакович, несмотря на сдержанное отношение к творчеству Римского-Корсакова и значительные расхождения с его взглядами по некоторым вопросам, участвовал в издании Собрания сочинений Римского-Корсакова, решение о котором было принято на правительственном уровне в юбилейном 1944 г. К его подготовке были привлечены виднейшие музыканты страны: академик Б. В. Асафьев, член-корреспондент АН СССР А. В. Оссовский, композиторы Н. Я. Мясковский, М. Ф. Гнесин, М. О. Штейнберг, сыновья композитора В. Н. и А. Н. Римские-Корсаковы, А. Л. Локшин, И. Ф. Бэлза, А. Н. Дмитриев, Г. В. Киркор, И. Н. Иордан. Имя Шостаковича как редактора значится на титульных листах трех томов серии музыкальных сочинений: это оперы «Снегурочка»⁴⁶ и «Пан воевода»⁴⁷. Выбор именно этих опер Шостакович не комментирует, но «Снегурочка» была одним из любимых его сочинений.

Об участии Шостаковича в редактировании оперы «Пан воевода» свидетельствует его письмо к ректору Ленинградской консерватории Ю. В. Брюшкову с просьбой сделать копии с автографа корсаковской партитуры оперы, хранящейся в библиотеке Консерватории:

⁴⁴ Савенко С. Римский-Корсаков и Стравинский: «отцы и дети» // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре: к 100-летию со дня смерти композитора; по материалам конференции «Келдышевские чтения-2008» / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2009. С. 75.

⁴⁵ Известия. 1941. № 102. 1 мая. См. также запись в дневнике Е. П. Макарова от 18 ноября 1946 г.: Макаров Е. П. Дневник. Воспоминания о моем учителе Д. Д. Шостаковиче. М.: Композитор, 2001. С. 38.

⁴⁶ Римский-Корсаков Н. А. «Снегурочка» (Весенняя сказка). Сюжет заимствован из одноименной пьесы А. Н. Островского. Опера в 4-х действиях с Прологом / Том подготовлен Д. Д. Шостаковичем. Партитура. М.: Гос. муз. изд-во, 1953. Т. 53 (А).

⁴⁷ Римский-Корсаков Н. А. «Пан воевода». Опера в 4-х действиях. Либретто И. Ф. Тюменева / Том подготовлен Д. Д. Шостаковичем. Партитура. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. Т. 13 (А–Б); То же. Переложение для пения с фортепиано. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. Т. 41.

Уважаемый Юрий Васильевич!

Убедительно прошу Вас разрешить Ленинградской Публичной библиотеке снять копии нескольких страниц с рукописи оперы «Пан воевода» Н. А. Римского-Корсакова.

Копии необходимы для академического издания оперы, выходящей из печати под моей редакцией.

Уважающий Вас Д. Шостакович (подпись).

21 февраля 1954 г.⁴⁸

На письме имеется резолюция: «Зав. библиотекой тов. Шведе Е. Е. Разрешаю. 22. III. 54. Брюшков».

Шостакович по праву является одним из самых ярких представителей школы Римского-Корсакова, он сохранил некоторые принципы школы, следовал им в своей педагогической деятельности и передал их следующему поколению музыкантов.

ПРИЛОЖЕНИЕ⁴⁹

(Л. 1) Прошло 100 лет со дня рождения великого русского композитора Николая Андреевича Римского-Корсакова. Римский-Корсаков родился 18 марта 1944 года в Тихвине. Умер 20 июня 1908 года в Петербурге.

Музыкальное наследие Римского-Корсакова огромно. Он создал ряд произведений, навсегда вошедших в золотой фонд мировой музыки. Его оперы являются неизменным арсеналом лучших оперных театров мира. Он создал также целый ряд интересных симфонических произведений. Кроме того, Римский-Корсаков является одним из главарей русской музыкальной школы. Он был разносторонним музыкантом. В историю же он вошел как замечательный композитор и выдающийся музыкальный ученый и педагог. Нельзя забывать о том, что Римский-Корсаков завоевал себе бессмертие не только как композитор, но и как педагог. Ведь до сих пор [нрзб] значительная часть русских композиторов, да и не только русских, шла, идет и будет идти по пути Римского-Корсакова.

Я не ставлю своей задачей в этой статье подробно анализировать творческое наследие Римского-Корсакова. Это слишком сложная и серьезная задача, которая мне не по плечу. Я хотел бы в нескольких словах поделиться некоторыми (?) своими мыслями о Римском-Корсакове как о композиторе и педагоге. Упомянув Римского-Корсакова

⁴⁸ НИОР СПбГК. № 7216. В 13 томе приведено факсимиле первой страницы автографа.

⁴⁹ Статья Шостаковича публикуется по автографу, хранящемуся в РГАЛИ.

как педагога, я отнюдь не имею права называть себя его учеником. Я не имел счастья быть его учеником. Но я с гордостью могу сказать, что являюсь воспитанником школы Римского-Корсакова, т[ак] к[ак] мои учителя М. О. Штейнберг и Н. А. Соколов были учениками Римского-Корсакова. Следовательно, я могу считать себя в какой-то степени «внуком» Римского-Корсакова, и это дает мне право говорить о нем как о педагоге.

Творчество Римского-Корсакова было целиком связано с русским народом. Сюжеты для своих опер он черпал из великих произведений русских писателей, а также из народных сказок и былин. Его мелодии имеют глубокую связь с русским песенным творчеством. В своих произведениях Римский-Корсаков использовал подлинные мелодии русского народа. На творчество Римского-Корсакова огромное влияние оказала русская природа. Буквально нет ни одного произведения у Римского-Корсакова, где бы Римский-Корсаков не уделял бы русской природе большого места. Вспомним «Садко», «Сказку о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже», симфоническую поэму «Сказка», оперу «Снегурочка» мн[огое] др[угое]. В «Снегурочке» Римский-Корсаков пользовался птичьими напевами, которые он мастерски развил.

Будучи целиком русским композитором, Римский-Корсаков отнюдь не был национально ограниченным явлением. В своих сочинениях он обращался и к сербскому фольклору («Сербская фантазия»), и к испанскому («Испанское каприччио»). Большую роль в творчестве Римского-Корсакова сыграл Восток. Вспомним его «Шехеразаду», Шемаханскую царицу из «Золотого петушка», «Антар». Римский-Корсаков создал яркую и новую страницу в истории музыки. Будучи гениально одаренным, он неустанно работал, совершенствуя свое мастерство. Музыкальной профессией, если можно так выразиться, Римский-Корсаков владел в совершенстве. Он владел в одинаковой степени превосходно всем арсеналом композиторской техники. Мелодии его всегда выразительны и богаты. Полифония всегда ясная и стройная, свежи и интересны его гармонии. И особенно хорош его оркестр, всегда красочный, всегда яркий. Искусство оркестровки (Л. 1 об.) у Римского-Корсакова всегда стоит на большой высоте. Слово «оркестровка» не подходит к его партитурам. Оркестровать можно все. Можно соркестровать обыкновенную гамму. И можно гамму соркестровать очень изысканно и изобретательно. Но от этого она не изменит свою сущность. Гамма всегда останется гаммой. И термин «оркестровка», бытующий в музыкальных кругах, является не совсем правильным. Практика Римского-Корсакова убедительно это доказывает. Римский-Корсаков не оркестровал некую музыку для оркестра, он сочинял для оркестра. «Оркестровка есть

творчество», — писал Римский-Корсаков в предисловии к своему учебнику по инструментовке. И эту мысль всегда можно проследить по большинству его партитур.

В музыкальных кругах часто возникают споры, чья музыкальная школа лучше, совершеннее: Римского-Корсакова или Чайковского? Одно время большинство склонялось на сторону Римского-Корсакова. Несколько позднее победу одерживал Чайковский. А в наше время большинство музыкантов стоит на правильной точке зрения. Оба, и Римский-Корсаков, и Чайковский, являются главами двух направлений русской музыкальной школы, одинаково ценными величинами. И тот и другой подняли русскую музыку на огромную высоту, хотя и отличались друг от друга по своим методам и взглядам. Каковы практические результаты работы Римского-Корсакова, на это лучше всего ответит перечень композиторов, вышедших из его школы: Глазунов, Лядов, Максимилиан Штейнберг, Стравинский, Гнесин, Мясковский, Аренский, Лысенко, Асафьев, Прокофьев. В своем композиторском учении Римский-Корсаков был педантически строг и требователен. Он требовал точного и беспрекословного выполнения всех правил гармонии, голосоведения, оркестровки. И это приносило огромную пользу его ученикам. Все правила Римского-Корсакова всегда подкреплялись им своей творческой практикой и тем самым он и завоевывал доверие, уважение и любовь своих учеников. Его ученики видели, что перед ними не сухой догматик, а гениальный композитор-практик, который, будучи строгим к своим ученикам, стремится лишь к одному: научить талантливых людей высокому мастерству композиторской профессии.

Римский-Корсаков оставил после себя немало интересных статей, глубоких по мысли и ярких по изложению. И наконец, нельзя не упомянуть его замечательные теоретические труды по гармонии и инструментовке.

Великий рыцарь славянской национальной культуры никогда не будет забыт. И его гениальные творения всегда будут радовать слушателей.

Д. Шостакович

Алексею Крученых эту рукопись на память ДШостакович

(Л. 2) Концовка статьи о Р[имском]-Корсакове.

Не только русская песня и русская природа вдохновляли Римского-Корсакова. Польская поэзия Мицкевича послужила ему сюжетом для создания кантаты «Свитезянка».

Пленительные страницы «Майской ночи» и «Ночи перед Рождеством» связывают гений Римского-Корсакова с Украиной. Фантасти-

ческая опера-балет «Млада» использует в своем либретто легенды западных славян.

Творчество Римского-Корсакова является не только русской гордостью, но и составной частью великой славянской культуры. В наше время, время священной борьбы славянства против гитлеризма, творчество Римского-Корсакова, как выразителя лучших чаяний славянских народов, нам особенно близко и дорого.

Велико мировое значение Римского-Корсакова. Его оперы ставятся во всех театрах мира. Его симфонические произведения являются неизменной и составной частью [нрзб] планов симфонических эстрад. В мировой музыкальной культуре Римский-Корсаков занимает достойное место: им гордится русский народ, им гордится все славянство.

ДШостакович ДШостакович [так!] 1944

«ПОБУДИТЬ К ЭТОМУ ВОСТОРГУ»:
КОРСАКИАНА НИКОЛАЯ ФАН ГИЛЬЗЕ ФАН ДЕР ПАЛЬСА¹

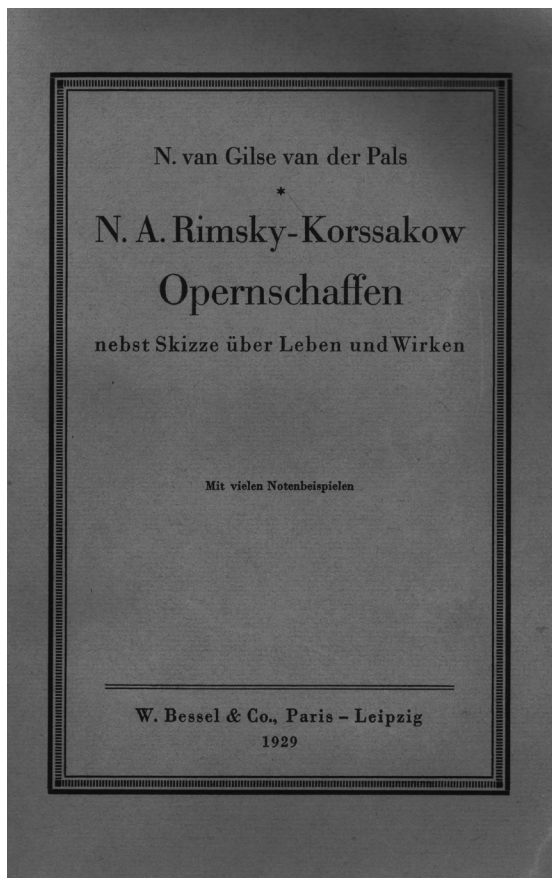
В 1929 г. в издательстве «W. Bessel et Co.» (после революции 1917 г. оно располагалось в Париже и Лейпциге) вышла книга «N. A. Rimsky-Korssakow: Opernschaffen. Nebst Skizze über Leben und Wirken» («Н. А. Римский-Корсаков: оперное творчество. С кратким очерком его жизни и творчества») Николая фан Гильзе фан дер Пальса².

Через два года на нее отозвался рецензией один из крупнейших в то время западных специалистов по русской музыке Мишель-Димитри Кальвокоресси. Француз с греческими корнями, он к тому моменту уже давно жил в Великобритании, так что рецензия, появившаяся в журнале «The Musical Times», обращена, в первую очередь, к британскому читателю. Отправной точкой для рассуждения рецензента становится «нагло высокомерное» (“impertinently patronising”) отношение к операм Римского-Корсакова британской критики. С таким взглядом Кальвокоресси не согласен, как, впрочем, и с почти безоговорочной их похвалой в книге фан Гильзе фан дер Пальса. «Он ставит практически все оперное творчество Римского-Корсакова очень высоко. Он находит массу живого интереса в “Ночи перед Рождеством”, он не считает “Садко” затянутым, а разработку его музыкальных идей неинтересной, а “Царской невесте” он отдает высокую похвалу. Даже если он и не предастся похвале безусловно, его критическое суждение в девяноста девяти случаях из ста оказывается в пользу достижений Римского-Корсакова»³. Слишком уж фан

¹ Автор сердечно благодарит Тобиаса фан дер Пальса, правнука Николая фан Гильзе фан дер Пальса, за материалы из его архива и за сведения, которые он предоставил для настоящей статьи.

² Голландская фамилия *van Gilse van der Pals* в русскоязычных источниках рубежа XIX–XX в. имеет два основных варианта транскрипции: *фан Гильзе фан дер Пальс* и *ван Гильзе ван дер Пальс*. Кроме того, встречается сокращенный вариант *фан дер Пальс* (*ван дер Пальс*).

³ *Calvocoressi M.-D. Rimsky-Korsakov's operas reconsidered // The Musical Times. 1931. Vol. 72. No. 1064. 1 Oct. P. 886.*



дер Пальс доверяет тому, что композитор говорит о своих операх в «Летописи», сообщая о намерениях и достигнутых результатах, — вот, по мнению Кальвокоресси, причина столь некритического взгляда автора на предмет его исследования.

В монографии фан Гильзе фан дер Пальса, действительно, обильно цитируются и «Летопись моей музыкальной жизни», и статьи Римского-Корсакова, опубликованные в 1911 г. И опора на эти суждения, действительно, существенно определяет облик монографии. Но есть, пожалуй, и еще одна причина этих «девятинаста девяти случаев из ста», и она становится ясна при знакомстве с биографией автора и историей его семьи.

Книга открывается посвящением: «Памяти моего

незабвенного отца, консула Хендрика фан Гильзе фан дер Пальса, с любовью и почтением». Хендрик, а по-русски Андрей, родом из Голландии, в 1874 г. приехал в Петербург, был принят в контору одного из крупнейших предпринимателей столицы Леопольда Нойшеллера и после его смерти через десять лет стал коммерческим директором фабрики «Треугольник» (после революции 1917 г. фабрика стала называться «Красный треугольник»). Хендрик фан Гильзе фан дер Пальс также был директором Первого Русского страхового общества, председателем санатория для детей, больных туберкулезом, и членом нескольких попечительских советов, а в 1908 г. он стал консулом Нидерландов в Петербурге. Впрочем, еще важнее, что он, будучи очень состоятельным человеком, оказывал поддержку русской музыке, пусть не такую всеохватную, как Митрофан Петрович Беляев, но также весьма существенную. С 1896 г. Хендрик фан Гильзе фан дер Пальс, его жена, а затем и их старшие сыновья состояли действительными членами Русского музыкального общества. Фан Гильзе фан дер Пальс финансировал первые пять сезонов симфо-

нических концертов Александра Зилоти (с 1903 по 1907 г.), а в 1907 и 1908 гг. выступил одним из главных спонсоров двух первых русских сезонов Сергея Дягилева в Париже. Среди других благородных дел мецената важно отметить и еще одно: в 1912 г. фан Гильзе фан дер Пальс учредил для теоретиков-учеников Петербургской консерватории стипендию в размере 10000 рублей памяти Юлиуса Иогансена.

Юлиус, по-русски Юлий Иванович, Иогансен (1826–1904) приходился Хендрику фан Гильзе фан дер Пальсу тестем. Родом из Дании, выпускник Лейпцигской консерватории, он в 1849 г. приехал в Россию, в 1866 г. по приглашению Антона Рубинштейна стал преподавателем теории музыки в Петербургской консерватории, затем профессором, а в период с 1891 по 1896 г. был ее директором.

Как теоретик Иогансен пользовался значительным авторитетом у учеников и коллег, среди которых был и Римский-Корсаков. Его уважение к старшему коллеге засвидетельствовано в его «Летописи», причем в воспоминаниях, относящихся к разным периодам его педагогической деятельности. Как известно, Римский-Корсаков в начале 1870-х гг. упражнялся в контрапункте и фуге. В середине 1870-х он задумал опубликовать лучшие из своих фортепианных фуг, но предварительно «показал их Юлию Ивановичу Иогансену, товарищу по консерватории, считавшемуся знатоком по гармонии и контрапункту; он ими остался очень доволен и с тех пор, как я полагаю, убедился в том, что я кое до чего дошел и своего профессорского звания не осрамлю. Во время занятий моих контрапунктом я спрашивал иногда у Юлия Ивановича совета и указаний, но самих упражнений ему не показывал, и 6 фуг, приготовленные к печати, показал я “в первой, да и в последний”»⁴. Еще одно упоминание относится к началу 1880-х гг., когда Римский-Корсаков взял новый для себя класс гармонии и стал искать методику ее преподавания: «Постоянно беседуя с Анатолием [Лядовым] об этом предмете, я познакомился с его системой и приемами преподавания и задумал написать учебник гармонии по совершенно новой системе в смысле педагогических приемов и последовательности изложения. В сущности, система Лядова выросла из системы его профессора Ю. И. Иогансена, моя — из лядовской»⁵.

В 1883 г. дочь Юлиуса Иогансена Лючия вышла замуж за Хендрика фан дер Пальса. В их семье родилось шестеро детей — три сына и три дочери. Музыка составляла заметную часть жизни семьи фан

⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. С. 122.

⁵ Там же. С. 202.

дер Пальсов. Имея в виду посвящение сборника романсов Иогансена своей дочери, можно предположить, что Лючия занималась пением и, вполне возможно, выступала на домашних музыкальных вечерах⁶. В особняке, который был построен в 1903 г. на Английском проспекте по заказу Хендрика фан Гильзе фан дер Пальса, для музыкальных вечеров и приемов был уже предусмотрен специальный зал⁷. Приемы первое время после постройки особняка проходили два-три раза в год, а затем чаще.

Музыкальные собрания в особняке на Английском проспекте не стали таким центром музыкальной жизни Петербурга, каким был незадолго до того дом Митрофана Петровича Беляева. Но есть сведения, что в них в разное время участвовали композитор А. С. Аренский, виолончелист П. Казальс и пианист и дирижер В. Менгельберг⁸.

Детей в семье фан Гильзе фан дер Пальса обучали музыке, причем не только игре на фортепиано: старший сын наряду с этим занимался скрипкой, а затем виолончелью. Сыновьям, однако, была уготована отнюдь не музыкальная карьера: отец мыслил их своими помощниками и преемниками своего дела, и старшие после окончания гимназического отделения Реформатского училища поступили в университет на юридический факультет. Но для Леопольда музыка была не просто частью домашнего воспитания и образования. С двенадцати лет он начинает сочинять, импровизируя за фортепиано, и к урокам фортепиано добавляются занятия теорией музыки с его дедом. Тяга к музыке со временем превратилась в осознанную потребность, а занятия в университете — даже на историко-филологическом факультете, на который Леопольд практически сбежал с юридического, — он все больше воспринимал как обузу.

В марте 1903 г. семья Хендрика фан Гильзе фан дер Пальса переживает тяжелую потерю: умерла Лючия. Выполняя ее последнюю волю, отец семейства разрешил Леопольду целиком отдаться музы-

⁶ Рукопись сборника из шести романсов хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (Фонд № 1021). На титульном листе имеется год (1890) и посвящение: «Lucy van Gilse van der Pals». Нижние углы страниц потерты, а в нотном тексте встречаются карандашные пометы, в том числе — исполнительские указания (метроном, знаки дыхания и др.), из чего можно заключить, что ноты были в ходу.

⁷ Особняк, сохранившийся до наших дней, был построен по проекту Вильяма Иогансена — сына Ю. И. Иогансена и родного брата Люции фан Гильзе фан дер Пальс, профессионального архитектора и скульптора. Строительство было завершено в самом начале 1903 г.

⁸ *Graf W. Leopold van der Pals: Komponieren für eine neue Kunst*. Dornach: Verlag am Goetheanum, 2002. S. 26.

ке, а младшим сыновьям самостоятельно избрать жизненный путь. Леопольд уехал изучать композицию в Швейцарию и впоследствии стал композитором. Николай, как и старший брат, избрал путь музыканта.

Из краткой автобиографической справки Николая известно, что он родился 7 (20) мая 1891 г. в Санкт-Петербурге, учился на гимназическом отделении Реформатского училища в Санкт-Петербурге и там в 1909 г. получил аттестат зрелости⁹.

Сведений о музыкальных занятиях Николая в его гимназические годы пока мало. Известно, к примеру, что Леопольд занимался фортепиано с Леокадией Кашперовой, ученицей Антона Рубинштейна, и можно предположить, что она обучала и остальных детей фан дер Пальса¹⁰. Выдающихся успехов как пианист-исполнитель Николай не достиг, но школа его была, видимо, достаточно основательной, по крайней мере — для того, чтобы сыграть фортепианную партию в ансамбле с вокалистом и чтобы самому впоследствии давать уроки фортепианной игры. Можно предположить также, что Юлиус Иогансен занимался теорией музыки не только со старшим, но и с младшим внуком. Если таковые занятия были, то продолжались они, однако, не очень долго: в 1901 г., когда Николаю было десять лет, дед серьезно заболел, а через три года скончался.

По окончании Реформатского училища Николай для продолжения образования уехал в Германию, где учился сначала в Берлинском, а затем в Лейпцигском университете, проходя курс музыковедения и философии¹¹. Надо думать, что серьезных перспектив в области фортепианного исполнительства или композиции у него не было, но при этом интерес к музыке был сильнее всех других: музыковедение в таком случае становилось наилучшим профессиональным приложением. В Петербурге в то время специального музыковедческого образования, а тем более — предлагающего параллельный курс философии, не имелось. Немецкий же язык для детей фан дер Пальса был таким же родным, как и русский, так что выбор Германии оказывается совершенно закономерен.

⁹ *Gilse van der Pals N. van.* N. A. Rimsky-Korssakow: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig: Druck von Breitkopf & Härtel, 1914. S. 120.

¹⁰ По сведениям статьи в финской Википедии, учителем Николая по фортепиано был Александр Зилоти, что в свете деловых контактов Зилоти и фан дер Пальса-старшего вполне правдоподобно (см.: Nikolai van der Pals [Электронный ресурс] URL: https://fi.wikipedia.org/wiki/Nikolai_van_der_Pals (дата обращения: 2.09.2019)).

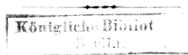
¹¹ *Gilse van der Pals N. van.* N. A. Rimsky-Korssakow: Inaugural... Указ. соч. S. 120.

N. A. RIMSKY-KORSSAKOW

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
VORGELEGT
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
UNIVERSITÄT LEIPZIG

VON

N. VAN GILSE VAN DER PALS

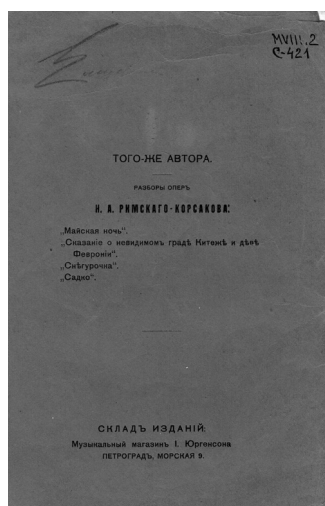
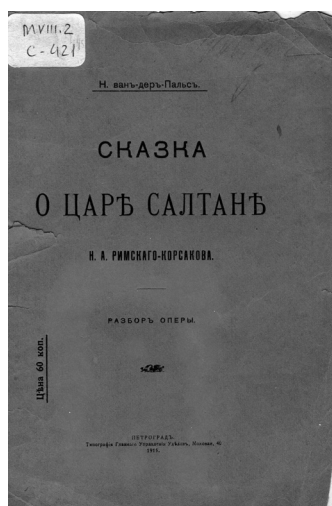
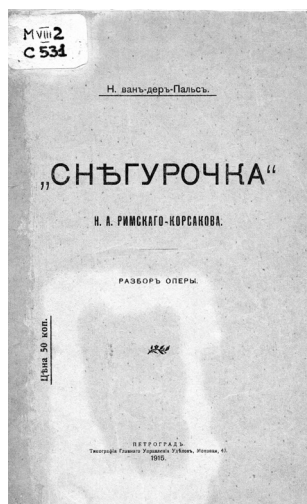
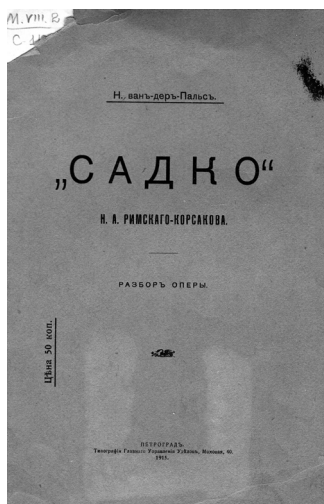
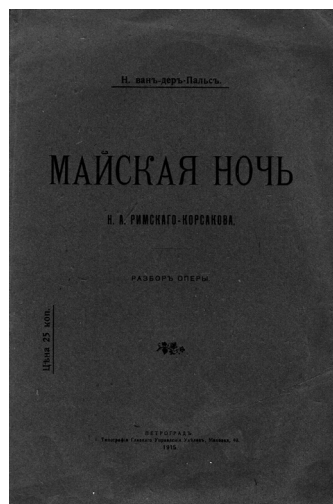


LEIPZIG
DRUCK VON BREITKOPF & HÄRTEL
1914

В Лейпциге Николай учился, среди прочих, у Гуго Римана и Штефана Креля. Результатом обучения стала диссертация, которую фандер Пальс защитил в 1914 г. Диссертация, опубликованная к защите в виде книги в издательстве Брайткопфа и Гертеля, называлась «N. A. Rimsky-Korssakow».

Сам ли Николай выбрал объектом своего исследования творчество русского мастера или же такую идею подал кто-то из его наставников, но тема эта отныне стала для него ведущей на многие годы.

После защиты Николай вернулся в Петербург, и через год здесь были изданы пять его брошюр об операх Римского-Корсакова: «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане» и «Сказание о невидимом граде Китеже».



Эти путеводители, или, по словам автора, «разборы опер», адресованы самому широкому кругу слушателей. Отмечая это в общем Предисловии ко всем «разборам опер», фан дер Пальс оправдывает тем самым неполноту содержащегося в них анализа. Подробные анализы автор обещает поместить «в более обширном труде, посвященном жизни и творчеству славного композитора»¹². Заканчивается же предисловие приглашением к знакомству с миром музыки Николая Андреевича: «Своеобразие стиля, глубина и интимнейший характер музыки Римского-Корсакова особо ярко выступают при тщательном

¹² Ван-дер-Пальс Н. «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова. Разбор оперы. Петроград: Типография Главного управления уделов, 1915. С. 1.

изучении его опер, и каждый, давший себе труд проникнуть вглубь творчества славного композитора, не будет в состоянии не восторгаться им и не любить его. Побудить к этому восторгу — цель настоящих брошюр»¹³.

В том же году, что были опубликованы брошюры-путеводители, Николай фан дер Пальс был принят на работу в Институт истории искусств, и возможно даже, что публикация «разборов опер», которые вполне сравнимы с современными учебными пособиями, была условием для заступления на должность преподавателя.

Институт был открыт в 1912 г. как частное высшее учебное заведение. Изначально там преподавали только историю изобразительных искусств, но с осеннего семестра 1915 г. в учебную программу были введены систематические курсы по истории музыки, и Николай фан Гильзе фан дер Пальс стал первым преподавателем по этому предмету¹⁴. В следующем году Министерство просвещения утвердило Устав Института, согласно которому преподаватели Института, читающие специальные курсы по основным предметам учебного плана (и в их числе фан дер Пальс), были переименованы в профессоров¹⁵.

Картина образовательного процесса в молодом учебном заведении отражена в расписаниях занятий на академический год, которые Институт издавал с момента своего основания. Расписания построены в виде алфавитного списка преподавателей с указанием названия их курса, дня недели и времени лекции. Имя фан Гильзе фан дер Пальса значится в расписаниях за 1915/1916, 1917/1918 и 1918/1919 академические годы.

Согласно расписанию 1915/16 г., первым курсом, который читал Николай Андреевич фан-Гильзе-фан-дер-Пальс (именно так его имя, отчество и фамилия записаны в расписании), было «Введение в историю музыки»; занятия проходили по субботам с 3 до 4.

Расписание 1916/1917 г. пока обнаружить не удалось, а по расписанию следующего академического года (1917/1918) видно, что на смену «Введению в историю музыки» пришел более широкий и в то же время более специальный курс под названием «История и теория музыки XVII–XIX вв. (с музыкальными иллюстрациями)», к которому во втором семестре прибавился курс истории русской музыки, как сказано в расписании «в общедоступном изложении». Лекции по истории и теории музыки шли по вторни-

¹³ Там же. С. 2.

¹⁴ Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств // Задачи и методы изучения искусств. Петроград: Academia, 1924. С. 173.

¹⁵ Краткий отчет... Указ. соч. С. 174.

кам с 4 до 5, а лекции по истории русской музыки — по пятницам с 5 до 6.

Наконец, имеется расписание на 1918/1919 академический год. В этом году расписание обещало трехчасовые занятия фан Гильзе фан дер Пальса в продолжение курса «Истории и теории музыки XVII, XVIII и XIX веков» (в расписании сказано «II часть»), а параллельно ему — курс под названием «Римский-Корсаков» (один час в неделю). Содержание этого курса не известно, но нетрудно предположить, что Николай планировал его на основе недавно защищенной диссертации.

Надо думать, что, наряду с регулярными курсами, фан Гильзе фан дер Пальс читал также разовые лекции. Во всяком случае, 26 мая 1918 г. он провел закрытую лекцию «Итальянская вокальная монодия XVII века», о чем известно из его приглашения, адресованного редактору «Русской музыкальной газеты» Николаю Федоровичу Финдейзену¹⁶.

Вероятно, это была одна из последних лекций Николая: весенний семестр подходил к концу, осенний (в котором как раз должен был читаться курс, посвященный Римскому-Корсакову) начинался только 1 октября, но в октябре семья фан дер Пальса уехала из Советской России в Финляндию, в имение Палониemi, которое Хендрик приобрел еще в 1899 г.

Через 10 лет, в декабре 1928 г., Хендрик, или Андрей, фан Гильзе фан дер Пальс скончался. В следующем году с посвящением ему вышла книга Николая — тот самый «более обширный труд», который он обещает в предисловии к «разборам опер»¹⁷.

Осознавая историческое значение своего *opus magnum*, Николай фан дер Пальс определяет его как «первый опыт обстоятельного представления всего оперного творчества Римского-Корсакова». Труд исследователя подчинен высокой цели: «вклад в изучение глубинного идейного содержания и линий развития этого творчества, как оно постепенно все яснее открывалось автору в ходе его многолетнего изучения произведений композитора благодаря особым импульсам, воспринятым при чтении духовно-научных работ доктора Рудольфа Штайнера»¹⁸. В то же время фан дер Пальс видит ее практическое назначение как «путеводитель по операм Римского-Корсакова и справочник для тех, кто хочет познакомиться с их

¹⁶ Гильзе ван дер Пальс Н. ван. Письмо Н. Ф. Финдейзену [автограф]. ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. № 1270.

¹⁷ Ван-дер-Пальс Н. «Сказка...» Указ. соч. С. 1.

¹⁸ *Gilse van der Pals N. van. N. A. Rimsky-Korssakow: Operschaffen. Nebst Skizze über Leben und Wirken. Nachdruck der Ausgabe Paris-Leipzig, 1929. Georg Olms Verlag, 1977. С. V.*

общим содержанием, и для тех, кто заинтересован в изучении их музыки»¹⁹.

И вправду, обширный (почти семьсот страниц) труд фан дер Пальса, на первый взгляд, действительно похож на оперный путеводитель. Начав с очерка жизни и творчества композитора, автор далее последовательно обсуждает все его пятнадцать опер на основе одной и той же схемы: история создания и значение, содержание текста и обсуждение музыки.

За рамки путеводителя, однако, выходят и гармонический анализ, опирающийся на учение Г. Римана и Шт. Креля, и поиски музыкально-цветовых закономерностей (опора на синестезию, впрочем, составляет одну из мишеней критики Кальвокоресси как лишенная научных оснований), и изобилие ссылок на литературу, в числе которой, к примеру, встречаются очерк И. Лапшина «Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова» (Санкт-Петербург, 1911), напечатанная в 1922 г. в Берлине брошюра И. Корзухина «Н. Римский-Корсаков и Рихард Вагнер» и работы австрийского философа, основоположника антропософского движения Р. Штайнера и его последователей. Главное же, что придает монографии фан дер Пальса качество настоящей научной работы — это осознание оперного творчества Римского-Корсакова как единого целостного феномена — громадного художественного полотна, отразившего в себе становление русской культуры от прошлого к будущему²⁰.

В последующие годы зарубежная библиография работ о Римском-Корсакове пополнилась целым рядом исследований, однако книга фан Гильзе фан дер Пальса, по крайней мере, для немецкоязычного читателя не потеряла своего значения и до наших дней: в своем труде о Леопольде фан дер Пальсе немецкий музыковед Вальтер Граф пишет, что «ее должно считать основополагающей для изучения творчества Корсакова и истории русской оперы»²¹.

