

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

ТРИУМФ РУССКОЙ МУЗЫКИ РИМСКИЙ-КОРСАКОВ – ОКНО В МИР

Сборник статей

Санкт-Петербург • 2016

ББК85.31

Т-67

Сборник подготовлен издательским отделом
СПб ГБУК СПбГМТиМИ

Рецензент:

Н. В. Костенко, заведующая Мемориальным
музеем-квартирой Н. А. Римского-Корсакова

Научный редактор, составитель:

кандидат искусствоведения Л. О. Адэр

Именной указатель составлен

доктором искусствоведения Н. Б. Захарьиной

Наобложке:

Н.А.Римский-Корсаков. 1900-е

Фотография Е. Л. Мрозовской

Из коллекции СПб ГБУК СПбГМТиМИ

ISBN 978-5-91461-040-8

© СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2016

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Наследие композитора — сокровище для мыслителей, исследователей, меломанов. Здесь с каждым опусом приоткрываются двери, ведущие к постижению идей великого музыканта. Открытия и переосмысления неизменно сопутствуют процессу погружения в музыкальный космос Николая Андреевича Римского-Корсакова.

В основу книги легли статьи, написанные исследователями по итогам одноименной конференции, состоявшейся в марте 2014 года в Музее-квартире Н. А. Римского-Корсакова. Традицией стали встречи ученых с мировым именем в доме, где были созданы прославленные шедевры. Книга состоит из трех разделов, обозначающих сюжетные и смысловые линии творчества Н. А. Римского-Корсакова.

Первый — «Заметки об опере: контексты и гипертексты» — представляет четыре оперных сочинения, отраженных в рассуждениях о символах и топосах. Римский-Корсаков в музыкальном диалоге с Вагнером, неожиданные параллели с героиней оперы Бизе «Кармен» и жанровые трансформации легли в основу параллельных сюжетов в размышлениях о важных опусах композитора.

Второй, краткий раздел «Утраченное и обретенное», состоит из двух статей, сюжетно объединенных кончиной Римского-Корсакова. Новую антологию текстов и смыслов дает исследование о «Летописи моей музыкальной жизни», судьба которой связана с цензурой и переоценкой ее содержания в контексте времени. Открытия представлены в статье о посмертном приношении ученика композитора, Игоря Стравинского, обнаруженном в хранилищах Санкт-Петербургской консерватории.

Третий, наиболее обширный раздел, обозначен как «Эскизы жизни в пространстве и времени». Здесь наиболее ярко представлен международный контекст восприятия творчества композитора и его контакты, творческие связи и влияние его музыки на Западе. Новации классика русской музыки стали основой мышления разных поколений композиторов XX века.

Окно в творческий мир открывалось (и прорубалось) постепенно, когда, совершив робкие шаги первопроходца, русская музыка завоевывала подмостки известных театров и концертных площадок. Творчество Римского-Корсакова дало толчок такому небывалому буму отечественных произведений за границей, и стало тем решающим фактором, без которого история музыки сложилась бы иначе.

Завершая сюжетную канву сборника, четвертый раздел «Мифы и реалии» суммирует накопленный за 100-летие материал. Фигура композитора рассматривается сквозь призму учебной литературы для музыкальных школ, на которой выросли многие поколения музыкантов и любителей, а также учащиеся общеобразовательных учреждений. Интересен взгляд на творчество Римского-Корсакова в ракурсе заданных в советских и русских энциклопедиях штампов, тиражируемой информации периода, когда имя композитора было канонизировано в русской музыкальной культуре.

Авторы книги — ученые из России, США, Португалии, Италии, Бельгии, Латвии, Литвы и Германии. Подобный международный альянс позволяет объединить мнения, выявить контексты и приоткрыть «окно в мир» творчеству Римского-Корсакова в XXI веке.

*Лидия Адэр, старший научный сотрудник
Музея-квартиры Н. А. Римского-Корсакова*

I

Заметки об опере:
контексты и гипертексты

ТОПОСЫ И СИМВОЛЫ В ПОЭТИКЕ
РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Николай Андреевич Римский-Корсаков избегал умозрительных теорий и не любил напыщенных выражений, особенно в свой адрес. Скорее всего, он скептически отнесся бы к попыткам проанализировать его творчество как целостную эстетико-философскую систему. В отличие от Вагнера, он не претендовал на создание всеобъемлющего музыкально-поэтического мифа. Тем не менее, подобная система возникла и начала развиваться сама по себе, в силу как внутренних, так и внешних обстоятельств. Можно согласиться с М. П. Рахмановой, которая выделила особую роль Римского-Корсакова в процессе формирования национальной мифопоэтической системы: «Римский-Корсаков, единственный в русской музыкальной культуре XIX века, как и Вагнер, единственный в культуре западноевропейской, оказался носителем мифологического сознания, и его достижения в этом смысле выходят за рамки чисто эстетического»¹.

Римский-Корсаков неоднократно использовал в своих высказываниях чрезвычайно красивое и емкое по смыслу слово «звукосозерцание», придавая ему, по-видимому, терминологическое значение². Это не стиль и не набор определенных приемов, свойственных

¹ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. С. 108.

² В письме к В. В. Ястребцеву Римский-Корсаков писал: «...у нас с вами приблизительно одинаковое звукосозерцание. Не правда ли, хорошее слово? Ведь это не то же, что одинаковый вкус; вкусы могут несколько различаться, а звукосозерцание может быть схожее или общее. Надо бы этому словцу дать право гражданства» (Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Сост., автор вступ. статьи, комментарий, указатели Л. Г. Барсова. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. С. 58). В дневниковой записи от 9 марта 1906 года Римский-Корсаков констатировал: «Бах же, Гендель, Палестрина, Лассо и проч. суть представители уже чуждого нам звукосозерцания» (цит. по: Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980. С. 310), то есть здесь понятие «звукосозерцания» распространяется на целые эпохи, связанные с определенным типом мышления.

почерку того или иного крупного композитора. Звукосозерцание можно представить как взгляд на мир, выраженный в музыкальных звуках, музыкальное вслушивание в суть вещей. В опере, где есть слова, сценическое действие, костюмы, декорации, звуки музыки неизбежно приобретают символический смысл, даже если композиторы об этом специально не заботятся. У Римского-Корсакова миф и легенда нередко скрываются внутри сказки и маскируются под нее.

Попробуем выявить ряд основополагающих топосов в музыке Римского-Корсакова. Исходным пунктом анализа будет понятие картины мира в ее внешнем, зримом аспекте (этических категорий добра и зла, греха и искупления, любви и вражды мы здесь касаться совсем не будем). «Картина мира» — столь же метафоричное понятие, как и «образная сфера». Однако оно давно укоренилось в искусствоведении и оказалось весьма удобным, поскольку позволяет структурировать элементы и выявить их иерархию. Для любой мифологической системы картина мира — основополагающее понятие, ибо все мифы говорят о происхождении и устройстве космоса, неба, земли, а также о могуществе сил, влияющих на судьбы человечества.

Наверное, в любом другом случае главной смыслообразующей осью «звукосозерцания» великого композитора стало бы соотношение «небо и земля» (или наоборот). Известно, что и Римский-Корсаков в конце своего творческого пути обдумывал замысел оперы «Земля и небо» на либретто В. И. Бельского по поэме Дж. Байрона «Небо и земля». Сохранились эскизы к этому сочинению, которым в 1925 году попытался придать законченную форму ученик и зять Николая Андреевича, М. О. Штейнберг³.

Но, говоря о поэтике Римского-Корсакова, уместнее начать с другого элемента, который занимал в его системе «звукосозерцания» совершенно особое место.

СТИХИЯ ВОДЫ

МОРЕ

Море присутствует в художественном мире Римского-Корсакова почти постоянно, начиная с ранней симфонической картины «Садко» и кончая некоторыми поздними произведениями. Это, разуме-

³ Цветкова А. Н. М. О. Штейнберг в работе над эскизами Н. А. Римского-Корсакова к опере «Земля и небо» // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 года. СПб., 2010. С. 130–139.

ется, легко объясняется биографией композитора. Как известно, Николай вслед за своим старшим братом Воином Андреевичем поначалу выбрал профессию моряка и в 1862–1865 годах совершил длительное плавание на борту клипера «Алмаз». Это путешествие сыграло едва ли не ключевую роль в формировании его индивидуальной картины мира — красочной, многосоставной и многомерной. Неотъемлемой частью этой картины мира стало море во всех его проявлениях (для других русских композиторов оно существовало где-то совсем на периферии, либо вообще не было сколько-нибудь важным элементом образной системы).

Произведения, связанные с топосом моря, представлены у Римского-Корсакова практически во всех жанрах на протяжении всего творческого пути. Перечислим самые значительные из них:

«Садко» — симфоническая картина (1867) и одноименная опера (1892–1896);

«Шехеразада», симфоническая сюита (1888), первая часть: «Море и Синдбадов корабль»;

«У моря» (1897), пять романсов ор. 46 на стихи А. К. Толстого;

«Тихо море голубое» (1897), романс из ор. 50, № 3, на стихи А. Н. Майкова;

«Сказка о царе Салтане» (1899–1900), опера;

«Из Гомера» (1901), прелюдия-кантата;

«Навзикая» — план нереализованной оперы на текст В. И. Бельского по поэме Гомера «Одиссея» (1900).

Море периодически возникает в качестве символа даже в тех операх Римского-Корсакова, сюжеты которых никак не связаны с морской стихией. Например, в арии Мизгирия («На теплом синем море у острова Гурмыза») герой говорит о своей страсти к Снегурочке, о своих богатствах и щедрости. Музыка же рисует его образ как мятежного, непредсказуемого, загадочного человека, чья душа напоминает море — всегда беспокойное, опасное, но неудержимо влекущее.

Скрытые или неакцентированные образы моря появляются и в таких поздних операх, как «Кашей бессмертный» (1900–1902) и «Золотой петушок» (1906–1907). В обоих случаях море, связанное с «роковыми» героинями, Кашеевной и Шемаханской царицей, символизирует погибельную красоту, смертельное очарование, безумный соблазн. Шемаханская царица в арии «Между морем и небом висит островок» намекает о недостижимой ирреальности своего царства, но в музыке присутствует скорее море, чем небо. Ядовитые цветы Кашеевны растут на морском берегу. Топос моря соединяется здесь с локальным символом смерти или приравненной к ней безжизненной «кашеевой» бесконечности — тритоном.

Andantino (♩ = 52)

Cl. b. *pp*

Tr-lo *pp*

P-tti *pp*

Мизгирь

V-ni *pizz* *p*

V-le. *pizz* *p*

V-c.C-b. *pizz* *p*

На теп - лом си -

нем мо - ре у ос - тро - ва Гур - мы - за,

«Снегурочка». Акт III. Ариозо Мизгиря

Море у Римского-Корсакова становится топосом, объединяющим в себе не только ряд образных сфер, но и метафору сверхчеловеческой сущности, которая сулит невероятные приключения, но остается неукротенной, непредсказуемой и необъяснимой. В какой-то мере Римский-Корсаков в своей символической интерпретации

Кашеевна

(лит) и

вол - ны хищ - ные силь-не-е пле - щут... Ликуйте тризну,

sempre legato

вол - ны! Бли - зок час.

«Кашей бессмертный». Картина 2. Ариозо Кашеевны

топоса моря подошел к тому, что удалось выразить Клоду Дебюсси в его симфоническом триптихе «Море», в третьей части симфонических «Ноктюрнов» («Сирены») и в некоторых эпизодах оперы «Пеллеас и Мелизанда». Каждое по отдельности изображение моря у Римского-Корсакова может быть воспринято как проявление романтической живописности, но в совокупности они составляют «морской миф» эпохи символизма и модерна.

Судя по всему, композитор вполне отдавал себе в этом отчет. В его письме к Ястребцеву от 19 июля 1895 года описывается будущее вступление к последнему акту «Садко»; это вступление должно было изображать «неимоверно быстрое путешествие новобрачных из подводного терема на берег Ильмень-озера в раковине, везомой касатками (дельфинами), причем за спущенной занавесью будет раздаваться в отрывках любовный дуэт из II акта. Кажется, намерение недурное и в духе *fin de siècle* (!!). Кстати, сообщаю вам, что Морск[ая] Царевна поет у меня вокализы на букву *a* во время

хора русалок. К новым берегам!!!»⁴. В этом несколько шутливом высказывании присутствует удивительная связь сразу нескольких мифопоэтических идей. Бессловесные вокализмы, раздающиеся из морской пучины, отозвались чуть позже в «Сиренах» Дебюсси (цикл «Ноктюрны» писался в 1897–1899 годах и был впервые исполнен в 1900). Упоминание о «духе fin de siècle» («конца эпохи»), отсылает нас к изобразительному искусству модерна, где мотивы русалок, сирен, раковин, пенящихся волн были очень популярны. Однако представившаяся Римскому-Корсакову картина свадебного кортежа Садко и Волховы отсылает нас к сюжетам античного происхождения, популярным также в живописи XVI–XVIII веков: «Триумф Амфитриты» или, что даже ближе к мифологической парадигме «Садко», «Свадьба Фетиды и Пелея», то есть брак морской богини и земного героя. Таким образом, «Садко» оказывается не просто оперой-былиной на русский средневековый сюжет с примесью сказочных приключений, но и художественным претворением весьма сложного по своей структуре мифологического комплекса. Впрочем, о том, что образ Садко перекликается с образами Тангейзера и Одиссея, писал Римскому-Корсакову еще Стасов⁵. Как «русского певца-мореходца, Одиссея и Орфея в одном лице» охарактеризовала герою оперы М. П. Рахманова⁶. Из этого двуединства Садко вытекает и двойственность женских образов: Любавы (любви земной, Пенелопы) и Волховы (любви неземной, Калипсо или же умирающей при выходе из иного мира Эвридики).