Николай фан дер Пальс до конца жизни оставался в Финляндии. С 1920 по 1939 г. он работал музыкальным обозревателем в «Хювюдстадсбладет» — ежедневной газете на шведском языке, а также руководил Хельсинкским любительским симфоническим оркестром. В качестве приглашенного дирижера выступал с оркестрами Берлинской, Венской и Мюнхенской филармоний и с другими европейскими симфоническими и оперными оркестрами.

¹⁹ Там же. С. V.

²⁰ Там же. С. 691.

²¹ Graf W. Указ. соч. S. 241.

Pris 50 p.

1922—1923.

KOMITÉN FÖR HJÄLP ÅT TYSKA BARN

Symfonikonsert
i Universitetets Solennitetssal.
Torsdagen den 19 april kl. 8 e.m.

Dirigent: **N. van Gilse van der Pals.**
Solist: **Irma Tervani** (sång).
Meverkan: **Helsingfors Stadsorkester.**

PROGRAM:

1. *W. A. Mozart: Symfoni N:o 39, Ess-dur.*
I. Adagio — Allegro.
II. Andante con moto.
III. Menuetto — Allegro.
IV. Finale — Allegro.
2. *Gluck: Aria ur op. „Alceste“*
(Irma Tervani).

— P A U S —

3. *Leopold van der Pals:* { *Herbst* | Symfoniska
 { *Frühling* | skizzer, op. 14
(För första gången.)
4. *Rimsky-Korsakoff: Capriccio espagnol.*

KONSERT-DIREKTION EDVARD FAZER. 122.

BOKFÖRLAGET NORDSTJERN

Frei

Vertretung:
Konzertdirektion Geo Albert Backhaus, G. m. b. H., Berlin W 9

PHILHARMONIE
Mittwoch, den 2. März 1932, abends 8 Uhr

VI. BECHSTEIN-STIPENDIEN-KONZERT
mit dem Philharmonischen Orchester

Dirigent:

Nikolai **VAN DER PALS**

Mitwirkung:

SINAIDA BRAUDE (Klavier)

V O R T R A G S F O L G E

1. *Sadko, Tongemälde* Rimsky-Korsakoff
Erläuterung umstehend
2. *Rhapsodie op. 73 (in drei Sätzen)* Leopold van der Pals
Moderato — Allegro non troppo — Moderato.
(Zum ersten Male)
3. *Klavierkonzert op. 23, b-moll* Tschaiowsky
Allegro non troppo e molto maestoso
Andantino semplice — Prestissimo — Quasi andante
Allegro con fuoco

P A U S E

4. *Symphonie Nr. 2 D-dur, op. 43* Jean Sibelius
Allegretto — Poco Allegro
Tempo andante, ma rubato
Vivacissimo — Lento e Suave } ohne Unterbrechung
Finale: Allegro moderato

Программы концертов Н. ван Гильзе ван дер Пальса.
Из семейного архива Т. ван дер Пальса. Публикуется с разрешения владельца

Программы концертов ван Гильзе ван дер Пальса были разнообразными, но два имени в его афишах кажутся наиболее закономерными. Одно из них — имя его старшего брата, Леопольда, автора не только опер, хоровой и камерной музыки, но также симфоний, различных оркестровых пьес и инструментальных концертов. Другое — имя Н. А. Римского-Корсакова²².

В 1940 г. ван дер Пальс опубликовал монографию о Чайковском, чье имя также регулярно встречается на афишах его концертов.

Во время войны он работал в посольстве Нидерландов в Стокгольме и руководил симфоническим оркестром Шведского радио. После войны вернулся в Хельсинки и продолжал руководить симфо-

²² Сведения о том, что Николай ван Гильзе ван дер Пальс в своей дирижерской деятельности не раз обращался к творчеству Римского-Корсакова, сообщил мне Тобиас ван дер Пальс.



Н. ван Гильзе ван дер Пальс. Фото начала 1940-х гг.
Из семейного архива Т. ван дер Пальса. Публикуется
с разрешения владельца

ническими концертами. Последние десять лет жизни ван дер Пальс был дирижером оркестра небольшого городка Порвоо недалеко от границы с Россией. Там он скончался в 1969 г.

Сейчас, в 2019 г., исполняется 50 лет со дня смерти Николая ван Гильзе ван дер Пальса, и настоящая статья видится ее автору как приношение — финскому дирижеру с немецкой юностью, петербургским детством и датско-голландскими корнями, внуку профессора и директора первой русской консерватории, преданно служившему музыке своего полного тезки, Николая Андреевича Римского-Корсакова, и стремившегося открыть ее миру.

Паулу Ф. де Каштру

«ИНСТИНКТ ОБЪЕКТИВНОСТИ»:
ВЗГЛЯД ВЛАДИМИРА ЯНКЕЛЕВИЧА
НА МУЗЫКУ РИМСКОГО-КОРСАКОВА

«Незавершенность — такова судьба музыки»¹.

Владимир Янкелевич

Музыка Римского-Корсакова редко становилась предметом философского осмысления в западном мире — несомненно потому, что образ композитора остается ограничен рамками, установленными вокруг его музыки обстоятельствами истории ее восприятия (среди которых — недостаток настоящих знаний об основной части оперного наследия Римского-Корсакова, что привело к тому, что его известность зиждется на очень небольшом количестве сочинений).

Важное исключение в этом смысле представляет философ Владимир Янкелевич (1903–1985). Сын еврейских эмигрантов из России, Янкелевич² родился и воспитывался во Франции. Его отец Самуил Янкелевич, родом из Одессы, жил во Франции с 1880-х, был врачом и видным переводчиком Гегеля, Шеллинга и Фрейда. Владимир с 1922 г. изучал философию в престижной «Эколь нормаль» в Париже у Леона Брюнсвика, вскоре познакомившись с Анри Бергсоном, философии которого он в 1931 г. посвятит свою первую книгу, и взгляды которого на интуицию, творчество и «жизненный порыв» (*élan vital*) остались среди неиссякаемых источников для его собственных мыслей. В 1926 г. Янкелевич получил ученую степень агреже и начал читать лекции во Французском институте в Праге, где он жил до 1932 г. После завершения в следующем году докторской диссертации о философии Шеллинга Янкелевич преподавал в различных лицеях и университетах Франции, пока в 1940 г. окку-

¹ *Suarès G. Vladimir Jankélévitch: Qui suis-je? Lyon: La Manufacture, 1986. P. 75.*

² Вслед за самим философом во Франции принято произносить его фамилию как Жанкелевич.

пация страны нацистами и установление режима Виши не повлекли его отстранение от работы и потерю французского гражданства. Во время войны Янкелевич стал активным участником подпольного движения Сопротивления. После освобождения Франции он работал сначала продюсером на радио в Тулузе, затем был восстановлен на прежней должности в университете Лилля. В 1951 г. стал профессором моральной философии в Сорбонне, где и преподавал до ухода на пенсию. Во время событий мая 1968 г. философ искренне поддерживал студенческий бунт, хотя в послевоенную эпоху он держался в стороне от парижской общественной жизни, оставаясь чуждым основному направлению французской философии, в интеллектуальном климате которой господствовали в то время экзистенциализм и структурализм.

Несмотря на то что Янкелевич был прежде всего философом, автором огромного количества книг на классические философские темы, его фигура представляет значительный интерес и для музыковедения в силу того, какое место в его духовной биографии занимает музыка. К музыке его в раннем возрасте приобщили сестра и тетя, которая училась игре на фортепиано в Петербургской консерватории. Янкелевич сам был хорошим пианистом-любителем и великолепным знатоком французской, испанской и славянской (особенно русской, польской и чешской) музыки. На музыкальные темы он активно писал примерно с 1929 г.³, вплоть до позднейших книг-исследований о Листе, Форе, Дебюсси, Равеле и других. Также ему принадлежит книга под названием «Музыка и невыразимое», перевод которой на английский, сделанный Кэролин Эббейт в 2003 г., укрепил репутацию автора в англоговорящих странах⁴. Янкелевич представляет собой редкий пример профессионального философа, который мог писать о музыке со знанием дела, прекрасно разбираясь и в духовном ее плане, и в технике, — и в этом отношении он схож со своим современником, немецким философом Теодором Адорно (1903–1969), хотя эти два мыслителя принадлежат к двум совершенно разным мирам. Пропасть между ними тем очевидней, что за спиной Янкелевича печальный опыт Холокоста

³ Подробную библиографическую информацию см.: *Montmollin I. de. La Philosophie de Vladimir Jankélévitch: Sources, sens, enjeux. Paris: PUF, 2000; Vladimir Jankélévitch. L'Enchantement musical: Écrits 1929–1983. Paris: Albin Michel, 2017.*

⁴ Интерес к работам Янкелевича в англоговорящем мире ещё более увеличился благодаря материалам коллоквиума “Vladimir Jankélévitch’s Philosophy of Music” (руководители: Майкл Гэллоп и Брайан Кейн), опубликованным в *Journal of the American Musicological Society*. 2012. No 65/1. Spring. P. 215–256.

и Второй мировой войны, который для него стал основой убеждения, что немецкая культура не только не сумела предотвратить мировую катастрофу, но фактически ей способствовала. В результате, после войны, он решительно дистанцировался от немецкой философии и музыки, и вовсе неудивительно обнаружить в его сочинениях глубокое, затаенное чувство антипатии ко всему немецкому, сопровождаемое верой в скрытое родство между Францией и Россией — идеей, у которой во французской культуре с конца XIX в. были многочисленные сторонники.

Существенно, что музыкальные вкусы Янкелевича были ориентированы скорее на поздний XIX и ранний XX в., чем на классический канон. Как говорил сам философ в одном интервью, музыка для него была современным искусством *par excellence*, берущим начало, по его мнению, во Франции после 1870 г. Он признавался (не без некоторой иронии), что находит Баха скучным и едва ли может отличить одну сонату Бетховена от другой⁵. В контексте послевоенного становления музыкального авангарда, тем не менее, Янкелевич должен был чувствовать себя все более и более изолированным в своей приверженности к музыке композиторов, которых он называл «великими классиками XX века», сожалея о том, что многие из ранних модернистов оказались в забвении в результате новой гонки за вдохновленным немецкой эстетикой телеологическим брендом «Музыка будущего».

Таким образом, он хорошо знал о противоречии своей позиции апологета современной музыки глубоко неоднозначному отношению к максималистскому уклону некоторых современных направлений, которые он часто критиковал за догматический интеллектуализм, сочетавшийся с пуритански жестким подавлением удовольствия публики.

Музыку и философию в работах Янкелевича невозможно разделить, поскольку отсылки к композиторам и музыкальным произведениям в них порой включаются в сугубо философские рассуждения. Ссылки между его собственными сочинениями на музыкальные темы — а многие из этих сочинений существуют в разных версиях — также весьма часты, так что составить исчерпывающую подборку всех упоминаний о каком-либо музыканте в наследии Янкелевича было бы многотрудной задачей, и, конечно же, цель моей статьи не в этом. Далее я ограничусь только двумя текстами, опубликованными с разницей в десять лет и очень разными по масштабу. Нужно заметить, однако, что, хотя работы Янкелевича и изобилуют отсылками к русской музыке и музыкантам, в числе которых

⁵ *Suarès G.* Указ. соч. P. 76.

имена Мусоргского, Бородина, Чайковского, Балакирева, Скрябина, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, и даже менее известные — Ляпунова, Мясковского и Анатолия Александрова, Римский-Корсаков был единственным русским композитором, которому философ посвятил развернутое эссе, что может показаться удивительным, если иметь в виду куда меньшую известность Римского-Корсакова во Франции в сравнении, например, с Мусоргским или Стравинским. Причины этого не очевидны сразу, и в конце статьи я предложу собственную интерпретацию такого предпочтения.

Первый из двух текстов, «Сто лет назад родился Римский-Корсаков» (“Il y a cent ans naissait Rimski-Korsakov”), короткий и в публицистическом стиле, впервые напечатанный в журнале «Франция — СССР» в 1945 г.⁶, можно считать написанным «по случаю». Непосредственным поводом к его появлению было празднование годом ранее 100-летия со дня рождения Римского-Корсакова, и Янкелевич особо отмечает запуск собрания сочинений композитора — поддержанный государством проект, начатый в годы войны. Упоминание в статье более раннего собрания сочинений Мусоргского влечет неизбежное сравнение двух композиторов, и хотя Янкелевич утверждает, что в Римском-Корсакове не находит «того божественного нечто, божественного, грубого и глубоко волнующего необъяснимого, чем отмечен гений [Мусоргского]», он подчеркивает его силу обаяния и изысканный вкус, устанавливая таким образом оппозицию между архетипами «неотесанного гения» и «волшебника» — французское слово *charme* обозначает как способность соблазнять, так и силу налагать волшебное заклятие⁷. Янкелевич вспоминает, что Римский-Корсаков, подобно своим товарищам по «Могучей кучке», был самоучкой и *любителем* в высоком смысле слова, далее утверждая, что все русские музыканты носят в себе идеал *détachement* — это слово во французском может означать как «независимость», так и «отчужденность, отстраненность». Оба этих значения поддерживаются спорной идеей Янкелевича о том, что русские музыканты не формировали творческих династий и пришли к своему искусству скорее по призванию, чем через дух профессионализма (в более поздних работах философ, по-видимому, от этой идеи отказывается). Соответственно, Янкелевич предполагает, что музыка Римского-Корсакова обязана своим необыкновенным очарованием, своей «целительной и очищающей добродетелью» чувству «счастливой свободы», добавляя один из

⁶ Впоследствии включен в сборник “L’Enchantement musical”. P. 207–209.

⁷ “Il y a cent ans naissait Rimski-Korsakov” // L’Enchantement musical. P. 207.

«лейтмотивов» своей интерпретации музыки Римского-Корсакова: «Мало кто из композиторов был свободен от беспокойной совести в большей степени; никто другой не избегал так радикально несчастной субъективности»⁸.

Как следует понимать эту фразу? В соединении у Янкелевича идей «беспокойной совести» и «несчастной субъективности» можно предположить отзвук гегелевского «несчастливого сознания» (*das unglückliche Bewußtsein*) — «сознания» в том смысле, который предполагает ощущение расщепления внутри себя и против себя, особенно когда оно проявляется в противоречиях между собственными бесконечным и конечным видом; французское слово *conscience* переводится и как «совесть», и как «сознание». Тем не менее у Янкелевича *mauvaise conscience*, скорее, стремится передать строгий моральный нюанс вины и раскаяния по отношению к совершенному или воображаемому проступку. На самом деле, «Беспокойная совесть» («Нечистая совесть») — это название книги, опубликованной Янкелевичем в 1933 г., в которой он на примерах «Бориса Годунова» и шекспировского «Макбета» анализирует феномен саморазделенного сознания, разорванного чувством необратимости времени и ностальгии по утраченной невинности. Беспокойная совесть постоянно стремится сбежать от себя лишь для того, чтобы вновь вернуться: своеобразное проклятие, заложенное в этом процессе, — невозможность разорвать порочный круг саморефлексии. Велик соблазн поразмышлять о том, до какой степени чувство вины способно влиять на художественное творчество (в России или где-то еще), но эта тема может увести нас очень далеко, и лучше оставить ее для другого случая. На самом деле Янкелевич в другом месте своей работы предполагает, что эта «несчастливая субъективность» — важнейший компонент романтизма в целом; его представителем среди русских композиторов был, по мнению Янкелевича, преимущественно Чайковский (особенно в поздних симфониях) — так образуется еще одно противопоставление и фон, на котором можно оценить предполагаемую склонность Римского-Корсакова к «объективности». В другой статье «Радость и печаль в современной русской музыке» (1953) Янкелевич пишет: «На Западе охотно заковывают Россию в какой-то показательный и общепринятый образ, в котором важнейший атрибут славянской души — это меланхолия. Но реальность не подтверждает эти упрощения и предубеждения. Россия — это не только беспокойная совесть, мрачное наслаждение, несчастная субъективность, имя которой *тоска*: Россия — это юмор Пушкина и Гоголя, это объективность

⁸ Там же. Р. 208.

Толстого»⁹. Этот пассаж предлагает ключ к тому, что может быть названо корсаковской «метафизикой полноты», тема которой усилилась в последующих работах философа.

Вернемся к статье 1945 г. Янкелевич замечает, что Римский-Корсаков, кажется, никогда не говорит в своих сочинениях о себе, и сочинения эти одинаково свободны и от автобиографических поблжек, и от чувства метафизической трагедии. Можно даже сказать, что Римского-Корсакова, как правило, мало интересует психология в общем ее понимании. Он предстает куда более очевидно как рассказчик, возможно даже как величайший рассказчик в музыкальной истории, но это отнюдь не значит, что его музыка всегда повествовательна по характеру; в этом смысле Янкелевича можно читать вместе с эссе Вальтера Беньямина об искусстве рассказчика, в свою очередь, вдохновленным творчеством писателя Николая Лескова. Беньямин пишет о том, что, кажется, может относиться и к Римскому-Корсакову (или, если быть точным, к Римскому-Корсакову Янкелевича): «Первым истинным рассказчиком был и есть тот, кто рассказывал сказки. <...> Раскрепощающее волшебство, которым владеет сказка, не включает в игру природу, как это делает миф, а является указанием на ее сообщничество с освобожденным человеком. Это сообщничество зрелый человек ощущает только иногда, а именно в состоянии счастья; однако ребенку оно впервые становится доступным в сказке и приводит его в счастливое расположение духа»¹⁰.

В своих сочинениях композитор наслаждается развертыванием русских и восточных образов, которые до некоторой степени были его собственным изобретением, как замечает Янкелевич, подчеркивая этим огромное значение Римского-Корсакова — «поставщика» русских культурных символов. Его область — эпическое и живописное (если последнее слово можно спасти от уничижительных коннотаций), взгляд композитора отмечен свежестью восприятия, которую Янкелевич считал типично русской, и сопровождается почти детским — или, возможно, толстовским — ощущением чуда перед материальностью («вещностью») мира. Кстати, в 1950 г. Янкелевич написал отдельную статью «Толстой и мгновенное»¹¹, в которой, помимо несколько необычного сопоставления Толстого и Римского-Корсакова, он подчеркивает «русскую страсть к мгновенному», стремление к прямому контакту с реальностью в ее самом нетро-

⁹ *Jankélévitch V. La Musique et les heures. Paris: Seuil, 1988. P. 215.*

¹⁰ *Беньямин В. Рассказчик. // Маски времени: эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. С. 409–410.*

¹¹ Первоначально опубликовано на русском языке в журнале «Возрождение», вновь опубликовано в: *Jankélévitch V. Sources. Paris: Seuil, 1984. P. 11–22.*

нутом виде, или даже, если опираться на интуитивизм Бергсона, к слиянию с самой вещью, сопровождаемому отторжением всякого интеллектуального рационализма. Здесь Янкелевич, кажется, вторит (по иронии — если помнить о его открытом антигерманизме) шопенгауэровскому видению гениальности как способности отвергнуть собственную личность и стать чистым субъектом познания, «светлым оком мира». Следует, однако, остерегаться ярлыков «реализм» и «позитивизм» применительно к эстетике Римского-Корсакова, поскольку чаще всего его эмпатия к объекту происходит в области эпической нереальности, с сильным онейрическим или фантастическим подтекстом, более в духе Пушкина и Гоголя, чем основного направления толстовской прозы. Нужно заметить, что стремление к «чистому» восприятию появлялось в русской культуре в разных обличьях: например, Виктор Шкловский, подходя к вопросу с другой стороны, также обращался к Толстому как к источнику своей концепции «остранения» — способа сообщать чувство вещей как они воспринимаются, а не как они (умственно) познаны, через использование специальных средств искусства (то есть искусственных). Насколько мне известно, явных следов теории Шкловского у Янкелевича нет, но оба находили общую почву в своем стремлении к реабилитации чувственного. В этом смысле Янкелевич склоняется к тому, чтобы спроецировать на музыку Римского-Корсакова бергсоновскую утопию прозрачности, граничащую с апокалиптическим превращением в случае с «Китежем» — произведением, которому философ уделяет в своих работах особое внимание. Наконец, в музыке Римского-Корсакова Янкелевич видел прежде всего торжество жизни и ее сил циклического обновления, «обряд весны» во всем его многообразии (классическим образцом которого является «Снегурочка»), полностью чуждый пафосу самогероизации. Однако «коэффициент неправдоподобности» композитора, его любовь к призрачному и к поэтическому абсурду, видимо, указывают на особый сорт остранения¹².

Если статья 1945 г. содержит взгляды Янкелевича на композитора в кратком изложении, то эссе «Римский-Корсаков и метаморфозы»¹³ — это развернутый, детальный и далеко идущий опыт музыкальной герменевтики, содержащий подробный комментарий к конкретным музыкальным фрагментам из широкого круга сочинений. Эссе изначально было опубликовано как вторая глава кни-

¹² Rimski-Korsakov et les métamorphoses // La Musique et les heures. P. 172.

¹³ После смерти автора статья была подготовлена к печати для сборника «La Musique et les heures» (Р. 93–207); согласно утверждению редактора сборника, Янкелевич собирался переработать изначальный текст с намерением опубликовать заново.

ги «Рапсодия, вдохновение и музыкальная импровизация», где оно занимало целых 93 страницы. Если упомянутая выше статья, вышедшая в конце Второй мировой войны, завершалась воззванием к русской весне, как душевной разрядке от кошмаров Вальгаллы и «страшных валькирий ненависти»¹⁴, то книге 1955 г. предпослан эпиграф — слова из оперы «Млада»: «Не хвально в немцах нам правды искать», что не оставляет сомнений в верности автора своей культурной позиции.

С учетом огромного объема текста я могу предложить здесь только общий контур содержания эссе. Оно содержит 15 частей:

1. Книга с картинками.
2. Восток и Юг.
3. Море.
4. Земля.
5. Небо и ночь.
6. От рассвета до заката. Солнце и весна.
7. Золото и самоцветы. Чудеса трансмутации.
8. Тональная полихромия.
9. Гармонизация. Энгармонизм.
10. Лады.
11. Бурлеск: шутовство и чертовщина.
12. Ирреальность и онейризм. Невидимый град.
13. Утреннее отрезвление. Освободители и цивилизаторы.
14. Феврония, или невинность.
15. Конец зиме.

В этой статье я сосредоточусь только на первой части, по отношению к которой остальные выступают лишь как многочисленные ответвления. Вместе они могут восприниматься как отображение типичных для Римского-Корсакова музыкальных тропов, и в этом качестве заслуживают внимательного прочтения, даже если читатель и не согласится с начальными предпосылками автора. Следуя изначальной теме книги, этот раздел включает обсуждение «рапсодического принципа», который, согласно Янкелевичу, определяет сущность поэтики Римского-Корсакова; как отмечает автор, «Римский-Корсаков являет само воплощение рапсодического гения — не потому, что он, подобно Листу, писал рапсодии, но потому, что его творчество насквозь рапсодично»¹⁵. Интересно, что Янкелевич обнаруживает источник рапсодического вдохновения в первичном

¹⁴ “Il y a cent ans naissait Rimski-Korsakov”. P. 209.

¹⁵ Rimski-Korsakov et les... Указ. соч. P. 74.

акте *слушания*: слушания первоначального шума, первозданного звукового ландшафта, как в пушкинском стихотворении «Эхо», которое Римский-Корсаков положил на музыку в цикле соч. 45. Мне видится, что концепцию рапсодического у Янкелевича нужно понимать не в обыденном, буквальном смысле; под рапсодом он подразумевал кого-то вроде странствующего исполнителя эпической поэзии в Древней Греции (сам термин происходит от греческого *rhapsōidein* — букв. сшивать песни вместе), предполагая таким образом формирование устного репертуара из сокровищницы *топосов* — готовых формул, мифов и сказок, меняющихся и сплетаемых воедино собственным опытом исполнителя и его импровизаторским мастерством. Рапсод будто бы и не имеет собственного голоса: его позиция рассказывающего — не та же, что у «субъекта» в общепринятом «романтическом» смысле. Собственно говоря, его голос анонимен или, скорее, являет собой диалогическое (интертекстуальное) слияние голосов в том смысле, который предлагает Михаил Бахтин; пожалуй, ни один из персонажей творчества Римского-Корсакова не может быть с полной определенностью воспринят как воплощение самого композитора (в том смысле, в котором так могут быть восприняты — и таковыми являются — персонажи Чайковского) — если только речь не о Шехеразаде или Садко, которые сами являются своего рода рапсодами. В этом смысле опера «Садко» — это высший пилотаж, блестящий пример непрерывной интертекстуальной трансформации и эпического «спектакля в спектакле». Все герои «выражают» себя в рамках особых, семиотически маркированных музыкальных жанров, аллюзий, цитат и квазицитат (былина, «эротический» вокализ, плач, матросская песня, хоровод, баркарола, церковное песнопение, колыбельная и т. д.), соединенных вместе тонкой нитью фабулы; более того, действие оперы не только происходит на сцене, но и (по крайней мере, периодически) отражается в виде рассказа самими персонажами (Садко, Нежата, скоморохи)¹⁶. Такие же эффекты «кадра в кадре» (или «принципа матрешки»), конечно, заметны и в других операх Римского-Корсакова, особенно в «Майской ночи», «Ночи перед Рождеством» и, в более явном карнавальном духе, в «Золотом петушке» — этом шедевре музыкальной и поэтической сатиры. Другими словами (моими, не Янкелевича), типичный персонаж Римского-

¹⁶ Саймон Моррисон: «Калейдоскопическое послание Римского-Корсакова заключается в том, что художественные стили и жанры не появляются и не исчезают с течением времени, так как они объединены и заключены друг в друга, прошлое и будущее перекрывают настоящее». (The Semiotics of Symmetry, or Rimsky-Korsakov's Operatic History Lesson // Cambridge Opera Journal. 2001. № 13/3. P. 293.)

Корсакова, как правило, говорит фразами в кавычках, будто скрывая критикуя романтический принцип «самоприсутствия», который музыка Римского-Корсакова отчасти показала как устаревший. Отказ признавать это измерение поэтики композитора может легко привести к своего рода неслышанию по отношению ко всему его творчеству.

Ставя себя решительно против академической («немецкой») традиции монологического и конструкционного мышления (что отразилось в авангардной фетишизации понятия «структура» в 1950–60-е), Янкелевич в своем эссе о Римском-Корсакове пытается ни много ни мало реабилитировать то, что он обозначает как *le style lâche* («слабый стиль»), *le décousu* («разрозненное») и *le rebondissement* («резкие повороты» дробной структуры), играя с метафорой персидского ковра в описании циклических моделей темпоральности у композитора. Соответственно, Янкелевич склоняется к тому, чтобы рассматривать музыку Римского-Корсакова через призму «прихотливого темпа импровизации», «фонтанирующего вдохновения», побуждения строить музыкальное целое из соединения различных сцен в противоположность настоящему «симфоническому» развитию, отдавая таким образом предпочтение повторению, сопоставлению и непрерывному варьированию перед дискурсивным разрабатыванием и указывая на центральное положение метаморфозы в музыке Римского-Корсакова. Это отразилось и в изобилии сцен превращения в его операх, где так много предметов и персонажей (и самих музыкальных конфигураций) стремятся преобразиться в нечто иное в духе общей направленности. Как отмечает Янкелевич, «все особенности языка Римского-Корсакова в той или иной степени вдохновлены вкусом к красочности и метаморфозе, тенденцией подражать в музыке изменению первоначальных материй, играть с этими изменениями, трансмутацией света, алхимическим обменом элементов и всеобщим полиморфизмом свойств»¹⁷. Его музыка, кажется, задумана более мелодической, чем тематической, с особым вкусом к арабесковым чертам: типичные для него подвижность басовых линий и гармоний, игра тональностей и ладов, смещения звуковых красок сообщают рапсодическому стилю Римского-Корсакова качество «движения в недвижимом», что станет характерной чертой во французской музыке рубежа XIX–XX вв., как и вкус Римского-Корсакова к различным атмосферным эффектам и наслаждение звуком ради звука — важный прецедент того, что позднее станет известно как музыкальный «импрессионизм». Многие из романсов Римского-Корсакова тяготеют к повествова-

¹⁷ Rimski-Korsakov et les... Указ. соч. Р. 74.

нию и ближе к балладе, чем к песне; чаще всего его музыка придерживается ритмов и стиля сказки и рассказа (если не статической картины), чем романа, драмы или трагедии. Композитор, за редким исключением, не пишет формальных увертюр к операм, предпочитая гибкие прологи. В самих операх Римский-Корсаков организует материал, скорее, согласно «слабому стилю» сюиты, чем согласно поступательной в каком бы то ни было смысле драматургии, с изобилием «подлинных» песен, шествий, ритуалов, танцев, с предпочтением секционных форм (хотя они могут появляться в скрытом виде) перед развивающимися. Эту черту стиля Римского-Корсакова, конечно, замечали задолго до Янкелевича, ведь это общее место критической литературы о русской музыке. Необычной у Янкелевича кажется позитивная оценка чего-то, что традиционно воспринималось (и до некоторой степени до сих пор воспринимается) как структурный изъян. Как отмечал Бенедикт Тейлор в дискуссии о темпоральности в русской музыке XIX в., «своей нормативной моделью телеологического прогресса критика заслоняет многое из того, что характерно и эстетически ценно в этом репертуаре»¹⁸. В самом деле, если и сегодня оперы Римского-Корсакова порицаются за «статичность», «недраматичность» и даже «нечеловечность», это может быть частью фундаментального непонимания поэтики Римского-Корсакова и, таким образом, становится препятствием к более справедливой оценке подлинного статуса композитора — по словам Ричарда Тарускина — «пожалуй, самого недооцененного композитора всех времен»¹⁹.

В заключение: почему же Янкелевич в своих трудах отводил Римскому-Корсакову такое важное место? Оставляя в стороне причины, связанные с личными предпочтениями, я полагаю, что Янкелевич находил в Римском-Корсакове тот род жизненного вдохновения, в котором он безнадежно нуждался в мире, выходявшем из травматического состояния после Второй мировой войны, — вдохновения не только как утвердительного творческого жеста, но и как связи с концепцией искусства, стоящего над индивидуальным и направленного в сторону общего. В его сочинениях легко можно уловить чувство ностальгии по тому искусству, которое могло активно противопоставлять чувство «мы» гипертрофии «я» в его романтиче-

¹⁸ *Taylor B. Temporality in Nineteenth-Century Russian Music and the Notion of Development // Music and Letters. 2013. № 94/1. P. 94.*

¹⁹ *Taruskin R. The Case for Rimsky-Korsakov // On Russian Music. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 2009. P. 166.* В марте 2019 г., во время обсуждения настоящей статьи, представленной на конференции к 175-летию Римского-Корсакова в музее-квартире композитора, Ричард Тарускин предложил убрать из цитаты слово «пожалуй».

ском и авангардном воплощениях. Неизбежно устаревшие в некотором отношении и, разумеется, местами чересчур идеалистичные, работы Янкелевича остаются источниками настоящих прозрений в мире Римского-Корсакова. Как бы мы ни оценивали их, они представляют редкую попытку спасти музыку композитора от линейного изложения истории, которая видела (или видит) в искусстве неизбежное развертывание однонаправленного «прогресса» — и в смысле исторического значения достижений композитора, как ступени к торжествующему модернизму, и в смысле «веса» телеологической формы в каноническом дискурсе о музыке. Можно сказать, что Янкелевич таким образом очистил интеллектуальное пространство для более открытого подхода к разного рода эпизодам из истории культуры — по правде говоря, в отношении музыки Римского-Корсакова это пространство исследовано далеко не полностью.

Перевод — Владимир Хавров

РУССКАЯ ЭМИГРАЦИЯ И ВЛАДИМИР БЕЛЬСКИЙ:
МУЗЫКА РИМСКОГО-КОРСАКОВА В БЕЛГРАДЕ
МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

Музыка Римского-Корсакова и музыкальное наследие дореволюционной России занимают видное место в музыкальной жизни Белграда с начала 1920-х гг. Это было, прежде всего, обусловлено волной эмиграции русских музыкантов в Королевство сербов, хорватов и словенцев. Одной из главных причин, по которым Римский-Корсаков вместе с Чайковским стали самыми исполняемыми композиторами в межвоенный период, была роль, которую в основании оперной (1920) и балетной труппы (1923) Народного театра Белграда сыграли эмигранты. В восстановление оперной труппы Народного театра важнейший вклад внесли певцы, получившие образование в русских музыкальных училищах, опыт в Императорских театрах. Они с успехом знакомили белградских поклонников музыки с оперными классиками. Среди них выделяются такие выдающиеся солисты оперы, как Лизавета Ивановна Попова, Евгения Дмитриевна Вальяни, София Рудольфовна Драусаль, Неонила Григорьевна Волевач, Ксения Ефимовна Роговская-Христич, Павел Федорович Холодков, Лев Борисович Зиновьев, Михаил Николаевич Каракаш, Георгий Матвеевич Юренев, Евгений Семенович Марьяшец, Борис Павлович Попов. Необходимо назвать и имена режиссеров, которые ставили спектакли: Феофана Венедиктовича Павловского и Юрия Львовича Ракитина; а также костюмографов и сценографов Леонида и Римму Браиловских, Владимира Жедринского, Владимира Загороднюка и Анания Вербицкого¹.

¹ Подробнее см.: Мосусова Н. Руска уметничка емиграција и музичко позориште у Југославији између два светска рата // Руска емиграција у српској култури XX века. Београд: Филолошки факултет, 1994. Т. 2. С. 139–149; Milin M. The Russian Musical Emigration in Yugoslavia after 1917 // Musicology. 2003. № 3. С. 65–80; Павлович М. Становление оперы и балета в белградском Народном театре и русские артисты // Русская эмиграция в Югославии. Москва: «Индрик», 1996. С. 293–312; Турлаков С. Руски уметници у Београдској опери // Театрон. 1994. № 84/85/86. С. 125–131; Турлаков С. Историја Опере и Балета

Именно на сцене Народного театра с большим успехом исполнялись оперы («Царская невеста» и «Сказка о царе Салтане»), а также балеты, использующие музыку Римского-Корсакова («Шехеразада» и «Золотой петушок»). «Шехеразада» (как балет и симфоническая сюита) и «Испанское каприччио» исполнялись с большим успехом в течение всего межвоенного периода. Взглянув на прессу того времени, увидим, что каждый уважающий себя критик посвятил отдельные страницы своих рецензий музыке Римского-Корсакова. В данной работе будет представлено восприятие творчества великого композитора сербской публикой на основании отзывов в прессе. Мы проследим роль Владимира Бельского в деле становления на оперной сцене репертуара, включающего сочинения Римского-Корсакова.

Исполнение произведений русских композиторов было связано с двумя параллельными течениями в музыкальной жизни Белграда. Первое — это «общая» музыкальная и театральная сцена, а второе можем обозначить как «внутреннюю» творческую жизнь эмиграции. Русские музыканты и общественные деятели, по прибытии в Королевство сербов, хорватов и словенцев получили разрешение основать свои институты и культурные организации, вследствие чего они смогли функционировать как «общество в обществе» и вести параллельную жизнь почти независимо от новой среды, в которую они попали.

До основания Русского музыкального общества во главе с Владимиром Ивановичем Бельским в январе 1928 г., русские исполнители проводили свои так называемые «популярные» концерты в Русском народном университете (с осени 1925 до весны 1928 г.). Концерты, организованные там, почти всегда имели камерный характер. Исключением стало концертное представление фрагментов оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», которую исполнили силами русских артистов независимо от труппы Народного театра. Эта опера исполнялась два раза — 7 и 16 марта 1926 г. в Манеже², бывшей школе верховой езды. В это здание временно переселился Народный театр, потому что здание самого театра пострадало во время Первой мировой войны. В состав ис-

Народного позоришта у Београду (до 1941). Т. 1–2. Београд: Ауторско издање, 2005. 481 с., 906 с.; *Косик В. И.* Русские имена на оперной сцене Югославии // Славянский альманах. 2007. Москва: «Индрик», 2008. С. 298–323; *Косик В. И.* Русский балет в Югославии // Славяноведение. 2007. № 6. С. 3–15; *Milanović O.* Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983. 396 с.

² *Турлаков С.* Летопис музичког живота у Београду 1840–1941. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994. 223 с.

полнителей оперы входили русские музыканты во главе с Ильей Слатиным. Исполнение «Китежа» в серии популярных концертов Русского народного университета в белградской печати описано как «на редкость интересный концерт»³. Другие авторы преподнесли концерт как первое исполнение этого произведения в Королевстве сербов, хорватов и словенцев, хотя оперу исполнили не полностью, а лишь сцены 1, 3, 5 и 6. Критика описывала это исполнение как довольно примитивное, потому что Илья Слатин и Владимир Нелидов замещали оркестр игрой на фортепиано в четыре руки, а вместо могучего хора пел молодой хор им. Глинки, основанный Слатиным. Исполнение имело, по словам критиков, скорее показательный характер. Однако в статьях отмечались инициатива Ильи Слатина и «прележный» ансамбль в связи с тем, что им удалось привлечь внимание публики и критики к этой опере⁴. Обращает на себя внимание и короткая статья, озаглавленная «Прича о невидљивом граду Китежу» и опубликованная более чем год спустя (в апреле 1927 г.) после премьеры оперы в Манеже. Хотя в сербской печати, насколько нам удалось заметить, не анонсировалось новое исполнение этой оперы, концертная афиша 1927 г. подтвердила, что речь идет еще об одном спектакле, который в печати коротко был назван «Концертом Харьковского института» — опера была исполнена в пользу бедных выпускниц этого учреждения⁵.

Шесть лет спустя в брошюре, выпущенной по поводу открытия Русского дома 9 апреля 1933 г., была напечатана речь Владимира Бельского, председателя Русского музыкального общества в Белграде. В конце Бельский сообщает о том, что готовится исполнение оперы «Майская ночь» под управлением Ильи Слатина на сцене Русского дома в день 25-й годовщины смерти Римского-Корсакова. Однако в письме к Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову от 15 мая 1933 г. Бельский пишет о том, что в Белграде состоится симфонический концерт под управлением Н. Н. Черепнина, на котором будет исполняться сюита из «Китежа», которую подготовил М. О. Штейнберг, а возможно, будет исполнена и «Царская невеста», сам он прочтет лекцию⁶. Опера «Майская ночь» не упоминается.

³ В. Н. [Виктор Новак]. Концерт Руског народног универзитета // Политика. 1926. 8 марта. С. 6.

⁴ Там же; С. В. [Станислав Винавер]. Сказаније о Кићежу // Време. 1926. 17 марта. С. 6.

⁵ Концерт анонсирован в ежедневной газете *Време* (Концерт Харьковског Института // Време. 1927. 6 апр. С. 6).

⁶ Рахманова М. П. Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым // ИМТИ. 2016. № 15. [Электронный ресурс] URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/3a9/imti_2016_15_125_184_rakhmanova.pdf (дата обращения 02.03.2019).

Симфонический концерт, о котором Бельский писал сыну композитора, состоялся 5 июня 1933 г. в рамках Дней русской культуры. Это мероприятие было организовано Союзом русских обществ в Большом зале Народного университета имени И. М. Коларца. В концерте принимал участие оркестр Королевской гвардии под управлением Николая Черепнина. Программа концерта была следующей:

Черепнин: Прелюдия памяти Н. А. Римского-Корсакова;

Римский-Корсаков: Сюита из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»;

Римский-Корсаков: Воскресная увертюра на темы из Обихода «Светлый праздник»;

Римский-Корсаков: «Фантазия на сербские темы»;

Римский-Корсаков: «Сказка».

На бис оркестр исполнил знаменитый «Полет шмеля» и повторил его еще раз по требованию восторженной публики⁷. Концерт, как и ожидалось, привлек внимание множества известных критиков⁸. В своих статьях они сравнивали реализм Мусоргского с буйной фантазией русской сказки и волшебными красками оркестра Римского-Корсакова (Драгутинович), сердито писали о том, что этот концерт показал «полное непонимание и равнодушие по отношению к значению этого великого мастера времен русского музыкального национализма для музыки со стороны официальных деятелей нашей музыкальной жизни» (Живкович)⁹. Живкович заявил, что концерт был ограничен узкими рамками русских эмигрантских кругов. Он полагал, что это является отражением сербского обезличенного общества, которому недостает четкой ориентации, общества, чьи представители отторглись от своих корней и совершенно беспомощны¹⁰. Такое высказывание говорит об определенной поверхностности сербского общества, которому, несмотря на плодотворное сотрудничество с русскими артистами, не удалось воспользоваться всем потенциалом, предоставленным эмиграцией. Значение, которое Римский-Корсаков имел

⁷ Живковић М. Прослава Р. Корсакова у Београду // Музички гласник. 1933. № 5–6. С. 117–118.

⁸ Манојловић К. П. Симфонијски концерт у спомен Н. А. Римског-Корсакова и концерт «Маринковића» // Време. 1933. 9 јун. С. 8; Др М. М. Из концертне дворане. У славу Римског-Корсакова. Г. Черепњин диригује композиције великог руског мајстора // Политика. 1933. 10 јун. С. 9; Жив. Прослава Р. Корсакова у Београду // Музички гласник. 1933. № 5–6. С. 117–118; Dragutinović B. Dvadesetpetogodišnjica smrti Rimskog Korsakova // Zvuk. 1933. № 10–11. С. 365–366.

⁹ Dragutinović B. Dvadesetpetogodišnjica smrti Nikolaja Rimskog Korsakova. С. 365; Живковић М. Прослава Р. Корсакова у Београду. С. 117.

¹⁰ Живковић М. Прослава... Указ. соч. С. 117–118.

для сербской среды, подтвердил и Милоевич, который писал о том, что русский композитор был путеводной звездой композиторам Якову Готовцу («Симфонический хоровод»)¹¹ и Крешимиру Барановичу («Пряничное сердце» и «Поэма»)¹². Очарованный музыкой Римского-Корсакова, Милоевич делает вывод о том, что этот концерт был одним из самых теплых вечеров в богатом концертном сезоне текущего года.

Несмотря на то что в печати следов о запланированном исполнении оперы «Майская ночь» не обнаружено, в день смерти великого композитора, о котором говорит Бельский, музыка Римского-Корсакова прозвучала в эфире радиостанции Белград¹³:

20.00. Лекция профессора Александра Соловьева о Римском-Корсакове.

20.30. Римский-Корсаков: Струнный квартет, ор. 12 (исполнил Струнный квартет Радио).

21.00. Арии из опер Римского-Корсакова (исполнили Лиза Попова и Павел Холодков, члены Белградской оперы).

21.15. Записи произведений Римского-Корсакова.

Сербская премьера оперы «Майская ночь» состоялась в Белграде 15 ноября 1933 г. в Большом зале Народного университета им. Коларца. Бельский сетовал, что в Белграде 25-я годовщина смерти великого композитора не будет отмечаться на должном уровне, как это проходит в России. Однако, учитывая различные общественные и культурные уровни и возможности двух стран, премьера оперы «Майская ночь», приуроченная к этой дате, стала значительным событием в музыкальной жизни города.

Исполнение оперы организовала Музыкальная секция Общества русских учащихся и Дом для престарелых в сотрудничестве с Русским музыкальным обществом. В числе исполнителей были задействованы известные русские певцы, которые концертировали в разных частях Югославии, дирижировал Илья Слатин, а постановщиком был Михаил Каракаш. Внимание привлекает участие Симфонического оркестра Королевской гвардии, с которым русская творческая интеллигенция близко сотрудничала с самого начала своего пребывания в Белграде.

¹¹ Яков Готовцац (Яков Готовац, Сплит, 1895 — Загреб, 1982) — хорватский и югославский композитор и оперный дирижер. «Симфонический хоровод» (1926) считается вершиной его первого творческого этапа.

¹² Крешмир Баранович (Крешмир Барановић, Шибеник, 1894 — Белград, 1975) — хорватский и югославский композитор и дирижер. Его балет «Пряничное сердце» (1924) отметил новую эпоху в развитии современного балета в Югославии.

¹³ Правда. 1933. 21 јун. С. 12.

Интересные критические статьи по поводу концерта написали Бранко Драгутинович и Милое Милоевич. Драгутинович в журнале «Звук» отметил, что опера «Майская ночь» подчеркивает «изумительную оркестровую технику Римского-Корсакова», а исполнение имело большое значение, ведь публика получила возможность познакомиться с «интересным, живым и живописным произведением», которое при других условиях никогда бы не услышала¹⁴. Милоевич хвалил Илью Слатина, который в своей интерпретации постиг «все то, что в ней [опере] есть по-славянски глубокого и кроткого, все то мистичное и наивное, но в то же время — искреннее и оригинальное»¹⁵.

Опираясь на критику Милоевича об умении Каракаша решать проблемы постановки и общей концепции сценического действия, а также на основании упоминания декораций, можем сделать вывод, что опера «Майская ночь» все-таки была преподнесена в полноценной сценической версии, в отличие от оперы «Сказание о невидимом граде Китеже», которая была исполнена фрагментарно и в концертном виде. Однако обе роднит то, что в исполнении их участвовал хор Глинки, основанный Ильей Слатиным.

В день исполнения «Майской ночи» 23 мая 1928 г. в ежедневной газете «Правда» была опубликована большая статья Крстича под названием «По поводу премьеры “Царя Салтана”». Крстич решил представить читателям биографию русского композитора, обозначить его стиль и вкратце познакомить с содержанием оперы, впервые ставящейся в Народном театре. Он считал, что оперы Римского-Корсакова не имеют единой «идеи в определенных музыкально-архитектурных формах. Каждая из них показывает особенности разнообразных стилей, отступающих от стиля предыдущего произведения». Крстич искренне восхищался филигранной отделкой музыкального материала, а также оригинальностью и разнообразием оркестровки. Он полагал, что она должна удовлетворить даже самых требовательных знатоков¹⁶. В конце текста он упоминает Бельского как автора либретто оперы, а также как эмигранта, который с семьей живет в Белграде.

Через два дня после премьеры в газетах появились две большие статьи известных белградских критиков — Виктора Новака и Петра Крстича. Новак сразу подчеркнул, что, по его мнению, «Сказка о царе Салтане» не занимает первое место среди опер Римского-Корсакова и лучше было бы познакомиться с вершинами его музыки через

¹⁴ Dragutinović B. Muzika u zemlji. Beograd // Zvuk. 1933. № 1. С. 63.

¹⁵ Милојевић М. Премиера опере «Мајска ноћ» // Политика. 1933. 17 новембар. С. 8.

¹⁶ Крстић П. Ј. Поводом премијере «Цара Салтана» // Правда. 1928. 23 мај. С. 6.

«Псковитянку», «Садко» и «Снегурочку»¹⁷. Его главный тезис касается того, что «Царь Салтан» недостаточно убедителен — в нем «нет той элементарной силы и жизненного драматического импульса, который одновременно воздействует на дух и сердце, придавая произведению жизнь и художественную душу». Возможно, причина такой оценки Новака кроется в статьях Крстича, который пишет, что техническая сторона постановки «Царя Салтана» не удовлетворила ни публику, ни критику. Он задавал себе вопрос: может быть, постановочная команда работала на скорость, без подготовки, или не было достаточно средств? Крстич особенно подчеркивает плохую сценографию, о которой много лет спустя Владимир Бельский писал в письме Михаилу Николаевичу Римскому-Корсакову¹⁸. «Царя Салтана» поставил Феофан Павловский. После Октябрьской революции, прибыв в Белград на сезон 1920/1921 г., он был солистом оперы (драматический баритон), а затем занимался постановками опер (1922–1928)¹⁹. По мнению Драгутиновича, Павловский не был творческим и оригинальным оперным режиссером. Однако он внес свой опыт и знания, полученные на известных русских оперных подмостках²⁰. В «Сказке о царе Салтане» «гротескное», по-видимому, увело Павловского в однообразное подчеркивание контраста, а гротеск вперемишку со слащавой сентиментальностью при плохих декорациях и неудачных световых эффектах уничтожили поэзию сказки Пушкина. Крстич в особенности хвалил хор, который хорошо отрепетировал все фрагменты, а для усиления и улучшения его звучания их соединили с Русским хором имени Глинки²¹.

В письме 4 октября 1938 г. Бельский пишет Михаилу Николаевичу Римскому-Корсакову о «новом атентате» на музыку его отца, а в то же время ведущий солист балета в Белграде — Анатолий Жуковский — уже обратился к нему с желанием поставить «Золотого петушка» на сцене Белградского театра.

¹⁷ Премьера «Снегурочки» в Народном театре состоялась всего лишь в 1952 г.

¹⁸ *Крстић П. Ј.* Премијера опере «Цар Салтан» од Римског Корсакова // Правда. 1928. 25 мај. С. 5; Письмо Бельского Михаилу Николаевичу от 8 июня 1940 г.

¹⁹ Во время работы в Белградской опере (1922–1928), Павловский, среди прочих, ставил следующие оперы: «Пиковая дама», «Царская невеста», «Борис Годунов», «Сказка о царе Салтане», «Проданная невеста», «Поцелуй», «Енуфа», «Дон Паскуале», «Бал-маскарад», «Аида», «Кармен», «Манон», «Сказки Гофмана», «Летучий голландец» и т. д. Более подробно можно посмотреть в книге: *Драгутиновић Бранко*. Један век Народног позоришта у Београду: 1868–1968. Београд: Народно позориште, Нолит, 1968. 644 с.

²⁰ *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 122.

²¹ *Крстић П. Ј.* Указ. соч. С. 5.

Кстати, Жуковский летом, за несколько месяцев до того, уехал со своей женой Яной, также балериной, в Лондон на «Русские сезоны Полковника В. де Базиля». В своих воспоминаниях Жуковский пишет, что они привезли оттуда для постановки в Белграде два балета — «Франческа да Римини» и «Золотой петушок». «Первый был в постановке Фокина, а другой в постановке Лишина [он ошибся, было наоборот — М. Г.], два больших балета противоположных стилей. Я это сделал по их идее, но в своей хореографии ввиду того, что у меня был другой ансамбль, другие возможности и иная техника. У меня не было того огромного, исключительного аппарата, который был у Базиля — у нас был скромный балет, но с нашими индивидуальными способностями — это было отличие Белградского балета»²².

Несмотря на большой успех, с которым шел «Золотой петушок» в Народном театре, Бельский не мог скрыть, что сердится; в большом интервью 3 сентября 1939 г. он прокомментировал постановку балета в Англии следующими словами: «Я с этим не согласен! Там есть отличные места для колоратурных певиц, а теперь — пожалуйста — это танцуют! Балет не то же, что опера». На замечание, что и в Белграде готовят «Золотого петушка», Бельский ответил, что не одобряет это, о чем «написал сыну Римского-Корсакова в Россию, и что не будет иметь ничего против, если он согласится»²³. Тут, между тем, остается неясной хронология некоторых событий. По данным Музея театрального искусства Сербии в Белграде, опираясь на публицистические статьи, премьера «Золотого петушка» состоялась 2 июня 1939 г., а интервью с Бельским, в котором упоминается подготовка балета, опубликовано 3 сентября того же года. Если премьера балета состоялась в июне, как могло получиться, что, как заметил журналист в интервью с Бельским, она только готовится?! Ответ на этот вопрос не дает и большая статья Радмилы Бунушевац, которая присутствовала на частном концерте в честь годовщины Мусоргского в доме Бельского «В гостях у Владимира Ивановича Бельского»: «Белградцы даже не представляют себе, что рядом с ними вот уже почти двадцать лет живет самый близкий соратник Римского-Корсакова». Несмотря на то что сам балет не упоминается, в конце текста есть несколько интересных данных: (1) У Бельского, кроме воспоминаний о работе с Римским-Корсаковым, осталось много несыгранных и неопубликованных автографов, среди которых «Марш Шамиля», рукопись самого Мусоргского; (2) Бельский работал над своими

²² Жуковски А. Моја исповест // Руси без Русије: српски Руси. Београд: Дунај, Беоцин: Ефект, 1994. С. 287–300.

²³ Божиновић Љ. Либретиста опера славног Римског-Корсакова живи у Београду // Време. 1939. 3 септ. 1939. С. 14.

воспоминаниями о личности Николая Андреевича и его окружения²⁴. К сожалению, весь архив Бельского (включая статьи, копии писем и другие материалы) пострадал в бомбардировках Белграда во время Второй мировой войны²⁵.

Балет «Золотой петушок» исполнен в первый раз 2 июня 1939 г. в пользу русского Красного Креста — организации, находившейся под высоким покровительством королевы Марии, — по инициативе Комитета дам и барышень, во главе которого стояла придворная дама Ела Хаджич²⁶. О том, что спектакль был организован на высоком уровне, говорит и факт, что на нем присутствовали королевский наместник, высокопоставленные офицеры и представители дипломатических корпусов разных стран²⁷. Премьера была организована в самом конце сезона с гуманитарной целью и для определенного круга людей, однако планировалось оставить оперу в репертуаре. Бельский в письме сыновьям Римского-Корсакова, датированном 8 июня 1940 г., сетовал на неопределенность авторских прав и подчеркивал, что балет был полностью изуродован местным композитором Христичем²⁸.

Исследование музыкальной деятельности Владимира Бельского в межвоенном Белграде очень осложнено тем, что столица Югославии сильно пострадала во время Второй мировой войны, когда в бомбардировках были уничтожены многие архивные фонды и частные архивы. Другая проблема — изолированность представителей русской эмиграции от сербского общества. В данный момент главный источник сведений — периодика, музыкальная критика и эссеистика, письма и воспоминания. Это позволяет сложить хотя бы часть мозаики и создать представление о насыщенной творческой среде того времени.

Сербская музыкальная историография представляет Римского-Корсакова одним из самых значительных славянских композиторов, с музыкой которого она впервые обстоятельно ознакомилась

²⁴ Бунушевац Р. У гостима код г. Владимира Ивановича Бельског. Београђани и не слуте да крај њих, већ близу двадесет година, живи најинтимнији сарадник Римског-Корсакова. После једног приватног концерта на коме су извођена дела Модеста Мусоргског // Политика. 1939. 18 јун. С. 21.

²⁵ Барсова Л. Г. Эскиз жизни В. И. Бельского в Петербурге и Белграде // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. СПб: СПб ГБУК СПбГМТМИ, 2016. С. 188–203.

²⁶ Ан. Прва балетска премијера у овој сезони у петак, 2 јуна // Правда. 1939. 2 јун. С. 15; Ан. “Златни петао” и “Франческа да Римини” // Политика. 1939. 2 јун. С. 18.

²⁷ Ан. Синоћна свечана балетска претстава у Народном позоришту у корист Руског црвеног крста // Политика. 1939. 3 јун. С. 18.

²⁸ Рахманова М. П. Указ. соч.

всего лишь благодаря деятельности эмигрантов. Межвоенная столичная публика стараниями Владимира Бельского и музыкантов, учредивших Русское музыкальное общество в Белграде, получила возможность услышать оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» и «Майская ночь», которые с тех пор в Белграде больше не исполнялись. Несмотря на то что Бельский в межвоенном музыкальном журнале «Музички гласник» опубликовал две краткие статьи о Мусоргском и Чайковском²⁹, сербское культурное общество, к сожалению, не осознавало, что в его среде находится не только «самый близкий» и «задушевный», каким он был представлен в сербской печати, друг и соратник великого русского композитора, но и большой знаток русской музыки³⁰. Прискорбно, но сербская среда не воспользовалась его знаниями должным образом для обогащения опыта и понимания русской музыки.

²⁹ Статьи Бельского: *Бельски В. И.* Неколико речи поводом стогодишњице рођења Модеста Мусоргског // *Музички гласник*. 1939. № 5. С. 89–91; *Бельски В. И.* Основне црте стваралаштва Чајковског // *Музички гласник*. 1940. № 5–6. С. 65–71.

³⁰ *Божиновић Љ.* Либретиста опера славног Римског-Корсакова живи у Београду // *Време*. 1939. 3 септ. С. 14; *Бунушевац Р.* Указ. соч. С. 21.

ОПЕРЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА
И БАЛЕТЫ НА ЕГО МУЗЫКУ В БРЮССЕЛЕ
В МЕЖВОЕННЫЙ ПЕРИОД (1919–1938)

«БЕЛЬГИЯ ВСЕГДА БЫЛА ОЧАРОВАНА РУССКОЙ МУЗЫКОЙ»

«Бельгия всегда была очарована русской музыкой. Она узнала Бородину раньше, чем Москва и Петроград»¹. Так писал Сергей Прокофьев жившему в Брюсселе музыкальному критику Огюсту Геттеману 18 января 1923 г. после успешной премьеры своей «Скифской сюиты» в «Общедоступных концертах» (Concerts Populaires) — важнейшем концертном обществе Брюсселя. Прокофьев имел в виду частный проект бельгийской графини Луизы де Мерси-Аржанто (1837–1890), которая сыграла новаторскую роль в деле распространения музыки «Могучей кучки» в Бельгии². Графиню вдохновил на это ее друг Ференц Лист (1811–1886), пропагандировавший музыку этих композиторов в Веймаре и по всей Германии с 1870-х гг. В 1880-х ей удалось осуществить в Бельгии то, что Лист сделал для «Могучей кучки» в Германии. Эту первопроходческую роль подхватил в 1890-е годы Париж, начиная со Всемирной выставки 1889 г., где музыка композиторов «Могучей кучки» прозвучала впервые во Франции.

Частный проект графини вскоре подхватили другие: сначала, с 1880-х, «Общедоступные концерты», а после Первой мировой войны³ — национальный оперный театр, Королевская опера «Ла Монне». «Общедоступными концертами» руководил Жозеф Дюпон, который прежде дирижировал в Варшаве и Москве (с 1867 по 1871). Его целью было превратить «Общедоступные концерты» в площадку

¹ Письмо Сергея Прокофьева Огюсту Геттеману от 18 января 1923 г. // Serge Prokofiev Foundation Archive, RBML Columbia University Libraries.

² Подробную статью автора на эту тему см.: Байс К. ван ден. Бельгия и «Могучая кучка» // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. Сборник статей. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТМИ, 2016. С. 221–231.

³ Maes F. “Cette impression de barbarie et de civilisation raffinée”: de myth van Rusland op het podium van de Munt // La Monnaie entre-deux-guerre, Brussels: GRAM-ULB, 2010. P. 247.

современной музыки, в противоположность более консервативной концертной организации в Королевской консерватории Брюсселя под руководством Огюста Геварта. Начиная с 1886 г., Дюпон регулярно исполнял музыку «Могучей кучки», считая ее аналогом «Новой немецкой школы», которую он пропагандировал с 1870-х.

«Дюпон дал молодой русской школе, к которой чувствовал особую симпатию, широкую дорогу. Благодаря ему симфонические сочинения Бородина и Римского-Корсакова быстро завоевали популярность в Брюсселе — более чем где бы то ни было, особенно в России, которая была более расположена к полунемецкому искусству Чайковского»⁴.

Начиная с сезона 1888–1889 в «Общедоступные концерты» также приглашались именитые дирижеры, такие как Эдвард Григ, Ганс Рихтер и Рихард Штраус. Дважды дирижировал Римский-Корсаков — 13 апреля 1890 г. и 18 марта 1900-го. В автобиографии «Летопись моей музыкальной жизни» он описывает свой успех и дружеские приглашения, полученные от бельгийской музыкальной элиты — Огюста Геварта, Эдгарда Тинеля (директора института Лемменса), композиторов Огюста Гюберти и Жана-Теодора Раду (директора Королевской консерватории в Льеже)⁵. Музыка Римского-Корсакова повлияла на некоторых бельгийских композиторов, таких как Поль Жильсон⁶ (особенно в смысле оркестровки и гармонии). В знак глубокого признания музыки Римского-Корсакова со стороны бельгийской культурной элиты 7 июля 1904 г. он был избран членом Королевской Бельгийской академии наук, словесности и изящных искусств.

С 1910 г. интерес к русской музыке в Бельгии вновь разжег Сергей Дягилев, представлявший Россию в своих балетах как «таинственное иное»⁷ в противоположность Западу. Непосредственно перед Первой мировой войной такой экзотический образ России был довольно популярен в Париже. С первых представлений «Русских балетов» в «Ла Монне» 6 и 13 июня 1910 г. брюссельская публика и пресса были столь же очарованы экзотическим и мифическим образом России.

Только после Первой мировой войны оперы и балеты композиторов «Могучей кучки» систематически стали попадать в программы «Ла Монне», которым в это время руководил Морис Корнель де Торан. Он утвердил в Брюсселе русский оперный и балетный репер-

⁴ Closson E. Les Concerts Populaires de Bruxelles. Brussels, 1927. P. 23.

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1928. С. 301.

⁶ Байс К. ван ден. Бельгия... Указ. соч. С. 228.

⁷ Maes F. Указ. соч. P. 251.

туар в дополнение к более привычным итальянскому, французскому и немецкому — так же, как Дюпон в «Общедоступных концертах». Последние были в 1929 переименованы в Филармоническое общество Брюсселя Анри Ле Бёфом, который руководил им с 1919 по 1935. Вместе с де Тораном они, помимо «Могучей кучки», включали в программы музыку таких композиторов, как Прокофьев и Стравинский. «Концерты Pro Arte» (1922–1934), общество камерной музыки, ставившее целью предложить бельгийской публике «представление о последних достижениях европейской музыки»⁸, фокусировало внимание в основном на русских композиторах. Эти три организации в межвоенный период помогли сформировать в Брюсселе русский репертуар от «Могучей кучки» до Стравинского и Прокофьева.

Объяснить интерес к русской музыке в бельгийских интеллектуальных и культурных кругах между двумя войнами можно разными причинами. Прежде всего, благодаря Сергею Дягилеву русская музыка имела большой успех во Франции, и французские интеллектуалы приписывали неоклассицизму Стравинского французские черты. Кроме того, после гражданской войны в России, в Брюсселе появилось сообщество русских эмигрантов, образовавшееся вокруг Владимира Направника (сына знаменитого дирижера), который активно выступал за распространение русской музыки. Наконец, культурная элита Брюсселя хотела создать площадку для современной музыки — так стали возможными премьеры «Симфонии псалмов» (1930) и «Звездоликого» (1939) Стравинского, а также «Игрока» Прокофьева (1929)⁹.

МОДА НА «РУССКИЙ ВОСТОК» В БЕЛЬГИИ

Первые представления «Русских балетов» в Брюсселе в 1910 г. стали важной вехой в восприятии русской музыки в Бельгии. Они не только вызвали новую волну моды на русское, но и позволили балету и хореографии завоевать доверие благодаря новым стандартам балета, установленным Михаилом Фокиным¹⁰.

6 и 13 июня 1910 г. Дягилев представил программу, состоявшую из трех балетов — «Клеопатра», «Сильфиды» и «Пир», которую он

⁸ Buys K. van den. Paul Collaer in Nationaal Biografisch woordenboek. Brussels: Paleis der Academiën, 2009. P. 241.

⁹ Подробную статью автора о музыкальном модернизме в Брюсселе см.: Buys K. van den. Brussels, crossroads of French, Germanic and Russian musical modernism in the interwar period (1919–1940) // Music Criticism 1900–1950. Turnhout: Brepols, 2018. P. 23–40.

¹⁰ Vos S. Dans in België 1890–1940. Leuven: Leuven University Press, 2012. P. 9.

уже показывал в Париже. Дягилев продемонстрировал брюссельской публике образ русской культуры — загадочный, варварский, изысканный и чувственный. Одна из важнейших бельгийских газет, «Le Soir», сообщала:

«Клеопатра, роскошное и варварское пробуждение Востока. Интересно видеть, как к александрийскому сюжету обращаются русские артисты — музыканты, художники и актеры. Россия бравирует тем, что она наследница Византии, а византизм восходит к Александрии. Славяне любят возвращаться к своим корням. Они прикладывают все свои творческие силы, чтобы реконструировать этот жанр. Декорации, в которых разворачивается чудесный балет Римского-Корсакова, были созданы Бакстом... <...> В этом не было ничего греческого, и даже ничего александрийского, но эти пурпурно-красные и лиловые тени дают нам впечатление варварства и изысканной цивилизации, из которых складывается русская культура»¹¹.

Одной из главных черт такого ориентализма был соблазняющий женский персонаж — как предполагалось, противоположность типичному европейскому характеру. После этих представлений явные симпатии к русскому спектаклю были несомненными. Через несколько месяцев, в октябре 1910-го, Королевская опера Брюсселя представила мировую премьеру оперы «Иван Грозный» румынского композитора и импресарио — соперника Дягилева Рауля Гюнсбурга. Танцоры и костюмы, приобретенные у Дягилева, декорации в стиле Бакста совпали с ожиданиями публики от русской экзотики. Как писал критик Поль Жильсон в «Le Soir»: «Декорации господина Делеклюза, вдохновленные Бакстом, несколько странные, но удивительно подходящие для такого далекого и варварского действия»¹².

Жан Делеклюз, художник-декоратор Королевской оперы, в своей работе в последующие десятилетия действительно вдохновлялся яркими цветами, использованными Бакстом¹³. Другая российская балетная труппа, «Имперский балет» (возможно, из Санкт-Петербурга), приглашенная в 1913 г. не Королевской оперой (она была закрыта во время войны), а брюссельским мюзик-холлом Луна-Парк, представила дягилевский балет «Шехеразада» на музыку Римского-Корсакова и либретто Фокина и Бакста.

«Русские балеты», «Иван Грозный» и «Шехеразада» культивировали экзотический образ России в Бельгии так же, как Дягилев пропагандировал его на Западе. Такая русская «восточная» мода в 1920-е была распространена не только в Брюсселе, в «Ла Монне»,

¹¹ Le Soir. 1910. June 8. Цит. по: Maes F. Указ. соч. P. 252.

¹² Maes F. Указ. соч. P. 252.

¹³ Vos S. Указ. соч. P. 89.

но и во Фламандской опере Антверпена. Антверпен принимал «Русские балеты» в 1922, 1923 и 1925 гг. Чтобы утвердить дягилевский модернизм, Фламандская опера пригласила на место балетмейстера труппы (1923–1929) российскую танцовщицу Соню Корти, участницу «Русских балетов». В 1920-е Фламандская опера поставила три оперы Римского-Корсакова — «Золотого петушка» (1923), «Садко» в переводе на нидерландский Маурица Саббе (1925) и «Снегурочку» в переводе на нидерландский Йозефа Петерса (1927).

«ЛА МОННЕ» КАК ТРАМПЛИН ДЛЯ ФРАНЦУЗСКИХ ТЕАТРОВ ЕВРОПЫ

В межвоенный период Королевская опера стремилась поднять свой статус в Европе, ставя мировые премьеры не только сочинений французских и бельгийских композиторов, но и французские переводы опер зарубежных авторов — «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова (1925), «Ариадна на Наксосе» Штрауса (1930), «Игрок» Прокофьева (1929), «Воццек» Берга (1932). Как отмечал Прокофьев, ставя русские оперы в переводе на французский, «Ла Монне» служил примером другим франкоязычным театрам Европы. Готовя мировую премьеру «Игрока» в Брюсселе, Прокофьев писал Владимиру Держановскому: «Хотя в Брюсселе сделают не так, как в Ленинграде, тем не менее это продвинутый и культурный театр, высоко ценимый в Европе, и потому очень важный как трамплин для последующих постановок»¹⁴.

Прокофьев обсуждал долгожданную постановку с Мейерхольдом, но поскольку исполнение в Ленинграде в конце концов было отменено, а другие европейские театры не последовали примеру Брюсселя, исполнения «Игрока» в бельгийской столице¹⁵ остались единственными при его жизни.

После мировой премьеры «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова критик и композитор Марсель Поот писал: «Понадобилось 25 лет, прежде чем “Царя Салтана” перевели на французский. Какая непростительная несправедливость к Римскому-Корсакову, самому интересному и показательному композитору русского музыкального движения до прихода Стравинского»¹⁶.

¹⁴ Цит. по: *Maes F.* Указ. соч. Р. 264.

¹⁵ Даты исполнений «Игрока» в «Ла Монне»: 29.04.1929, 04.05.1929, 25.11.1929, 29.11.1929, 6.12.1929, 30.12.1929, 7.1.1930, 11.02.1930; исполнения 12.05.1929, 21.05.1929 и 29.05.1929 были отменены из-за болезни певицы Лили Леблан.

¹⁶ *Poot M.* À la Monnaie, Le Tsar Saltan // *La revue musical Belge.* 1926. Vol. II. No. 1. Mai. Р. 9.