ОЗЕРО

Топос озера в творчестве Римского-Корсакова более локален, но тоже важен, особенно в символическом смысле. Он также ассоциируется со стихией загадочного и иррационального, но вписан в другую систему координат. Озеро — замкнутая система, у него имеются отчетливые границы, и оно, в отличие от моря, обычно обозримо. Однако озеро способно таить в своих глубинах нечто мистическое, а дно его может оказаться таким же недостижимым и непроницаемым, как и дно моря.

Визуальный образ озера порождает символику зеркала, обозначающего как границу между мирами, так и место перехода этой границы.

⁴ Римский-Корсаков Н. А. Переписка... Указ. соч. С. 56.

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Литературные произведения и переписка. Том 5. Том подготовлен А. С. Ляпуновой. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 420.

⁶ Рахманова М. П. Николай Андреевич... Указ. соч. С. 147.

Такой мистической дверью в потусторонний мир может оказаться даже скромный деревенский пруд, на берегу которого разыгрывается третий акт «Майской ночи». Кромка между водой и землей — место русалочьих мистерий, место воздаяния за прежние грехи (для Мачехи) и место восстановления загробного покоя (для Панночки) и земного семейного лада (для Левко). В этой связи можно вспомнить и два произведения Римского-Корсакова на текст «Свитезянки» Адама Мицкевича, песню и кантату, — по-видимому, подобные темы не раз волновали его воображение.

Мистерией на Доленском озере завершается опера-балет «Млада»: под воздействием чар Морены и Чернобога воды озера поглощают город Ретру, но в финале над бушующими волнами появляются тени Млады и Яромира, соединенные навсегда.

Амбивалентен образ озера в последнем акте «Снегурочки». В начале акта из озера появляется Весна, дарующая своей дочери способность ощущать любовную страсть. Но то же самое озеро становится могилой для Мизгирия, бросающегося в его ледяные воды после развоплощения Снегурочки.

В универсальной космологии «Садко» присутствуют сразу несколько водяных топосов: море (и даже несколько разных морей: северное в песне Варяжского гостя, южное в песне Индийского гостя и Средиземное в песне Веденецкого гостя), океан, озеро (на его берегу Садко встречает Волхову, поначалу в обличии лебедя) и, наконец, река (превращение Волховы). Все эти топосы соединяются в едином ощущении текучей и животворной подвижности мира, выраженной в древнегреческом изречении, приписываемом Гераклиту Эфесскому: *panta rhei* — «все течет», всякая природа изменчива, все живое постоянно преобразуется.

Самый же знаменитый образ озера в творчестве Римского-Корсакова содержится в «Сказании о невидимом граде Китеже». Озеро Светлояр, подразумевавшееся В. И. Бельским в его либретто, существует на самом деле и до сих пор является местом не только туристического, но и религиозного паломничества. Реальный Светлояр находится в Нижегородской области, недалеко от села Владимирское. Это озеро действительно таит в себе множество загадок. Следы существования легендарного Китежа там пока не обнаружены, однако озеро имеет очень правильную, почти круглую форму, а дно его до конца не исследовано, поскольку глубина достигает нескольких сотен метров. Неизвестно, посещал ли Бельский когда-либо окрестности Светлояра, но это озеро было неоднократно описано в литературе того времени (в частности, В. Г. Короленко в путевом очерке «В пустынных местах», напечатанном в 1890 году). Сам Римский-Корсаков в тех краях не был, но в его личных воспоминаниях,

несомненно, постоянно жили образы, ассоциировавшиеся со Светлоярмом и Китежем. Поблизости от Тихвина находилось так называемое Царицыно озеро — на берегу его стояла часовня и остатки хижины, в которой, по местным преданиям, укрывалась от вторжения шведских войск развенчанная царица, четвертая жена Ивана Грозного, Анна Колтовская, принявшая в Тихвинском монастыре постриг в качестве инокини Дарьи. Юный Римский-Корсаков хорошо знал это место и, обучаясь в Морском корпусе, описывал его в одном из своих сочинений по русскому языку⁷.

В поздние годы, начиная с лета 1894 года, композитор часами любовался озером Песно возле усадьбы Вечаша в Псковской области, где его семья из года в год проводила летние месяцы. Песно, несомненно, вдохновило его прежде всего на «озерные» и даже «морские» сцены в «Садко»; по поэтическому выражению В. М. Васильевой, «озеро Песно вступало в сотворчество с композитором»⁸.

Другие топосы, связанные с водой — река и ручей — для творчества Римского-Корсакова не столь существенны и представлены гораздо скромнее. Для сравнения вспомним Вагнера, у которого именно этот топос в «Кольце нибелунга» оказывается очень значимым: Рейн как «вселенская река» производит золото, из-за которого мир оказываются ввергнутым в катастрофу, — а в финале Рейн поглощает свое порождение. Любопытно, что редко звучащая опера Римского-Корсакова «Пан воевода», посвященная памяти Шопена, открывается сценой у реки возле мельницы. Оркестровое вступление, живописующее музыку реки, явно родственно вступлению к «Золоту Рейна», но мифологической нагрузки в себе не заключает.

КОСМОС

НЕБО, СОЛНЦЕ И ЗВЕЗДЫ

Не все первоэлементы мироздания представлены в поэтике Римского-Корсакова равномерно и единообразно. Надземный космос — Солнце и звезды — составляют разные топосы и наделены несходной символикой.

⁷ Степанова А. Тихвин в жизни и творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Память о великом земляке. Вып. 3. «Н. А. Римский-Корсаков — музыкальная гордость России». Материалы научной конференции. Март 2005. Тихвин, 2005. С. 14–15.

⁸ Васильева В. «Здесь все гармония, все диво...» // 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.: ООО Дека-ВС, 2009. С. 206.

Здесь обнаруживается глубинная связь корсаковского «звукосозерцания» с эстетикой романтизма, впитанной им в ранней юности. Солнце обычно трактуется в поэтике Римского-Корсакова очень неоднозначно. Композитор симпатизировал славянскому солярному культу, однако солнечный свет и ночное небо не находились в его этико-эстетической системе в антагонистическом соотношении. Восход Солнца, прекрасный сам по себе, нередко кладет конец не только inferнальным фантазмагориям, но и миру чудес, мечтаний, фантазий — всего, что не укладывается в жесткие рамки реальности, но дорого сердцу художника.

Иногда рассвет оказывается спасительным для героя («Млада», пробуждение Яромира после сна на Лысой горе; «Кашей», финал), но в самой знаменитой «солярной» опере, «Снегурочке», Ярило губит главную героиню, хотя для народа берендеев это событие скорее благотворно: на их землю возвращается тепло, процветание и счастье.

В целом, будучи художником «светоносного» типа, Римский-Корсаков трактовал Солнце скорее в позитивном ключе, причем ярче всего у него получались звуковые картины рассвета и восхода дневного светила. Однако романтическую сторону его натуры выдавало особое внимание к поэзии ночи. Ночь связана в его творчестве с чем-то чудесным, волшебным, сверхъестественным и зачастую совсем не зловещим.

В двух операх ночь вынесена в заглавие произведения («Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством»). Конечно, это могло быть обусловлено оригинальными названиями повестей Гоголя, но композитор был волен их изменить, как сделал Чайковский в своей опере, называвшейся сначала «Кузнец Вакула», а затем «Черевички». Но акцент на ночной мистике был для Римского-Корсакова принципиально важным. Во многих операх самые важные, драматургически переломные сцены происходят ночью. Это предусматривалось литературными источниками или текстами либретто, но Римский-Корсаков в большинстве случаев мог влиять на сценарий либо не обращать особенного внимания на «ночную» атмосферу. Тем не менее он создал ряд очень разных и запоминающихся «ночных» эпизодов, начиная с его первой оперы «Псковитянка».

Однако именно в трактовке топоса ночи Римский-Корсаков нередко расходился с некоторыми современниками, понимавшими ночь как символ бессознательного влечения к саморазрушению и к единению с темной стихией смерти. Для Римского-Корсакова ночь не означает торжества тьмы, и обычно она не связана с разгулом адских сил и гибельными иллюзиями героев. Почти всегда ночь у него освещена луной (месяцем) и звездами. Небесные светила



«Майская ночь». Акт III. Вступление

помогают героям найти свой путь сквозь мрак. Сравнивая совокупность поэтических текстов, положенных на музыку Мусоргским и Римским-Корсаковым, Л. Л. Гервер пришла к важному заключению: у Мусоргского темным оказывается даже день, а у Римского-Корсакова светла даже ночь, и это сказывается как в выборе текстов, так и в их музыкальной трактовке⁹.

Эта специфическая черта поэтики Римского-Корсакова — светоносность ночи — была, вероятно, обусловлена не только натурой композитора, избегавшего погружаться в глубины трагического и иррационального, но и (как и в случае с топосом моря) биографическими предпосылками. Созерцанию звезд будущий композитор предавался еще в детские годы, поскольку его мать, Софья Васильевна, по-любительски увлекалась астрономией. Обучение в Морском корпусе подвело под этот детский интерес научную и практическую основу. В итоге Николай Андреевич не утратил способность

⁹ Гервер Л. «Тень непроглядная» и «свет в небесной вышине»: к сравнению совокупного поэтического текста в романах Мусоргского и Римского-Корсакова // Русская музыка. Рубежи истории: материалы международной научной конференции / Ред.-колл. С. Савенко, И. Скворцова и др. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. С. 78–99.

Andante (♩ = 72)

Занавес

8va

8va

8va

(Звезды группируются в созвездия. Поочередно виднеются: Плеяды, Большая Медведица и Орион.)

«Ночь перед Рождеством». Акт III. Картина 6. Вступление

наслаждаться поэтической красотой ночного неба и в то же самое время научился разбираться в небесной механике.

Топос звездного неба выражен в музыке Римского-Корсакова с удивительной наглядностью.

В опере «Майская ночь» ночным является почти весь третий акт. Начальная тональность акта, ми мажор, воспринималась самим композитором как носитель ноктюрнового колорита: «синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный»¹⁰. Тональная

¹⁰ Высказывания Римского-Корсакова о «цветах» различных тональностей собрал его друг В. В. Ястребцев в статье, опубликованной в 1908 году (Ястребцев В. В. О цветном звукосозерцании Н. А. Римского-Корсакова // Русская

окраска сочетается здесь с эффектной инструментровкой: таинственные «зовы» поручены натуральным валторнам; композитор настаивал на сохранении этого тембра даже в третьей редакции оперы, когда в ходу были хроматические инструменты.

«Ночь перед Рождеством» включает в третьем акте балет звезд, сопровождающих полет Вакулы в Петербург на спине черта. Для оперы конца XIX века столь причудливое проявление «космизма» было внове. Однако танцующие светила постоянно присутствовали в музыкально-сценических произведениях на французской сцене эпохи Барокко, вплоть до начала XVIII века. Композиторы второй половины XIX столетия не могли ориентироваться на эту традицию, уже забытую даже в Западной Европе, а в России практически неизвестную. Тем не менее Римский-Корсаков, вспомнив свои астрономические познания, четко расписал порядок появления созвездий: Плеяды, Большая Медведица; Орион; затем следуют танцы комет и звездопад. Сугубо декоративная идея, соединившись с опытом бывшего морского офицера, вдруг воскресила древнюю концепцию «гармонии мира», пифагорейскую по своему происхождению.

Третий акт оперы-балета «Млада» — всеобщая ночная мистерия, включающая в себя «Элизиум» (коло светлых теней во вступлении), «Ад» (шабаш Чернобога) и служение Антэросу (явление призрака Клеопатры как антипода Млады). Начало акта, представляющее картину безлунного, но звездного неба, напоминает о других аналогичных случаях в творчестве Римского-Корсакова: «темно-лазурная» тональность ми мажор, яркие звуковые «вспышки» звезд, тихое колыхание арпеджио.