Часто французские переводы публиковались сразу после премьеры. «Игрока» перевел Поль Спаак, один из трех руководителей Королевской оперы, и этот перевод был напечатан в издательстве Кусевицкого. «Сказку о царе Салтане», переведенную Луи Лалуа, опубликовал Бессель в 1929 г.

Как показывает таблица, в «Ла Монне» русские оперы или балеты ставились почти каждый сезон, начиная с 1919 г. Межвоенный период в Королевской опере Брюсселя был кульминацией оперных и балетных спектаклей композиторов «Могучей кучки» в Бельгии, и Римский-Корсаков среди них был самым значимым. Постановки, отмеченные жирным шрифтом, — это мировые премьеры русских опер в переводе на французский или спектакли, поставленные в Брюсселе сразу же после премьер во Франции.

- Балет «Шехеразада» на музыку Римского-Корсакова (1.09.1919)
- Опера «Борис Годунов» Мусоргского (12.12.1921) в оркестровке Римского-Корсакова (перевод Мишеля Делина)
- **Опера «Князь Игорь» Бородин (14.11.1924) в оркестровке Римского-Корсакова и Глазунова — мировая премьера на французском языке (перевод Жюля Рюэля)¹⁷**
- Комическая опера «Сорочинская ярмарка» Мусоргского в версии Николая Черепнина 1923 г. (12.01.1925) (перевод Луи Лалуа)
- Балет «Зачарованная птица» Черепнина (11.03.1926)
- **Опера «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова (15.04.1926) — мировая премьера на французском языке (перевод Луи Лалуа)**
- Балет «Жар-птица» Стравинского (2.06.1928)
- **Опера «Игрок» Прокофьева (29.04.1929) — мировая премьера (перевод Поля Спаака)**
- **Опера «Пиковая дама» Чайковского (28.11.1931) (перевод Поля Спаака)**
- Балет «Превратности любви» Глазунова (8.10.1932)
- Балет «Сюита русских танцев» на музыку Чайковского, Глазунова и Римского-Корсакова (2.10.1934)
- Балет «Лебединое озеро» Чайковского (22.01.1936)
- Опера «Борис Годунов» Мусоргского (11.02.1937)
- Опера «Золотой петушок» Римского-Корсакова (20.11.1937) (перевод Мишеля Кальвокоресси)
- Балет «Испанское каприччио» на музыку Римского-Корсакова (22.11.1937)
- Балет «В Бессарабии» Ильяшенко (19.09.1938)
- Балет «Спящая красавица» Чайковского (15.11.1938)

¹⁷ Премьера в переводе Рюэля состоялась в Монте-Карло 11 марта 1924 г.

- Опера «Царская невеста» Римского-Корсакова (22.11.1938)
(перевод Александра Комарова)
- Балет «Петрушка» Стравинского (22.11.1938)

РОССИЯ КАК «ЗАГАДОЧНАЯ НЕЗНАКОМКА»

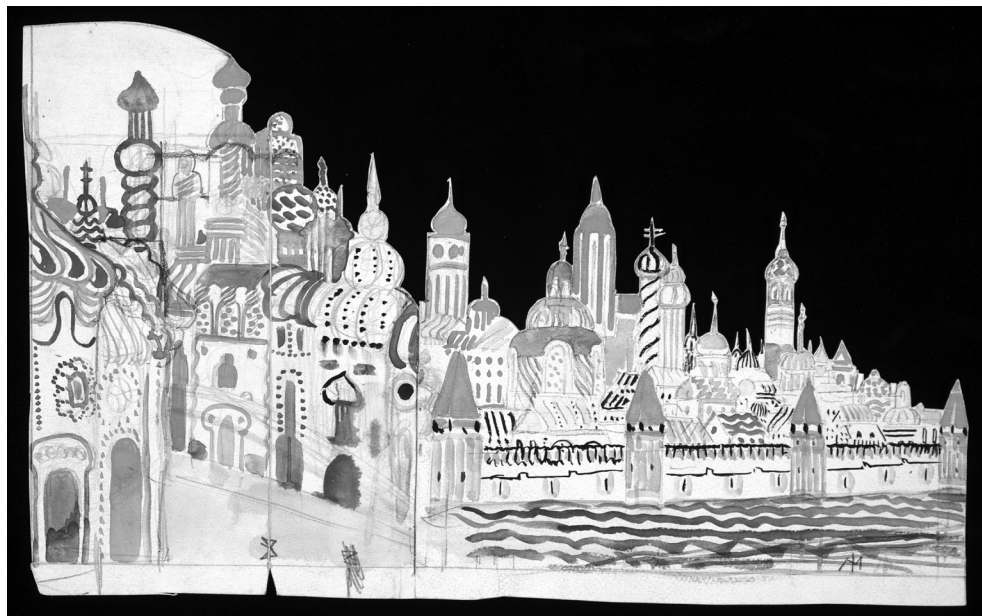
Начиная с исполнения «Шехеразады» Римского-Корсакова в 1919 г. и заканчивая «Жар-птицей» Стравинского в 1928-м, в восприятии русских опер и балетов в «Ла Монне» 1920-х гг. продолжал доминировать образ русского как чужого, закрытого, неевропейского явления. На выбор опер и их визуального представления повлияли эстетические идеи неонационализма и дягилевский ориентализм, а не русский реализм и натурализм — доминирующие эстетические течения российских оперных театров до 1917 г.

Чтобы ответить на восточную моду, начавшуюся в 1910-е, Королевская опера открыла свой первый сезон после Первой мировой войны балетом «Шехеразада», основанном на одноименной оркестровой сюите Римского-Корсакова и на сценарии Фокина и Бакста. Этот балет был одной из самых успешных постановок Дягилева и считается олицетворением его ориентализма. Несмотря на то что Франсуа Амброзини, балетмейстер Королевской оперы в 1904–1934 гг., испытывал к «Русским балетам» смешанные чувства, он несколько раз приглашал в Брюссель Фокина¹⁸, чтобы подготовить танцовщиков как можно ближе к оригинальному сценарию и хореографии. Хотя в «Ла Монне» была принята политика, поддерживающая историческую достоверность в костюмах и декорациях, декорации Жана Делеклюза испытывали влияние ярких цветов, которые были в оригинальных декорациях Бакста. Пресса реагировала восторженно: «Партитура с яркими цветами, варварскими и дикими акцентами, которую мог написать только русский музыкант, чей народ составляет единое целое с Востоком»¹⁹.

В 1926 г., когда Королевская опера представила мировую премьеру «Сказки о царе Салтане» на французском языке, русский ориентализм и неонационализм были уже полностью признаны и приняты брюссельской публикой после семи лет русских спектаклей. Декорации и костюмы создали Жан Делеклюз и Джеймс Тирриар; для создания фантастической эстетики были использованы декоративные русские узоры. Поскольку художники не имели доступа к оригинальным декорациям оперы, они вновь нашли вдохновение в декорациях Бакста, особенно к «Жар-птице» Стравин-

¹⁸ Vos S. Указ. соч. Р. 94.

¹⁹ Цит. по: Maes F. Указ. соч. Р. 257.



Декорации Жана Делеклюза к «Сказке о царе Салтане»

ского²⁰. Выбор «Сказки о царе Салтане» показывал приверженность дирекции к русским сказкам и легендам. Пресса вновь высоко оценила красочные и соблазнительные декорации и изящные костюмы: «Идеальный образ! Опера, какую могут сделать только русские. Причудливая, чуть дерзкая и, главным образом, легкомысленная... <...> Приятное и легкое зрелище. Русский фольклор, столь умно разработанный Римским-Корсаковым, дает нам изобилие красок и очарования»²¹. И далее: «...Восток соблазнил небеса чудесной разгорающейся зарей, населил землю чаровницами»²². Музыку Римского-Корсакова хвалили за фольклор и за красочную оркестровку: «Комическая опера с соответствующей долей чувства и эмоции... <...> Национальный фольклор... <...> Фантастическая оркестровка — тонкая, красочная, прозрачная, гибкая — скорее в духе французских импрессионистов, чем вязкого Вагнера»²³.

²⁰ Guisset J. Décors et costumes entre 1910 et 1940: Jean Delescluze, James Thiriar et leurs successeurs // La Monnaie entre-deux-guerre. Brussels: GRAM-ULB, 2010. P. 315.

²¹ Poot M. Указ. соч. P. 9.

²² Maleingreau P. À la Monnaie, Première du Tsar Saltan // Le 20^e siècle. 1926. 17 April. P. 2.

²³ Closson E. Le Tsar Saltan à la Monnaie // L'Indépendance belge. 1926. 17 April. P. 1.

Как можно видеть в приведенном списке опер, эстетика русских опер, выбранных для показа в «Ла Монне» в 1930-е, показывает тенденцию к более европейскому образу России с премьерами опер и балетов Чайковского, мировой премьерой «Игрока» Прокофьева и «Царской невестой» Римского-Корсакова. В 1931 г. директорат преподносил «Пиковую даму» Чайковского как высший образец европейской культуры в русской аристократической элите, образ которой представляли на Западе Дягилев и Стравинский²⁴. В свете того, что Римский-Корсаков в «Царской невесте» применил прежде отвергавшийся им итальянский оперный стиль и увидел необходимость мелодического письма, выбор этой оперы в 1938 г. соответствовал предпочтению «не-русского», хотя сюжет и был русским. Римский-Корсаков писал: «Чистая мелодия, шедшая от Моцарта через Шопена и Глинку, жива поныне и должна жить»²⁵. Пресса заметила это утверждение мелодии и отметила его как «нечто новое»: «Римский-Корсаков, как всегда, вдохновлен русским фольклором — напрямую или имитируя его. Прославленный композитор стремится прежде всего писать вокально, и это ему прекрасно удается»²⁶.

Постановка «Царской невесты» была совместной с «Русской оперой в Париже», которую возглавлял князь Алексей Церетели²⁷. Хотя основной состав певцов был русским, опера исполнялась на французском. Несмотря на то что Александр Комаров перевел ее в 1904 г.²⁸, а Беляев выпустил партитуру в 1905-м, постановка в «Ла Монне», скорее всего, была одним из первых исполнений «Царской невесты» на Западе, как указывали в печати: «Из всех опер русского мастера (он написал их около десяти), “Царская невеста” была представлена в основном в России и в Германии; в других странах она оставалась неизвестной. Эта постановка в “Ла Монне” важна тем, что это первая попытка постановки “Царской невесты” в франкоговорящих странах»²⁹.

Сотрудничество между «Ла Монне» и «Русской оперой в Париже» началось в 1937 г. с постановки «Бориса Годунова» (11 февраля). Этот вечер был частью мероприятий в память 100-летия смерти

²⁴ Maes F. Указ. соч. P. 256.

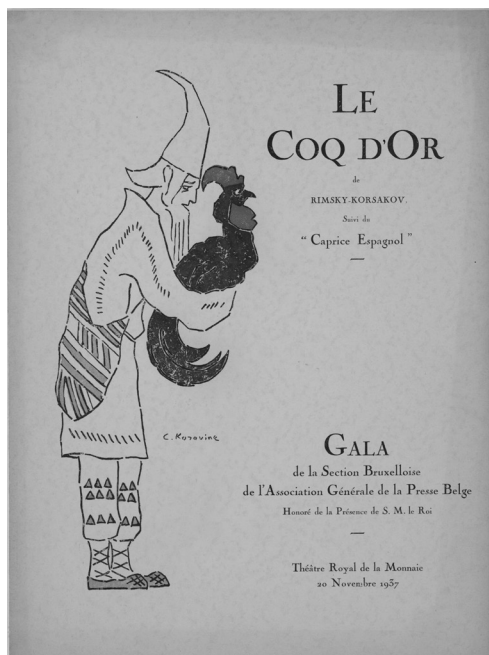
²⁵ Из письма С. Кругликову 17 февраля 1897.

²⁶ Gilson P. “La fiancée du tsar” de Rimsky Korsakov // La revue musical Belge. 1938. Vol. 14. № 21–22. P. 6–7.

²⁷ Struve N. Soixante-dix ans d’émigration russe 1919–1989. Fayard, 1996. P. 134.

²⁸ Helmers R. Not Russian Enough. The Negotiation of Nationalism in Nineteenth-Century Russian Opera, PhD-dissertation, University Utrecht, 2011. P. 186.

²⁹ Gilson P. Указ. соч. P. 6.



Константин Коровин. Программка. Ноябрь 1937 г.

Пушкина, которые в тот год были организованы не только советскими властями, но и сообществом русских эмигрантов в Брюсселе. Их концертное общество под названием «Баян»³⁰ играло роль посредника между «Ла Монне» и «Русской оперой в Париже» — выступления парижской труппы в Бельгии «Баян» организовывал еще с 1932 г. Сотрудничество двух оперных театров можно связать и с трудным финансовым положением «Ла Монне» в 1930-е гг., после биржевого краха на Уолл-стрит в 1929-м, который вызвал финансовый кризис в Бельгии три года спустя. После «Бориса Годунова» «Ла Монне» продолжил сотрудничать с «Русской оперой в Париже», поставив «Золотого петушка» в переводе Мишеля Кальвокоресси. Парижская антреприза предоставила не только некоторых певцов, но и декорации и костюмы Константина Коровина³¹. Пресса и публика, однако, отреагировали отнюдь не восторженно, посчитав прежнюю восточную моду 1920-х несвоевременной³².

Дальнейшее смещение образа России в «европейскую» сторону было продиктовано стремлением Леонида Качуровского, нового балетмейстера «Ла Монне» в 1934–1935 гг., изменить труппу в духе «Русских балетов»³³. Сам в прошлом артист этой антрепризы, он ставил балеты из дягилевского репертуара — «Сильфиды» (1935), «Лебединое озеро» (1935), «Спящая красавица» (1938), «Волшебная

³⁰ Подробную информацию о «Баяне» см.: *Dufour V. Strawinsky à Bruxelles. 1920–1960. Brussels (Académie royale de Belgique), 2003. P. 91, 95; материалы, связанные с «Баяном» и Владимиром Направником хранятся в Стэнфордском университете: Stanford University, Hoover Institutions Archives, Baroness Maria Vangel Collection, Box 51. Folder 1–2.*

³¹ Хотя оригинальные декорации Коровина к «Золотому петушку» погибли в пожаре на складе Большого театра в 1914 г., позднее он восстановил некоторые из них.

³² *Closson E. Le coq d'or et le Caprice espagnol // L'indépendance Belge. 1937. 20 Nov. P. 4.*

³³ *Maes F. Указ. соч. P. 271.*

лавка» (1936) и «Петрушка» (1938)³⁴. В 1937-м он создал хореографию «Испанского каприччио» Римского-Корсакова в стиле «Русских балетов».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Межвоенный период в Королевской опере Брюсселя был кульминацией исполнения опер и балетов Римского-Корсакова в Бельгии. Начиная с «Шехеразады» в 1919 г. и заканчивая «Царской невестой» в 1938-м, образ России, представленный «Ла Монне», изменился с экзотического в 1920-е гг. в сторону более типично европейского в 1930-е. Обе тенденции вела эстетика «Русских балетов» Дягилева. В конце 1930-х, благодаря содействию русского общества «Баян», «Ла Монне» сотрудничал с «Русской оперой в Париже» в постановке опер Римского-Корсакова.

Перевод — Владимир Хавров

³⁴ Vos S. Указ. соч. Р. 225.

ТВОРЧЕСКИЕ ИМПУЛЬСЫ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
В НОВАТОРСКИХ ТЕНДЕНЦИЯХ
ЭСТОНСКОЙ МУЗЫКИ XX СТОЛЕТИЯ:
МАРТ СААР – ВЕЛЬО ТОРМИС

Как известно, Н. А. Римский-Корсаков был замечательным педагогом, воспитавшим ярких музыкантов — представителей разных народов. Март Саар (1882–1963), наряду со своими эстонскими соучениками, среди которых: Михкель Людиг (1880–1958), Артур Капп (1878–1952), и другими, окончившими класс композиции Римского-Корсакова, стал достойным продолжателем школы Римского-Корсакова. Петербургская консерватория, по справедливому признанию композиторов стран Балтии, которые учились в ней, стала для них незабвенной «*alma mater*». Особенного внимания и изучения достойно творчество Марта Саара, оказавшего наиболее сильное влияние на все последующее развитие эстонской национальной музыки и заслужившего столь поэтичную оценку как «хюпассаарский поэт звуков»¹.

Особое внимание к народному творчеству было поддержано в годы учебы Саара в классе Римского-Корсакова, что подтверждено воспоминаниями благодарного ученика, утверждавшего, что именно Учитель «осветил» ему «путь в сказочную страну народных мелодий и их художественной переработки»². Опираясь на опыт Учителя, для которого огромное значение имели богатейшие пласты народного творчества (сказки, легенды, былины, песни), Саар обратился к древней рунической традиции, претворяя идеи обрядовости и ритуальности. Он сыграл роль «катализатора» в решении сложных задач синтеза национальных традиций с достижениями русской и мировой культур.

Намеченные национальным классиком Сааром перспективы были развиты современным эстонским композитором Вельо Тормисом (1930–2017). Так, его композиция для смешанного хора, тенора,

¹ *Лейхтер К.* Март Саар. Таллин: Ээсти Раамат, 1980. С. 25.

² *Гинзбург С. Н.* Римский-Корсаков и подготовка деятелей музыкальных культур народов СССР / Из истории музыкальных связей народов СССР. Л.–М.: Советский композитор, 1972. С. 105.

баритона и шаманского бубна «Заклятие железа» (1972, государственная премия) по эпосу «Калевала» демонстрирует уникальное отношение Тормиса к фольклору угро-финской языковой группы. При этом древняя народная традиция становится источником своего рода симфонически разворачиваемых действий с обильно применяемыми средствами нового письма. Причин появления художника такого уровня, как Саар, на арене эстонской музыки немало, среди них: приоритет хоровой традиции в Эстонии XIX в. был обеспечен успешным развитием хорового искусства, появлением большого количества коллективов, руководимых кистерами или органистами, успешным обучением в Петербургской консерватории в классах композиции Римского-Корсакова, Лядова, органа — у Гомилиуса.

Саар был одним из немногих, предвидевших далекое будущее в развитии национального стиля. Его поиски были чрезвычайно смелыми как в области фортепианной музыки, так и в самой обширной сфере творчества — в хоровой музыке. Ему уготована была роль провидца. В обработках фольклорных мелодий и оригинальных хорах на основе собственных тем Саар глубоко и органично претворял особенности народной музыки. Среди полифонических способов развития типичны имитации, как в лирической хоровой песне «Источник», остигатный принцип мелодического развития в хоровой обработке «Мы желаем сбросить рабство», фактурная гетерафония, органные пункты. Композитор мастерски владеет хоровой «инструментовкой», сопоставляя мужские, женские, смешанные группы хора, воссоздавая разнообразную эмоциональную выразительность. Ярким образцом подобного хорового письма композитора служит хор «Едет Яан на праздник». Существует и сольный вариант, передающий атмосферу ярких смен настроения. Марту Саару, «больше, чем кому-либо из эстонских композиторов, удалось, благодаря использованию фольклора и глубокому проникновению в самую сущность народной музыки, придать своим произведениям подлинно национальный колорит», — заключает Лейхтер³. Он реабилитировал короткие метроритмические построения, не боясь длительного обыгрывания одной идеи за счет повторения и варьирования. Элементы повторности выполняют у Саара важную роль. «Самые простые ритмические деления, идущие от рунической или танцевальной эстонской песни, — замечает Клотыныш, — буквально пронизывают всю музыку Саара»⁴. В решении проблем развития национального

³ Лейхтер К. Указ. соч. С. 6.

⁴ Клотыныш А. Особенности современного этапа освоения фольклора в творчестве прибалтийских композиторов (1965–1975) // Советская музыка на современном этапе. М., 1982. С. 139.

стиля таились возможности его дальнейшей эволюции, что прекрасно подтвердила последующая композиторская практика. Учеными стран Балтии справедливо отмечено, что в 70-е годы XX столетия, когда на повестку дня в фольклористике выдвинулась идея обрядовости и ритуальности, шаги, намеченные Сааром, активно развивались в Эстонии В. Тормисом, П. Дамбисом в Латвии, Б. Кутавичюсом в Литве.

Вельо Тормис — воспитанник Московской консерватории, которую окончил по классу В. Шебалина в 1956 году. Один из интереснейших аспектов изучения творчества Тормиса — развитие им опыта национального классика Марта Саара, показавшего перспективы движения эстонской музыки. В сочинениях Тормиса наблюдается явная реабилитация коротких метроритмических рунических построений и «нарушение» функционального автоматизма. Несомненно, облик самобытного мастера изначально поражал многогранностью устремлений. Глубоко изучив творчество русских классиков, в ранних своих сочинениях он опирался на их традиции, а позднее обращался к культурам разных народов. Композитор внимательно изучал творчество современных авторов, среди которых наиболее близкими стали такие корифеи музыкального мира, как И. Стравинский, К. Орф, Г. Свиридов.

Известно, что среди дипломных работ Тормиса (кантата «Калевипоэг», Увертюра № 1, 1956 г.) Свиридов особо выделил его Увертюру, назвав ее «эстонской Камаринской». Тормис испытал большое воздействие сочинений Свиридова, восхищаясь его «Курскими песнями»: «Свиридов как будто хотел показать или доказать целостность народного музыкального мышления, самостоятельность самих народных музыкальных форм. Это ведь главная тема моей творческой жизни»⁵.

Исходя из фольклора, Тормис «создал собственную композиторскую систему, в которой многообразно проявили себя черты нового музыкального мышления XX века»⁶. Ему принадлежит совершенно особое место в культуре Эстонии. Причина — в уникальном отношении к фольклору угро-финской языковой группы и рунической традиции. Здесь он выступает не только как композитор, но и как глубокий исследователь-фольклорист, изучающий древние руны, возникшие задолго до нашей эры (более двух тысячелетий) и бытующие у многих народов балтийского региона: води, вепсов, ижорцев, карелов, финнов, ингерманландцев, сету, эстонцев.

⁵ Интервью с Вельо Тормисом // Советская музыка на современном этапе. М.: Советский композитор, 1981. С. 376.

⁶ Раабен Л. Композиторское творчество стран Балтии и Закавказья в 60-х–80-х годах XX века. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2003. С. 20.

«Изучая эстонскую рунную песню, я (В. Тормис — Т. Б.) обратил внимание на интересную закономерность: целое складывается в ней из многократного повторения одной ритмоинтонационной формулы. Со временем я стал осознавать, что и в своей музыке стремлюсь именно к такой формульности (что не исключает элементов гармонического и тематического развития)»⁷.

Вспомним о значимости традиций Стравинского. Как известно, ему принадлежит выражение «*calme dynamique*», что в переводе означает «динамический покой»⁸. Это явление, ставшее особенно близким Тормису, вероятно, из-за «родства» художественным принципам древнего искусства — рунам. Образная статика, «бесконечность» повторов речитативных магических формул оказывают гипнотическое «суггестивное» воздействие на слушателя.

Мелодии рун архаичны. Они представляют собой магические, небольшого диапазона (от секунды до тритона) речитативные формулы, вращающиеся вокруг мелодического центра. Для древних напевов характерно силлабическое пение, речитативный склад, где каждому слогу текста соответствует один звук. Диапазон мелодий небольшой, охватывает объем терции или кварты. Целое в рунической песне складывается из повторов одной ритмо-формулы с незначительными изменениями, следствие чего — множественные варианты при исполнении. Вспоминаются аналогичные хоровые опыты Саара, наиболее близко подошедшего к пониманию древней народной традиции. Считается, что в современном мире обитают 24 угро-финские народности, 19 из них проживают в нашей стране⁹.

Ощущение бесконечности процесса исполнения рун — важный композиционный прием в рунической песне. Явление параллелизма в тексте и повторности в музыке тесно связаны и становятся важными формообразующими факторами пения. «Самобытна традиция исполнения рун, основанная на чередовании запевалы и хора, подхватывающего последние слоги стиха»¹⁰, а не вступающего, как принято, в начале фразы.

Как утверждает сам композитор, в результате тщательного изучения музыкального наследия эстонцев и других представителей финно-угорской группы, каждая из которых имеет и свои отличительные черты, в его творчестве появились хоровые циклы

⁷ Беседы с мастерами (вела И. Бобыкина). *Вельо Тормис: Вечно живые ценности* // Советская музыка. 1980. № 10. С. 36.

⁸ *Стравинский И.* Хроника. Поэтика / Сост. и ред. Савенко С. И. М.: Росспэн, 2004. С. 185.

⁹ *Тампере Х.* Эстонские народные песни с мелодиями (на эстонском и русском языках). Т. 1–5. Таллин, 1956–1965.

¹⁰ Беседы с мастерами. Указ. соч. С. 34.

«Кихнуские свадебные песни», «Эстонские календарные песни», «Наследство ливов», «Водские свадебные песни», «Ижорский эпос», «Ингерманландские вечера» и др. сочинения. На фольклорном материале он выстраивает и крупные формы. Это — кантаты, поэмы, баллады, повествующие о далеком прошлом народа, значимых исторических событиях, древних обычаях, легендах, обрядовых действиях: «Эстонские баллады», кантата-балет (1960), «Баллада о Марьямаа» (1969), «Заклятие железа» (1972), «Литания богу Грома» (1974). В этих сочинениях композитором практически затронуты все фольклорные жанры — свадебные, календарные, пастушеские и игровые песни: «Три эстонских игровых песни» (1972), «Ингерманландские вечера» (1979). Как видим, автора особенно привлекает хоровая драматургия.

Исполнение неизменных мелодико-ритмических рунических формул связано с характерными приемами народного исполнительства: приблизительность звуковысотного интонирования, скандированность текста, приближенность к говору. «Фактически Тормис, — заключает Раабен, — пришел к познанию самой системы народного музыкального мышления...» Далее исследователь утверждает: «...это и позволяет ему создавать из простейших фольклорных формул крупные формы кантат, баллад, сцен. Фольклор в них становится источником своего рода “симфонически”-развертываемых действий с обильно применяемыми средствами нового письма»¹¹. Подобное заключение представляется особенно важным. В обработках народных тем Тормис, сохраняя их основной статус, приходит к необходимости воссоздания действий, руководствуясь при этом принципом Гиппократата: «не навреди!». Кредо композитора сформулировано в следующих строках: «...при использовании народного материала хочу быть предельно достоверным»¹². А слова Густава Эрнесакса — «Музыка Вельо Тормиса выражает душу эстонского народа» — точно определяют основную суть творчества этого композитора¹³.

Народные исполнители не поют, стоя «руки по швам», здесь важна и исполнительская импровизационность: выкрики хора, порой со скользящими глиссандо, причитания на звуках неопределенной высоты, иногда только с выписанной ритмической заданностью, свободное сценическое поведение исполнителей, как бы «разыгрывающих» обрядовое ритуальное действие. Отсюда важнейшее свойство сочинений Тормиса — театральность. Здесь нельзя не вспомнить о Карле Орфе — создателе жанра сценической кантаты: «Кармина

¹¹ Раабен Л. Композиторское творчество... Указ. соч. С. 21.

¹² Беседы с мастерами. Указ. соч. С. 38.

¹³ Беседы с мастерами. Указ. соч. С. 33.

Бурана» (*Carmina Burana*, 1937), «Катулли кармина» (*Catulli carmina*, 1943).

Театрализации восприятия способствует яркая череда образов: девы неба, смерть, несущая зло. Возникает чувство стереофоничности пространства, театрализованного характера постановки, так как участники свободно передвигаются по сцене, сопровождая действие своими репликами. Интересен антифонный дуэт солистов и хора. Три «огневые девы» шли по болоту, роняя молоко, и из этих капель рождались всходы — железо тогда было робким и тихим. «Знаю, где твое начало, знаю, как жестоким стало!» На болото пришла смерть, решившая сделать железо злым. Идут эпизоды бития его молотом, травли ядом черной змеи. В заключение экспозиции появляется еще один персонаж: дряхлый дед пронзительно, в смертельном ужасе молит о защите. У солистов исступленно звучат параллельные тритоны.

Известно, что Б. Яворский поднимал тему «поведения персонажей» в операх русских композиторов XIX–XX вв., акцентируя психологическую содержательность поведения героев. К примеру: Наташа, Мельник, Князь — в «Русалке» Даргомыжского¹⁴. Конечно, современный театр — это другие времена! В обрядовых действиях акцентируются не психологическая содержательность и субъективные, индивидуальные переживания, а идейная наполненность происходящего, «субстанционное содержание» (Гегель) родовых действий, а не субъективный характер. Здесь — идея противопоставления добра и зла. Но в этом отчасти мы можем увидеть и зачатки современного театра, его предтечу.

«Заклятие железа» — композиция для смешанного хора, тенора, баритона и шаманского бубна, заменяющего собой роль оркестра, дополненного остроумными «инструментальными имитациями» басовой группы хора, мастерски передающих вибрирующий тембр варгана, «вой» сирены (сигнал беды) и другие эффекты. Хочется определить жанр сочинения именно как сценическую кантату.

В основу поэтического текста «Заклятия железа» взят эпизод из девятой руны финского эпоса «Калевала», где герой повествования, богатырь, поранивший ногу железным топором, произносит заклятие (ух ты, пададь, мразь железо!) — своего рода магическую формулу, воздействующую на объект зла. Он должен показать, что ему известны происхождение и свойства этого предмета, а значит он имеет над ним власть и устранил зло, остановит кровь. Заклятие железа, история его происхождения — основная часть сочинения.

¹⁴ Яворский Б. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915). Избранные труды, том 11, ч. 1 / Общ. ред. Д. Шостаковича. Редакторы И. А. Сац и Б. И. Бабинович. М.: Советский композитор, 1987. С. 145.

Хоровая сцена древнего языческого обряда «заклятия» (крайние эпизоды трехчастной формы с сокращенной репризой) исполняется по законам театра. В центре большой гонг — символ железа. Хор же не только поет, а передвигается по сцене, все его представители — участники действия.

Неожиданный резкий удар шаманского бубна акцентирует звук «А» (тон настройки бубна). Затем из «хорового остинато» выделяется партия басов, имитирующих звучание древнего инструмента — варгана. И здесь нельзя не отметить гениальный прием, найденный композитором при имитации звучания этого инструмента средствами хора. Это достигается путем постепенного изменения гласных (ой-ёй-яй-йю и т. д.) на одном звуке, вызывающих ощущение вибрации. А далее это ощущение поддерживается тенорами, поющими «гортанно, сквозь зубы» (указание автора) в диапазоне малой секунды А-В. Постепенно тематический диапазон расширяется. Постоянно присутствующие элементы повторности держат слушателей в состоянии экстатической напряженности, погружая в атмосферу магии. Малосекундовое сопряжение играет важнейшую роль и в горизонтальном изложении, и по вертикали.

«Все последующее развитие будет основано на постепенном накоплении диссонантности, создании все более острых звуковых комплексов, а малая секунда в обнаженном виде в начале произведения выступает как воплощение диссонантности в ее простейшей элементарной форме»¹⁵. После ее неоднократного проведения появляется интонация, приобретающая координационное значение — тритон.

Тормис же опирается на рунические структурные особенности и на народное ритуальное действо. Клотыньш справедливо усматривает в древних рунических структурах нечленимость целого, создаваемую «сцеплением асимметричных (т. е. антиквадратных структур), метроритмических строений», организацию непрерывного скандирования. «Благодаря подобной образно-драматургической особенности, сливаются в данном случае в едином потоке представления и понятия различных эпох — от древности до современности». «Здесь древние магические обряды укрощения оружия используются как своеобразный способ обуздания любых разрушительных средств, созданных человеком»¹⁶.

Перелом в действии хоровой сцены происходит со слов: «смерть катила над болотом» (ц. 12). Здесь — неоднократное стремительное

¹⁵ Немцов Я. Вельо Тормис. Национальные традиции в современном воплощении / Исторические взаимосвязи музыкальных культур. Сост. Т. Брославская, рец-ты И. Ляшенко, Э. Барутчева. СПб., 1992. С. 158.

¹⁶ Клотыньш А. Указ. соч. С. 114.

восхождение и нисхождение по тонам гаммы Римского-Корсакова с обратным порядком интервалов: полутон-тон. Кстати, Тормис использует этот прием и в другом сочинении («Баллада о Марьямаа»), повествующем о борьбе с крестоносцами и воплощающем образы зла. Напомним, Римский-Корсаков ввел эту гамму в музыкальную картину для оркестра «Эпизод из былины о Садко, Новгородском госте» (1867), позднее применил в опере «Садко» (1895–1896), где гамма тон-полутон связана с «характеристикой» Морского царя (вторая картина: в Сцене появления лебедей и их волшебного превращения), далее гамма появляется в Интермеццо между пятой и шестой картинами, где музыка изображает погружение Садко в глубины океана: у струнных звучат нисходящие отрезки этой гаммы в разных октавах, затем она же — у струнных и духовых в верхних голосах. Римский-Корсаков ввел эту гамму в сцену нашествия монголов в III акте «Китежа». Это пример конкретного проявления воздействия творческих импульсов Римского-Корсакова и приемов изображения злых или фантастических враждебных сил.

Мягкое железо по приказу смерти начинают бить молотом и травить ядом черной змеи, чтобы оно стало злым и калёным, превратилось в орудие смерти. Напластование хоровых партий, постепенное вихревое повышение тесситуры завершается мощным кластером. Типичные для композитора приемы: «разрастание всей фактуры из унисона; расходящееся мелодическое движение, результатом которого становится секундовая гроздь-кластер, напластование хоровых голосов, разного рода остинатность»¹⁷.

Шумовые эффекты, звукоподражание, речь без определенной высотности тонов, крик — характерные приемы современного авангарда. Здесь можно вспомнить Кшиштофа Пендерецкого, экспериментатора в области звуковой колористики, соноризма, шумовых эффектов, ритмической, речевой декламации хоров (2-я часть оратории «Dies irae», «Страсти по Луке»).

Кульминационная средняя часть «Заклятия железа» написана на новый текст, переносящий нас в современность: время новое, боги новые — с пушками, бомбами, газом, пулеметами, ракетами, с мощью ядерных боеголовок. В сочинении перечисляются орудия уничтожения разных времен, рисуются картины разгула милитаризма, торжества смерти над разумом. Авторские ремарки объясняют сценическое поведение и действия каждой группы хора и солистов. Они поворачиваются, съезжаются, изображают маску ужаса. Люди-автоматы отдают приказы: выбить, выжечь, смерти предать! Другие,

¹⁷ Санько А. Формирование композиторских школ в Московской и Петербургской консерваториях. М.: Композитор, 2016. С. 160.