Почти то же самое мы видим во вступлении ко второму акту «Сказки о царе Салтане», где музыка живописует стихи Пушкина.

В той же опере светлая героиня, Царевна-Лебедь, оказывается носительницей ночных регалий: «Месяц под косой блестит, а во лбу звезда горит». Звездой, конечно, могло быть и солнце, но связь образа Царевны с ночью неоднократно подчеркивается и в сказке Пушкина, и в опере Римского-Корсакова. Таким образом, Римский-Корсаков наполнял топос ночи идеей чудесного света, животворящей любви и космической упорядоченности. Наиболее

музыкальная газета. 1908. № 39–40. С. 842–844); процитированная характеристика ми мажора — отсюда же. О синестезии Римского-Корсакова, ее психологических и натурфилософских предпосылках, см. в статье И. А. Ванечкиной и Б. М. Галева (Ванечкина И. А., Галеев Б. М. «Цветной слух» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыка XVIII–XX веков: культура и традиции. Казань: Казанская консерватория, 2003. С. 181–195. URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zwet-sl_r.htm (дата обращения: 28.02.2015).

Облака совершенно исчезают. Ясное небо. Безмесячная ночь.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with trills and triplets, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *pp* and *f*.

Second system of musical notation. The right hand continues with melodic lines and trills, and the left hand maintains the accompaniment. Dynamics include *f* and *pp*.

Видны падающие звезды.

Third system of musical notation. Both hands play a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes. Dynamics include *f* and *pp*.

(Звезда)

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand continues the accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with trills and triplets, and the left hand continues the accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with trills and triplets, and the left hand continues the accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

«Млада». Акт III. Вступление

Maestoso (♩ = 63)

«Сказка о царе Салтане». Акт II. Вступление

соответствующим его поэтике символом ночи становился не образ первозданного хаоса или всеприемлющего небытия, а карта неба с четкой системой координат.

ЗЕМЛЯ: РАСТИТЕЛЬНЫЙ МИР

ЛЕС

Топосы, связанные с землей, относятся как к природе, так и к цивилизации. Земля в широком смысле этого слова вбирает все и взаимодействует со всеми сущностями, отраженными в топике и символике произведения. Недаром последнее средство, к которому в «Сказании о невидимом граде Китеже» прибегает Феврония, пытаясь помочь Гришке Кутерьме, — это научить его молиться Матери-Земле, которая способна понять и принять любого из своих чад.

Земля как абстрактное понятие в поэтике Римского-Корсакова нигде специально не персонифицирована (как Эрда в тетралогии Вагнера, однако вещая Эрда — не то же самое, что Мать-Земля в древнеславянских представлениях). В творчестве Римского-Корсакова земля приобретает смысл лишь как порождающая сила, и в контексте всего, что ею порождено: это растения, животные,

птицы, насекомые, люди. Все эти сущности взаимодействуют между собой, а порой и превращаются друг в друга.

Среди земных топосов, структурно важных для «звукосозерцания» Римского-Корсакова, на первом месте находится, вероятно, топос леса. Он не был совершенно новым в искусстве XIX века и присутствовал в ряде романтических опер, от «Волшебного стрелка» Вебера до «Зигфрида» из «Кольца нибелунга» Вагнера. Немецкая романтическая опера оказала сильное влияние на композиторов «Могучей кучки» в их трактовке природных образов. Однако в России лес воспринимался не только как художественный символ. Он изначально наделялся ореолом священного всемогущества. Россия по большей части — лесистая страна, и для ее народов лес был всем: обычной средой обитания, убежищем от врагов и гонений, источником благ и пищи, святилищем древних богов — но одновременно также тем местом, где можно потерять жизнь, заблудившись и став жертвой диких зверей или нечисти. Все это отражено и в народных сказках, и в русском искусстве XIX века: поэзии, прозе, живописи, музыке.

В творчестве Римского-Корсакова топос леса вбирает в себя множество разных символов и представлений, что будет показано на нескольких примерах.

В «Псковитянке» Михайло Туча, не желающий покоряться власти Ивана Грозного, уходит из города вместе с «вольницей» в леса, фактически выбирая участь «благородного разбойника». Здесь лес символически означает свободу, но также одиночество, отчаяние и гибель. Сцена грозы в лесу и царской охоты в начале третьего акта (сам Римский-Корсаков полагал, что создал ее не без влияния аналогичной сцены в «Троянцах» Берлиоза¹¹) предрекает смерть Тучи и Ольги.

Однако тот же самый лес под Псковом становится в одноактной опере «Боярыня Вера Шелога», содержащей предысторию «Псковитянки», символом другой свободы, связанной с любовью и зарождением новой жизни. Впрочем, любовь замужней боярыни и молодого царя Ивана так же запретна, как и любовь царской дочери Ольги и бунтаря Тучи, и поэтому безысходна.

В «Младе» первые же слова песни Войславы — «Ой вы, темные леса» — обрисовывают место действия и душевное состояние героини. Князь Мстивой в следующей сцене сравнивает дочь с «волчицей», что тоже вряд ли случайно. В четвертом акте оперы-балета на сцене должен быть заповедный священный лес, окружающий храм Радегаста; на этом величественно-мрачном фоне вершится возмездие Войславе за отравление Млады. Лес здесь скорее именно

¹¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 137.

фон, нежели участник событий, но как топос он важен, поскольку воплощает могучую силу земли, рода, судьбы. Специально оформленной «темы леса» в «Младе» нет, но вне этого образного контекста славянский миф невозможен.

Напротив, в «Снегурочке» лес выступает как коллективный герой, гармоничное сообщество деревьев, цветов, зверей, птиц, духов, богов и людей. Лес не враждебен берендеям, но он пытается защитить свое прекрасное порождение, Снегурочку, от преследований Мизгиря и отступает, лишь когда сама Снегурочка влюбляется в того, кто раньше внушал ей страх.

Идея леса как особой духовной субстанции, порожденной землей, но устремленной к небу, достигает своей кульминации в «Китеже». Лес здесь — не просто место действия, а вселенская природная Церковь, где, по словам Февронии, каждый день идет «служба воскресная».

Лес — вполне естественная для земных существ среда обитания. Человек способен стать его частью и научиться понимать его язык. В творчестве Римского-Корсакова имеется целая вереница зверей, птиц и даже насекомых, причем в операх они составляют не только декоративный антураж, но и включены в символическую структуру целого.

Полнее всего это представлено, разумеется, в «Снегурочке», где присутствует целый «зверинец», и в «Сказании о невидимом граде Китеже». Но, например, девушки-лебеди присутствуют в «Садко» и в «Сказке о царе Салтане»; шмель и белка — в «Сказке о царе Салтане» (по замыслу композитора, обе роли должны исполняться детьми); волшебная птица — в «Золотом петушке». Если же учитывать не только оперы, но и другие сочинения с текстом, то мы обнаружим самую разнообразную живность: стрекоз (трио «Стрекозы» ор. 53 на стихи А. К. Толстого), «ученого кота» и других сказочных персонажей из вступления к поэме Пушкина «Руслан и Людмила» (симфоническая «Сказка»), а также всевозможных божеств природы, античных и славянских — Пана, нимф, русалок, nereid...

На той земле, которую воспевал в своем творчестве Римский-Корсаков, обитало огромное разнородное сообщество живых существ, к которым композитор относился с поистине отеческой любовью.

САД

Оппозиция «леса» и «сада» давно известна историкам культуры, но в творчестве Римского-Корсакова эти понятия встроены в более сложную систему. «Лес» и «сад» соотносятся у него примерно так же, как «море» и «озеро». Лес, в отличие от сада, первичен и само-

достаточен, как и море. У него нет хозяина, он существует по своим собственным законам; человек в нем лишь гость или нежеланный пришелец. В саду, наоборот, человек изначально «дома», ибо сад, как известно, является отражением представлений об утраченном рае (и, подобно озеру, окном в «иной мир»).

Топосы леса и сада могут пересекаться по смыслу. Так, в «Псковитянке» лес — место опасной свободы, где не действуют законы, и каждый рискует стать добычей и жертвой, но и огражденный боярский сад — не только место невинных девичьих игр, но и место тайных разговоров (Токмаков и Матута) и тайных свиданий (Ольга и Туча).

Чрезвычайно важен топос сада в «Царской невесте», где он отчетливо символизирует потерянный рай, куда Марфа жаждет вернуться как наяву, предвкушая свадьбу с другом детства Иваном Лыковым, так и в безумном бреду последнего акта.

В опере «Пан воевода» взаимопереплетение леса и сада еще драматичнее. Действие оперы начинается в лесу, где героиня, Мария, случайно встречает властного и деспотического Воеводу; в саду же во время насильственного для Марии свадебного пира начинается стрельба, поскольку ее жених Чаплинский хочет ее освободить. То есть ни лес, ни сад уже не могут служить прибежищем для любящих и разлученных героев. Сходство сюжета «Пана воеводы» как с сюжетом «Псковитянки», так и с сюжетом «Царской невесты» (попытка отравления соперницы из ревности) лишь рельефнее выделяет наличие сквозных смысловых мотивов, тянущихся от оперы к опере.

Сад представлен и в некоторых других поздних операх. Там он тоже выглядит отнюдь не идиллическим прибежищем, а чем-то странным и таинственным. Зловещий сад Кашеевны полон ядовитых цветов; небывалые цветы вдруг распускаются в темной лесной чаще перед взором умирающей Февронии в четвертом акте «Китежа».

Как нетрудно заметить, с топосом сада у Римского-Корсакова связаны образы цветов, которые упоминаются в словесных текстах и находят более или менее внятное отражение в музыке. Конечно, звуками невозможно создать видимый образ цветка, но определенные звуковые комплексы (мелодические фигуры, подобные «чашечкам» цветов на длинных стеблях), особо колоритная инструментовка, «благоуханные» или «дурманящие» гармонии, редкостные тональности позволяют выявить и этот, весьма специфический, топос. У Римского-Корсакова, как и у некоторых других русских композиторов, помимо всех перечисленных музыкальных особенностей, темы или эпизоды, связанные с образами цветов и цветущего



«Сказание о невидимом граде Китеже». Акт IV

сада, сопровождаются «колышущейся», словно бы от дуновения ветра, фактурой, в ритмах которой порой улавливается вальсовость.

Тем не менее традиционная антитеза «леса» (дикого, темного и страшного) и «сада» (мирного, светлого и приветливого) приобретает в позднем творчестве Римского-Корсакова едва ли не противоположный смысл. Лес символизирует здесь гармоничное целокупное существование, «пустыню прекрасную», сад же — нечто иллюзорное, искусственное, соблазнительное, но вовсе не безопасное.

Другие природно-земные топосы, наделенные культурными смыслами (например, «горы» или «степь»), в творчестве Римского-Корсакова представлены лишь эпизодически и не входят в его художественный мир в качестве неотъемлемой части. Чужды ему также замкнутые темные пространства — пещеры, гроты и подземелья, — которые пробуждали фантазию многих художников, писателей и композиторов XIX и начала XX века, поскольку символизировали вход в запретные глубины inferнального или подсознательного.

ГРАД И МИР

Важнейшим из топосов, связанных с цивилизацией и человеческим сообществом, для поэтики Римского-Корсакова является топос города, или, как было бы правильнее называть его в данном случае, «града». Это старинное слово звучит в названии «Сказания о невидимом граде Китеже» и вовсе не тождественно культурному концепту «города», уже сложившемуся в русской культуре к началу XX века. «Град» выглядит скорее смысловой параллелью к средневековым западноевропейским понятиям типа немецкого *Burg* — крепость, твердыня, у которого, помимо исторического

смысла, имеется и сакральный, метафорический (как в начальной строке лютеровского хорала «Ein feste Burg ist unser Gott»). Другая возможная ассоциация — латинское *urbs*, особенно в контексте сакраментального обращения римских пап: *Urbi et orbi* — «Граду и миру».

Мы вынуждены разделять «град» и «город», поскольку урбанизм Нового времени был Римскому-Корсакову не слишком интересен ни как эстетическая проблема, ни как источник вдохновения. В отличие от некоторых своих современников (в частности, С. И. Танеева), Римский-Корсаков нисколько не чурался технических новшеств; достаточно сказать, что в его петербургской квартире на Загородном проспекте уже в начале 1900-х годов был установлен телефон. Однако блага цивилизации вовсе не приводили его в неофитский восторг, а воспринимались им как сугубо бытовые явления. С другой стороны, трагическое противостояние холодного имперского города и одинокого неприкаянного героя также не было его темой, хотя в русском искусстве этот топос возник уже в творчестве Пушкина («Медный всадник») и далее развивался по нарастающей, причем в основном на почве «петербургского мифа». Может быть, Римский-Корсаков сознательно отстранился от этой темы, поскольку никогда, в сущности, не был одинок — у него всегда была любящая семья, широкий круг общения, множество учеников. К тому же Петербург, похоже, так и не стал для него городом, который он воспринимал бы как личностно «свой» и находился бы с ним в духовном диалоге. В Москве композитор бывал довольно редко, наездами, и также не высказывал по отношению к ней ни пылких восторгов, ни критических суждений.