«вытянувшись по стойке смирно», готовятся их исполнять. В ритмизированных репликах хора скандируются орудия всех времен, к ним добавляются в итоге ядерные элементы: уран, титан, плутоний. У хора звучат имитации как бы «инструментального» воя сирен, еще один прием Тормиса на ступенях восходящих и нисходящих хроматических гамм у солистов и хора, в отличие от гаммы тон-полутон (Тормис указывает: «имитируя сирену»). В начале этого фрагмента, на фоне хроматических гамм, продолжают звучать команды: смерти предать... Затем все пространство заполняется хроматическими гаммами, при этом композитор полностью выписывает нотами партию первых сопрано, альтов и баритонов, остальные партии нотами не выписаны — им даны черные полосы, идущие вверх и вниз с надписью *gliss[ando]*. Этот заключительный эпизод средней части завершается мощными кластерными звучаниями и криком ужаса (ремарка: «воплъ», «с маской ужаса»). Все обрывается на паузу, и знакомой уже имитацией варгана начинается реприза — безусловно, здесь композитор впечатляюще применяет несколько сонорных приемов. В сокращенной репризе вновь возвращаются имитация варгана, остинатные удары шаманского бубна и монотонные повторы начальной формулы на слова: «из одной земли мы оба, в ту же землю мы уходим».

Как видим, в сцене «Заклятие железа» Тормиса органично соединяются интонационные формулы, пронизывающие все произведение и оказывающие сильнейшее суггестивное, гипнотическое воздействие. Фольклорные, ритуальные традиции древности в творчестве композитора соединены с современными художественными средствами: разные виды полифонической техники, средства сонористики, алеаторика.

Прогрессивные творцы часто подчеркивают связь мышления творческой личности с социальной и художественной значимостью эпохи, подобно Римскому-Корсакову, акцентировавшему социально-обличительную тематику в сказочных операх-сатире начала XX в. Такой пример ярко представляет рассматриваемая «сценическая кантата». Тормис моделирует прорыв от архаики к современности, что делает это сочинение вневременным антимилитаристским памфлетом.

ЗНАКОМСТВО ЯПОНИИ С ТВОРЧЕСТВОМ РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Творчество Римского-Корсакова стало известно японцам в начале XX в., и это знакомство состоялось в значительной степени благодаря двум японцам — Мотоо Отагуро (1893–1979) и Косаку Ямада (1886–1965), деятельность которых и будет освещена в данной статье.

В настоящее время в Японии Отагуро знают как передового музыкального критика. Он вырос в богатой семье, а в декабре 1912 г., когда ему было 19 лет, уехал в Англию учиться на экономическом факультете Лондонского университета. Приехав на время в Японию в 1914 г., он не смог вернуться обратно из-за Первой мировой войны и начал писательскую карьеру в Токио.

Отагуро был страстным любителем музыки и часто ходил на концерты, оперные и балетные спектакли в Лондоне, о чем он подробно напишет в своей книге¹. Там он услышал произведения русских композиторов, в том числе в авторском исполнении Рахманинова и Скрябина (илл. 1).

24 июня в театре «Друри-Лейн» (Theatre Royal, Drury Lane) Отагуро посмотрел оперу-балет «Золотой петушок», поставленную антрепризой Дягилева по опере Римского-Корсакова². Он писал: «...в этой постановке были полностью разделены функции артистов и певцов... певцы сидели на специальных скамейках, установленных по обеим сторонам сцены. <...> Они были одеты в русские национальные костюмы цвета красного дерева. Певцы исполняли свои партии, сидя по краям сцены, а артисты балета исполняли свои роли на сцене. <...> Из всего, виденного мной ранее, эту постановку “Зо-

¹ *Отагуро М.* Отрывки из дневника о музыке. Токио: Музыка и литература, 1919. 90 с. (大田黒元雄『音楽日記抄』東京：音楽と文学社，1919). (На яп. языке.)

² Там же. С. 85. Первое исполнение оперы-балета состоялось 24 мая 1914 г. в Париже. См.: *The Ballet Russes and its world* / Ed. by Lynn Garafola and Nancy Van Norman Baer. New Haven: Yale University Press, 1999. P. 314.

М. Балакирев	«Тамара», «Исламей»
А. Бородин	«Князь Игорь»
М. Мусоргский	«Борис Годунов» «Картинки с выставки» для фортепиано
П. Чайковский	Концерт для фортепиано с оркестром № 1 Концерт для скрипки с оркестром Симфонии № 5, № 6, «1812 год» Трепак из балета «Щелкунчик»
Н. Римский-Корсаков	«Шехеразада», «Псковитянка», «Майская ночь», «Золотой петушок»
А. Глазунов	Соната для фортепиано (номер не известен)
А. Скрябин	Концерт для фортепиано с оркестром «Прометей»*, Соната для фортепиано № 2*, № 5, Пьесы (Прелюдия соч. 11, «Сатаническая поэма», Этюд соч. 8 № 12, Поэма соч. 32 № 1, Поэма соч. 69 № 2)*, две пьесы соч. 9
С. Рахманинов	Концерт для фортепиано с оркестром (номер концерта неизвестен)*, Пьесы для фортепиано («Полишинель», «Прелюдия» соч. 3 № 2)*
И. Стравинский	«Фейерверк» соч. 4, «Петрушка», «Соловей»
Балеты: Антреприза Дягилева (Ballets russes) «Бабочки» (Р. Шуман), «Клеопатра» (А. Аренский) «Легенда об Иосифе» (Р. Штраус), «Мидас» (М. Штейнберг) «Призрак розы» (К. Вебер), «Сильфиды» (Ф. Шопен) «Тамара» (М. Балакирев), «Шехеразада» (Н. Римский-Корсаков)	

* Исполнение автора

Илл. 1. Произведения русских композиторов, которые М. Отагуро слышал в 1914 г. и упомянул в книге «Отрывки из дневника о музыке»

лотога петушка” можно назвать самой революционной»³. На Отагуро также произвели глубокое впечатление «Князь Игорь» Бородина, «Борис Годунов» Мусоргского и «Петрушка» Стравинского.

В 1915 г. Отагуро издал свою первую книгу о музыке «От Баха до Шёнберга». Основываясь на материалах, собранных им в Лондоне, он представил в ней краткие биографии 60 европейских композиторов, среди которых было и 15 русских: М. Глинка, А. Даргомыж-

³ Отагуро М. Суть современной музыки. Токио: Музыка и литература, 1916. 203 с. (大田黒元雄『近代音楽精髓』東京: 音楽と文学社, 1916.) С. 190–192. (На яп. языке.)

ский, А. Рубинштейн, А. Бородин, Ц. Кюи, М. Балакирев, М. Мусоргский, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Аренский, А. Глазунов, А. Скрябин, С. Рахманинов, И. Стравинский, Н. Черепнин⁴. А в книге «От Баха до Шёнберга, продолжение» был добавлен и С. Прокофьев⁵. Благодаря этим книгам японцы впервые получили подробную информацию о жизни и творчестве русских композиторов.

Отагуро пишет о Римском-Корсакове: «Он является величайшим деятелем культуры, внесшим вклад в расцвет русской современной музыки. Он не только воздвиг высокую башню на том базисе, который создал Глинка, но и, будучи педагогом, вывел в свет таких ныне известных музыкантов, как Лядов, Аренский, Ипполитов-Иванов, Гречанинов, Черепнин, Стравинский, и украсил ими русский музыкальный мир». «Он — служитель искусства с утонченным вкусом, чем выделялся среди других. Как композитор, был верен принципам Глинки, постоянно обращаясь к народной теме; с этой точки зрения, его можно назвать беспрецедентным патриотом-композитором. <...> В отличие от Мусоргского, он являлся большим знатоком музыкальной теории. <...> Его изысканное музыкальное творчество — плод широкого и глубокого знания музыкальной грамоты»⁶.

В марте 1916 г. Отагуро на собственные средства основал ежемесячный журнал «Музыка и литература», и до прекращения его существования в августе 1919 г. было издано всего 39 номеров. Отагуро являлся главным редактором журнала, в котором также были опубликованы статьи его коллег. Один из них — Коуити Номура (1895–1988) — сформулировал цель журнала следующим образом: «В Японии того времени центром продвижения западной музыки являлась Токийская музыкальная школа, где в основном изучали немецкую музыку. Отагуро и его соратники стремились познакомить Японию с современной музыкой и творческими направлениями XX века, в особенности с французским импрессионизмом и русской национальной музыкальной школой, о которых в Японии ничего не было известно. Этим они пытались сформировать базу для новых тенденций в искусстве»⁷. В журнале часто публиковались статьи, посвящен-

⁴ Отагуро М. От Баха до Шёнберга. Токио: Ямано-Гаккитэн, 1915 (大田黒元雄『バッハよりシェーンベルヒ』東京: 山野楽器店, 1915). (На яп. языке.)

⁵ Отагуро М. От Баха до Шёнберга, продолжение. Токио: Музыка и литература, 1918. 400 с. (大田黒元雄『続バッハよりシェーンベルヒ』東京: 音楽と文学社, 1918). (На яп. языке.) Эта книга вышла в свет 7 мая, то есть перед визитом Прокофьева в Японию по пути следования из России в Америку. Прокофьев приехал в Токио 1 июня (19 мая по ст. стилю) и уехал в Америку 2 августа (20 июля по ст. стилю) того же года.

⁶ Отагуро М. От Баха до Шёнберга. Указ. соч. С. 222, 233–234.

⁷ Коуити Н. Авторы журнала «Музыка и Литература» // Мотоо Отагуро и его коллеги: журнал «Музыка и Литература» (1916–1919) — воспомина-

Мотоо Отагуро

«Музыкальный вечер: Дебюсси и Скрябин» (январь 1917)

«Русский балет» (апрель 1917)

«Восходящая звезда русского музыкального мира»* (июнь 1917)

«О русском балете» (август 1917)

«Яша Хейфец и Лео Орнштейн» (март 1918)

«Прокофьев в Японии» (июль 1918)

«Разговор с Прокофьевым» (август 1918)

«Впечатление от исполнения Прокофьевым своих произведений» (август 1918)

«О Мясковском» (сентябрь 1918)

«Впечатление о Прокофьеве» (сентябрь 1918)

«Московское трио и пианист Подольский» (декабрь 1918)

«Шаляпин» (январь 1919), «Сергей Прокофьев» (август 1919)

Перевод Отагуро

Amy Lowell. Poem «Stravinsky's Three Pieces "Grotesques" for String Quartet» (апрель 1917)

С. Прокофьев «Мясковский» (сентябрь 1918)

Хироси Наканэ

«Исследование русской оперы» (апрель 1916)

Серия «Русские оперы на заре новой эры» (май, июнь, июль 1916)

Серия «Основатель русской оперы Глинка и его оперы» (август, октябрь, декабрь 1916)

Серия «Наследник Глинки Даргомыжский и его оперы» (февраль, май, декабрь 1917)

Серия «Серов и его оперы» (январь, февраль 1918)

Ютака Моримура

«Тургенев в музыкальном мире» (декабрь 1916)

Коухэи Футами

«Об опубликованных нотах Прокофьева» (июль 1917)

Перевод Футами: Лермонтов «Тамара» (февраль 1917)

* Статья о С. Прокофьеве

Илл. 2. Статьи, связанные с русской музыкой в журнале «Музыка и Литература»

ные русской музыке (илл. 2). Отагуро писал о русских балетах Дягилева и современных композиторах, в особенности о Прокофьеве. Во время пребывания Прокофьева в Японии, Отагуро взял интервью у маэстро, а потом часто встречался с ним. Один из первых японских

ния, краткие биографии, список статей. Токио: Архив современной японской музыки, 2002 (野村光一「『音楽と文学』の仲間」日本音楽館編『大田黒元雄とその仲間たち: 雑誌「音楽と文学」(1916–1919) 回想・プロフィール・記事一覧』東京: 日本近代音楽館, 2002). С. 19. (На яп. языке.)

исследователей русской музыки Хироси Наканэ (1893–1951) написал ряд статей об операх Глинки, Даргомыжского и Серова.

Отагуро так обозначил свою цель: «...для прогрессивного продвижения западной музыки в Японии необходимо подробно ее исследовать. <...> Япония сейчас находится лишь на стадии знакомства с ней. <...> Немецкая музыка важна, однако идеи и эмоции в ней во многом отличаются от японских. Мы же в большей степени предпочитаем мелодию и настроение, чем теорию. В связи с этим у нас возникает большая симпатия к французской и русской музыке. <...> Нам необходимо создать базу, на которой когда-нибудь появится гениальный композитор. Путь, по которому мы должны пройти, долгий и далекий. Но я верю, что когда-нибудь этот путь приведет нас к свету»⁸. С этими убеждениями Отагуро продолжил свою энергичную писательскую деятельность.

Другая ключевая фигура — Косаку Ямада, известный прежде всего как композитор, но также сыгравший ведущую роль в организации симфонических концертов и оперных представлений в Японии.

С декабря 1917 по апрель 1919 г. он жил в США и строил свою карьеру в Нью-Йорке. В Карнеги-холл его имя два раза прогремело на афишах в качестве дирижера (16 октября 1918 г. и 24 января 1919 г.). Программы этих концертов состояли в основном из его собственных сочинений. По воспоминаниям Ямады, однажды он получил заказ издательства «Музыка Карла Фишера» (Carl Fischer Music) в Нью-Йорке на японские народные песни⁹. Однако когда он сыграл их перед членами редакции, большинство из которых были русскими, они утверждали, что эта музыка не японская, а русская¹⁰. То, что между японскими и русскими народными песнями может быть такое сходство, произвело на Ямаду сильное впечатление. Этот опыт натолкнул его на мысль: самый короткий путь, по которому можно принести европейскую музыку в Японию — это изучение русской музыки и принятие ее в качестве модели, потому что русская традиция близка к японской¹¹.

Позже эта идея была реализована. Ямада выступил организатором Русско-японского симфонического оркестра. Вот что писал Яма-

⁸ Отагуро М. Впечатление и мнение. Токио: Музыка и литература, 1916 (大田黒元雄『印象と感想』東京: 音楽と文学社, 1916). С. 189, 192–195. (На яп. языке.)

⁹ В 1919 г. это издательство опубликовало песни Ямады «Three original Japanese songs» и «Japanese folk songs».

¹⁰ Ямада К. О народных песнях в СССР // Косаку Ямада. Полное собрание сочинений: литературные произведения. В 3-х томах / Сост. и ред. Гото Нобуко, Дан Икума, Тояма Казуюки. Токио: Иванами-сётэн, 2001 (山田耕筰「ソヴェット民謡について」『山田耕筰著作全集』全3巻 後藤暢子, 團伊玖磨, 遠山一行編, 東京: 岩波書店). Т. 1. С. 281. (На яп. языке.)

¹¹ Там же.

да о японском музыкальном мире после Первой мировой войны: «Большинство иностранных исполнителей, посетивших Японию, были солистами. Это позволило японской публике близко познакомиться с отдельными инструментами, такими как фортепиано и скрипка. Однако всеобъемлющую и столь характерную для западной музыки оркестровую музыку в Японии можно было послушать только на пластинках, и на самом деле оркестровая музыка не была хорошо известна и понятна японской публике. <...> В Японии есть оркестр при Токийской музыкальной школе, а также армейский и военно-морской оркестры. <...> Но нет ни одного симфонического оркестра»¹². Поэтому для изучения и исполнения оркестровой музыки он решил организовать Японское симфоническое общество¹³. Пока он разрабатывал этот план, пришло письмо от его друга Хироси Наканэ, который в это время жил в Харбине. Многие выдающиеся русские музыканты, бежавшие от голода и разрухи после революции и Гражданской войны, работали там в местном оркестре, и Наканэ предложил Ямаде организовать симфонические концерты, в которых будут участвовать японские и русские музыканты¹⁴. Ямада приехал в Харбин в августе 1923 г. и 2 сентября заключил контракты с русскими музыкантами Харбинского симфонического оркестра о приглашении их в Японию и проведении совместных концертов¹⁵. Однако 1 сентября произошло Великое землетрясение в Канто, и музыкальная жизнь в столице была разрушена. Плану не суждено было осуществиться.

После перестройки в январе 1925 г. в Токио открылся театр Кабуки-дза, и тогда Ямада предложил устроить концерты Русско-японского симфонического оркестра на одной из церемоний открытия нового здания. Такэдзиро Отани (1877–1969) — президент компании (Shochiku), управляющей театром, согласился на его предложение, поэтому Ямада и его помощники выехали в Харбин в апреле того же года. Там Ямада с помощью Общества искусств при Восточно-Китайской железной дороге заключил контракты с 35 музыкантами из Москвы, Ленинграда и Киева и 20 апреля вернулся с ними в Токио¹⁶. Затем вместе с музыкантами Японско-

¹² Ямада К. При фестивале Русско-японского симфонического оркестра (日露交歓交響楽祭に際して) // Косаку Ямада. Полное собрание сочинений. Указ. соч. Т. 2. С. 182–183.

¹³ Ямада организовал сообщество из 56 музыкантов, с которым впервые дал концерты в Осаке, Кобе, Химедзи, Киото в мае 1924 г. См: Гото Н. Рождать, а не сочинять: Ямада Косаку. Киото: Минерва-сёбо, 2014 (後藤 暢子『作るのではなく生む: 山田耕筰』京都: ミネルヴァ書房). С. 286–287. (На яп. языке.)

¹⁴ Там же. С. 288.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 289.



Илл. 3. Русско-японский симфонический оркестр (1925). Ямада стоит за дирижерским пультом, Коноэ слева от него. Фотография хранится в Архиве современной японской музыки

го симфонического общества был сформирован Русско-японский симфонический оркестр, который давал концерты в течение четырех дней, с 26 по 29 апреля, в театре Кабуки-дза¹⁷. За дирижерским пультом стояли Ямада и Хидэмари Коноэ (1898–1973), Николай Шифферблат (1887–1936) выступил концертмейстером (илл. 3). После концертов в Токио они дали концерты в Сидзуоке, Нагое, Киото, Осаке и Кобе. Как поясняет Коноэ, приглашение музыкантов, воспитанных в прекрасных традициях русской музыки, позволило вклю-

¹⁷ В программке концертов в театре Кабуки-дза написано: «Russo-Japanese Symphonic Orchestral Concert By 70 selected musicians of Leningrad Maryinsky Theatre Orchestra, Moscow Symphony Orchestra, Kieff Conservatory and The Japan Symphony» («Русско-японский симфонический концерт, проведенный 70 музыкантами оркестра Ленинградского Мариинского театра, Московского симфонического оркестра, Киевской консерватории и Японского симфонического оркестра»). Программка хранится в Архиве современной японской музыки имени Казуюки Тояма (яп. 遠山一行記念日本近代音楽館) в библиотеке университета Мэйдзи Гакуин, Токио.

26 апреля, воскресенье		Дирижер
Л. Бетховен	Симфония № 5 соч. 67	Х. Коноэ
Карл Гольдмарк	Увертюра «Сакунтала» соч. 13	К. Ямада
К. Дебюсси	«Послеполуденный отдых фавна»	К. Ямада
Н. Римский-Корсаков	Симфоническая сюита «Шехеразада»	К. Ямада
27 апреля, понедельник		
П. Чайковский	Симфония № 6 соч. 74 «Патетическая»	К. Ямада
Ф. Лист	Симфоническая поэма «Прелюды»	Х. Коноэ
Г. Малер	Симфония №1 «Титан». Третья часть	Х. Коноэ
Р. Штраус	Вальс из оперы «Кавалер розы»	Х. Коноэ
Р. Вагнер	Прелюдия к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры»	Х. Коноэ
28 апреля, вторник		
В. Калинников	Симфония № 1	Х. Коноэ
Р. Штраус	Из музыкальной драмы «Саломея»: Танец семи покрывал и т. д.	К. Ямада
К. Ямада	Коронационная прелюдия для большого оркестра с органом и хором (яп. 〈君が代〉を主題とせる御大典奉祝前奏曲)	К. Ямада
Р. Вагнер	Увертюра к опере «Летучий голландец»	К. Ямада
29 апреля, среда		
Л. Бетховен	Симфония № 7 соч. 92	К. Ямада
П. Чайковский	Сюита из балета «Щелкунчик» соч. 71а	Х. Коноэ
М. Мусоргский	«Ночь на Лысой горе»	Х. Коноэ
А. Бородин	Из оперы «Князь Игорь»: Увертюра, Половецкий марш, Половецкая пляска	Х. Коноэ

Илл. 4. Программы концертов Русско-японского симфонического оркестра

чить в программы максимальное количество произведений русских композиторов (илл. 4)¹⁸. Ямада подчеркнул, что он выбирал те про-

¹⁸ Коноэ Х. О концертах симфонического оркестра и их программах // О программах концертов Русско-японского симфонического оркестра. Токио: Японское симфоническое общество, 1925 (近衛秀磨「交響管弦楽演奏会と曲目のこと」『日露交歓交響管弦楽演奏会曲目解説』東京: 日本交響楽協会, 1925). С. 12. (На яп. языке.) По словам Коноэ, арфист не успевал прибыть в Токио к началу первого концерта, поэтому вместо «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси исполнили «Оду Мэйдзи» Ямады. Но затем это произведение Дебюсси неоднократно исполнялось в других залах в следующие дни концертов.

изведения, которые до этого не исполнялись в Японии¹⁹. Так, «Шехеразада» Римского-Корсакова под управлением Ямады прозвучала в первый день этих концертов.

Ямада поделился своими пожеланиями: «...от всего сердца надеюсь, что этот проект станет не чем-то единовременным, а приведет к скорейшему созданию настоящего симфонического оркестра, который своим звучанием украсит нашу любимую родину»²⁰. Действительно, с января по сентябрь следующего года прошли регулярные концерты Японского симфонического общества, но в результате внутренних разногласий многие члены вышли из него и сформировали «Новый симфонический оркестр» под руководством Коноэ. После неоднократных реорганизаций он стал симфоническим оркестром NHK. Позже, в 1960 г., Ямада, оглядываясь на эту историю и замечательное развитие деятельности симфонических оркестров в Японии за прошедшие 35 лет, написал следующее: «Можно сказать, что движение симфонических оркестров в Японии родилось на базе масштабных концертов Русско-японского симфонического оркестра, состоявшихся в театре Кабуки-дза в 1925 году»²¹.

Идеи русских композиторов вдохновляли Ямаду на поиск гармоничного созвучия слов мелодиям песен на японском языке. Наибольшую известность и любовь японской публики Ямаде принесли его песни. Он сам считал «Скорбь» (яп. 嘆) на слова поэта Рофу Мики, написанную им во время учебы в Берлине в 1910 г., первой японской Lied²². Но позже он заметил, что акценты японского языка не были в достаточной степени отражены в ее мелодии, и почувствовал необходимость изучать особенности произношения японского языка. Гипотезу Ямады подтвердили слова А. Даргомыжского, утверждавшего, что изучение мелодий народных песен и народных танцев, а также их аранжировка недостаточны для того, чтобы создать новую национальную музыку. Изучить национальный язык намного важнее. Нужно концентрироваться на том, чтобы разбудить истинную славянскую мелодичность национального языка. Мелодия, рождающаяся из этого языка, послужит для создания истинной

¹⁹ Ямада К. Новая японская история: история музыки (新日本史・音楽篇) // Косаку Ямада. Полное собрание сочинений. Указ. соч. Т. 1. С. 267.

²⁰ Ямада К. Речь на открытии концертов Русско-японского симфонического оркестра (日露交歓交響管弦楽演奏会を開くにあたって) // О программах концертов Русско-японского симфонического оркестра. С. 10.

²¹ Ямада К. Поздравление перед началом зарубежных гастролей Симфонического оркестра NHK (N響の遠征に臚けて) // Косаку Ямада. Полное собрание сочинений. Указ. соч. Т. 3. С. 792.

²² Ямада К. О Хакусю и Рофу (白秋と露風のこと) // Косаку Ямада. Полное собрание сочинений. Указ. соч. Т. 2. С. 625–626.

рых так же ярко выявлены черты японского языка, как в этой песне. Ее мелодии — фразы японского языка, которые естественно льются из уст»²⁶.

Вспоминая историю создания своих песен и имея в виду историю русской музыки, Ямада заявляет: «Мелодии новой японской музыки должны исходить из самого японского языка, который невозможно отделить от нашего народа. В этом отношении новые японские мелодии со временем приведут к рождению не аранжировок народных песен или танцев, а новой, поистине японской инструментальной музыки — и японской симфонической музыки тоже. Поэтому я хотел бы, чтобы японские композиторы всерьез занимались этой важной задачей... и содействовали созданию музыки, не заимствованной, а такой, которая течет в наших жилах»²⁷.

²⁶ Ямада К. Цветок трифолиаты — песня, которую часто поют (よく歌われる私の歌 — からたちの花) // Косаку Ямада. Полное собрание сочинений. Указ. соч. Т. 2. С. 582.

²⁷ Ямада К. О Хакусю и Рофу // Косаку Ямада. Полное собрание сочинений. Указ. соч. Т. 2. С. 627.

ОПЕРНЫЕ ЖЕМЧУЖИНЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА В АВСТРАЛИИ

Один из тезисов юбилейной конференции «Римский-Корсаков — 175. Год за годом» призывал исследователей обратить внимание на восприятие творчества русского мастера в мире, что и заставило меня, оперного дирижера и исследователя творчества русских композиторов, по-новому взглянуть на мировое признание композитора и сфокусироваться на истории постановок опер Римского-Корсакова в Австралии. Толчком к этому стало и исполнение оперы «Кашей бессмертной» в день рождения великого классика в 2018 г. в Концертном центре Мельбурна, что вызвало небывалый интерес среди слушателей и критиков¹. Каков был общий оперный контекст и опыт исполнения русской музыки в Австралии? Были ли прецеденты оперных постановок сочинений Римского-Корсакова? Эти и другие вопросы я поднимаю в настоящей статье, исследуя особенности семиотического и культурного багажа этих опер.

В процессе исследования были задействованы местные архивы и оперные театры, европейские СМИ и исследовательские труды, проведены интервью с музыкантами, дирижерами и постановщиками. В Австралии существует две базы данных, в которых можно найти исчерпывающую историческую документацию. Один из ресурсов — Аустейдж (www.ausstage.edu.au) — содержит информацию о живых выступлениях. Другой — Троув (www.trove.nla.gov.au) — является базой данных печатных изданий. Однако после детального просмотра концертных программ и рецензий за последние 100 лет, не удалось найти ничего, что подтверждало бы постановку опер в Австралии. Единственное, что незначительно скрасило сложившу-

¹ *Davies Bridget. Kashchey the Immortal review: A beautiful and complex gem // The Age. 2018. March, 19. [Электронный ресурс] URL: <https://www.theage.com.au/entertainment/opera/kashchey-the-immortal-review-a-beautiful-and-complex-gem-20180319-h0xodf.html> (дата обращения: 07.09.2019).*

юся ситуацию — это несколько студенческих постановок «Моцарта и Сальери»².

Исключением стал один любопытный концерт 1979 г. под названием «Звезды большой оперы» в Сиднейском оперном театре. Певцы из Москвы приехали в Австралию и выступили с четырьмя концертами. Они исполнили отрывки из русских опер разных композиторов, в том числе сцену из «Царской невесты» и арию из «Садко». Пожалуй, это событие стало одним из тех редких опытов интерпретации сочинений великого композитора, на который можно обратить внимание. И, увы, практически единственным. В процессе тщетного поиска иных свидетельств выявилось очевидное: даже самые популярные на западе «Царская невеста», «Снегурочка» или «Золотой петушок» не удостоились исполнения целиком или с купюрами в Австралии.

Фокус настоящей статьи вынужденно сместился на выявление причин, почему оперы Римского-Корсакова игнорировались музыкантами, оперными импресарио и культурным департаментом? Исследование, которое начиналось, главным образом, как аналитическое, переросло в нечто более чем практическое и послужило толчком к анализу исполнительских традиций и мотивов, которые в будущем могли бы послужить залогом масштабной постановки и способствовать высокому уровню ее реализации. Для этого обозначим несколько вопросов и тезисов.

ПОЧЕМУ ОПЕРЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА ОСТАЛИСЬ НЕИЗВЕСТНЫМИ В АВСТРАЛИИ?

Безусловно, причина не в том, что Римский-Корсаков неизвестен в Австралии и имя его никогда не обсуждалось в музыкальных кругах. Напротив, австралийские любители оперы и музыканты очень хорошо знают его творчество. Спросите любого ценителя классической музыки или музыканта, какие произведения написал Римский-Корсаков, и большинству людей сразу же на ум придут «Шехеразада» и «Полет шмеля» (как правило, все считают «Полет» самостоятельным произведением и даже не догадываются, что эта музыка — часть оперы). Только «Шехеразада» исполняется как минимум раз в год самыми известными оркестрами Австралии — Симфонический оркестр Брисбена, Западный австралийский симфонический оркестр,

² Sydney Youth Opera (Сиднейская молодежная опера), постановка 2003 г. (информация подчерпнута из телефонного интервью с продюсером Мартином Букингэмом 11 марта 2019; Bare Bones Opera, Сидней, постановка 2016 г. [Электронный ресурс] URL: <http://soundlikesydney.com.au/reviews/opera-review-mozart-and-salieri-bare-bones-opera/21389.html> (дата обращения: 08.09.2019).

Сиднейский симфонический оркестр и Мельбурнский симфонический оркестр (в Брисбене в 2018, в Перте в 2017, в Сиднее в 2016, в Мельбурне в 2015 и т. д.). Другие произведения Римского-Корсакова можно часто увидеть в программах симфонических оркестров, которые выступают по всей стране.

Совершенно правомерно, что не все 15 опер Римского-Корсакова ставятся в мировых театрах. Однако большинство признаны во всем мире как не уступающие по своей ценности операм таких композиторов, как Пуччини, Верди или Вагнер. Таким образом, мы должны исследовать другие возможные причины, почему оперы Римского-Корсакова не ставятся в Австралии. Их, на мой взгляд, три.

1. Необычный языковой барьер

Оперные певцы вынуждены иметь дело с языковыми барьерами как частью своей работы, и то, что они поют на языке, которого не понимают, дело довольно обычное. Однако русский язык, на мой взгляд, представляет собой необычный языковой барьер, отличающийся от того, с которым обычно сталкиваются певцы. Западные певцы не знакомы с кириллицей так, как россияне знакомы с латиницей. Один этот факт уже становится достаточным препятствием, которое не дает певцам браться за русский репертуар. Их нежелание работать с русскоязычными текстами поддерживают и преподаватели, и другие профессионалы, задействованные в постановке оперы. Среди таковых, работающих в области оперы в Австралии (дирижеров, концертмейстеров и преподавателей вокала), наблюдается общее игнорирование русского произношения, за исключением редких случаев, когда один из этих профессионалов — сам из русской диаспоры. Предпочтение отдается другим славянским языкам, которые используют латиницу, по причине того, что они более понятны (по статистике оперы на чешском, польском и венгерском языках ставятся в Австралии чаще, чем оперы на русском³). Следовательно, до тех пор, пока певцы не начнут изучать русское произношение и сами не научатся читать тексты, написанные кириллицей, они будут фактически изолированы от русского репертуара. Практически весь репертуар публикуется на русском языке и доступные издания есть только на кириллице. Безусловно, это является важнейшей причиной того, что оперы Римского-Корсакова не ставят в Австралии. Иногда издания можно найти в переводе на немецкий или французский, но без линг-

³ В статье используется статистика, основанная на данных онлайн ресурса: <https://www.operabase.com/statistics/en> (дата обращения: 11.03.2019).

вистического подстрочника, такого как Международный фонетический алфавит, который позволяет выступающему петь на языке оригинала.

За последние 15 лет в Австралии было всего 8 постановок русских опер — Шостаковича, Чайковского, Прокофьева, и это в сравнении с тем, что за тот же период оперу «Богема» Пуччини поставили 21 раз (!). Почти все русские оперы, идущие в Австралии, были исполнены на английском, не на русском. Недавний пример постановки австралийской оперы: 2018 г., английская версия оперы Шостаковича «Нос» была признана неудовлетворительной.

Языковой барьер может объяснить отсутствие русских опер (или опер, исполняемых на русском) в Австралии, но не объясняет того факта, почему русский оперный композитор, автор 15 опер, вообще никогда не ставился на австралийской сцене.

2. Семиотический и культурный багаж

Первое, с чего я начну, будут слова из очень важной статьи Ричарда Тарускина «В защиту Римского-Корсакова»: «Римский-Корсаков — это композитор, который не может путешествовать налегке... Те, кто возьмут на себя труд стать в достаточной степени восприимчивыми, а это означает знание текстов и понимание контекстов, обнаружат, что оперы Римского-Корсакова пробуждают душу и будоражат кровь»⁴.

Несмотря на то, что в творческом багаже Римского-Корсакова 15 опер, они редко исполняются, потому что, как мне кажется, нагружены значительным семиотическим и культурным багажом, который сложно считывается и воспринимается западной публикой. О семиотике опер Римского-Корсакова было написано много⁵, и мы не будем подробно останавливаться на этом. Приведем лишь один пример: корни австралийской культуры во многом связаны с историей и традициями Западной Европы, а феномен сказки отправляет нас еще и к англо-саксонской традиции. Герои рассказов и сказок, имена, известные всем русским читателям, такие как Кашей, Снегурочка и Садко, — совершенно неизвестны австралийской публике. Сюжеты и ситуации, описанные в сказках, с трудом поддаются адекватному переводу на сказочную почву австралийских сказок.

⁴ *Taruskin R. The Case for Rimsky-Korsakov // On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2010. P. 166–178.*

⁵ *Reeve B. Nikolai Rimsky-Korsakov's use of the byliny (Russian oral epic narratives) in his opera Sadko. PhD thesis, University of Nottingham. 347 p.; Morrison Simon. The Semiotics of Symmetry, or, Rimsky-Korsakov's Operatic History Lesson // Cambridge Opera Journal. 2001. Vol. 13. № 3. P. 261–293.*

Без дополнительных усилий изучить контексты и культурные отсылки опер Римского-Корсакова, более глубокий символизм, о котором речь идет в сказках, крайне сложно. Эти коммуникативные трудности выявляют следующую тенденцию: поклонники музыки Римского-Корсакова все чаще и чаще обращаются к его оркестровым произведениям, где не требуется языковой перевод, а музыкой можно наслаждаться без такого тяжелого «багажа», или же к творчеству других русских композиторов (к примеру, операм Чайковского «Орлеанская дева», «Пиковая дама» или «Евгений Онегин»).