Идеальный «град», представленный в мифопоэтической системе Римского-Корсакова, ориентирован, несомненно, на древнерусские северные республики, Новгород и Псков, или на патриархальные княжества домосковского и домонгольского периодов. В творчестве Римского-Корсакова «град» — место концентрации духовных сил народа как многослойной и многоликой общности. В этом качестве он фигурирует в таких операх, как «Псковитянка», «Садко», «Млада», «Сервилия», «Сказка о царе Салтане» и даже, в какой-то мере, в пародийно-притчевом «Золотом петушке».

Музыкальные символы, составляющие топос града, имеют между собой много общего. Все они симметрично устроены или даже замкнуты (визуальная аналогия — крепостные стены с башнями, окружающие средневековый город), и все содержат фанфарные или колокольные интонации. Здесь мы в каждом отдельном случае имеем дело с устойчивым лейтмотивом, но совокупность этих лейтмотивов составляет топос, общий для многих произведений.

Сравнение лейтмотивов показывает, что очень разные по жанру и направленности произведения могут на самом деле быть весьма близкими в символическом отношении.

Фанфарная «виньетка» из «Сказки о царе Салтане», открывающая каждый акт, вряд ли воспринимается кем-то как нечто сакральное.

Однако из этой фанфары вырастает тема города Леденца, который до появления на острове царевича Гвидона был сокровенным, но вдруг стал видимым. Эта тема предвосхищает лейтмотив Великого Китежа: объединяющая их тональность фа мажор, та же колокольность в фактуре сопровождающих голосов и аккордовые фанфары в мелодии. В последних тактах «Китежа» тема возносится вверх, от «града» к «миру», от «стен» к «небу».

Следовательно, Леденец — это своего рода детский, сказочный прообраз Китежа, и музыка доказывает родство их символики.

Имеется также линия, ведущая к «Китежу» от «Псковитянки». Тема древнего града, обреченного утратить свободу, в «Псковитянке» составляет глубинную суть произведения. По невольному совпадению, и во Пскове, и в Великом Китеже к горожанам на общем собрании обращается князь, которого в обоих случаях зовут Юрием, а вслед за его речью цвет молодежи покидает город, уходя на верную гибель (Михайло Туча — с отрядом бунтарей, вольницей, а княжич Всеволод с небольшой ратью). В момент речи Юрия Токмакова в оркестре звучит тема, которую в финале оперы Римский-Корсаков сам «расшифровывает» как тему вольного Пскова. «Пал великий Псков», — поет в финале хор, оплакивая одновременно и город, и воплощавшую его душу Ольгу (название «Псковитянка» приобретает здесь символический смысл). Но душа бессмертна, и Псков остается в веках, подобно «невидимому граду Китежу». Симметричный лад, октатоника, звучащая в последних тактах «Псковитянки» в сочетании с темой Пскова в басах, также символизирует вечность и бесконечность.

Примечательно, что композитор вполне отдавал себе отчет в важности тональной семантики при звуковой характеристике того или иного «града». В письме к В. И. Бельскому от 8 июня 1904 года Римский-Корсаков обронил важное замечание: «Es-dur — это тональность воинственных городов, а Китежу подобает светлый F-dur»¹². Псков в этом смысле относится к городам «воинственным», хотя внешне и смиряется перед заведомо превосходящей силой.

В некоторых операх Римского-Корсакова присутствуют образы сразу двух городов, составляющих более или менее контрастную

¹² Римский-Корсаков Н. А. Переписка... Указ. соч. С. 328.

Allegro (♩ = 126)
Tromba

f *marcato* *dim.*

Moderato alla breve (♩ = 72)

Мил. *dim.* Что с тобой?

Гвид. Мама, мама!

Гвид.

Го - род креп - кий и боль - шой, Сте - ны с час - тыми зуб - ца - ми

dim. *mor.*

«Сказка о царе Салтане». Вступительная фанфара
 «Сказка о царе Салтане». Акт II. Лейтмотив Леденца
 «Сказание о невидимом граде Китеже». Конец оперы. Лейтмотив Китежа

оппозицию. Отчасти это есть уже в «Псковитянке», только там второй, враждебный Пскову город, Москва, воплощен в фигуре Ивана Грозного и не имеет собственно музыкальной характеристики, хотя несколько раз упоминается в тексте.

В «Садко» антагонизма между разными городами нет, но есть воображаемое соответствие между Господином Великим Новгородом и Моря Царицей — Венецией (в опере она называется по-старинному, Веденец). Решение Садко направить свои корабли именно в Венецию объясняется не только выбором «золотой середины» между угрюмым Севером и коварно-льстивым Югом, но и ощущением внутреннего родства двух городов-республик. Это родство отражено и в музыке. Так, в первом хоре первой картины Новгород представлен музыкой в характере тарантеллы в ля-бемоль мажоре, с соответствующим ритмом и фанфарно-симметричными фразами.

Музыкальный образ Венеции в «Песне Веденецкого гостя» имеет сходные черты, разве что в смягченном варианте. При этом композитор использует «морскую», «темно-лазоровую» тональность ми мажор.

Но за этой двойственностью кроется и другой смысл. Если помнить, что города-двойники в творчестве Римского-Корсакова символизируют разные начала, то получается, что шумный, богатый, но совершенно неромантический ганзейский Новгород противопоставляется прекрасной и «счастливой» Венеции. Так русская мечта об Италии отозвалась в опере-былине о Садко.

Два города, материально-приземленный и идеальный, полный чудес, присутствуют и в «Сказке о царе Салтане». В «царстве славного Салтана» многое предсказывает дремотный и затхлый быт будущего Додонова царства из «Золотого петушка». Леденец же, возникший на пустынном острове из ничего, постоянно полнится новыми красотоми.

В «Сервиллии» образ Рима двоится на Рим языческий со всеми крайностями, свойственными эпохе Нерона, и зарождающийся Рим христианский (причем оба увидены и услышаны через призму тогдашнего русского восприятия античности). Римская толпа на форуме в первом акте «Сервиллии» мало чем отличается от толпы славянских народов во втором акте «Млады» или в первой картине «Садко», а музыкальная характеристика Старца, носителя идеи христианства, проникнута интонациями знаменного распева. Интересно, что Рим императорский здесь близок к «воинственному городу» (ми-бемоль мажор звучит в фанфарных оповещениях о воле императора), и сквозь него проступает будущий христианский город (обиходный лад с тоникой *фа* в речах Старца).

Отцы и братья, мужи псковичи, ве-ли-ка-я держава го-су-да-ря,

p

Занавес

f *cresc.* *f*

Allegro (♩ = 132)

f

Вед. г.

dolce e grazioso

Город прекрасный, город счастливый,

dim. *p*

- «Псковитянка». Акт I. Картина 2. Ариозо князя Юрия
- «Псковитянка». Заключительный хор, последние такты
- «Садко». Картина 1. Вступление к первому хору
- «Садко». Картина 4. Песня Веденецкого гостя

Даже в «Китеже» речь идет не об одном, а о двух городах. Малый Китеж, представленный во втором акте, совсем не идеален; здесь бражничают, развлекаются грубыми затеями, строят козни, высмеивают и оскорбляют нареченную невесту княжича, безродную Февронию. Великий Китеж, оплот праведного князя Юрия, отделен от Малого не только дремучими лесами и рекой Керженец, но и огромной духовной дистанцией. Когда же Китеж становится невидимым, то достичь его могут лишь избранные и призванные. Мистерия Великого Китежа объединяет все основные топосы творчества Римского-Корсакова. Однако образная и музыкально-символическая система «Сказания о невидимом граде Китеже» — тема слишком сложная, чтобы затрагивать ее вскользь.

Поэтика творчества Римского-Корсакова, разумеется, отнюдь не исчерпывается рассмотренными в данном очерке топосами. Религиозную, этическую и политическую проблематику мы вообще на сей раз оставили в стороне, хотя без понимания этих аспектов картина «звукосозерцания» великого мастера безусловно останется неполной. Методом, предложенным здесь, можно было бы проанализировать и такие топосы, как государство, власть, церковь, народ, а также выявить специфику трактовки Римским-Корсаковым общеромантических топосов — любви, ревности, страсти, отчаяния, прощения, раскаяния.

Однако даже беглый анализ ключевых элементов поэтики Римского-Корсакова свидетельствует о том, что его мифопоэтическая система была столь же глубоко укорененной в общеевропейской традиции, сколь и оригинальной.

Дэвид Хаас

ОПЕРА КАК ПРИКЛАДНАЯ ПСИХОЛОГИЯ.
ОСОБЕННОСТИ «НОЧИ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ»
В КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОГО ОПЕРНОГО КРИТИЦИЗМА

«Руслан» сердечнее,
зато «Нибелунги» мудрее, громаднее.
Николай Римский-Корсаков

Эпиграф к статье¹ воспроизводит суждение Николая Римского-Корсакова, высказанное другу Василию Ястребцеву 29 марта 1893 года. Полная цитата представляет собой удивительный образец оперной критики. Композитор размышляет о достоинствах сочинений Глинки и Вагнера, лаконично формулируя свое мнение в одном предложении. Если бы оперные критики последовали примеру Римского-Корсакова, если бы они так не увлеклись полемикой, возможно, им удалось бы глубже понять сложную природу оперной композиции и суть множества разнообразных достижений оперных композиторов в России и на Западе.

В XIX веке альтернативой подробным заметкам Римского-Корсакова о своих музыкальных впечатлениях является прекрасный опыт полемической критики Стасова и Серова. В Западной Европе ни один известный критик, композитор или композитор-критик так и не смог превзойти Рихарда Вагнера с его особым сочетанием жесткости и самовозвеличивания. К сожалению, ни один другой оперный критик не был более влиятельным, чем он. В своих статьях об операх он попутно раскрывает собственные взгляды на эстетику, альтернативные подходы к оперной драматургии, но в основном — оценивает их жизнеспособность в современном мире. Он высмеивает целую оперную традицию, как это сделано, например, в завершении первой части труда «Опера и драма», где он открыто высказал свое пренебрежительное отношение к гендерным стереотипам. По его мнению, современная французская опера ведет себя как кокетка,

¹ Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 1. 1886–1897. Л.: Государственное музыкальное издание, 1959. С. 86.

немецкая опера — как ханжа, а итальянскую оперу вообще называет проституткой².

Однако Вагнер не упоминает о русской опере. Для него, как и для большинства представителей стран Западной Европы в 1853 году, не было необходимости рассматривать ее, ведь лишь немногие представители западной аудитории или критики имели хоть какое-либо представление о русской музыке. И лишь в 1910 году, благодаря Густаву Малеру, Сергею Дягилеву и самому Римскому-Корсакову, ситуация изменилась. В начале XX века у аудитории Европы и Северной Америки появилась возможность услышать избранные оперы Чайковского, Мусоргского и Римского-Корсакова. Несмотря на то, что репертуар с тех пор значительно расширился, знания и опыт российских оперных классиков приходят к нам, по большому счету, косвенно: из энциклопедий, книг и записей выступлений. Прежде чем мы сможем открыть окно в оперный мир, необходимо сначала изучить причины, по которым русская опера на протяжении стольких лет была неизвестна за границей.

Научные исследования русской оперы за рубежом до сих пор встречаются достаточно редко. До Ричарда Тарускина с его многочисленными работами пионером в этой области был Джеральд Абрахам, чья страсть к русской музыке была настолько велика, что он сам выучил русский язык, чтобы исследовать русскую музыку тщательнее. Статьи Абрахама по русской музыке стали появляться в конце 1920-х. В 1936 году появилась компиляция статей в 14 главах «Исследования русской музыки» («Studies in Russian Music»). Семь глав книги посвящены операм Римского-Корсакова. Позже, когда Абрахама пригласили стать автором статей для энциклопедий *Musik in Geschichte und Gegenwart* и шестого издания *Grove's Dictionary of Music*, этот ряд пополнился.

Никто не может поставить под сомнение огромное значение работы Абрахама в деле изучения русской оперы западными учеными. Тарускин был первым, кто опубликовал такое количество статей, поражающих глубиной и разнообразием. Тем не менее, если мы серьезно думаем о том, как повысить значение опер Римского-Корсакова на Западе, то необходимо будет подвергнуть сомнению некоторые из критических замечаний Абрахама о них.

Сфера изучения восприятия музыки является по существу критикой критики. Если кто-то вознамерится собрать антологию отзывов и статей, придется отследить оценку музыкальных произведений, взвесить все голоса за и против и исследовать все су-

² Wagner R. Oper und Drama. 1852. Reprint, Stuttgart: Philipp Reclam, 1984. S. 119–121.

шествующие мнения и основания для их формулировок. В качестве отправной точки для понимания проблемы восприятия опер Римского-Корсакова за пределами России я предлагаю исследовать влияние Вагнера на Джеральда Абрахама, основываясь на его комментариях к творчеству Римского-Корсакова.

Уже в своих ранних исследованиях Абрахам дает понять: в русских операх, так же как в русских литературных сочинениях, например в романе «Война и мир», с западной точки зрения, не хватает драмы. Оправдано это мнение или нет, но Абрахам делает понятие «драмы» главным мерилom в оценке опер Римского-Корсакова. Учитывая, что его заявление распространяется на все музыкальное искусство, мы не должны удивляться, узнав, что Абрахам не находит драму почти ни в одной опере Римского-Корсакова. Исключением является «Псковитянка», которую Абрахам нарекает «высшей точкой его достижений как драматического реалиста»³. В то же время «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством» являются не чем иным, как «веселым развлечением». О «Садко» Абрахам говорит, что это «не драма, а ряд сцен из эпоса, поставленных на сцене и обращенных в музыку»⁴.

Я не вижу никаких доказательств, что для анализа опер Римского-Корсакова Абрахам использует эстетические взгляды Вагнера, отраженные в труде «Опера и драма». Напротив, он опирался на партитуру и использовал метод сравнения с целью оценить качество лейтмотивов Римского-Корсакова или выразительность его оркестра. Тем не менее влияние вагнеровской эстетики пронизывает всю книгу: она содержит десятки ссылок на Вагнера, в сравнении с которым Римский-Корсаков всегда проигрывает.

Джеральд Абрахам был не единственным критиком, который считал, что опера должна оцениваться, прежде всего, как драма. Джозеф Керман использовал это как основание в своем исследовании оперной эстетики XX века, опубликованном в книге с соответствующим названием «Опера как драма». Ближе к концу он завершает полемику жесткой формулировкой:

«Лучшие оперы — драматические, они стоят в одном ряду с лучшими драматическими произведениями современной эпохи. Ни один из выдающихся оперных композиторов не подходил к опере как к пьесе с декоративными музыкальными элементами, даже Дебюсси. Ни один из них не подступался к ней как к чисто

³ Abraham G. *Studies in Russian Music*. 1936. Reprint, Freeport, New York: Books for Libraries Press, 1968. P. 162.

⁴ Там же. P. 230.

музыкальной форме, переделанной в сценический вид искусства, — определено не Вагнер»⁵.

Опера должна быть драматической, ведь она принадлежит к драматическому виду искусства. Безусловно, никто не станет это оспаривать. С другой стороны, стоит ли нам считать, что качество драмы — это основной критерий, по которому стоит оценивать оперу? Конечно, неразумно применять столь строго определенный стандарт драмы к фильмам или литературе. (Может ли кто-то представить себе оценку рассказов Чехова, на основе жестких стандартов драматического конфликта?) Причина расширения наших эстетических критериев для фильмов, литературы и, конечно, оперы очевидна: опыт зрителя в кино, опыт читателя в литературе, опыт слушателя оперных спектаклей не ограничивается только лишь фокусировкой на качестве драматической составляющей произведения.

В 1900 году Римский-Корсаков, возможно, и согласился бы с этим. В своих высказываниях он отстранился от своей ранней приверженности реалистическим идеалам кучкистов, подытоживая: «опера стоит над всеми музыкальными сочинениями»⁶. Чтобы объяснить изменение композитором своей прежней точки зрения на оперу как на драму, нет примера лучше, чем опера «Ночь перед Рождеством»⁷, написанная в 1895 году. Вторая опера по Гоголю ознаменовала начало заключительного этапа оперной карьеры Римского-Корсакова. Каждая из его зрелых опер особенным образом обращается к русской аудитории, а «Ночь перед Рождеством» предлагает заинтересованным слушателям иной подход композитора к опере. К сожалению, самые новаторские творения часто имели наименьший успех на сцене, и это сочинение не является исключением.

Можно было бы написать немало статей о различных аспектах этого незаслуженно отвергнутого произведения, но моя цель — рассмотреть блестящее нетрадиционное прочтение Гоголя Римским-Корсаковым и показать особый тип оперной психологии, редко воплощаемый в сочинениях Римского-Корсакова и других композиторов.

Ключ к обоим вопросам содержится в использовании элемента песни в опере. Песня (колядка) была объединяющим элементом в повести Гоголя. На первой странице Гоголь дает сноску про пение колядки на Рождество, и особенно в канун Рождества. На протяже-

⁵ Kerman J. Opera as Drama. New York: Knopf, 1956. P. 267.

⁶ Taruskin R. On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2009. P. 175.

⁷ В оригинале у Гоголя «Рождество» — со строчной буквы, у Римского-Корсакова — с заглавной. — *Прим. ред.*

нии повести колядки являются фоном для событий (за исключением сцены в Петербурге). Принимая подсказку Гоголя, Римский-Корсаков сделал колядку центральным элементом оперы с первой сцены вплоть до эпилога в четвертом акте.

Но песенные элементы не ограничиваются в этой опере колядками или сценами колядования. Другой тип аутентичных песен или их стилизации в искусстве XIX века — знаменный распев, ламенто, комические песни, казачьи песни, хороводные песни. Этот список может быть расширен, что и сделал Борис Асафьев в своих «Симфонических этюдах» на примере «Ночи перед Рождеством». Не стоит забывать, что это список песенных элементов, уже отмеченных как «интонации», дает ему возможность в эссе представить свою теорию интонации, как он понимал ее в 1922 году⁸. Интересно рассмотреть, насколько точно Римский-Корсаков использует песенные элементы согласно Гоголю. И что именно стоит выделить в гоголевской прозе для зрителей одной из двух опер Римского-Корсакова?

Прежде всего я бы предложил западному слушателю сначала понять, а потом принять постулат: сочинения писателей XIX века кардинально отличаются по стилю и психологическому настроению. Для многих нерусских читателей гоголевская проза имеет определенные сложности и, возможно, поэтому наименее популярна среди известных представителей литературной профессии XIX века. Сложности могли появиться в результате неверного представления о русских писателях как о реалистах, которые хотят дать подробнейший анализ социальных условий (Тургенев) или обратить столь же пристальное внимание на человеческую психику (Достоевский), а возможно, объединить и то, и другое воедино (Толстой). Исходя из этого предположения, читатель, который впервые начнет читать «Ночь перед рождеством» Гоголя, удивится и повествовательности, и структуре текста, иными словами — фабуле и сюжету, в терминологии формалистической школы.

В «Ночи перед рождеством» у Гоголя читатель должен добраться до седьмой страницы, чтобы встретить Кузнеця Вакулу, который пробирается в дом Оксаны, безо всякого предупреждения или объяснения. Подобное вступление выглядит весьма затянутым. И пока рассказчик Гоголя подводит нас к первой встрече с героем, он повествует о сорочинском заседателе, яресковском Голове, пьяном волостном писаре, Дьяке, казаках Чубе и Свербыгузе, судье, городничем, еще одном писаре, Фоме Григорьевиче, ведьме и черте. На протяжении этих семи страниц Гоголь дополняет сюжет

⁸ Asafyev B. V. *Symphonic Etudes*. 1922 / Trans. by David Haas. New York: Scarecrow Press, 2007. P. 83–84.

колядками, таинственной метелью, кражей месяца чертом, описанием религиозной живописи в церкви и пр.

Ритм гоголевского произведения, декоративные элементы его прозы, его фантазия, иронические литературные условности, вероятно, никогда не завоюют реалистически настроенного читателя. Однако таким образом литературные критики объясняют исключительность Гоголя как писателя и художника. Проще говоря, гоголевские вступления являются примером своего рода художественной многозадачности. В то время как писатель умалчивает о детстве и родителях Вакулы, выборе профессии и прошлых отношениях, он создает для нашего воображения удивительно яркий портрет Диканьки во всей своей необычности. Иными словами, не давая нам психологический образ Вакулы, он вместо этого раскрывает психологию воображаемого места.

Самобытность и яркость первых семи страниц повести Гоголя требуют столь же великого музыкального воплощения. Стиль и звучание музыки должны характеризовать намеченные Гоголем образы, и Римскому-Корсакову удалось этого достичь, что заслуживает соответствующей оценки в России и за рубежом.

Большинство критиков хвалили Римского-Корсакова за создание великолепного образа сияющего ночного неба во вступлении к I акту, особенно за выдумку «хроматической» метели и постепенным ее октатонным стиханием. Некоторые ученые, среди которых был и Абрахам, признали попытки Римского включить диалоговые элементы Гоголя. Асафьев также указывал на изысканные картины произведения с участием параллельных мирских и сверхъестественных музыкальных сфер, отражающих друг друга как в деталях, так и крупными планами⁹. Эти параллели — уже своего рода многозадачность, но тонкости картинного решения оперы никогда не было достаточно, чтобы привлечь на свою сторону критиков этого сочинения и опер Римского-Корсакова в целом.

Под многозадачностью я подразумеваю нечто отличное от часто упоминаемого контраста между диатоническими и хроматическими элементами гармонического языка. Композитор, превзойдя все ожидания, полностью повторил риторическую многозадачность Гоголя, примеры чего можно легко найти в каждой картине оперы. Два примера демонстрируют широту изобретательности Римского-Корсакова.

Первый пример появляется в начале оперы: 1-ая картина, 3-я сцена. По иронии судьбы, Римский-Корсаков воспроизводит здесь гоголевский эффект в сцене, которая отсутствует в повести Гоголя.

⁹ Asafyev B. V. Указ. соч. P. 85.

Причина, почему черт решает украсть месяц и все звезды, кроется в желании сделать так, чтобы казак Чуб сидел дома и помешал свиданию Кузнеца Вакулы с Оксаной. (Может ли что-либо быть более тривиальным?) Как упоминалось выше, в повести мы не встречаем Кузнеца Вакулу, пока он не приходит к Оксане. Как он это делает, нигде не объясняется. В то же самое время жители села вынуждены передвигаться в темноте на ощупь, включая Чуба, отца Оксаны, и его кума Панаса.

В опере Римский-Корсаков изменил порядок событий, так что Вакула и отец Оксаны встречаются до того, как Вакула видит Оксану. Результат — акт I, картина 1, сцена 3.

В партитуре эта сцена не имеет названия. Недоброжелатели оперы критиковали образ Вакулы здесь и в других местах оперы за «бесхарактерность»¹⁰. Принимая во внимание все детали, я бы назвал этот музыкальный номер *scena e cavatina con assurdità della vita*. Очевидно, что Римский-Корсаков и не пытался стать Верди или Чайковским. Его Вакула — не Ленский, и у него нет привычных для оперы любовных арий. В этой сцене композитор создает комическое обобщение, показывая абсурдность жизни Вакулы в гоголевской Диканьке, где мать может оказаться ведьмой, где черт не только существует, но и может украсть месяц, где сельская красавица — отъявленная кокетка, где никому вообще нельзя доверять, и чистая случайность может изменить всю жизнь героев. Речь здесь идет не о личной психологии, но о психологии социального поведения в обществе.

В начале дуэта Вакула задается вопросом, кого Оксана действительно любит, в то время как Чуб убеждает себя пойти домой — курить трубку и слушать колядки за дверью. Переход к речитативу начинается в тот момент, когда они замечают друг друга. Как и Зигфрид, дразнящий Вотана, молодой Вакула дерзок, молод и воинственен. Чуб же, напротив, скрывает свои личные качества. С этой целью он маскируется, изменяя вокальный тембр (начинает петь фальцетом) и вокальный стиль (речитатив сменяется псевдо-колядкой, которую тот запекает в странном, замедленном вдвое темпе) (см. нотный пример).

Чуб отчаивается переспорить Вакулу, который отвечает ему сердитыми выкриками «К черту!» в интервале тритона, символизирующем лейтмотив черта на протяжении всей оперы. Его страхи оказываются беспочвенными. Римский-Корсаков приводит нас к трагикомическому сопоставлению признания Вакулы в любви к Оксане и страстного вожделения Чуба к матери Вакулы Солохе.

¹⁰ Abraham G. Указ. соч. P. 183.

Чуб (falsetto)

Нет, не ска-жу е-му, кто я; при-бьет, по-жа-луй. До-брый че-ло-век,

8

я при - шёл по - ко - ля - до - вать ма - лень - ко под ок - на - ми вам на за -

14

Вакула

ба - ву. К чор-ту ско-ляд - ка - ми сво - и - ми у - би - рай-ся!