Однако это также не должно быть препятствием в оценке высокого уровня опер Римского-Корсакова. Тяжелый немецкий символизм, который прослеживается в произведениях Вагнера, включая «Кольцо нибелунгов», также чужд австралийцам. Тем не менее Австралия — одна из стран, в которой оперы Вагнера пользуются большой популярностью. Так, за последние 6 лет «Кольцо нибелунгов» было поставлено дважды. Также за последние 5 лет состоялись постановки почти всех его канонических опер в Мельбурне. Отличие от Римского-Корсакова в том, что информация о Вагнере и его операх представлена в изобилии, причем доступна она на английском языке. Литература, от популярной до учебной, в которой обсуждается семиотика Вагнера, повсюду украшает полки книжных магазинов.

3. Отсутствие русского языка на уровне консерваторий

Консерватории в Австралии следуют западноевропейскому образцу и предлагают студентам, изучающим вокал, обязательные курсы по французскому, итальянскому или немецкому языкам и произношению. Считается, что это главные языки оперы и их знание существенно для будущей карьеры молодого певца. Все преподаватели вокала знают как минимум один из этих языков. К сожалению, несмотря на обширный русский вокальный репертуар и качество музыки, которая находится на равных, а временами и превосходит музыку западных композиторов, произведениям на русском языке уделяется мало внимания, а зачастую их просто игнорируют. Студенты, которые проявляют интерес к репертуару на русском, не имеют наставников в консерваториях. Таким образом, до тех пор, пока в институтах будет сохраняться нехватка преподавателей, которые могли бы ставить студентам русское произношение и отрабатывать его, сохранится и недостаток русского репертуара в консерваториях. Только когда преподавательский состав сам будет готов к русскому репертуару, педагоги смогут преподавать его студентам.

ПОСТАНОВКА ОПЕР РИМСКОГО-КОРСАКОВА НА АВСТРАЛИЙСКОЙ СЦЕНЕ

Будучи страстным миссионером опер Римского-Корсакова в Австралии, я осознаю, что ситуация изменится лишь постепенно, вполне вероятно, что даже через десятилетия. В сотрудничестве с некоторыми организациями, занимающимися развитием начинающих артистов, я провожу серию мастер-классов с юными певцами, где они учатся читать кириллицу и отрабатывают произношение. У них есть возможность изучать и выступать с репертуаром, которого до этого они не знали. Серия недавних мастер-классов в Мельбурне завершилась показом эпизодов из «Сказки о царе Салтане», «Майской ночи» Римского-Корсакова и «Иоланты» Чайковского. Знакома молодое поколение артистов с операми Римского-Корсакова и давая им все необходимые инструменты для уверенного изучения русского репертуара, мы создаем артистов, которые будут владеть этим материалом.

Расширяется и лингвистический материал в интернете благодаря интернет-ресурсам, предлагающим знакомиться с русским вокальным репертуаром через международный фонетический алфавит. Оперный репертуар Римского-Корсакова, к сожалению, на сегодняшний момент представлен лишь несколькими наиболее известными ариями. Однако не так давно появился новый ютуб-канал, посвященный исполнению вокальной музыки на русском языке⁶. Наряду с нехваткой основного лингвистического материала, существует также нехватка и дополнительной информации об этих операх. Если вы наберете в поисковике в интернете название любой итальянской оперы, вы найдете изобилие справочного материала, либретто, концертные программы и другой подобный материал для изучения. В большом количестве имеются печатные книги, посвященные французской, немецкой и итальянской операм, их либретто, содержанию, критике, справочным сведениям и истории создания. Подобных печатных или интернет-изданий на английском языке (или любом другом, кроме русского) о русских операх в целом, и об операх Римского-Корсакова в частности, — единицы, и многие из них поверхностны. Существует серьезная нехватка полных печатных изданий опер с Международным фонетическим алфавитом для оперных театров, которые могли бы получать доступ к этому репертуару, используя местных талантливых певцов, вместо именитых русскоговорящих, без необходимости написания каждый раз английских переводов опер (подчас низкого качества). Имеется

⁶ 'Russian for Singers' [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/channel/UCQC13-t_1WwiPN49oHMv-hw (дата обращения: 19.09.2019).

определенное количество сборников русских арий, изданных с использованием Международного фонетического алфавита или иной транслитерации для певцов⁷. Однако существует лишь одно полное издание партитуры «Евгения Онегина», сделанное Антоном Беловым, который применил Международный фонетический алфавит⁸. И только одна из опер Римского-Корсакова была подготовлена с использованием Международного фонетического алфавита и перевода — это «Золотой петушок». Остается надеяться, что и второй том скоро увидит свет, и будут напечатаны некоторые вокальные партии. Как часть моей докторской диссертации о «Кашее бессмертном», я намерен осуществить сценическую постановку первого издания этой оперы с использованием Международного фонетического алфавита и переводов на английский язык. Мечты о доступе ко всем основным оперным произведениям Римского-Корсакова в таких изданиях, которые будут полезны как австралийцам, так и музыкантам из других стран, реализуются очень медленно.

ИТОГ

Процесс пробуждения интереса певцов и публики к любованию жемчужинами оперного искусства Римского-Корсакова в Австралии идет в правильном направлении. Интернет-ресурсы увеличиваются, и усилия людей, работающих в этом направлении, в том числе и мои старания, приносят ощутимый эффект. После серии занятий молодые певцы начинают изучать оперы с энтузиазмом и влюбляются в музыку Римского-Корсакова так же, как и я когда-то. Дальнейшие мастер-классы запланированы в разных городах и консерваториях Австралии. Говоря о долгосрочной перспективе, ведутся переговоры с местными властями о проведении ежегодного русского оперного фестиваля. Уже проявили интерес несколько театров, которые готовятся поставить оперы Римского-Корсакова. Опера в Австралии — это индустрия, полная жизни. Публика устает от бесконечных «Кармен», «Богем», «Травиат» и «Волшебных флейт», которых показывают год за годом. Чувствуется, что публика изголодалась по более разнообразному репертуару, и в конечном итоге я с нетерпением жду постановок «Царской невесты», «Садко», «Золотого петушка» и «Царя Салтана» в самом знаменитом австралийском флагмане оперы — Сиднейском оперном театре — и в Государственном театре Виктории в Мельбурне.

⁷ Например, серия издательства «Peters» «Русские арии для...» (далее тембр голоса).

⁸ [Электронный ресурс] URL: <https://www.thejuilliardstore.com/product/russian-opera-libretti-volume-1-by-anton-belov> (дата обращения: 19.09.2019).

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И СОВЕТСКАЯ ШКОЛА АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

Николай Андреевич Римский-Корсаков считался в советское время главным «сказочником» русской музыки. Разумеется, для нас сейчас очевидно, что пресловутой сказочностью поэтика и философия творчества великого композитора отнюдь не исчерпывается. Но именно жанр сказки, ассоциировавшийся в представлениях идеологов как Российской империи, так и СССР, с безусловно положительным народным началом, послужил спасительной «охранной грамотой» для всего наследия Римского-Корсакова, которое относительно благополучно преодолело эпохальный разлом 1917 г. и оказалось прочно встроенным в новую культурную парадигму.

Эта парадигма причудливо сочетала в себе черты архаики (воспевание славного прошлого) и культа технического прогресса. Если в первые годы Советской власти велись дискуссии о том, нужен ли вообще пролетариату оперный театр с его «буржуазными» традициями, то в отношении новой формы искусства — кино, рассчитанного на массовую публику, позиция властей была однозначной и проистекала из высказывания В. И. Ленина, известного от А. В. Луначарского: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино»¹. Но видеоряд без музыкального сопровождения был возможен только в хроникальных съемках, художественные же фильмы требовали непрерывного звучания музыки, особенно в эпоху немого кино. Поэтому взаимодействие традиционных музыкальных жанров с новыми формами зрелищных искусств стало неизбежным. Исследовательница экранных жанров музыкального театра С. С. Севастьянова выделила четыре основных жанра, сложившихся в сфере анимации: «Мультипликационная опера, мультипликационный балет, мультипликационный мюзикл и мультипликационный концерт»². Пер-

¹ Болтянский Г. М. Ленин и кино. М.–Л., 1925. С. 19.

² Севастьянова С. С. Музыкальная мультипликация: опера и балет // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2008. № 2. С. 222.

вым, как отмечает Севастьянова, появился балет («Танец скелетов» У. Диснея, 1929). Нас же будет интересовать прежде всего взаимодействие анимации и оперы, причем с акцентом на творчество Римско-Корсакова.

Игровой кинематограф на ранних стадиях своего развития не был технически пригоден для адекватного преподнесения оперного материала. Жанр фильма-оперы сформировался в мировом кинематографе во второй половине XX в. («Аида» К. Фракасси, 1953; «Борис Годунов» и «Хованщина» В. П. Строевой, 1954 и 1959; «Тоска» К. Галлоне, 1956; «Мадам Баттерфляй» М. Лафранки, 1956; «Евгений Онегин» Р. И. Тихомирова, 1959), хотя отдельные образцы появлялись и раньше («Черевички» по опере П. И. Чайковского, режиссеры М. Г. Шапиро и Н. Н. Кошеверова, 1944).

Искусство анимационного кино, или, как у нас принято говорить, мультипликации, также довольно рано обратилось к оперному материалу. Еще в 1935 г. появился фильм Лотты Райнигер «Папегено» по мотивам «Волшебной флейты» Моцарта, сделанный в манере театра теней. В СССР прорыв в этом жанре был осуществлен М. М. Цехановским (1889–1965) — в первом советском звуковом мультфильме «Почта» (1930, музыка В. М. Дешеева), мультфильмах «Гопак» (1931, музыка Н. А. Тимофеева) и «Пасифик-231» (1931, по симфонической пьесе А. Онеггера). Но идеологическое давление, резко усилившееся в СССР в 1930-х гг., заставило крупнейших мастеров мультипликации уйти от экспериментальных сюжетов к сказочным. И здесь весьма полезными оказались оперы Римско-Корсакова, которые буквально вошли в кровь и плоть советской анимации. Создание в 1936 г. в Москве студии «Союзмультфильм» позволило привлечь к работе множество выдающихся профессионалов — режиссеров, сценаристов, художников, актеров, музыкантов, композиторов, создававших высокохудожественную продукцию.

Поначалу поиски оптимальных вариантов музыкального мультфильма велись на почве собственно литературных источников — народных сказок и сказочных произведений Пушкина и Гоголя, музыка к которым давалась в качестве непрерывно звучащего фона, однако ведущая роль принадлежала чтецам и актерам. Примерами такого подхода могут служить мультфильмы В. С. и З. С. Брумберг³: черно-белый «Сказка о царе Салтане» (1943) и цветной «Ночь перед Рождеством» (1951). Музыкальным соавтором в обоих случаях был композитор В. А. Оранский (1899–1953), однако к «Сказке о царе

³ Брумберг Валентина Семёновна (1899–1975) и Зинаида Семёновна (1900–1983) — сестры, работавшие обычно вместе, ныне считаются классиками советской мультипликации.

Салтане» он написал собственную музыку, выдержанную в условных «кучкистских» тонах, а в «Ночи перед Рождеством» воспользовался материалом одноименной оперы Римского-Корсакова. В этом же ключе выдержан и мультфильм Цехановского «Сказка о рыбаке и рыбке» (1950) с музыкой Ю. А. Левитина (1912–1993). Хотя у Римского-Корсакова нет музыкальных произведений, непосредственно связанных с этой сказкой, в мультфильме содержатся аллюзии на его творчество. В частности, мультфильму предпослан поэтический пролог из «Руслана и Людмилы» Пушкина, являющийся, как несомненно знал Левитин (выпускник Ленинградской консерватории), программой симфонической «Сказки» Римского-Корсакова. В партитуре мультфильма немало других аллюзий на музыку Римского-Корсакова и Мусоргского. Так, например, в сцене пира у Старухи, превращенной в Царицу, звучит узнаваемый парафраз темы Додона из «Золотого петушка» (на минуте 21.55 по хронометражу) и вольная вариация «Балета невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки» Мусоргского (22.13).

В 1952 г. на экраны вышел знаменитый шедевр советской анимации — полнометражный, длящийся около 70 минут, рисованный мультфильм «Снегурочка», поставленный И. П. Ивановым-Вано (1900–1987) и А. Г. Снежко-Блоцкой (1909–1980). Над фильмом трудилось множество коллективов из разных цехов: сценаристы, художники-мультипликаторы, художники-постановщики, художники-декораторы, а высочайшее качество музыкального исполнения обеспечивалось участием солистов и хора Большого театра, а также оркестра Министерства кинематографии СССР под управлением В. В. Небольсина (1898–1958). «Снегурочка» была поставлена в музыкальной редакции Л. А. Шварца (1898–1968), который к тому времени был автором музыки ко множеству кинофильмов и ряду мультфильмов. Хотя «Снегурочку» Иванова-Вано иногда называют мультфильмом-оперой, это не совсем верно. Большинство персонажей не поет, а произносит свои монологи и реплики на фоне музыки. Сольные вокальные номера оставлены только в ролях Снегурочки (И. И. Масленникова), Леля (В. И. Борисенко), Мороза (Л. М. Ктиторов), Бобыля и Бобылихи (В. С. Шевцов и А. П. Зуева). Такое решение, разумеется, сильно упростило философскую и психологическую концепцию оперы Римского-Корсакова, зато именно средства анимации позволили избежать трудностей, всегда сопровождающих сценические постановки «Снегурочки». На экране идеальное вокальное исполнение сочеталось с безупречным визуальным рядом, причем идеализированные образы рисованных героев отображали общие черты внешности и характерную пластику реальных оперных певцов, занятых в этом проекте.

Несмотря на успех «Снегурочки», других полнометражных мультфильмов по операм Римского-Корсакова в СССР больше не появилось, однако наработанные в 1940-х – начале 1950-х музыкально-драматургические приемы разошлись по немалому количеству советских мультфильмов, основанных на материале литературных и народных сказок и легенд. Это не удивительно, коль скоро все подобные мультфильмы создавались практически теми же самыми творческими коллективами, включая уже знакомых нам мастеров анимации и композиторов, старавшихся создавать свои партитуры в стиле, приближенном к манере Римского-Корсакова.

Можно даже выявить некоторые приемы, ставшие своеобразными клише сказочного топоса в классической советской мультипликации. Фильм обычно открывался «увертюрой» — оркестровым вступлением, нередко основанным на широкой напевной теме с отчетливо русским колоритом. Музыкальные портреты зверей и птиц характеризовались музыкой, сходной с корсаковскими образами природы из «Снегурочки». Вторжения злых сил, грозы и бури также создавались в духе аналогичных эпизодов из опер Римского-Корсакова, не обязательно сказочных. Сцены волшебства, колдовства, чудес практически непременно также брались из соответствующего арсенала: в них применялся уменьшенный лад (октатоника) и увеличенный лад, необычные тембры. Ориентальные мотивы отсылали слушателя к «Шехеразаде» и Шемаханской царице из «Золотого петушка». Поскольку в советском киноискусстве, и особенно в мультипликации, фигуры сказочных царей чаще всего преподносились в карикатурном освещении, то для их музыкальной характеристики использовались те же приемы пародийного снижения образа, что и в «Золотом петушке» Римского-Корсакова, или стилистика декоративного лубка, характерная для «Сказки о царе Салтане».

В корсаковской стилистике создавали свои партитуры к мультфильмам такие известные и уважаемые композиторы, как Ю. А. Левитин (о нем уже упоминалось выше), Ю. С. Никольский (1895–1962), Г. Г. Крейтнер (1903–1958), Н. П. Будашкин (1910–1988), М. С. Вайнберг (1919–1996), Ю. Юзелянас (1916–2001) и другие. В собственном творчестве, не связанном со сферой сказочных мультфильмов, большинство из перечисленных композиторов не могут быть названы прямыми последователями Римского-Корсакова, но именно в этом жанре они ими становились в силу сложившегося художественного канона.

Приведем некоторые примеры.

Для Ю. С. Никольского, самого старшего в ряду названных выше музыкантов, стилистика Римского-Корсакова была наиболее органичной. Она ощущается во всех его работах для анимационного

кино, местами — до откровенных аллюзий. Мультфильм «Крепыш» (1950, режиссер Л. А. Амальрик) рассказывает о судьбе щенка, оказавшегося в лесу, выросшего в семействе зайцев и спасшего своих названных братьев от волка, погубившего некогда его мать — собаку лесника. Мультфильм после небольшого драматического вступления начинается картиной суровой зимы, и музыка ассоциируется с первыми страницами «Кашея бессмертного». Эпизод снежной бури, во время которой волк нападает на хлев лесника, и мать Крепыша гибнет в схватке с ним, также напоминает партитуру «Кашея» — хор и пляску метелей и вьюг в конце первого акта оперы, только в музыке Никольского этот эпизод не выдержан в уменьшенном ладу, как у Римского-Корсакова.

Г. Г. Крейтнер создал, помимо других работ для кино, музыку к мультфильму «Храбрый олененок» (1954, премьера состоялась в 1957, режиссеры О. П. Ходатаева и Л. В. Аристов). Персонажей-людей в этом фильме нет совсем, дело происходит на берегу северного моря среди оленей, на которых охотится волк. Суровая природа и тяжелые испытания, которые приходится преодолевать олененку Айхо и его сородичам, обрисованы средствами, которые сразу же узнаются как корсаковские. В заставке фильма звучит музыка, напоминающая симфоническую картину «Садко» или аналогичное по музыке вступление к одноименной опере — «Океан-море синее». Другие аллюзии не столь очевидны, но остросюжетные эпизоды (погоня волка за оленями, скачка оленей сквозь снега и льды) решены в стиле драматических страниц «Антара».

В 1952 г. на студии Союзмультфильм вышел «Аленький цветочек» по сказке С. Т. Аксакова; режиссером был Л. К. Атаманов (1905–1981), композитором — Н. П. Будашкин. Стилистика с первых же минут звучания напоминает о «Садко», поскольку фильм начинается раздольной песней тенора «Ой, волна ты, волна», звучащей на фоне древнерусского города. Когда к тенору присоединяется мужской хор, аллюзии на «Садко» становятся еще явственнее.

Откровенные сюжетные и музыкальные переключки с «Садко» содержит мультфильм по мотивам литовской легенды — «Янтарный замок» (1959, «Союзмультфильм», режиссер А. Г. Снежко-Блоцкая, композитор Ю. Юзелянас). Герой — молодой рыбак Каститис — становится возлюбленным морской богини Юрате, которая сочетает в себе черты корсаковских Волховы и Шемаханской царицы. Помимо «Садко», музыка к «Янтарному замку» содержит аллюзии и на «Снегурочку», поскольку лейттема мультфильма, символизирующая любовь Каститиса и Юрате, напоминает лейтмотив Весны, а жертвенная гибель Юрате от стрелы разгневанного бога грома Перкунаса подобна гибели Снегурочки от лучей Ярилы.

М. С. Вайнберг создал музыку к двум выдающимся произведениям советской мультипликации «Двенадцать месяцев» (1956) и «Сказка о Снегурочке» (1957). Над сценарием «Двенадцати месяцев» работали С. Я. Маршак и Н. Р. Эрдман, режиссером был Иванов-Вано. После нескольких вступительных тактов фанфарного звучания музыка Вайнберга создает магический образ леса, привлекая для этого аллюзии на начальные страницы «Сказания о невидимом граде Китеже»: над величественным шелестом крон звенят птичьи голоса. Эпизоды в сказочном или народном стиле (игры лесных зверушек, песня братьев-месяцев у костра) решены ближе к стилистике «Снегурочки». И напротив, в кукольном мультфильме 1957 г. «Сказка о Снегурочке» авторы (режиссеры В. Д. Дегтярёв и В. П. Данилевич), вероятно, ставили себе задачу никоим образом не повторять ставший уже знаменитым мультфильм по опере «Снегурочка», вернувшись к фольклорному истоку сказки. Поэтому музыка здесь, хотя и выдержана в русском духе, явных отсылок к Римскому-Корсакову не содержит.

Музыкальная стилистика сказочных мультфильмов 1940-х и 1950-х гг. не могла нести в себе ничего сколько-нибудь вызывающе современного, не говоря уже об авангардности. Во-первых, этого не допускали ни официальные эстетические установки, ни неписанные каноны жанра, ни личности композиторов, в большинстве своем родившихся в конце XIX — начале XX в. и воспитывавшихся в классико-романтических традициях. Но если в 1910-х гг. стиль Римского-Корсакова принадлежал как к русской классике, так и к музыке эпохи модерна (особенно в поздних произведениях), то в 1950-х ориентация на него воспринималась как знак добротного академизма. Как бы ни относиться к этому явлению, все приведенные в пример партитуры создавались весьма тщательно, были искусно оркестрованы и выстроены по законам крупной формы — со сквозным симфоническим развитием, лейттемами или лейтмотивами, связками между контрастными эпизодами, четкими характеристиками персонажей, причем с равной степенью серьезности преподносились образы как людей, так и представителей мира природы. В какой-то момент все эти положительные качества превратились в рутину, но благодаря широкому распространению длинного ряда мастерски сделанных мультфильмов музыкальный язык, укорененный в традициях «Могучей кучки», и особенно Римского-Корсакова, стал привычным для миллионов советских зрителей всех возрастов.

Музыкальная стилистика сказочных мультфильмов начала меняться в 1960-х. Показательным примером можно считать мультфильм А. Г. Снежко-Блоцкой «Сказка о золотом петушке» (1967) по Пушкину (сценарий В. Б. Шкловского) с музыкой Римского-Корса-

кова, свободно обработанной В. А. Гевиксманом (1924–2007). И без того весьма заостренный, практически модернистский язык последней оперы Римского-Корсакова вполне органично соединился здесь с языком музыки второй половины XX в. Симфонический эпизод после слов «...страшный вред ему творя» создан скорее в стилистике Шостаковича, чем Римского-Корсакова, однако не кажется чужеродным, поскольку материал вступления (лейтмотивы Петушка и Шемаханской царицы) предстали переинструментированными и перегармонизованными. Музыка вражеского вторжения перед словами «И соседи присмирели» ближе к Стравинскому, напоминая одновременно «Весну священную» и «Свадебку». Явление Шемаханской царицы построено на музыке Римского-Корсакова, но трансформированной гармоническими «размытиями» и звучанием электронных инструментов. Танец Царицы и Додона основан на теме ее арии «Ответь мне, зоркое светило», но преподнесен как эстрадный номер с соответствующим джазовым «свингующим» ритмом и тембрами, характерными для легких жанров. Такая свобода обращения с классикой была в 1950-х гг. немыслимой, но затем стала вполне привычной. В частности, в 1991 г. появился мультфильм «Иван-царевич и Серый волк» по мотивам русской сказки и по рисункам И. Я. Билибина (режиссер Г. С. Барина). В титрах присутствует редкое для советской мультипликации указание: «Музыкальная компиляция Юрия Моисеева. В фильме использована музыка композиторов: Н. Римского-Корсакова, Ш. Каллоша и В. Чернышева». Компиляция вышла отнюдь не механической, а весьма искусной, без приметных «швов», и увенчалась торжествующим звучанием «Шествия князей» из корсаковской «Млады».

Сказочность оказалась не единственной сферой творчества Римского-Корсакова, нашедшей воплощение в советской мультипликации. В 1971 г. на экраны вышел мультфильм Иванова-Вано и Ю. Б. Норштейна «Сеча при Керженце» — десятиминутный шедевр по сюжетным мотивам оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» и памятников древнерусского искусства: фресок, икон, книжных миниатюр. По признанию Норштейна, в кульминационной сцене сражения образцом для создания видеоряда послужило также искусство 1920-х гг., в том числе картина Казимира Малевича «Скачет красная конница»⁴. Такое сближение не случайно, ведь многие приемы живописи Малевича, Петрова-Водкина и других художников советского авангарда непосредственно апеллировали к древнерусскому искусству с его обратной перспективой, особой

⁴ Норштейн Ю. Б. Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации. М.: ВГИК, 2005. С. 140–141.

цветовой гаммой и преобладанием линейности над объемностью. С точки зрения Норштейна, сверхзадачей фильма было соединение пластики и звука, построенное на изобразительных архетипах. Однако в визуальном отношении это получилось все-таки органичнее, чем в музыкальном: фрагменты «Сказания о невидимом граде Китеже» были скомпонованы хоть и бережно, но не без швов, а необходимость оставаться в дозволенных в СССР идеологических рамках заметно упростила финал. Под восторженно-мистическую музыку «Хождения в Великий Китеж» на экране шли сцены построения идеального города и дружного труда его граждан — зодчих, мастеровых, крестьян.

Сходная по идейному замыслу концепция была воплощена в мультфильме 1980 г. «Лебеди Непрядвы», режиссер Р. В. Давыдов (1913–1988), композитор В. И. Кривцов (1938–1990), созданного, как сказано в заставке, «во славу русского народа, одержавшего победу в битве на поле Куликовом». Музыка здесь авторская, но «корсаковизмы» очень заметны. Больше всего, естественно, переключек со «Сказанием о невидимом граде Китеже», хотя и без откровенных цитат.

Художественный язык советской мультипликации явственно изменился в 1970-е гг., не говоря уже о более поздних временах. Анимационные фильмы, пронизанные эпическим симфонизмом и апеллирующие к эстетике «Могучей кучки», в целом ушли в прошлое, сменившись либо веселыми мультфильмами для маленьких телезрителей, либо произведениями высокого искусства (знаменитая «Сказка сказок» Норштейна, 1979). Но, поскольку наследие предыдущих лет никуда не исчезло, и мультфильмы 1950-х продолжали транслироваться по телевидению, а затем распространяться в видео-записях, можно сказать, что практически все дети, выросшие в СССР и даже после его крушения, воспитывались на этой, чрезвычайно качественной и художественно значимой продукции. Следовательно, музыкальный язык и принципы музыкальной драматургии, перенятые советской мультипликацией из творчества Римского-Корсакова, вошли в культурный код нации, даже если сознательно такая цель не ставилась. Если же учесть и множество разрозненных цитат, использованных как в анимационных, так и игровых советских фильмах (например, соло скрипки из «Шехеразады» в «Кавказской пленнице» Л. И. Гайдая), то вряд ли будет преувеличением говорить о весьма глубоком влиянии творчества Римского-Корсакова на отечественный кинематограф.

Научное направление Public history — достаточно молодое в России. Фактически оно начинается с 2013 г., и до сих пор ведутся дискуссии о задачах и методах. Впервые эта область знания фиксируется в англоязычных работах конца 1980-х. Тогда, по мнению Барбары Хоув, целью публичной истории виделось *«содействие полезности истории в социальной сфере путем профессиональной деятельности»*. Фактически это декларация популяризации исторического знания в обществе, но до сих пор не существует консенсуса в понимании этой цели¹.

В ракурсе размышлений о публичной истории в контексте истории музыки важными становятся четыре ракурса:

- Цель: просветительская или исследовательская;
- Аудитория: профессиональные сообщества / универсальная или широкая публика;
- Предмет/темы: вся массовая музыкальная (неакадемическая) культура, музыка быта, музыкальная культура повседневности и другие темы, наиболее связанные с историко-культурным ракурсом: например, проблема национального, свой-чужой, психология артистического успеха, музыкальные вкусы аудитории разных эпох и т. п.;
- Источники: разные, наиболее показательные, к примеру, художественные и документальные фильмы о музыке, музыкантах, музыкальных явлениях, т. е. медиатексты — это огромный пласт

¹ Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19–18–00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневности. 1990–2000-е гг.).

Подробнее об этом см.: Купец Л. А. История музыки как Public history: проблемы, перспективы, достижения // Музыка в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных. М.: Пробел-2000, 2018. С. 293–299.

публичной истории музыки, по которой аудитория создает для себя образ того или иного музыкального артефакта.

Для профессионалов-музыкантов Н. А. Римский-Корсаков — ключевая фигура в истории отечественной музыки с конца XIX в. и по наши дни. Фактически он не только скрепляет своей деятельностью весь XIX в., но и конструирует XX столетие: и как «отец» советской композиторской школы, и как влиятельная фигура для И. Ф. Стравинского — мирового мэтра уже для второй половины XX в. Насколько Римский-Корсаков любим современной медиакulturой? Медиатексты о композиторе, которые сейчас циркулируют в российском сегменте интернет-пространства, можно дифференцировать по нескольким параметрам:

1. По времени создания.

- Сделанные в СССР. Фактически это все не документальные фильмы: 1953 — художественный фильм о композиторе²; остальные анимационные. Это мультфильмы по его операм (начало 1950-х — «Ночь перед Рождеством», «Снегурочка» и фильм-сказка «Садко»; вторая половина 1960-х — начало 1980-х — мультфильмы с использованием оперной музыки композитора («Сказка о золотом петушке», «Сеча при Керженце» (фрагмент из «Сказания о невидимом граде Китеже и деде Февронии»), «Сказка о царе Салтане»)³.

- Созданные в XXI в.: наоборот, все не художественные.

2. По национальной принадлежности фильмов.

Сделанные отечественными / зарубежными авторами.

3. По предмету экранизации.

Экранизация произведений / биография композитора.

4. По жанровой принадлежности.

Художественные / не художественные (анимационные, научно-популярные, документальные).

Именно последние два жанра массово появились только в наше время и конструируют имидж композитора для современной аудитории, в первую очередь — молодежи. Созданный в них образ Римского-Корсакова по аналогии можно назвать версией 2.0, той, которую транслируют интернет-ресурсы. А версия 1.0 — это и печатный

² «Римский-Корсаков» (Ленфильм, 1952, режиссеры — Г. Казанский, Г. Рошаль).

³ «Ночь перед Рождеством» (Союзмультфильм, 1951, режиссеры — З. Брумберг, В. Брумберг); «Снегурочка» (Союзмультфильм, 1952, режиссер-постановщик И. Иванов-Вано); «Садко» (Мосфильм, 1952, режиссер А. Птушко); «Сказка о золотом петушке» (Союзмультфильм, 1967, режиссер А. Снежко-Блоцкая); «Сеча при Керженце» (из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии») (Союзмультфильм, 1971, режиссеры — Ю. Норштейн, И. Иванов-Вано); «Сказка о царе Салтане» (Союзмультфильм, 1984, режиссер И. Иванов-Вано).

образ, и кинообразы композитора и его музыки советской эпохи. Все эти передачи из циклов появились в период с 2006 по 2016 гг.⁴ Сейчас таких профессионально сделанных медиатекстов о композиторе насчитывается восемь:

Опера «Садко» Римского-Корсакова (из цикла «Партитуры не горят»)⁵,

Римский-Корсаков (из цикла «Абсолютный слух»),

Римский-Корсаков (четвертый фильм из цикла «Русская пятерка»),

Римский-Корсаков (из цикла «Проект Энциклопедия (знаменитые люди)»),

Николай Римский-Корсаков и Надежда Пургольд (из цикла «Больше, чем любовь»),

Фильм о Санкт-Петербурге (пятая серия из цикла «Великая музыка великих городов»),

Дом-музей Н. А. Римского-Корсакова (из цикла «Утро на 5. Экскурсии по Петербургу»),

Передача о Музее-квартире Римского-Корсакова (из цикла «В тени Больших музеев» на ОРТ)⁶.

Все они относятся к *научно-популярным* (ПНГ, АС) или *документальным* фильмам (ДК, БЧЛ), тем самым декларируют как бы объективный и определенный взгляд на композитора. Преимущественно этот взгляд персонифицируется в ведущем цикла:

- *авторские*, то есть с автором-ведущим (нарратором), видимым в самом фильме: с А. Варгафтиком (ПНГ), Т. Сидоровой (РП), британ-

⁴ Не считая видео-лекций проекта «Знай наших», вышедших в 2017 г., где один из блоков передач Л. Кириллиной посвящен композитору (см. Musicum blog).

⁵ Сокр. в дальнейшем тексте: ПНГ (Партитуры не горят), АС (Абсолютный слух), РП (Русская пятерка), ПЭ (Проект Энциклопедия), БЧЛ (Больше, чем любовь), ВМВГ (Великая музыка великих городов).

⁶ «Партитуры не горят». Опера «Садко» Римского-Корсакова. Телеканал «Культура», 2008 (режиссер Л. Колосов); Альманах по истории музыкальной культуры «Абсолютный слух». ГТРК «Культура». Эфир от 01.06.2016 (материал о Римском-Корсакове); «Русская пятерка». Н. А. Римский-Корсаков. 4-я часть. АНО «Телекомпания «Вектор-Русь» по заказу ГТРК «Культура», 2009 (режиссер Андрей Торстенсен); Научно-популярный документальный цикл «Проект Энциклопедия». Николай Римский Корсаков. Выпуск 83. Encyclopedia Channel, 2008; Больше, чем любовь. Николай Римский-Корсаков и Надежда Пургольд. ООО «Студия «Фишка фильм»», 2016 (режиссер О. Буряченко); Великая музыка великих городов. Россия: Санкт-Петербург — Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков / Classical Destinations. Great Cities and Their Music: St. Petersburg. Выпуск 5. Австралия, 2006 (режиссер Питер Беверидж); Утро на 5. Экскурсии по Петербургу. Путеводительница (И. Карпушина): Дом-музей Н. А. Римского-Корсакова. Эфир от 02.09.2014; В тени Больших музеев: Передача о Музее-квартире Римского-Корсакова. ОРТ. Эфир от 01.07.2015.

ским актером Саймоном Кэллоу (ВМБГ), Л. Адэр (научный сотрудник Музея-квартиры);

• *без него, с виртуальным нарратором* (по А. Пронину⁷): АС, ПЭ, БЧЛ.

Нарратор в кадре и за ним — это всегда профессионал, чаще мужчина зрелого возраста от 40 до 60 лет с академическим художественным или музыкальным образованием и опытом. То есть безусловный авторитет для зрителя. Появление женщины на месте нарратора в создании образа Римского-Корсакова явно добавляет ноту некой семейности, человечности, мягкости и безусловной эмпатии, но в некоторой степени снижает градус маскулинности (а соответственно и индивидуальной яркости) в персоне композитора.