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Ночь перед Рождеством».
Акт I. Картина 1. Сцена 3

Подобное сравнение много дает нам в понимании цели композитора: Римский-Корсаков не стремится наделить Кузнеца Вакулу яркой индивидуальностью. Напротив, его интерес лежит в изображении странностей сельской жизни. Он создает общую психологическую картину места, не концентрируясь на личности главного героя.

Прежде чем перейти ко второму примеру, следует обратиться к содержанию «Ночи перед рождеством» Гоголя. Главный герой Вакула влюблен в Оксану. У него есть враг — черт, и есть проблема — непостоянство и кокетливость Оксаны. Девушка гордо заявляет, что выйдет замуж за Вакулу, если тот принесет ей черевички, «которые носит царица». Вакула выполняет ее просьбу. Учитывая такой поворот событий, кажется, что центральным местом драмы должна стать сцена требования черевичек. Но у Гоголя не все так просто. По сюжету, Оксана просит черевички, которые увидела на другой девушке, подаренные той ее возлюбленным. И это важно, так как та девушка (Одарка) гуляет с другими сельскими девушками и парубками и поет колядки в канун Рождества, в соответствии с их ежегодным обычаем. Эмоции героев, демонстрируемые здесь, по возможности скрыты, но находятся под пристальным вниманием окружающих. Это лишь напоминание о том, что в маленьком селе всем есть дело до других и ничего нельзя утаить.

В опере все это происходит во время 2-й картины, в сцене 3, завершающей I акт. Знаменательно, что Римский-Корсаков назвал сцену «Колядки девушек», поскольку эти песни будут звучать на всем протяжении оперы.

Если применять к этой сцене каноны драма-центричной оперной критики, то наш разговор далее сосредоточился бы вокруг слов Оксаны, ответа Вакулы и их чувств. Применительно к тексту Гоголя

подобные страсти кажутся смехотворными. Принимая это во внимание, Римский-Корсаков решает не писать традиционных арий и дуэтов. Следуя за гоголевским текстом, композитор использует в своей опере традиционные рождественские колядки, которые дают необходимый местный колорит, но не только. Хор на сцене является постоянным напоминанием, что Вакула и Оксана живут в социуме, они должны иметь определенные социальные навыки, чтобы комфортно и счастливо жить среди других людей.

И Оксана, и Вакула — оба хороши собой, но Вакула во многом уступает девушке в социальном поведении. Римский-Корсаков показывает это в финальной сцене I акта. Сцена развивается следующим образом: прибытие колядующих, восхищение Оксаны черевичками, нереальное требование Оксаны к Вакуле; в конце — насмешки девушек и трансформация просьбы Оксаны в хоровую песню.

Принимая во внимание умение Гоголя представить взаимодействие персонажей в контексте мерного течения жизни и событий, Римский-Корсаков пытается достичь этого в музыкальной канве сцены. Мы сначала слышим колядующих, поющих в ночь перед Рождеством. Композитор зафиксировал в партитуре восхищение Оксаны черевичками Одарки и глупую просьбу принести лучшую пару — самой Императрицы! — как синтез аккомпанированного речитатива и ариозо (напоминание о венецианских операх Монтеверди). В последние минуты сцены композитор дает наслаение двух пластов. Персонажи прерывают свои колядки, трансформируясь в «греческий хор» насмехающихся: «Ха-ха-ха-ха!», вторя насмешкам Оксаны. Как противопоставление «хору», Оксана и Вакула исполняют странный краткий дуэт, выполненный в технике имитационной полифонии. И хотя схожесть мелодических фраз в оригинальном виде (как в любовных дуэтах у Верди) привела бы к взаимопониманию, слова, произносимые Вакулой и Оксаной, здесь однозначно демонстрируют эмоциональное дистанцирование. В финале I акта у Римского-Корсакова нет развязки конфликта, как в комических финальных сценах вторых актов у Моцарта. Оксана повторяет свое требование, и Вакула покорно соглашается с выдвинутыми условиями. Хор колядующих растворяется в атмосфере нераспутанных узлов сюжета.

В дальнейшем Римский-Корсаков обнаруживает много возможностей для создания гоголевских странных переплетений характеров, сюжетов, взаимоотношений героев. Больше всего стилистических диссонансов мы обнаруживаем во II акте, в сцене в хате Солохи, где три совершенно разных гостя (Голова, Дьяк и Чуб) пытаются добиться ее расположения тремя различными способами

(отраженными и в вокальных партиях). В финале II акта, как и I акта, Римский-Корсаков выводит колядку на передний план. Между тем, внимание слушателя еще и акцентируется на совершенно подавленном Вакуле, который в отчаянии сетует на свою тяжелую долю. Что здесь выходит на первый план? Это комическая, трагическая или эпическая сцена? В сценах с жителями деревни Диканьки не найти простого ответа. Римский-Корсаков показывает сельскую жизнь с разных сторон, не менее подробно, чем Гоголь. Таким образом в своей опере он дает психологическую характеристику места, а не отдельного человека.

* * *

Такая опера, как «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова, никогда не впишется в западную модель оперы в общепринятом смысле, где собственно драма вытекает из личной психологии героев и межличностных конфликтов. Как и Гоголь, Римский-Корсаков сместил фокус своих слушателей, направив его на людей, которые взаимодействуют в группах. Асафьев, справедливо заметив, что Римский-Корсаков был психологом не в меньшей степени, чем Чайковский, делает вывод, что «восприятие и образы глубоко субъективны». Оксана Римского-Корсакова «не менее живая, хотя ее надо оценивать не по словам, а в целом»¹¹. Действительно, это просто разница между психологиями: психология личности для Чайковского и прикладная психология для Римского-Корсакова.

Учитывая это различие, неудивительно, что Римский-Корсаков любил «Черевички» Чайковского и терпеть не мог либретто Якова Полонского, по которому была написана опера. Он отверг это либретто. Чтобы оценить все достоинства этой оперы, не обязательно быть специалистом по Гоголю, ученым, антропологом или этномузыковедом. Надо просто читать Гоголя, обращая внимание не только на сюжет и характеры, но на тип их представления. Реальное достижение Римского-Корсакова заключалось не только в сохранении сюжета, персонажей, диалогов и прочих реалистических деталей. Подобно Гоголю, который подарил Вакуле возможность совершить чудо, композитор дает слушателю уникальную возможность отвлечься от повседневных забот и отправиться навстречу приключениям — комическим, странным, невероятным, но имеющим, тем не менее, отношение к реальной жизни человека в социуме.

¹¹ Asafyev B. V. Указ. соч. P. 84–85.

Майкл Скотт Ричардсон

РУССКИЙ «ПАРСИФАЛЬ» ИЛИ РУССКОЕ «КОЛЬЦО»?
ПРИСТАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД НА ВЛИЯНИЕ ВАГНЕРА
В ОПЕРЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
«СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ»

После премьеры (1907) предпоследнюю оперу Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» прозвали «русским “Парсифалем”» — сомнительное название, но, как представляется, подходящее. Если судить поверхностно, мотивы искупления и обилие христианских тем в опере Римского-Корсакова и вагнеровском «Парсифале», определенно, оправдывают это сравнение, не говоря уже о том, что «Китеж» был задуман как последняя опера композитора: работу над «Золотым петушком» он начал позже. Этот ярлык, несомненно, отсылает к рассыпанным по партитуре аллюзиям на музыкальные темы из «Парсифаля». Однако вдумчивая оценка воздействия Вагнера на Римского-Корсакова покажет, что глубочайшее влияние на русского композитора оказала монументальная тетралогия — «Кольцо нибелунга». Действительно, название «русское “Кольцо”» гораздо лучше подошло бы опере. Цель моего доклада — представить оперу в новом контексте: в свете огромного влияния «Кольца» на Римского-Корсакова. В процессе анализа отметим текстовые и музыкальные элементы, крепко связывающие «Китеж» с «Кольцом», и рассмотрим, как повлияла тетралогия на формирование «Китежа». Начав с общих рассуждений о вагнеровском воздействии на Римского-Корсакова, я перейду к сюжетному сходству «Китежа» и «Кольца» с последующим анализом музыкальных связей между двумя этими сочинениями и акцентом на образах природы и использовании лейтмотивов.

ВЛИЯНИЕ ВАГНЕРА
НА РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Вопросы влияния Вагнера на Римского-Корсакова сами по себе проблемны и трудны для полемики. Одной из причин обращения к этой теме является то, что Римский-Корсаков не уклоняется от признания «музыкальных влияний», восходят ли они к Шуберту,

Листу или Вагнеру¹. Кроме того, русский композитор Александр Гречанинов приводит в своей биографии красноречивое мнение Римского-Корсакова на этот счет. Гречанинов, описывая ситуацию, сетует, что написанная им пьеса имеет чересчур сильное сходство с Бородиным, на что Римский-Корсаков отвечает: «Не огорчайтесь, если Ваша музыка будет на что-то похожа; было бы гораздо хуже, если бы она вообще ни на что не была похожа!»².

Подобные воззрения Римского-Корсакова можно отыскать в его личной переписке и автобиографии, где, среди прочего, раскрывается его отношение к творчеству Вагнера. Несмотря на то, что в близком кругу товарищей-композиторов, включая членов «Могучей кучки», было принято бранить Вагнера, Римский-Корсаков в «Летописи» приводит весьма сбалансированный взгляд на сочинения немецкого композитора. Так, он сообщает: «“Лоэнгрину” было выражено, с нашей стороны, полное презрение, а со стороны Даргомыжского неистощимый поток юмора, насмешек и ядовитых придилок. А в это самое время “Нибелунги” уже были наполовину готовы и сочинены были “Нюрнбергские певцы”, в которых Вагнер опытной и умелой рукой пробивал дорогу искусству куда далее вперед по сравнению с нами, русскими передовиками!»³ В письме к Василию Ястребцеву (от 15 июня 1901 года) он указывает, что после *рьяного* изучения партитуры «Зигфрида» он начал испытывать отвращение к «слуховым заблуждениям»⁴ и перейденным «границам возможного в музыке»⁵. Он задается вопросом, не лучше ли его музыкальный слух, чем у Вагнера, но сразу отвергает эту мысль. Тем не менее он утверждает, что прислушивается к своей «музыкальной совести», а «Вагнер эту совесть утратил в погоне за величием и новизной»⁶. Он, однако, делает отступление: никто не может сравниться с немецким композитором, когда дело касается инструментовки, — и открыто признает влияние вагнеровской оркестровки на свои сочинения.

¹ Taruskin R. Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's "Angle" // Journal of the American Musicological Society. 1985. Vol. 38. No 1. P. 79, 93.

² Gretchaninoff A. My Life / Trans. Nicolas Slonimsky. New York: Coleman-Ross, 1952. P. 39.

³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва: Согласие, 2004. С. 118.

⁴ Незавершенная статья Н. А. Римского-Корсакова «О слуховых заблуждениях» в черновых заметках хранится в РНБ. Ф. 640. № 565.

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 118.

⁶ Письмо Римского-Корсакова В. В. Ястребцеву от 15 июня 1901 года // Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Сост. Л. Г. Барсова. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. С. 130.

Однако очевидцы указывают, что Римский-Корсаков отвечал негодованием на любые сравнения его музыки с вагнеровской. К примеру, когда Владимир Бельский, либреттист «Китежа», заметил, что опера кажется похожей на «Парсифаля», Римский-Корсаков упрекнул его: «О длиннотах же Вагнера скажу, что в них вижу лишь его *божественное* самомнение, а других божественных качеств не усматриваю. Я люблю, чтобы сочинение имело художественную форму, а у Вагнера формы нет, а если и есть, то она антихудожественна. Не желайте таковой моему произведению»⁷. Саймон Моррисон, однако, называет это утверждение, «по большому счету, катарсисом, указывающим на возрастающее увлечение немецким композитором»⁸. Кроме того, Моррисон отмечает сравнение «Китежа» и «Парсифаля», обсуждаемое рядом музыкальных критиков после первого представления оперы: «В трехчастном обзоре премьеры спектакля (9 февраля 1907 года) Петровский, почитатель Вагнера, сравнивает поиск Февронией невидимого града Китежа с поиском Парсифалем Святого Грааля. В первой части он пишет, что аллюзии Римского-Корсакова на “Парсифаля” обеспечивают “Китежу” *эпический дух*, сближающий его с *идеальностью Монсальвата* [замка Святого Грааля], а в шестии IV действия трудно не увидеть сходства некоторых ритмических и мелодических деталей, которые присутствовали в *процессии в зале Святого Грааля* (I действие)»⁹.

Если принять во внимание все перечисленные сравнения, неудивительно, что в конце концов опера Римского-Корсакова получила прозвище «русский “Парсифаль”».

Но если задаться вопросом, какое творение Вагнера оказало наибольшее влияние на Римского-Корсакова, то следовало бы выделить «Кольцо», а не «Парсифаля». Знакомство с «Кольцом» в Петербурге (1888–1889) привело к плодотворному периоду сочинения опер, и музыкальный стиль Вагнера оказал ощутимое воздействие на поздние опусы Римского-Корсакова, особенно по части оркестровки. Римский-Корсаков посещал репетиции «Кольца» вместе с Александром Глазуновым, с партитурой в руках, и впоследствии писал: «Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход»¹⁰. Работая над редакцией «Бориса Годунова»

⁷ Письмо Римского-Корсакова В. И. Бельскому от 5 августа 1903 года // Н. А. Римский-Корсаков. Переписка... Указ. соч. С. 313–314.

⁸ Morrison S. Russian Opera and the Symbolist Movement. Berkeley, CA: University of California Press, 2002. P. 143.

⁹ Там же. P. 141.

¹⁰ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 317–318.

Мусоргского, Римский-Корсаков включил вагнеровские оркестровые «трюки» в «Польский танец». Также он ввел их в свою оперу «Млада», где хотел использовать расширенный оркестр, как в вагнеровском «Кольце»¹¹. Римский-Корсаков проводил много времени за изучением партитуры «Кольца», о чем он сообщает в письме к Ястребцеву и в «Летописи»¹².

Признавая влияние Вагнера на партитуру «Млады», применительно к «Китежу» Римский-Корсаков это отрицал. Его предпоследняя опера — это своего рода загадка: по сравнению с другими операми, упоминания о «Китеже» в «Летописи» довольно скудны. Немногословность Римского-Корсакова любопытна, особенно в связи с тем, что «Китеж» из всех пятнадцати опер композитора — сочинение, обладающее наибольшей драматической глубиной. Джеральд Абрахам выделяет лишь три-четыре по-настоящему драматические фигуры в операх Римского-Корсакова, две из которых — дева Феврония и пьяница Гришка Кутерьма — из «Китежа»¹³. Опера демонстрирует поистине озадачивающую склонность Римского-Корсакова к использованию в музыке православно-христианских тем: композитор был атеистом. Увертюра «Светлый праздник» (1888) это подтверждает. В автобиографии композитор дает объяснение применению христианских тем в увертюре: он стремился отразить «легендарную, языческую сторону праздника, этот переход от мрачного и таинственного вечера страстной субботы к какому-то необузданному языческо-религиозному веселию утра светлого воскресения»¹⁴. Римский-Корсаков, похоже, был заинтересован не столько в изображении христианских аспектов Пасхи, сколько в обрисовке *двоеверия*. Вероятно, с подобными воззрениями композитор подошел и к сочинению «Китежа», где наблюдается противопоставление православия и языческого поклонения природе.

СЮЖЕТНОЕ СХОДСТВО МЕЖДУ «КИТЕЖЕМ» И «КОЛЬЦОМ»

Тема природы — одна из ключевых нитей, связывающих «Китеж» и «Кольцо». Сходство просматривается, в частности, в противопоставлении сил природы цивилизованному обществу. Учитывая, что Римский-Корсаков в процессе работы над оперой тесно общался

¹¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 321.

¹² Римский-Корсаков описывает, что расписание спектаклей и изучение партитуры «Кольца» в течение сезона 1888–1889 годов не позволили ему найти время, чтобы сконцентрироваться на собственных сочинениях.

¹³ Abraham G. Nikolay Rimsky-Korsakov // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Russian Masters 2 / Ed. Stanley Sadie. New York: W. W. Norton, 1986. P. 25.

¹⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 315.

с либреттистом, он мог держать во внимании возможное сюжетное сходство с «Кольцом»¹⁵. «Китеж» открывается пением Февронии в лесу, воспеванием ею природы. Там она встречает княжича Великого Китежа — Всеволода. Княжич влюбляется в Февронию и получает ее согласие выйти за него замуж. Они отправляются в Малый Китеж, который вскоре будет атакован татарами. Февронию захватывают и увозят; она возносит молитвы о защите Китежа. Благодаря ее заступничеству во время нападения татар город исчезает, но отражение его можно увидеть в озере. Февронии удается бежать с пьяницей Гришкой и укрыться в лесу, где она слышит голоса райских птиц и встречает призрак своего суженого, павшего в битве с татарами. Китеж превратился в город вечного счастья и блаженства, Всеволод с Февронией присоединяются к его жителям. Подобная легенда о городе, с помощью волшебства становящемся невидимым, несомненно, продиктована беспокойной российской историей, географической уязвимостью страны, частыми вторжениями на ее территорию. В частности, эта легенда символизирует очистительную надежду на божественное провидение в момент великой опасности.

Важная роль природы наиболее явственно ощутима в I акте. Как и в опере «Золото Рейна», где действие берет начало в глубине рейнских вод, завязка сюжета «Китежа» происходит в лесу, среди девственно чистой, свободной, дикой природы. Феврония, как и Зигфрид в «Кольце», — невинное дитя природы, и в I акте она поет свою «Похвалу пустыне», окруженная бесчисленными звуками леса. Дева поклоняется в «своей церкви» мироздания, где Бог присутствует во всем живом. Римский-Корсаков создает резкий контраст между девственным лесом, домом Февронии, и цивилизованным обществом Малого Китежа, когда движение звуковой ткани от безмятежной, переливчатой звукописи леса (I акт) приводит к аскетичной, лаконичной музыке, открывающей сельскую сцену II действия. Музыка начала II акта предполагает строго организованный, «правильный» нрав человеческого общества в противовес свободе, текучести, необузданности дикой природы. Еще более выразительное противопоставление устанавливается благодаря

¹⁵ Nicolai Rimsky-Korsakov. The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia / Trans. foreword Olga Browning. New York: Belwin Mills, 1984. P. v. На пятой странице предисловия дана информация о тесном сотрудничестве Римского-Корсакова и Бельского по поводу либретто. Здесь же содержится информация, как во время работы Римский-Корсаков и Бельский увлеклись двумя различными историческими русскими фольклорными легендами: о невидимом граде Китеже и о Св. Февронии Муромской. Обе эти легенды легли в основу «Китежа».

выведению на сцену прирученного медведя, пляшущего для публики. Зверь на поводке служит символом покоренной человеком силы природы. Так и Феврония оставляет свой прежний мир ради брака с княжичем Всеволодом. Схожий момент наблюдается в I акте «Зигфрида», когда Зигфрид приводит обузданного медведя в лагуну Миме. Однако в этом случае медведь на поводке не является символом власти человека над природой: здесь, скорее, показаны дружеские отношения человека с ней. Зигфрид дома и среди природы — простодушный герой. Контраст между физическим миром и человеческим обществом становится очевидным, в частности, если сравнить оперы «Зигфрид» и «Гибель богов», когда Зигфрид «связывается» с Гибихунгами и «развращается» в процессе общения с мужчинами. Подобным образом Альберихом, представителем «испорченного общества», обобравшим саму природу, разрушается чистота рейнского золота. Но пусть Феврония и покидает дикую природу в пользу цивилизации: она не теряет своей непорочности и чистоты; Зигфрид же — наоборот. Именно через безгрешность Февронии достигается искупление для Китежа и всех его жителей. Так же как и Брунгильда в финальном акте «Гибели богов», Феврония — это образ женщины, спасающей, в конечном счете, мир.

МУЗЫКАЛЬНОЕ СХОДСТВО: ПРИРОДА И ПОВТОРНОСТЬ

Поразительные параллели между «Китежем» и «Кольцом» реализуются на музыкальном уровне. Саймон Моррисон указывает, что звуки леса у Римского-Корсакова производны от «Шелеста леса» в «Зигфриде». Он также усматривает в солдатской песне, открывающей инструментальную картину «Сеча при Керженце» из III акта, ритмическое и гармоническое эхо «Полета валькирий»¹⁶. Моррисон пишет, что музыка III и IV актов «Китежа» напоминает, помимо «Кольца», «Страстную Пятницу» и «Дрезденский Амен» из «Парсифаля», а плач княжича Всеволода в III акте отсылает к королю Марку из «Тристана и Изольды»¹⁷. Но пока эти поверхностные мотивные черты сходства служат главными аргументами для изучения вагнеровского влияния, меня более интересует стилистическое сходство двух произведений, проявляющееся на глубинном уровне и не сразу заметное.

¹⁶ Morrison S. Russian Opera... Указ. соч. Р. 119, 157. На страницах 119 и 127 книги Моррисона можно познакомиться с тезисами о сходстве «Китежа» и «Кольца».

¹⁷ Там же. Р. 119.

К примеру, Римский-Корсаков обращается к стилю Вагнера, используя музыкальные повторения для обрисовки образов природы. Действительно, натуралистические «установки» многих вагнеровских опер, включая тетралогия, демонстрируют желание композитора обеспечить окружающей среде реалистичное, активное присутствие на оперной сцене¹⁸. Если внимательно присмотреться к отражению Вагнером звуков природы в «Кольце», повторность и устойчивые гармонические комплексы выходят на передний план. Карл Дальхауз пишет, что Вагнер «приостанавливает симфонический принцип тематически-мотивной работы» в передаче сцен природы, объясняя это тем, что «со времен Бетховена законы симфонизма отличались непрерывной целенаправленностью, а здесь наблюдается состояние неопределенности, тяготение к неподвижности музыкальной ткани, невзирая на внутреннюю динамику». Дальхауз считает Шестую симфонию Бетховена, описывающую «музыкальные картины природы» как «бесформенные», моделью для Вагнера¹⁹. Постоянное развитие музыки становится очевидным при рассмотрении ключевых моментов «Кольца», изображающих элементы природы. Опера «Золото Рейна» открывается ми-бемольным гулом, и вся последующая музыка вступления опирается на простое ми-бемоль-мажорное трезвучие. Переплетениями и пульсированием ми-бемоль-мажорных арпеджио, «ступенчатым» рисунком струнных Вагнер имитирует вздымание рейнских волн. Позже, когда дочери Рейна рассказывают о золоте, оно сияет лучезарным светом, мерцает сквозь толщу воды, и блеск его отражен в гармонической статике, повторяющихся секвенциях, трепетании струнных.

Позднее, в финале «Золота Рейна», статичные гармонии сопровождают мотив радужного моста. Большая плагальная каденция ведет слушателя от темы радужного моста к теме Валгаллы. Музыка базируется на одном аккорде на всем протяжении двадцати тактов, пока длится мотив радужного моста, вплоть до плагального каданса к мотиву Валгаллы. Эта сцена незамедлительно следует за входом богов в Валгаллу — слышится неустанное повторение кадансирующей попевки V-I в изобилии меди, подрагивающих струнных и пульсирующих духовых, сопровождающих финальное проведение мотива радужного моста. В магической музыке огня из «Валькирии» устойчивая гармония и повторяющееся переплетение фигураций струнных рисуют колеблющееся пламя, кольцом

¹⁸ Morrison S. Russian Opera... Указ. соч. P. 334–335.

¹⁹ Dahlhaus C. Realism in Nineteenth-Century Music / Trans. Mary Whittal. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. P. 107.

которого окружена дремлющая Брунгильда. В «Зигфриде» трепетание фигураций шестнадцатых у струнных, изображающих шепот леса, — почти дословная цитата фигураций мотивов радужного моста и водной пелены, где сверкает золото Рейна. В данном случае огонь и земля представляют собой натуралистические аналогии воздуха и воды из «Золота Рейна», и все указанные прецеденты объединены одинаковыми или схожими формами музыкальной повторности²⁰.

Моррисон рассматривает вступление к «Китежу» как «явную музыкальную отсылку к “Шелесту леса” из “Зигфрида”»²¹. Рисунок шестнадцатых из «Шелеста леса» (*Wachsendes Waldweben*) можно сравнить со схожим материалом из вступления к «Китежу». На протяжении вступления Римский-Корсаков использует постоянное движение трепещущими шестнадцатыми, напоминающее «узоры» «Шелеста леса», музыки пелены воды и мотива радужного моста. Устойчивые педали у деревянных и медных духовых, низких струнных, создающие гул, предполагают гармоническую статику, подобную той, что фигурировала в начале «Золота Рейна». Заметим, что такие повторения для обрисовки природы характерны не только для «Китежа» — они могут быть обнаружены в нескольких операх, написанных Римским-Корсаковым после просмотра и изучения «Кольца». Те же повторяющиеся узорчатые модели встречаются в «Садко», когда Римский-Корсаков рисует волны озера, где Садко впервые встречает Морскую Царевну. Согласно Моррисону, «повторение этих ритмов в различных гармонических и мелодических обликах создает парадокс времени в опере: музыка воды меняется, но одновременно остается той же»²². Гармоническую статичность Римский-Корсаков использует в сцене метели из оперы «Кащей бессмертный». Композитор пишет: «Довольно продолжительную сцену снежной вьюги почти всю удалось уложить на выдержанном уменьшенном септаккорде»²³.