Все эти передачи являются частью протяженных сериалов: от законченных пяти в РП — до 26 в ВМБГ, и продолжающихся более 140 — ПНГ, более 300 — ПЭ или 1000 сюжетов в видеоальманахе АС. Будучи фрагментом некоего общего, такая ситуация с фильмом о композиторе невольно заставляет зрителя сравнивать его с иными персонами проекта, порой автоматически отслеживая значимость фигуры Римского-Корсакова для создателей сериалов.

Например, в ПНГ Римский-Корсаков удостоился лишь одной передачи, в центре которой находится интерпретация оперы «Садко». Столько же передач посвящено и другим современникам композитора — Танееву, Балакиреву и А. Рубинштейну. А вот коллегам по «Могучей кучке» — Мусоргскому и Бородину — уделено по два сюжета, как и Глинке. Безусловным рекордсменом выглядит Чайковский с семью передачами и Рахманинов с пятью. Таким образом, в музыкальной картине мира потенциального зрителя Римский-Корсаков находится на периферии внимания, и потому не слишком значим. Сходная ситуация и в цикле АС, где Римскому-Корсакову отдан только один сюжет. В цикле ВМБГ передача о Санкт-Петербурге складывается из регулярных упоминаний Чайковского, Глинки, Бородина и Мусоргского. Римскому-Корсакову посвящен заключительный фрагмент, целиком связанный с Петербургской консерваторией. А вот в цикле ПЭ композитор выделен наравне не только с Глинкой, Мусоргским, но и Вагнером, Верди, Мендельсоном и др.

Фильмы о Римском-Корсакове в основном входят в специальные просветительские проекты об академической музыке. Исключе-

⁷ Пронин А. А. Документальный фильм как нарратив: пределы интерпретации // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2016. № 2. С. 133–137.

ний три, где академическая музыка становится частью *более крупной темы*: ПЭ, БЧЛ, ВМВГ. Ниже приведем аннотации этих циклов.

Научно-популярный документальный цикл «Проект Энциклопедия» (США–Россия, 2006–2008) — это обширная коллекция коротких биографических очерков (более 300) о самых выдающихся людях истории. Временной период также очень внушителен — от древних философов до современных президентов, ученых и писателей. Программа будет незаменимым подспорьем для тех людей, которые хотя бы лучше разобраны в вопросах истории, науки, искусства и общественного развития. В каждом семиминутном эпизоде будет кратко, но весьма информативно раскрыт тот или иной вопрос, выдающаяся личность или событие⁸.

Цикл «Больше, чем любовь» — это истории великой любви, запечатленные в письмах и документах, стихах и картинах, звуках и знаках. Такие романы становились не меньшими событиями культуры, чем сами произведения литературы, музыки или живописи. Герои программ — незаурядные личности, оставившие яркий след в истории, науке и культуре, и собственной жизнью показавшие, каких вершин способен достичь человек в своих чувствах. О таких взаимоотношениях можно с полным правом сказать: это «больше, чем любовь»⁹.

Сериал «Великая музыка великих городов»: «Вы любите путешествовать? Если да, то пора отправиться в самое необычное путешествие, которое только можно было бы придумать. Зачем люди вообще отправляются в долгий путь? Они мечтают посмотреть на мир, мечтают посетить интереснейшие места, великолепные города и своими глазами увидеть достопримечательности! Да, все именно так. Однако последнее время участились случаи, когда простые путешественники избирают весьма необычные маршруты. Начало странным приключениям положили так называемые кулинарные путешествия, в ходе которых участники обязывали себя посещать места, где ярче всего выражена особенность национальной кухни той или иной страны. Этот проект, ведущим которого является Саймон Кэллоу, пошел еще дальше. Британский актер отправляется в путешествие для того, чтобы посетить величественные города мира, дабы познать их музыкальную культуру, послушать лучшие классические произведения и понять, в какой обстановке они создавались и преподносились миру. Мы с вами станем свидетелями сотворения удивительных композиций от таких известных композиторов,

⁸ [Электронный ресурс] URL: <https://www.worldserials.org/dokumentalnye/encyclopedia-channel.php> (дата обращения: 30.08.2019).

⁹ [Электронный ресурс] URL: https://www.tvkultura.ru/brand/show/brand_id/20883 (дата обращения: 30.08.2019).

как Вивальди, Моцарт, Чайковский, Бах, и многих других! Приятного вам путешествия!»¹⁰.

Все фильмы дифференцируются по протяженности:

Короткие 3–12 минут — АС, Музей-квартира, Дом-музей, ПЭ

Средние около 30 минут — ПНГ, ВМВГ

Большие до 1 часа — РП, БЧЛ

Временные рамки диктуют и жанровое разнообразие. Для краткого знакомства используются разные варианты экскурсий (АС, Музей-квартира, Дом-музей), более протяженные могут быть представлены в виде исторического расследования (ПНГ) или совмещения двух жанров — экскурсии и туристической рекламы (ВМВГ). Наиболее протяженные фильмы тяготеют в своей основе к сложным жанрам, например: круглый стол с полифоническим нарративом (РП), или же любовный и семейный роман (БЧЛ).

Используемых в фильмах ракурсов четыре:

1) биографический:

биографический 1 (целая жизнь или ее фрагмент, определенный период),

биографический 2 (взаимоотношения между кем-то, история семьи);

2) историко-культурный;

3) географический/рекламный;

4) интерпретационный.

Они могут быть использованы и отдельно, но чаще — совмещаясь. Наиболее привлекателен для создателей биографический и географический, наименее — интерпретационный.

Вероятно, эти предпочтения связаны с потенциальной аудиторией, которая мыслится создателями, скорее, как неподготовленная публика, никогда не слышавшая фамилии Римского-Корсакова. Следовательно, надо дать первичное положительное впечатление, которое наиболее легко привязать к месту — городу, даче, музею, которые кто-то из публики, возможно, помнит или захочет посетить. В результате получается своеобразная пространственная визуализация композитора.

Отчасти фильмы ориентированы и на универсальную аудиторию, т. е. тех, кто имеет краткое представление о композиторе и хочет получить больше интересных деталей, создать целостный образ Римского-Корсакова. Здесь идет уже опредмечивание образа.

Хотя все фильмы заявлены как научно-популярные или же просветительские, как правило, они могут быть рассчитаны и на про-

¹⁰ [Электронный ресурс] URL: https://www.smartoff.net/serials/season/16004-Velikaya_muzyka_velikih_gorodov/ (дата обращения: 30.08.2019).

фессиональных музыкантов, тех, у кого есть диплом о среднем или высшем образовании в сфере музыкального искусства. Скорее всего, для них будет интересен тот абрис композитора, трактовка его творчества, стиля и интерпретация сочинений, которые предлагают большие фильмы. Они имманентно требуют быстрого вспоминания звучащей музыки и уже известных профессиональных взглядов на Римского-Корсакова, с которыми дискутируют или соглашаются в этих передачах, а также различных аналогий и упоминаемых имен людей, связанных с композитором.

Каким же рисуется образ Римского-Корсакова в этих фильмах? Это человек семьи (родительской и своей) и долга (перед умершими друзьями-композиторами и консерваторскими учениками), ученый — с ясным рациональным мышлением (практически не подверженный страстям). Его по жизни ведет высокая миссия русского музыканта, а неперенным атрибутом его вдохновения является русская природа. Полностью отсутствуют всякие отрицательные качества или же характерные черты личности: он — идеал для окружающих и зрителей. Среди основных концептов, фигурирующих в фильмах, — море, сказка, честность. Безусловно, они романтизируют и идеализируют образ композитора.

Наиболее дискуссионным Римский-Корсаков представлен в передачах ПНГ и РП. В первом это связано с направленностью жанра расследования и попыткой частичного объяснения причин и особенностей оперы «Садко», исходя из биографии и личности композитора. Во втором композиторский лик деформируется в ходе фрагментов беседы по тем или иным вопросам с известными московскими музыковедами и композиторами, такими как, например, Глеб Седельников и Евгений Левашёв. Их личное мнение и создает интеллектуальное напряжение, пробуя на прочность конструирующийся в передаче феномен Римского-Корсакова. Например, по поводу редакций опер Мусоргского, или же как занятия гармонией в консерватории повлияли на стиль тогда еще достаточно молодого Корсакова, или факт частого непонимания женой композитора его творчества (в сравнении с иным в семье Бородина).

Весьма показателен один из последних вариантов имиджа Римского-Корсакова, созданный в 2016 г. в цикле БЧЛ. В основе сюжетной канвы лежит эпический роман «а ля Лев Толстой / Габриэль Маркес» с множеством мини-историй о людях, входивших в близкий круг композитора. Голоса очевидцев того или иного события звучат, создавая некую устную историю рода и семьи Римских-Корсаковых. И центром становятся не чувства композитора и его жены, хотя в анонсе заявлено: «Надежда Николаевна Пургольд была одной из самых талантливых музыкальных барышень середины XIX века:

блестящая пианистка восхищала и Даргомыжского, и Чайковского, и всех композиторов-балакиревцев. Но ее судьбой стал Николай Андреевич Римский-Корсаков»¹¹. Есть как бы подзаголовок этого фильма — «Золотая рыбка русского сказочника», — возникающий на экране. Таким образом, главным для этой версии экранного Римского-Корсакова стало не его творчество, а именно семья, которая всегда была важна для композитора. В результате получилась своеобразная музыкальная фамилистика, которая, несмотря на обилие деталей и персон, еще более мифологизирует Римского-Корсакова, пропагандируя в фильме ценности семьи. Ценности, которые выдержали самые страшные исторические испытания в нашей стране. И если девизом Римского-Корсакова в фильме ВМВГ может быть: *Петербургская консерватория — это я*, то в цикле БЧЛ он мог бы провозгласить: *В моей семье — мое начало*. И формула композиторского образа складывается в такой последовательности: семья плюс консерватория (сиречь педагогика) плюс творчество.

Показательно единообразие в трактовке публичного образа композитора в XXI в.: творческий «стайер», не любящий крайностей в искусстве; создатель русской профессиональной композиторской школы, стиль которого держится на «трех китах» — национальное, морское, сказочное. Фактически это можно назвать культурным ресайклингом¹². «Советский» Римский-Корсаков, блестяще сочиненный в начале 1950-х в байопике и наглядно подтвержденный в оперных мультфильмах, ретранслируется в постсоветское время уже в иных жанровых вариантах с поправкой на иные социальные, культурные и психологические установки российского поколения миллениалов¹³. И сетевое поколение видит эту фигуру сквозь кинофилософию «Матрицы», «Властелина конец» и мира Гарри Поттера.

¹¹ [Электронный ресурс] URL: https://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/1308893/brand_id/20883/ (дата обращения: 30.08.2019).

¹² О явлении ресайклинга в XXI в. см., например: *Dika V. Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Use of Nostalgie*. Cambridge Univ. Press, 2003; *Recycling Culture(s)* / Ed. by S. Martin. Cambridge Scholars Publishing, 2008.

¹³ О формировании и восприятии образа Римского-Корсакова в учебных и универсальных изданиях последних ста лет см.: *Купец Л. Н. А. Римский-Корсаков как культурный герой* (по материалам российских учебников второй половины XX — начала XXI века) // Триумф русской музыки. Н. А. Римский-Корсаков — окно в мир. СПб.: СПбГБУК СПбГМТиМИ, 2016. С. 287–288; *Лобанкова (Ключникова) Е. Рецепции Н. А. Римского-Корсакова за 100 лет: от национального гения к автору «детских» опер* (по материалам отечественных энциклопедий) // Триумф русской музыки. Н. А. Римский-Корсаков — окно в мир. СПб.: СПбГБУК СПбГМТиМИ, 2016. С. 297–314.

ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА РИМСКОГО-КОРСАКОВА (НА ПРИМЕРЕ ИКОНОГРАФИИ CD)

Количество цифровых носителей растет с каждым днем, и, несмотря на продвижение онлайн-платформ, CD остаются главным хранителем музыкального наследия современности. Гигабайты классической музыки копятся и издаются в разных частях света. Цифровые издания стали одним из способов продвижения и сохранения памяти. В статье будут рассмотрены различные типы визуальной репрезентации на примере компакт-дисков и их графического оформления. В фокусе исследования — публикации отечественных и иностранных фирм, посвященные целиком или частично сочинениям Римского-Корсакова. Здесь будет представлена классификация визуальных источников, проанализированы цели их использования и рассмотрено, как графические символы через мифы, стандартизацию, личную иконографию трактуют творчество Римского-Корсакова и представляют его в современном мире.

МИКРОНАРАЦИИ

Рассматривая иконографию Римского-Корсакова на примере титульных иллюстраций CD, углубляясь в визуальную социологию, ученый прежде всего видит срез 2000–2010-х, исследует отношение издатель — слушатель, взглянет в зеркало времени и задумается над тем, кто же он — герой многотиражного диска?

Сила воздействия визуальных образов в настоящее время доведена до максимума, поэтому они встраиваются в механизмы потребления. Изображение дает иное (дополненное) качество эмпатии в контексте музыкальной индустрии. Тенденция современных медиа создать эффект иммерсивности затронула и интересующий нас сегмент: визуализация образов, тайные смыслы, коды, знаки, содержащиеся в титульных слайдах мемы — все это создает эффект присутствия и сопричастности заключающимся в материальном объекте нематериальным ценностям — безграничным интерпре-

тациям музыкальных текстов. Здесь нивелируются границы между музыкальным продуктом и сопровождающим его корпусом текстов и смыслов, между медиа-эффектом и содержащимся сообщением, между символическими и материальными артефактами. Яркие, броские, или сдержанные, нейтральные, стандартные, привычные, или, напротив, весьма далекие от предмета иллюстрации позволяют задуматься, как издатель, а вместе с ним дизайнер и продюсерская команда стремятся донести образ композитора до слушателя. Будет ли он говорить с ними на понятном языке, или побудит нащупать новые границы восприятия? Какому бы типу не принадлежала визуальная репрезентация образа, ее совокупный вклад подлежит интерпретации и прочтению, как и любой текст.

Современные медиатексты рожают новый способ взаимодействия и коммуникации с будущим потребителем. Каждая иллюстрация, сопровождающая буклеты CD или обложки неаннотированных аудио-изданий, является своеобразным проявлением микронарраций, однако вместе они образуют визуальный корпус — обобщенный образ композитора. В мета-контексте его следует воспринимать целостно, как совокупность смыслов, аллюзий, текстов, тиражируемых элементов.

На страницах буклетов, иллюстрирующих сочинения Римского-Корсакова, увидим фотографические снимки (портретные и групповые), графические рисунки и художественные полотна, символические объекты, включая типовые для имиджа России за рубежом. Рассмотрим визуальные образы от общего к частному.

КРЕМЛЬ, МАТРЕШКА, РУССКАЯ БЕРЕЗКА

В основе данного исследования доминируют издания известных международных компаний, таких как Naxos, Deutsche Grammophon, Chandos, Sony Classical, Warner Classics, Decca, Philips, Capriccio и др., а также российские звукозаписывающие компании, такие как «Мелодия», ориентированные в последние годы на экспорт. Поэтому уместно говорить о формируемом образе Римского-Корсакова, а через него — русской музыки и России в целом в мировом контексте. На примере узкой темы рассмотрим актуальные контексты, репрезентируемые сквозь призму CD иллюстраций, раскрывающих общее понимание лексем «русский», «российский». Образ Римского-Корсакова — исконно русского композитора — формировался на протяжении всего XX в. благодаря научным изданиям и популярным рецензиям в газетах и журналах. Для того чтобы наиболее доступным образом донести весь комплекс многогранного понятия «Россия» до будущего слушателя сочинений Римского-Корсакова, издатели дис-

ков подходили основательно к выбору сюжетов. В первую группу вошли наиболее традиционные и очевидные концепты, которые и сформировали визуальный образ «русского» человека, подчеркивая его «русскость».

Так, согласно Русскому ассоциативному словарю — масштабному проекту, позволяющему выявить весь комплекс реакций людей на слова «Россия», «русский», «российский», — среди самых явных ассоциатов выделяются Москва, лес, березка, композитор. Более прицельный анализ, приведенный в статье Т. В. Романовой «Образ России по материалам ассоциативного эксперимента», выводит в топ родину (14), березу (9), Москву (7), природу (4), Кремль (3), березку, Волгу, просторы, широту (2)¹.

Анализ визуального образа «русского композитора» на компакт-дисках позволит добавить или уточнить эти понятия: Кремль, церковь, образы природы. И конечно, «Дух России» не мог бы быть полным без Матрешки — куклы, воплощения большой дружной здоровой многодетной семьи. Римский-Корсаков — отец семи детей — достойно воплощал идеал русской семейности, поэтому издание оркестровых сюит компании Vox Box смотрится весьма внушительно и органично².

В исследовании Анны Печуриной «Матрешки, иконы и Пушкин»³ приводятся стереотипы, ассоциирующиеся с Россией и ее культурой. Все предметы она связывает с устоявшимися идеями и теоретизированиями о русской культуре, формулируя это следующим образом: «святая Россия», «традиционная/фольклорная Россия», «интеллектуальная/читающая Россия»⁴. В контексте Римского-Корсакова, на первый план выходят рядоположные «типично русские» символы.

Так, Кремль как олицетворение православной России, ее истории и современной столицы, блистает на обложке диска «Лучшее из Римского-Корсакова»⁵, где главный символ Москвы запечатлен на фоне памятника Минину и Пожарскому. В иллюстрации выпукло даны два купола, а скульптура добавляет ей монументальности. Однако «смутное время», с которым, казалось бы, связаны «Жизнь за

¹ Романова Т. В. Образ России по материалам ассоциативного эксперимента // Политическая лингвистика. 2014. № 4(50). С. 77.

² The Spirit Of Russia — Rimsky-Korsakov Orchestral Suites. Label: Vox Box Catalog № 5082.

³ Печурина А. Матрешки, иконы и Пушкин: личные вещи и культурная идентичность в эмиграции // Laboratorium. 2011. № 3. С. 199–203.

⁴ Boyt S. Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.

⁵ The Best of Rimsky-Korsakov (Naxos, 8.556674), иллюстратор Джон Миньон (John Minnion).

Царя» или «Борис Годунов», в подборе сочинений не педалируется. Напротив, в диск вошли «Испанское каприччио», отрывки из «Шехеразады», «Полет шмеля», Симфония № 2, популярные мелодии из «Снегурочки», «Садко», «Млады», увертюра «Светлый праздник». Из тематических союзников здесь Пасхальная увертюра, которая, по-видимому, и должна гармонировать с Храмом Василия Блаженного. В остальном выбранное изображение — лишь иллюстрация общей мифологизации. Любопытна одна деталь: весьма ассоциативное изображение снабжается описанием кратких заслуг Римского-Корсакова в самом начале буклета (композитор — мастер оркестровых красок и автор «Основ оркестровки», аранжировщик и педагог, автор оркестровой музыки, романсов, хоровых, камерных сочинений, а также фортепианных пьес) в обрамлении титульной фразы: «Один из Пяти [«Могучей кучки»], ведущего объединения русских композиторов XIX века». В самом конце в оригинальной фразе дано «Russian nationalist composers», редко встречающееся описание в профессиональной литературе, устойчивое скорее в разговорной лексике. В данном случае перевести словом «национальный» или «националистический» невозможно в связи с множественностью коннотаций данного понятия. Однако здесь важна отсылка автора к приверженности известной «пятерки» национальным идеалам. Именно они, по воле автора, сосредоточены в подвиге Минина и Пожарского, в толще культурных пластов Московского Кремля.

Второй, более традиционный Кремль, представлен на обложке диска марки CuGate Classics⁶ для иллюстрации симфонической сюиты «Шехеразада» и сюиты из оперы «Золотой петушок». Ночь, как символ собрания сказок и новелл «Тысяча и одна ночь», соответствует виду ночного Кремля.

Купола православных соборов, а также иконы иллюстрируют множество монографических дисков, даже несмотря на то что Римский-Корсаков — поэт языческих обрядов, никогда не был ортодоксальным православным композитором. Он даже в богослужении видел многие древнеславянские образы и смыслы. Тем не менее многие издатели выбрали в качестве заглавной иллюстрации изображение церкви, часовни, купола(ов) или города с доминантой — церковью, особенно если в содержании диска — «Светлый праздник». Это и фотографии, и рисунки — схематичные или детальные, пейзажные или городские, сказочные или устрашающе гиперболизированные. Увертюра «Светлый праздник» в издании Philips укра-

⁶ CuGate Classics: Fairytale Music — Rimsky-Korsakov: Sheherazade — Symphonic Suite Op. 35. The Golden Cockerel — Suite from the Opera. St. Petersburg Radio and TV Symphony Orchestra. Cat. No: CGC 024-2.

шена тремя пасхальными яйцами на обложке: двумя абстрактными, одним с изображением светской дамы.

Воспевая природу и поклоняясь ей как Божеству, композитор прославлял пантеизм. Поэтому одним из самых прямолинейных и очевидных типов визуальной репрезентации музыки Римского-Корсакова являются картины природы, отмеченные в списке ассоциативных понятий обобщенно как «березки». Те самые березки, леса, поля, бескрайние широты найдем практически на всех пейзажных обложках (более 20). Среди них доминируют обезличенные картины, и лишь изредка художники дополняют их образами главных персонажей. Лес, по мнению Ларисы Кириллиной, является одним из основополагающих топосов, наряду с космосом, градом и миром, входящим в общую картину мира Римского-Корсакова⁷. Другой важнейший топос — водная стихия (река, озеро, море, океан), что определяет ответвление пейзажных картин. Природа объединяет все без исключения, публикуемые в CD, произведения — как непрограммные симфонии, разножанровые романсы, отрывки из опер и др. При этом часто в таких иллюстрациях совмещаются не один символ, а несколько: лес/поле, вода, здание (церковь, деревенский дом, город, узнаваемые архитектурные доминанты), что, вероятно, с точки зрения автора, усиливает символический эффект стереотипического восприятия как творчества Римского-Корсакова в частности, так и «русского» духа в целом.

ОЧКИ И БОРОДА

Лев Толстой большую часть жизни носил бороду, разделенную на две части. Здесь и символ вековой мудрости, силы, и верность исконным русским традициям. Густая борода Эрнеста Хемингуэя в сочетании с аккуратно подстриженными усами свидетельствовала об опыте автора серьезных рассказов, в жизни которого было немало приключений. С бородой практически не расставались и Жюль Верн, и Виктор Гюго, и Федор Достоевский. Яркие бородатые персонажи есть практически во всех их сюжетах. Знатной бородой обладал и Римский-Корсаков. В композиторских кругах борода была делом чести, поэтому Глинка, Мусоргский, Чайковский и многие другие музыканты носили бороды. Однако именно форма бороды Римского-Корсакова стала канонической, обладая характерным разделением на две части.

⁷ Кириллина Л. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. Сборник статей. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2016. С. 7–30.

Современные медиаобразы тиражируемы, легко трансформируемы, но иконографичны, поскольку изображение человека является зеркалом его жизни. Это мобильные иллюстрации, часто обращенные к телесности человека и его чувственному опыту. Образ самого композитора сегодня получил многогранную трактовку, являясь носителем символической информации. В современную эпоху портретные или фотографические изображения стали живыми медиаобъектами, получившими новые возможности, связанные с тиражированием и расширением (иногда гиперболическим) зрения. Каждый такой портрет становится в зависимости от контекста носителем какой-либо истории. Отдельные символы становятся воплощением идеи или коротким кодом, отсылающим к самому объекту. В случае Римского-Корсакова есть два атрибута, неизменно характеризующие образ композитора: очки и борода. Каковы же интерпретации его визуального облика?

Прежде всего внесем ясность: среди портретных изображений композитора присутствуют:

- как известные полотна (Серова и Репина), так и созданные по фотографиям современные рисунки,
- фотографии,
- графические рисунки (в т. ч. комического характера).

Именно в последних и обыгрывается всячески густая борода композитора (непременный символ исконно русского облика великого художника) и узкие овальные очки. Примечательно, что практически все рисунки акцентируют внимание на оттопыренных ушах (возможно, намек на остроту слуха) и аккуратной гладкости стрижки (педантизм композитора).

Среди великого множества подобных портретных изображений на себя обращает внимание издание *Spectacular Classics*⁸, в которое вошли отрывки из «Млады» и «Золотого петушка», «Полет шмеля», «Испанское каприччио» и «Шехеразада». Иконописный лик Римского-Корсакова на обложке диска поражает и пугает: темный фон, кое-где потемневшие краски, призрачность силуэта, одежда изрезана линиями, складывающимися в отдельные рисунки. Композитор здесь предстает в таинственном образе, как будто говорящим с нами из храмового подземелья.

Яркий, хаотичный образ — прямая противоположность предыдущему — в публикации *Sony Classical* того же набора сочинений с добавлением «Светлого праздника»⁹. На этот раз дерзкие абстрактные штрихи, множество кружащих вокруг лица Римского-Корсакова

⁸ *Spectacular Classics* (40 CD) — APWCD6107. CD 7: Rimsky-Korsakov.

⁹ Rimsky-Korsakov — *Greatest Hits*. Label: Sony. Catalog № 69250.

предметов сообщают строгости юмористичность, а шмель, подбирающийся к бороде композитора, напоминает о том, кто же истинный автор ставшего столь популярным отрывка из оперы «Сказка о царе Салтане».

Один и тот же образ композитора мог становиться иллюстрацией самых разных смыслов и музыкального содержания. На страницах буклетов Римский-Корсаков подчас с укоризной смотрит на будущего слушателя¹⁰, где-то философски задумчиво глядит вдаль¹¹, он то добродушный старик¹², то моложавый профессор¹³.

УЖЕЛЬ ТА САМАЯ... ШЕХЕРАЗАДА

Образ сказительницы привлекал художников не одно столетие, а балет «Шехеразада», созданный уже после смерти Римского-Корсакова, приумножил вариации на тему восточной красавицы. По сей день симфоническая сюита — одно из самых исполняемых сочинений Римского-Корсакова, что напрямую отражается в количестве автономных изданий на компакт-дисках. Любопытно, что практически ни один из издателей не прислушивается к мнению самого композитора, удалившего программу в пользу автономии музыки. Современные издания стремятся сопроводить названиями каждую часть для якобы лучшего понимания слушателями звучащей материи. Ориентализм, яркие краски, сильная сюжетная сторона позволили художникам-иллюстраторам применить все грани фантазии для отображения на обложке образа главной героини.

В основном сюжет сказки трактован на страницах этих изданий весьма прямолинейно: сюите «Шехеразада» соответствует изящная красавица, манящая своей грацией. Соединение цвета и движения, цвета и фигуры являются важнейшей доминантой подобных иллюстраций.

Редким исключением солирующего образа является издание ЕМІ записи Мстислава Ростроповича, где за основу взяли литографию Марка Шагала из цикла «Четыре истории из Арабских ночей», созданного в 1948 г. по заказу Pantheon Books. Коллекция состоит из 13 рисунков, 11 из которых следуют за повествовательной линией сказки. Издатели на этот раз выбрали непрограммную иллюстрацию № 13, интуитивно или намеренно следуя за волей композитора: на

¹⁰ Rimsky-Korsakov. Suites. Label: Chandos. CHAN 8327/8/9.

¹¹ Rimsky-Korsakov. Symphony No. 1, Song of Oleg The Wise. Лейбл: Мелодия.

¹² Rimsky-Korsakov. Scheherazade. Op. 35. Digitally Remastered. Label: EMG Classical.

¹³ Nikolai Rimsky-Korsakov. Label: Apollo Classics. APCD 316.

полотне Шехеразада в объятиях не столь уж грозного царя рассказывает сказку. Их лица умиротворены и озарены светом, исходящих от небесной птицы.

Подобный случай использования готовых картин не единичен в практике компакт-дисков, поскольку даже на примере Римского-Корсакова мы видим на обложке использование как эскизов к костюмам, так и полномасштабных полотен. Среди них — «Девятый вал» Ивана Айвазовского в издании Firebird¹⁴, «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» Ильи Репина в издании Chandos¹⁵, «Кораблекрушение» Уильяма Тёрнера в версии Naxos¹⁶, «Масленица» Бориса Кустодиева в двух изданиях — Naxos¹⁷ и Olympia (Мелодия)¹⁸, «Взятие снежного городка» Василия Сурикова у Chandos¹⁹, «Московская улица XVII века в праздничный день» Андрея Рябушкина вновь у Chandos²⁰ и др.

Эти известные картины лишь изредка являются иллюстрацией содержания, скорее — еще одним из проявлений ассоциативного ряда: Россия — русское искусство — русская музыка — Римский-Корсаков. А суммировав другие титульные композиции компакт-дисков, отметим, что в некоторых случаях стилизации подвергаются латинские шрифты (добавление в начертание заглавий сказочных элементов и виньеток) — в основном в изданиях «Мелодии», используется метод состаривания, иногда дается имитация газетной статьи (CBS)²¹. Крайне редко на обложку помещается партитура композитора, и никогда — его рукопись, что, по-видимому, связано с нежеланием иметь дела с авторскими правами на изображение манускриптов. Авторы часто используют традиционные сказочные иллюстрации, подчеркивая принадлежность того или иного музыкального жанра. Исключением стала брутальная обложка диска

¹⁴ Takashi Asahina, Osaka Philharmonic Orchestra, Tatsu Iwaniwa — Rimsky-Korsakov: Scheherazade Opus 35, Symphonic Suite. Label: Firebird. KICC 153.

¹⁵ Rimsky-Korsakov: Suites. Multiple Set of 3 CDs. Label: Chandos. UPC Code: 095115832727.

¹⁶ Slovak Philharmonic Orchestra: Bystrík Rezucha — Rimsky-Korsakov: Scheherazade — Symphonic Suite after 1001 nights, op. 35. Label: Naxos. Издание № 8.550027.

¹⁷ Rimsky-Korsakov: Christmas Eve / Night on Mount Triglav. Label: Naxos. № 8.553789.

¹⁸ USSR Academic Symphony Orchestra*, Yevgeny Svetlanov* — The Anthology of Russian Symphonies, Vol. 1. Label: Olympia. № MCD 158.

¹⁹ Rimsky-Korsakov: Overture and Suites from the Operas. Label: Chandos. UPC Code: 095115136928.

²⁰ Rimsky-Korsakov: Works for Orchestra. Label: Chandos. UPC Code: 095115142424.

²¹ Сепия Great Performances. Rimsky-Korsakov: Scheherazade. Label: CBS. № 6.

«Brilliant Opera Collection» с изданием «Кашея бессмертного»²² в версии Большого театра, где на темном фоне в ярких, люминесцентных зеленых тонах изображено существо, прототипом которого, очевидно, стала готическая горгулья собора Нотр-Дам, или же мифический Голлум из «Властелина колец». Таким властелином здесь стал Кашей, устрашающий, но манящий будущего слушателя.

Суммировав и типологизировав существующие иллюстрации к записям сочинений Римского-Корсакова на компакт-дисках, отметим, что абсолютное большинство транслирует идею узнаваемости продукта через ассоциативный ряд или имидж самого композитора. Визуальный аспект наиболее ярко проявляется в возрастании роли образности, расширении системы взаимосвязанных элементов, а в данном конкретном случае становится в ряд тотальной визуализации повседневной жизни. В конце XX в. подобное внимание к картинкам стало неотъемлемой частью современной культуры, а в XXI в. — ее формообразующим принципом. Знаки, образы, интерпретации считываются мгновенно через изображение, которое должно суммировать накопленный опыт или цепь взаимосвязанных ассоциаций. Обложка диска призвана задействовать рефлексивную активность зрителя, заставляя его размышлять относительно содержания материала.

²² Серия Opera Collection. Rimsky-Korsakov: Kashchey the Immortal. Label: Brilliant Classics. Catalogue No: 94657.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Asahina T. 336
Boym S. Y. 331
Calvocoressi M.-D. *см.* Кальвокорес-
си М. Д.
Galli-Shohat N. *см.* Галли-Шохат Н. В.
Graf W. *см.* Граф В.
Seroff V. I. 229
Shostakowitsch D. *см.* Шостакович Д. Д.
Sprier W. 232
Springer H. 232
Stokowski L. 232
Strobel H. 232
Wolffheim W. 232
- Аверинцев С. С. 86
Агаге Э. 37, 38
Адлер С. 38
Адорно Т. 254
Адэр Л. О. 230, 231, 324
Азанчевский М. П. 4, 11, 20
Аистов Н. 109
Айвазовский И. К. 336
Айман 74
Акимова И. М. 101
Акопян Л. О. 227
Аксаков С. Т. 317
Аксёнов 36
Алашеева Л. П. 130
Александр II 3
Александр III 108
Александров А. 256
Алексиано 33
Альбрехт Е. К. 68, 69, 71, 73–79
Алябьев А. А. 22
Амальрик Л. А. 317
Амброзини Ф. 281
Андрианова-Перетц В. П. 163
- Ансимов Г. П. 95
Апушкин В. А. 127
Арапов А. А. 97
Аренский А. С. 57, 212, 239, 244, 296,
297
Аристов Л. В. 317
Архипова И. К. 138
Асафьев Б. В. 86, 87, 202, 203, 211,
212, 214, 216–218, 236, 239
Атаманов Л. К. 317
Атовмьян Л. Т. 230
Ауэрбах Б. 171
- Бакст Л. 217, 278, 281
Балакирев М. А. 4, 6, 55, 56, 61, 67, 71,
79, 83, 163, 164, 168, 256, 296, 297,
324
Баранович К. 269
Баринова Г. С. 319
Бах И. С. 11, 61, 63, 223, 227, 229, 255,
296, 297, 326
Бахметев Н. И. 156, 157
Бахтенков (Бахтенко) Н. 130, 132
Бахтин М. 261
Бедердинов И. 101
Белановский С. П. 182
Беллинсгаузен Ф. Ф. 22
Белобров А. П. 22
Бельский В. И. 93, 144, 265–274
Беляев М. П. 5, 7, 70, 71, 74, 162, 242,
244, 283
Бём Т. 45, 46
Бенуа А. 111, 217
Бенуа Н. А. 97, 111
Беньямин В. 258
Берг А. И. 22, 229, 279
Бергольц С. С. 98, 99

- Бергсон А. 253, 259
 Березовский М. С. 156
 Берлиоз Г. 40, 41
 Бернард Н. М. 70
 Бессель В. В. 172, 200, 280
 Бессонов П. А. 161
 Бетховен Л. ван 53, 61, 86, 227, 255, 302
 Билибин И. Я. 65, 96, 97, 105, 111–117, 319
 Бирючев К. К. 158, 159
 Богданов 132
 Боголюбов А. П. 22
 Болотова Н. П. 129, 130
 Болтянский Г. М. 313
 Борисенко В. И. 315
 Бородай М. М. 134
 Бородин А. П. 56, 77, 171, 200, 210, 231, 256, 276, 280, 296, 297, 302, 323, 324, 327
 Бортнянский Д. С. 156
 Бриттен Б. 229
 Брумберг В. С. 314, 322
 Брумберг З. С. 314, 322
 Брух М. 223
 Брюнсвик Л. 253
 Брюшков Ю. В. 236, 237
 Брянцева В. Н. 196
 Будашкин Н. П. 316, 317
 Бузе Н. 131
 Буловский А. И. 71
 Бунушевац Р. 272–274
 Бурлюк Д. 210
 Бурханов С. Ф. 136
 Быстров Н. П. 159
 Бэлза И. Ф. 236
 Бютнер А. 7

 Вагнер Р. 53, 63, 75, 106, 107, 209, 221, 250, 282, 302, 308, 310, 324
 Вайнберг М. С. 316, 318
 Валькова В. Б. 229
 Вальтер Б. 232
 Варгафтик А. М. 323
 Василевская В. 227
 Васильев 76
 Васильев Л. С. 159
 Васильев М. В. 130
 Васнецов В. М. 90, 217
 Вебер К. М. 296
 Вейсберг Ю. Л. 184, 188
 Веллес Э. 38
 Вергилий 81
 Верди Дж. 132, 150, 152, 154, 308, 324
 Верещагин В. В. 22
 Вержбилович 72
 Верн Ж. 333
 Веселаго Ф. Ф. 22
 Вилькицкий Б. А. 22
 Виноградов М. 156
 Власова Р. М. 100
 Волевач Н. 109, 265
 Волконский С. М. 114
 Воронин В. А. 130
 Воротников П. М. 156
 Врангель Ф. П. 22
 Врубель М. А. 39, 90, 106
 Всеволожский И. А. 74, 75, 78
 Вюртембергская Ш. см. Елена Павловна, в. к.

 Габель С. 223
 Гаврилин В. А. 229
 Гаде Н. 11
 Гайдай Л. И. 320
 Гайслер В. 38
 Галкин Н. А. 131
 Галли-Шохат Н. В. 229
 Галлоне (Gallone) К. 314
 Гарднер И. А. 156
 Гауптман М. 11–21
 Гвиди К. 106
 Геварт О. 276
 Геварт Ф. О. 45
 Гевиксман В. А. 319
 Гегель Г. 253, 291
 Гедике А. Ф. 199
 Гейне Г. 3
 Гельбке 72
 Гельмгольц Г. 40
 Гетteman О. 275
 Гильдебрандт 72
 Гильзе ван дер Пальс Н. ван см.
 Гильзе фан дер Пальс Н. фан
 Гильзе фан дер Пальс А. фан см.
 Гильзе фан дер Пальс Х. фан

- Гильзе фан дер Пальс Л. фан 244, 245, 250, 251
 Гильзе фан дер Пальс Л. Ю. фан см. Иогансен Л. Ю.
 Гильзе фан дер Пальс Н. фан 241–252
 Гильзе фан дер Пальс Н. А. фан см. Гильзе фан дер Пальс Н. фан
 Гильзе фан дер Пальс Х. фан 242–244
 Гинецинский И. Г. 128–131
 Гинзбург С. Л. 10, 178, 286
 Гиппократ 290
 Гладковский Н. 108, 117
 Глазунов А. К. 52–54, 70, 175, 199, 200, 203, 211, 223, 230, 239, 280, 296, 297
 Гливенко Т. И. 232, 233
 Гликман И. Д. 231
 Глинка М. И. 34, 52, 61, 63, 65, 133, 144, 174, 200, 209, 233, 267, 270, 271, 283, 291, 296–299, 324, 333
 Гнесин М. Ф. 236, 239
 Гоголь Н. В. 257, 259, 314
 Голиков Н. И. 98–100
 Голов Г. И. 95, 107
 Головин А. Я. 96, 107
 Голубева М. 131
 Гончарская Л. 102
 Горбунова Л. (Кубасова) 131
 Гортинская М. П. 96
 Горячих В. 105
 Готовац Я. 269
 Гофман Э. Т. А. 221
 Граф В. 244, 250
 Гречанинов А. Т. 297
 Гривцев А. А. 129, 131
 Григ Э. 276
 Грубер Р. И. 233
 Губайдуллина Г. 136
 Гуль Р. 110
 Гуревич В. А. 149
 Гэллоп М. 254
 Гюберти О. 276
 Гюго В. 221, 333
 Гюнсбург Р. 278
 Давыдов Р. В. 320
 Даль В. И. 22
 Дамбис П. 288
 Данилевич В. П. 318
 Данилевич Л. В. 230, 231
 Данилевский Н. 209
 Данскер О. Л. 226, 228
 Даргомыжский А. С. 5, 53, 56, 77, 78, 128, 144, 291, 296, 298, 299, 303, 304, 328
 Дворищин И. Г. 96
 Дебюсси К. 213, 215, 254, 298, 302, 303
 Дегтярев В. Д. 318
 Дегтярева Н. И. 221, 222
 Делеклюз Ж. 278, 280–282
 Делин М. 280
 Денисов Э. 229
 Державин Н. В. 227
 Держановский В. 216, 279
 Дешевов В. М. 314
 Дигонская О. Г. 232
 Дисней У. 314
 Дмитриев А. Н. 236
 Добрякова 131
 Долинская Е. Б. 229
 Домбровская О. В. 235
 Домбург Э. ван 230
 Достоевский Ф. М. 121, 125, 138, 171, 333
 Драгутинович Б. 268, 270, 271
 Дункан А. 128
 Дурылин С. Н. 121, 209
 Дьячков В. В. 96, 107
 Дюпон Ж. 275–277
 Дягилев С. П. 110, 115, 202, 212–217, 243, 276–279, 281, 283–285, 295, 296
 Евреинов Н. 111, 115
 Евфимиан 163
 Екимовский В. 230
 Елена Павловна, великая княгиня 3
 Ермолаев Б. М. 98–100
 Есенин С. 108
 Ждановский Е. 115
 Жерве Б. Б. 22
 Живкович М. 268
 Жильсон П. 276, 278

Житомирский Д. В. 227, 234
Жуковский А. М. 272

Забела-Врубель Н. Н. 62, 64, 89, 106,
139

Загурский В. 136

Заценгофер 76

Зеленой В. 106

Зеленой П. А. 26

Зилоти А. И. 243, 245

Зимин С. И. 90–93

Зорина А. П. 8, 146

Зощенко М. 229

Зуева А. П. 315

Иванов 78

Иванов М. М. 199

Иванов-Вано И. П. 315, 318, 319, 322

Ильяшенко 280

Иннокентий I 163

Иогансен В. Ю. 244

Иогансен Л. Ю. 243, 244

Иогансен Ю. И. 10, 11, 15, 16, 18, 20,
243, 244

Иордан И. Н. 236

Ипполитов-Иванов М. М. 89, 106,
296

Ирецкая Н. А. 127

Исакова Л. 136

Казальс П. 244

Казанский Г. 234, 322

Казеннов Н. 131

Калинников В. 54, 302

Каллош Ш. Э. 319

Кальвокоресси М. Д. 37, 112, 241,
242, 250, 280, 284

Кандинский А. И. 196, 203

Кантор Г. М. 133, 136

Капп А. 286

Карагеоргиевич М. см. Мария

Каракаш М. Н. 265, 269, 270

Карапетян А. А. 101

Карпова Д. 131

Кастальский А. Д. 159, 216

Качуровский Л. 284

Кашина А 111

Кашперова Л. 245

Кейн Б. 254

Келдыш Ю. В. 196

Керженцев П. М. 233, 234

Кириллина Л. В. 149, 323, 333

Кириллова Э. А. 128, 129

Киркор Г. В. 236

Китахара Х. 304

Кладо Н. Л. 22

Клементьев В. К 95 .

Клодт Н. А. 95, 107

Клотыныш А. 287, 292

Ковалевский П. 112

Ковнацкая Л. Г. 226–228, 230, 232,
233

Кожин М. В. 101

Козлов А. И. 22

Козлов К. В. 131

Колбасьев С. А. 22

Кольцова Г. В. 159

Комаров А. 281, 283

Комиссаржевская В. Ф. 128, 175

Комова Н. 130–132

Комок О. 228

Компанейский Н. И. 159

Коноплева И. А. 146

Конторович Л. З. 159

Корбари А. 133

Корзухин И. А. 209, 251

Коринфский А. А. 223

Корнев Н. Н. 160

Коробова А. Г. 82, 124

Коровин К. А. 95, 96, 106, 107, 284

Корти С. 279

Коутс А. 96, 107, 108

Кошеверова Н. Н. 314

Кравец Н. 230

Краснокутский Н. А. 73

Крейтнер Г. Г. 316, 317

Крель Ш. 246, 250

Кремлев Ю. 229

Кривцов В. И. 320

Крстич П. 270, 271

Кругликов С. Н. 8, 74, 146–148, 153,
158, 283

Крузенштерн И. Ф. 22

Крученых А. Е. 228, 239

Крылов А. Н. 22

Ктиторов Л. М. 315

- Кузнецова М. Н. 111, 115
 Кузнецова О. А. 186
 Кубасов В. 131
 Кубасова Л. см. Горбунова Л.
 Кунитц Г. 38
 Купер Э. А. 95, 107, 108
 Куприн А. 116
 Курбановская О. Н. 131
 Курциус Э. Р. 82
 Кусевицкий 280
 Кустодиев Б. М. 336
 Кутавичюс Б. 288
 Кучера К. А. 77, 78
 Кшенек Э. 229
 Кшесинский Ф. 109
 Кшицова Д. 115
 Кэллоу С. 324, 325
 Кюи Ц. А. 22, 79, 171, 199, 297
- Лавиньяк А. 40
 Лалуа Л. 116, 280
 Ламм П. 210, 211
 Лапшин И. И. 80, 250
 Ларош 54
 Лафранки М. 314
 Лацанич И. В. 134
 Ле Бёф А. 277
 Левашёв Е. М. 210, 327
 Левая Т. Н. 229
 Левитин Ю. А. 315
 Левицкая Е. Н. 131
 Лейхтер К. 286, 287
 Ленди Л. 43
 Ленин (Ульянов) В. И. 313
 Лентовский М. В. 89
 Леонкавалло Р. 128
 Леонов 36
 Леопольд фан дер Пальс см. Гильзе
 фан дер Пальс Л. фан
 Лермонтов М. Ю. 298
 Лерчер Е. Э. 131
 Лесков Н. 116, 138, 258
 Лесовский С. С. 25, 26
 Лижвит 76
 Липаев И. В. 158, 159
 Лист Ф. 21, 53, 60, 61, 67, 254, 260,
 275, 302
 Лисянский Ю. Ф. 22
- Лишин Д. 272
 Лобанова М. Н. 83
 Логановский 73
 Логинов Н. 129, 130
 Локшин А. Л. 236
 Ломакин Г. Я. 156, 157
 Лоррен К. 121
 Лосев А. Ф. 80
 Лосский В. А. 95–97, 108, 117
 Луначарский А. В. 211, 212, 218–225
 Луначарский М. В. 223
 Лысенко Н. В. 239
 Львов А. Ф. 71, 156
 Львовский Г. Ф. 156, 157
 Людиг М. 286
 Лючия Гильзе фан дер Пальс фан см.
 Иогансен Л. Ю.
 Лядов А. К. 10, 11, 15, 16, 18, 20, 21,
 54, 86, 162, 163, 239, 243, 287, 297
 Ляпунов С. М. 161–163, 256
- Мазовецкая Э. И. 170–172
 Макаров Е. П. 34, 233, 236
 Макаров Н. П. 170
 Макарова И. 138
 Малевич К. С. 319
 Малько Н. А. 230
 Мамаева Т. 138
 Мамонтов С. И. 106, 134
 Манн К. А. 31
 Мансуров Ф. Ш. 134, 136
 Мария (Карагеоргиевич, королева
 Югославии) 273
 Маркес Г. 327
 Марков А. В. 161
 Марков Г. В. 179
 Маркова К. 131
 Маршак С. Я. 318
 Масленникова И. И. 315
 Массне А. 111
 Матрунин Б. А. 134
 Маттезон И. 82
 Матусевич А. 102
 Медведев П. М. 133, 134
 Мей Л. А. 118–120, 139, 165
 Мейерхольд В. Э. 279
 Мельников А. И. 132
 Мельников П. 108

- Менгельберг В. 244
 Мендельсон Ф. 11, 55, 223, 324
 Менсон В. А. 47
 Мерси-Аржанто Л. де 275
 Мехнецов А. М. 174
 Мики Р. 303
 Миллер Г. С. 134, 136
 Миллер Д. 38–42, 51
 Миллер Л. А. 230, 232
 Милоевич М. 269, 270
 Минакова Е. Ф. 134
 Миньон Дж. 331
 Мите А. 177
 Михайлов Л. Д. 100
 Михайлов М. 3
 Михайлова Е. 210, 211
 Михайлова О. 91, 92
 Мицкевич А. 239
 Можайский А. Ф. 22
 Моисеев Ю. К. 319
 Моримура Ю. 298
 Моцарт В. А. 56, 61, 63, 125, 229, 283, 302, 314, 326
 Мошелес И. 11
 Мук 75
 Муромцев 131
 Мусина-Пушкина Д. М. 127, 128, 130, 131
 Мусина-Пушкина М. М. 128
 Мусина-Пушкина О. М. 128
 Мусоргский М. П. 5, 22, 53–56, 65, 66, 132, 171, 200, 201, 209–213, 215–218, 220, 222, 229, 230, 233, 235, 236, 256, 268, 272–274, 280, 296, 302, 304, 315, 323, 324, 327, 333
 Мякишев И. Ю. 159
 Мясковский Н. Я. 226, 239, 256

 Напарина Р. Г. 137
 Направник В. 277, 284
 Направник Э. Ф. 74, 75, 107
 Небольсин В. В. 95, 315
 Невельской Г. И. 22
 Неedly З. 227
 Нежданова А. 106
 Некрасов И. В. 162
 Нелидов В. 267
 Немцов Я. 292

 Никитинский 33
 Николаев Л. В. 230
 Николаева Е. 109
 Николай I 3
 Николай II 108
 Никольский А. В. 156
 Никольский Ю. С. 316, 317
 Новак В. 267, 270, 271
 Новиков 71
 Ногинова А. 131
 Нойшеллер Л. 242
 Номура К. 297
 Норштейн Ю. Б. 319, 320, 322

 Овчинников П. 107
 Овчинников П. В. 95
 Овчинников П. Я. 91
 Онеггер А. 314
 Оранский В. А. 314
 Орджоникидзе Г. Ш. 229
 Орешкевич Ф. 106
 Орлов Г. А. 150
 Орф К. 288, 290
 Оссовский А. В. 79, 200–202, 230, 236
 Островский А. Н. 85, 236
 Остроумова-Лебедева А. 117, 133
 Отагуро М. 295–299
 Отани Т. 300

 Павловский Ф. В. 271
 Пазовский А. М. 96, 117
 Пальс Л. ван дер см. Гильзе ван дер
 Пальс Л. ван
 Пальс Н. ван дер см. Гильзе ван дер
 Пальс Н. ван
 Панджавидзе М. А. 138
 Панченко Ф. В. 230
 Париков Б. Н. 98, 100
 Париков Н. М. 98–100
 Пауэрс Г. 143
 Пендерецкий К. 293
 Пензин К. В. 22
 Перголези Дж. Б. 128
 Петерс Й. 279
 Петипа М. И. 78
 Петров А. 117
 Петрова А. 105, 111
 Петров-Водкин К. С. 319

- Петрушкевич-Джексон Л. 11
 Печёнкин Г. Б. 160
 Печурина А. В. 331
 Пикар А. С. 98, 99
 Поникарова А. И. 131
 Поот М. 279
 Попова Е. И. 265
 Потоцкий М. Н. 97
 Поттер Г. 328
 Похитонов Д. И. 96
 Прокофьев С. С. 116, 210, 239, 256, 275, 277, 279, 280, 283, 297, 298, 309
 Прокофьева В. В. 176, 180
 Прокудин-Горский С. М. 177
 Пронин А. А. 324
 Пружан С. 117
 Пургольд Н. Н. 323, 327
 Пургольд Ф. Н. 171
 Пуччини Дж. 308, 309
 Пушкин А. С. 55, 90, 97, 99, 105, 112, 116, 203, 223, 257, 259, 271, 284, 314, 315, 318
 Пыпин А. Н. 171
- Раабен Л. Н. 288, 290
 Равель М. 214, 215
 Раду Ж.-Т. 276
 Разина Н. 116
 Райли М. 11
 Райнигер Л. 314
 Раку М. Г. 129, 209, 210, 220, 224
 Раман Ч. В. 41
 Раменский Г. 235
 Ранишевский 34
 Рахимова Д. А. 196
 Рахманинов С. В. 196–208, 229, 256, 295–297, 324
 Резников Н. П. 134
 Рекштейн 76
 Репин И. Е. 334, 336
 Рерих Н. К. 115, 216
 Риман Г. 14, 246, 250
 Римская-Корсакова Н. Н. (супруга) 142, 178, 179, 185, 187–189, 191
 Римская-Корсакова О. А. 182, 183
 Римская-Корсакова (Троицкая) С. Н. 185, 188, 189, 192–194
- Римская-Корсакова (Штейнберг) Н. Н. (дочь) 178, 179, 184, 185, 192
 Римская-Корсакова Т. В. 179, 181, 184, 187
 Римские-Корсаковы, семья 177–195, 226
 Римский-Корсаков А. (внук) 190, 193
 Римский-Корсаков А. Н. 178, 182, 183, 185, 188, 192, 211, 219, 217, 236
 Римский-Корсаков В. Н. 175, 178, 179, 181, 182, 188, 189, 193, 195, 236
 Римский-Корсаков В. Я. 22
 Римский-Корсаков Г. М. 231
 Римский-Корсаков М. Н. 188, 271
 Римский-Корсаков Н. А. 4–23, 25–27, 29, 31, 34, 36–38, 42–48, 51–57, 59–66, 68–81, 83–86, 88–89, 91–94, 97–107, 110, 111, 114–120, 122–128, 132–134, 136–142, 144–151, 153–165, 167–192, 196–206, 208–220, 222–243, 246, 248, 249–253, 256–276, 278–283, 285–287, 293–297, 302–304, 306–324, 326–337
- Римский-Корсаков Н. П. 22
 Римский-Корсаков О. 231
 Рихтер Г. 276
 Рихтер Э. Ф. 11
 Рогаль-Левицкий Д. Р. 229–231
 Рождественский В. В. 92, 93
 Роллан Р. 221
 Романова Т. В. 331
 Россини Дж. 143
 Ростовский Н. 109
 Ростовцева Л. Д. 202
 Ростропович М. Л. 335
 Рошаль Г. Л. 234
 Рубинштейн А. Г. 3, 4, 11, 55, 243, 245, 297, 324
 Рубинштейн И. 128
 Рубцов Ф. А. 174
 Румянцев П. И. 97
 Рюэль Ж. 280
 Рябинина Т. Г. 163, 168
 Рябушкин А. П. 336
- Саар М. 286–289
 Саббе М. 279

- Савенко С. И. 142, 227, 229, 235, 236, 289
- Савинов Н. Н. 136
- Салтыков-Щедрин М. Е. 116, 171
- Сальери 56, 63
- Санин А. 111
- Санько А. 293
- Сапожников С. Р. 232, 233
- Сван А. Дж. 202
- Сван Е. В. 202
- Свиридов Г. В. 229, 288
- Севастьянов И. В. 100
- Севастьянова С. С. 313, 314
- Севсай Е. 38
- Седельников Г. С. 327
- Сенаторов И. 94
- Сен-Санс К. 213
- Серебрякова Л. А. 118
- Серов А. Н. 299
- Серов В. А. 334
- Сидоров И. Е. 95
- Сидорова Т. 323
- Сквирская Т. З. 230, 232
- Скрябин А. Н. 202, 209, 256, 291, 295–298
- Слатин И. И. 267, 269, 270
- Слонимская Р. Н. 229
- Слонимский С. М. 233
- Слонов М. А. 199
- Смалли Д. 43
- Снежко-Блоцкая А. Г. 315, 317, 318, 322
- Сокальская Л. В. 131
- Соколов Н. А. 230, 238
- Соловцов А. А. 139, 140
- Соловьев А. В. 269
- Сорохтин В. 95
- Спаак П. 280
- Сперанский П. Т. 134, 136
- Сталин И. В. 130, 227
- Станиславский К. С. 96
- Станюкович К. М. 22
- Стасов В. В. 4, 54–56, 83, 171, 201
- Стравинский И. Ф. 6, 16, 20, 67, 84, 142, 149, 154, 212, 214, 215, 217, 218, 229, 233, 235, 236, 239, 256, 277, 279–281, 283, 288, 289, 296, 297, 319, 322
- Строева В. П. 314
- Суриков В. И. 336
- Тагиров Г. Х. 134
- Тампере Х. 289
- Танеев С. И. 200, 212, 324
- Тарасенков А. К. 228
- Тарускин Р. 210, 215, 263, 309
- Тейлор Б. 263
- Теляковский В. А. 78, 106–108
- Тенишева М. 112
- Тёрнер У. 336
- Тимофеев Н. А. 314
- Тириар Дж. 281
- Титель А. Б. 101
- Тихомиров Р. И. 314
- Толстой Л. Н. 258, 259, 327, 333
- Топоров В. Н. 87
- Торан де Корнель М. 276, 277
- Тормис В. 286–294
- Троицкая И. 185, 189–191
- Троицкая Л. 185, 189–191
- Троицкая С. Н. 185, 188
- Трубецкой Е. Н. 125
- Тургенев И. С. 171, 298
- Тюлин Ю. 10
- Тюменев И. Ф. 149, 164, 165, 167, 236
- Унковский В. А. 22
- Устинов Ю. С. 101
- Утропина Т. Н. 134–136
- Учитель К. А. 229
- Федоровский Ф. Ф. 134, 137
- Федосова И. А. 163
- Феокрит 80
- Филиппов Т. И. 163–165, 167–169, 174
- Финдейзен Н. Ф. 209, 249
- Фирер В. 105, 106
- Флетчер Х. 47
- Фокин М. М. 272, 277, 278, 281
- Фракасси К. 314
- Фролов С. В. 196, 199
- Фролова-Уокер М. 139
- Фурман Г. В. 175
- Фурнери Ф. 112, 113
- Футами К. 298

- Хаджич Е. 273
 Хайбуллина Г. 137, 138
 Хейфец Я. 298
 Хемингуэй Э. 333
 Хендрик Гильзе фан дер Пальс см.
 Гильзе фан дер Пальс Х. фан
 Хенричи О. 39
 Хиндемит П. 229
 Ходатаева О. П. 317
 Холотков П. Ф. 265, 269
 Хоув Б. 321
 Христич С. 273
 Хумпердинк Э. 106
- Церетели А. А. 111, 112, 115, 283
 Цехановский М. М. 314, 315
 Цуккерман В. А. 174
- Чайковский П. И. 10, 55, 57, 59, 60,
 78, 79, 86, 128, 132, 144, 150, 201,
 210, 229, 232, 233, 239, 251, 256,
 257, 261, 265, 274, 276, 280, 283,
 296, 297, 302, 309–311, 314, 324,
 326, 328, 333
 Черепнин Н. Н. 212, 267, 268, 280, 297
 Чернышёв В. Ф. 319
 Чесноков П. Г. 156, 157, 159
 Чехов А. П. 116, 128, 229
- Шагал М. 229, 335
 Шаляпин Ф. И. 109, 110, 128, 137, 178,
 201, 213, 298
 Шапиро М. Г. 314
 Шапорин Ю. А. 230
 Шарпантье М.-А. 83
 Шварц Л. А. 315
 Шведе Е. Е. 237
 Шебалин В. Я. 288
 Шевцов В. С. 315
 Шекспир У. 229
 Шёнберг А. 20, 296, 297
 Шерман И. Э. 134
 Шиферблат Н. 301
 Шкафер В. П. 89
 Шкловский В. Б. 259, 318
 Шнитке А. Г. 229
 Шокальский Ю. М. 22
- Шопен Ф. 52, 63, 200, 283, 296
 Шостакович Д. Д. 226–240, 256, 291,
 309, 319
 Штейман М. 115
 Штейнберг Д. М. 185, 189, 191, 193
 Штейнберг М. О. 37, 42, 175–195, 214,
 226, 229, 230, 233, 236, 238, 239,
 267, 296
 Штейнберг Н. Н. 183–185, 187, 192, 231
 Штейнберг С. М. 189, 191
 Штоек 72
 Штраус Р. 106, 276, 279, 296, 302
 Шуберт Ф. 6
 Шуман Р. 296
- Щекатихина-Потоцкая А. В. 90, 91,
 96, 105, 112, 115
- Эббейт К. 254
 Эверарди К. 223
 Эйлер Л. 14, 21
 Элукхен А. 37
 Эльяшберг И. Л. 131
 Энгельгардт Ал-др Н. 170–172, 174
 Энгельгардт Анна Н. 170–174
 Энгельгардт В. А. 173
 Энгельгардт М. А. 173
 Энгельгардт М. Н. 172
 Энгельгардт Н. А. 171, 172
 Эрдман Н. Р. 318
 Эрнесакс Г. 290
 Эрпф Г. 38
- Юзелянас Ю. 316, 317
 Юнович С. М. 100, 101
 Юргенсон П. 3, 79, 167, 169
 Юхновская О. Г. 137
- Яворский Б. Л. 291
 Ямада К. 299–305
 Ян М. см. Янковский М. О.
 Янкелевич В. С. 253–264
 Янкелевич С. 253
 Янковский М. О. 231
 Ярви Н. 48
 Ястребцев В. В. 7, 61, 79, 144, 158,
 175, 178, 179, 182, 183, 187

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Адэр Лидия Олеговна — к. иск., старший научный сотрудник Музея-квартиры Н. А. Римского-Корсакова.

Байс Кристин ван ден — профессор, директор по исследовательской работе Королевской консерватории Брюсселя, профессор в Свободном университете Брюсселя.

Брославская Татьяна Владимировна — к. иск., доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (далее — СПбГК).

Валькова Вера Борисовна — д. иск., профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (далее — ГИИ).

Голубович Мария — докторант Белградского университета, младший научный сотрудник Сербской академии наук и искусств.

Дабаева Ирина Прокопьевна — д. иск., профессор, зав. кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Дискин Кирилл Владимирович — к. иск., доцент кафедры истории русской музыки СПбГК.

Дмитриева Анастасия Борисовна — научный сотрудник Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина.

Долгушина Марина Геннадьевна — д. иск., доцент, зав. кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Вологодского государственного университета.

Каштру Паулу Ф. де — PhD, доцент Музыкаведческого факультета Нового университета в Лиссабоне.

Кириллина Лариса Валентиновна — д. иск., профессор Московской государственной консерватории, ведущий научный сотрудник ГИИ.

Коробова Алла — д. иск., профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского.

Костенко Нина Владимировна — заведующая Музеем-квартирой Н. А. Римского-Корсакова.

Кук Алан — австралийский дирижер и оперный педагог.

Купец Любовь Абрамовна — к. иск., зав. кафедрой музыки финно-угорских народов, профессор кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова.

Лобанкова (Ключникова) Екатерина Владимировна — к. иск., преподаватель Московской высшей школы социальных и экономических наук.

Лобкова Галина Владимировна — к. иск., доцент, зав. Кафедрой этномузыкологии СПбГК

Логунова Анастасия Александровна — к. иск., преподаватель СПбГК.

Лященко Валентин Константинович — начальник и главный дирижер Адмиралтейского оркестра Ленинградской военно-морской базы, капитан 3 ранга.

Миллер Лариса Алексеевна — зав. Научно-исследовательским отделом рукописей Научной музыкальной библиотеки СПбГК.

Нохара Ясуко — доктор муз. наук, преподаватель Музыкальной академии Мусасино в Токио.

Петрова Анна Валерьевна — начальник издательского отдела Мариинского театра.

Поляков Егор — PhD, научный сотрудник Высшей школы музыки и театра в Лейпциге.

Серебрякова Любовь Алексеевна — к. иск., профессор и зав. кафедрой истории музыки Уральской консерватории.

Сорокина Светлана Евгеньевна — научный сотрудник Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета.

Тарускин Ричард — PhD, профессор-эмеритус Калифорнийского университета (Беркли).

Твердовская Тамара Игоревна — к. иск., проректор по научной работе, доцент кафедры истории зарубежной музыки СПбГК.

Теплова Ирина Борисовна — к. иск., доцент кафедры этномузыкологии СПбГК.

Фролова-Уокер Марина — д. иск., профессор Кембриджского университета, Грешем-колледжа.

Щербакова Мария Николаевна — д. иск., профессор СПбГК, начальник Отдела нотных фондов Мариинского театра.

СОДЕРЖАНИЕ

Ричард Тарускин	
Римский-Корсаков догоняет	3
Валентин Лященко	
Н. А. Римский-Корсаков — Инспектор военных хоров Морского ведомства	22
Егор Поляков	
«Крайне затруднительны и не точны» — описание инструментальных тембров в «Основах оркестровки» (1913) Н. А. Римского-Корсакова	37
Марина Фролова-Уокер	
Римский-Корсаков, «русская музыка» и «так называемая общая музыка»	52
Мария Щербакова	
Римский-Корсаков и Мариинский театр: из архивов служебной документации.	68
Алла Коробова	
Пастораль в мифопоэтическом мире «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова.	80
Анастасия Дмитриева	
Опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» в эскизах театральных художников из собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина ..	89
Анна Петрова	
Путешествие царя Салтана из Парижа в Ленинград	105
Любовь Серебрякова	
«Царская невеста»: от драмы к трагедии. «Сотворение» Марфы	118
Марина Долгушина	
«Царская невеста» в Вологде: история одной постановки	127
Светлана Сорокина	
Психологическое наследие Н. А. Римского-Корсакова: опера «Царская невеста» (постановки на сцене ТАГТОБ имени Мусы Джалиля)	133

Анастасия Логунова	
Вперед в прошлое: pezzì concertati в операх Римского-Корсакова и Стравинского	142
Ирина Дабаева	
Жанр причастного стиха в литургическом творчестве Н. А. Римского-Корсакова и исполнительской практике	155
Ирина Теплова	
Духовный стих «Алексей Божий человек» в народной культуре и творчестве Н. А. Римского-Корсакова	161
Галина Лобкова	
Музыкальный фольклор Смоленской области в сборнике Н. А. Римского-Корсакова и в экспедиционных записях второй половины XX в.	170
Нина Костенко	
«Цвет времени». Семья Н. А. Римского-Корсакова в объективе М. О. Штейнберга и В. Н. Римского-Корсакова	175
Вера Валькова	
Н. А. Римский-Корсаков в творческой судьбе С. В. Рахманинова	196
Екатерина Лобанкова (Ключникова)	
Н. А. Римский-Корсаков vs М. П. Мусоргский: проигравший победитель? (о механизмах девальвации и восстановления репутации композитора)	209
Тамара Твердовская	
«Великая задача украшать окружающее»: Н. А. Римский-Корсаков глазами А. В. Луначарского	219
Лариса Миллер	
Шостакович и Римский-Корсаков: к истории творческого диалога ..	226
Кирилл Дискин	
«Побудить к этому восторгу»: корсакиана Николая фан Гильзе фан дер Пальса	241
Паулу Ф. де Каштру	
«Инстинкт объективности»: взгляд Владимира Янкелевича на музыку Римского-Корсакова	253
Мария Голубович	
Русская эмиграция и Владимир Бельский: Музыка Римского-Корсакова в Белграде между двумя мировыми войнами	265
Кристин ван ден Байс	
Оперы Римского-Корсакова и балеты на его музыку в Брюсселе в межвоенный период (1919–1938)	275

Татьяна Брославская	
Творческие импульсы Н. А. Римского-Корсакова в новаторских тенденциях эстонской музыки XX столетия: Март Саар — Вельо Тормис	286
Ясуко Нохара	
Знакомство Японии с творчеством Римского-Корсакова	295
Алан Кук	
Оперные жемчужины Римского-Корсакова в Австралии	306
Лариса Кириллина	
Римский-Корсаков и советская школа анимационных фильмов	313
Любовь Купец	
Н. А. Римский-Корсаков в пространстве Public history: версия 2.0 ..	321
Лидия Адэр	
Визуальная репрезентация творчества Римского-Корсакова (на примере иконографии CD).....	329
Именной указатель	338
Сведения об авторах	347

Г-59 **Год за годом. Римский-Корсаков — 175.** Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. – СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. – 352 с., ил.
ISBN 978-5-91461-063-7

Сборник посвящен творчеству Н. А. Римского-Корсакова, его международным контактам и восприятию сочинений композитора. В издание вошли исследования, впервые представленные на конференции «Год за годом. Римский-Корсаков — 175» (2019, Мемориальный музей-квартира Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербургский государственный университет).

ББК 85.31

Н а у ч н о е и з д а н и е

ГОД ЗА ГОДОМ. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ — 175
Материалы международной научной конференции

Редакторы М. В. Садовникова, О. И. Складорова
Корректор О. В. Диль
Дизайн, верстка, предпечатная
подготовка Я. Ю. Матвеева

Подписано в печать 20.11.2019. Формат 70 × 100 1/16.
Бумага офсетная 100 г/м². Печать офсетная. Усл.-печ. л. 28,6
Тираж 200 экз.

Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение
культуры «Санкт-Петербургский государственный музей
театрального и музыкального искусства»
191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2, литер А
E-mail: info@theatremuseum.ru

Отпечатано в типографии ООО «Лесник-принт»
Заказ №