Ричард Тарускин, освещая эту проблему, утверждает: «Влияние Вагнера на “Младу” и несколько других опер, последовавших за ней в 1890-е годы, не слишком затрагивает гармонию, исключая

²⁰ В дальнейшем Кристофер Моррис рассуждает о повторности для отображения образов природы в «Кольце». См.: Morris C. Wagner and “Invisible Theatre” // *Reading Opera Between the Lines: Orchestral Interludes and Cultural Meaning from Wagner to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 165–166.

²¹ Morrison S. *Russian Opera...* Указ соч. P. 138.

²² Morrison S. *The Semiotics of Symmetry, or Rimsky-Korsakov’s Operatic History Lesson* // *Cambridge Opera Journal*. 2001. Vol. 13. No 3. P. 266.

²³ Римский-Корсаков Н. А. *Летопись...* Указ. соч. С. 417.

вопросы гармонического ритма: некоторые пассажи долгих, протянутых аккордовых последовательностей явно обязаны вступлению к «Золоту Рейна»²⁴. И, хотя возможно, что Вагнер оказал заметный эффект на гармонию Римского-Корсакова (в опере «Кашей бессмертной» композитор интенсивно применяет хроматику), мысли Тарускина о «вагнерианских повторностях» определенно заслуживают внимания. Интересный факт: Римский-Корсаков упоминает, что Чайковский намеревался использовать вступление к «Золоту Рейна» как модель для своей оркестровой шекспировской фантазии «Буря». Римский-Корсаков пишет: «Помню также, как в один из своих приездов, будучи у нас, он рассказал, что сочиняет оркестровую фантазию на шекспировскую “Бурю”; при этом говорил, что, изображая море, он до некоторой степени намерен держаться как образца вагнеровского вступления к “Золоту Рейна” (построенного на одном трезвучии). Впоследствии, когда я услышал “Бурю” в оркестре, я не нашел, однако, никакого заметного сходства между изображением моря у Чайковского и Рейна у Вагнера»²⁵. Показательно, что в этом высказывании Римский-Корсаков будто бы критикует Чайковского не столько за намерение опираться на вагнеровский материал, сколько, наоборот, за отказ от него.

ЛЕЙТМОТИВЫ

Можно усмотреть влияние «Кольца» на «Китеж» в применении Римским-Корсаковым лейтмотивов. Русский композитор демонстрирует разные точки зрения относительно лейтмотивной системы Вагнера, начиная с рассуждений о своей ранней опере «Снегурочка» (1881). Он пишет: «Применение руководящих мотивов (Leitmotiv) мною широко использовано в “Снегурочке”. <...> Пользование лейтмотивами у меня несомненно иное, чем у Вагнера. У него они являются всегда в качестве материала, из которого сплетается оркестровая ткань. У меня же, кроме подобного применения, лейтмотивы появляются и в поющих голосах, а иногда являются составными частями более или менее длинной темы, как, например, главной мелодии самой Снегурочки, а также в теме царя Берендея. Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями. Такие руководящие гармонии трудно уловимы для слуха массы публики, которая предпочтительнее

²⁴ Taruskin R. Chernomor... Указ. соч. P. 115.

²⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 216.

схватывает вагнеровские лейтмотивы, напоминающие грубые военные сигналы»²⁶.

Позднее, рассуждая о композиции «Млады», он пишет: вагнеровская система лейтмотивов «значительно ускорила сочинение»²⁷. Несмотря на то, что не сохранилось свидетельств автора о возможном влиянии вагнеровской системы лейтмотивов на «Китеж», я считаю, что оно прослеживается в симфонической картине III акта «Сеча при Керженце». Здесь Римский-Корсаков контрапунктически сочетает лейтмотив христианских воинов с лейтмотивом вторжения татар, рисуя две противоборствующие армии, сошедшие в бою. Он начинает с первого проведения лейтмотива татар в аккомпанементе повторяющейся фигуры восьмой и двух шестнадцатых (имитация яростной скачки верхом на лошади). Затем, как реакция, следует лейтмотив христианских воинов, после чего темы звучат одновременно: враждующие армии скачут навстречу друг другу. Момент столкновения обозначен ударом тарелок. Последующее оркестровое повествование связано с непосредственным фактом встречи армий и их дальнейшим «выяснением отношений».

Нечто похожее Вагнер использовал в финале «Валькирии», второй оперы тетралогии «Кольцо нибелунга». Контрапунктическое наслоение возникает, когда Зигфрид проходит сквозь огонь, чтобы разбудить Брунгильду. Мы впервые слышим нисходящую пентатонную тему огненного кольца в финале III акта. Вотан исполняет лейтмотив Зигфрида, который прежде уже был представлен со словами «*Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!*» («Кто знает страх перед этим копьём, тот не пройдет огня никогда!»). Затем мелодия излагается в оркестре с постоянным повторением темы огненного кольца. Это момент музыкального предзнаменования: оркестр «дает понять», что Зигфрид, не знающий страха, пройдет сквозь огонь и разбудит Брунгильду. Аналогичный момент в «Китеже», когда тема христианских воинов звучит одновременно с темой татар, говорит о сильном сходстве с лейтмотивной системой «Кольца». Обе сцены имеют практически одинаковые музыкально-стилистические средства для обрисовки материального и метафорического единения двух сторон — любви и агрессии.

Бесспорно, контрапунктическое наслоение мотивов отнюдь не прерогатива Вагнера. Милий Балакирев, также оказавший сильное влияние на Римского-Корсакова, разрабатывал эту тех-

²⁶ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... Указ. соч. С. 261.

²⁷ Там же. С. 325.

нику в своей симфонической поэме «Русь». Подобное контрапунктическое наслоение в изображении батальных сцен было для того периода времени новшеством. Есть, к примеру, важная батальная сцена в III акте оперы Чайковского «Мазепа» (1884), написанной задолго до того, как Римский-Корсаков задумал «Китеж». Трактовка Чайковским этой сцены, однако, значительно отличается. У Чайковского возгласы битвы выражаются в неистовой, энергичной музыке, тогда как у Римского-Корсакова в наслоении тем воинов и татар рисуется история двух встретившихся сражающихся армий. Чтобы показать победу одной силы над другой, Чайковский использует знаменитую русскую тему «Слава», но здесь нет той сложности повествования, которая представлена в аналогичной сцене «Китежа».

Интересно, что батальные сцены стали характерным признаком кинофильмов двадцатого века и звукового сопровождения к ним, и музыка Сергея Прокофьева к сцене Ледового побоища в фильме «Александр Невский» своей трактовкой тем напоминает метод Римского-Корсакова. Прокофьев был, в конце концов, его учеником, и пусть он не восхищался своим учителем в такой степени, как это делал Стравинский, и даже открыто не соглашался с ним на занятиях, он многое заимствовал из опер своего преподавателя. Прокофьев присутствовал на премьере «Китежа» и, в целом, посетил пять представлений оперы. Его привлекали сверхъестественные и сказочные элементы опер учителя, сказавшиеся впоследствии на его собственных сочинениях: волшебной опере «Любовь к трем апельсинам», балетах «Каменный цветок» и «Золушка».

В 1938 году Прокофьев сотрудничал с режиссером Сергеем Эйзенштейном при создании фильма о новгородском князе XIII века Александре Невском. Невский воспринимался как национальный герой, так как привел русские войска к победе над воинами-католиками Тевтонского ордена.

Подобно своему учителю с его темой наступающих татар, Прокофьев создает уникальный мотив, характеризующий тевтонских рыцарей, идущих биться с русскими солдатами на замерзшем озере. Несмотря на то, что тевтонцы представляют западную ветвь христианства, это все же ориентальная дихотомия «Китежа». В музыке Прокофьева наступающие крестоносцы изображены пением на латыни, тогда как татары — инструментами в низком регистре. Прокофьев использует и язык, и музыку, чтобы более определенно показать внешнего врага: при втором повторе он вводит контрапунктическое наслоение вокального материала и квинтового мотива у медных духовых. Сходство с Римским-Корсаковым

здесь поражает. Если учесть, что Прокофьев был учеником Римского-Корсакова, можно предположить, что он находился под влиянием «Китежа», сочиняя эту сцену.

О влиянии Вагнера на киномузыку написано много; возможно, настало время замолвить слово и за Римского-Корсакова, включив его в дискуссию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Римский-Корсаков был не единственным композитором, подпавшим под влияние Вагнера. Чайковский стал первым, кто признал влияние музыки немецкого мастера на свои сочинения²⁸. В «Истории русской оперы» (1905) Всеволод Чешихин утверждает: «Подражание Вагнеру, очевидно, “мода”, с которой все русские композиторы вынуждены считаться, и только лучшие из них (например, Римский-Корсаков в “Кашее”) способны добиться успеха в “примирении” собственной национальной русскости и иностранного элемента»²⁹. Хотя Римский-Корсаков изначально презирал «Лоэнгрина», его взгляды на творчество Вагнера изменились в лучшую сторону после первого просмотра и прослушивания «Кольца» в 1889 году³⁰. Его воззрения в конечном счете настолько поменялись, что в 1903 году его можно было найти в Берлине на церемонии открытия памятника Вагнеру³¹. Здесь сказывается то, что Розамунд Бартлетт определяет как «катастрофический» эффект «Кольца»³². И я, в свою очередь, считаю, что «русское “Кольцо”» — более подходящее прозвище для «Китежа», нежели «русский “Парсифаль”».

Как уже отмечалось, сюжет «Китежа» имеет черты сходства с «Кольцом»: активная роль природы на оперной сцене, противопоставление сил природы и общества, женский образ как источник спасения. Кроме того, Римский-Корсаков использует повторения и гармоническую статику в обрисовке мира природы, что непосредственно отсылает к «Кольцу», в то время как контрапунктические наслоения в «Сече при Керженце» могут быть вдохновлены музыкой Зигфрида и темой огненного кольца. Несомненно, что Римский-Корсаков имел двойственное отношение к искусству Вагнера, но в «Китеже» он принимает это вдохновение и успешно

²⁸ Bartlett R. Wagner and Russia. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 42.

²⁹ Там же. P. 82.

³⁰ Там же. P. 37, 47.

³¹ Там же. P. 81.

³² Там же. P. 3.

комбинирует его со своими приемами³³. Вопреки изначальным целям «Могучей кучки», Римский-Корсаков впитывает влияния западной, немецкой традиции, чтобы выразить собственный уникальный музыкальный голос. Несомненно, «Китеж» — «русская» опера, но она демонстрирует руку зрелого мастера на высоте своего музыкального стиля, соединившего в своей музыке родное и зарубежное.

³³ Leonard R. A. A History of Russian Music. New York: Macmillan, 1957. P. 166.

Владимир Орлов

«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
КАК «РУССКАЯ КАРМЕН»: ТРАНСФОРМАЦИЯ
ГЕНДЕРНОЙ РОЛИ

Как пишет Сьюзен Макклери, апологет и властитель дум американского «нового музыкознания», история западноевропейской оперы концентрировалась вокруг противостояния девственной, святой женщины и — здесь она использует такое понятие, как «whore», что правильно перевести как «шлюха»¹. Грубость языка, как и очевидная натянутость, вульгарная «сексологичность» концепций их авторов, стремящихся натянуть сексуальную атрибутику буквально на все знаки и выразительные средства музыки — от временных долей до нотных штилей, — являются общеизвестными характеристиками представителей данного направления, за что их уже столь долго, сколь и малоэффективно (на мой взгляд) критикуют различные ученые².

При всей спорности представлений феминизма в музыке (учитывая и тот факт, что данные идеи практически не представлены в русскоязычном музыкознании) настоящая статья продолжит, а также перенесет на российскую почву ту область их исследования, которая ими же считается наиболее значимой — обнаружение и анализ гендерных ролей в опере.

Истоки и взаимовлияния опер Н. А. Римского-Корсакова, а также проблемы взаимосвязей различных оперных персонажей и образов уже давно находятся в поле внимания исследователей. Однако правомерным представляется расширение методологического аппарата, а именно — включение в него гендерного аналитического подхода, что, возможно, даст дополнительное понимание концепций Римского-Корсакова, выявит ряд новых, доселе игнорируемых,

¹ McClary S. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. P. 56.

² См. об этом: Золотова Н. Женские персонажи в операх Моцарта в зеркале актуальных социально-критических и исполнительских прочтений / Выпускная квалификационная работа (бакалавриат). СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2016.

«спрятанных в зоне приватности» (по словам Макклери) аспектов содержания и смысла творческого наследия композитора.

Предметом данной статьи является рассмотрение известной антитезы двух оперных героинь — Марфы и Любаши — в опере Римского-Корсакова «Царская невеста». Как будет показано, данный пример действительно являет собой подходящий плацдарм для демонстрации феминистского аналитического инструментария, применяемого по отношению к другим операм (русские оперы при этом полностью игнорируются). Одновременно будет выявлен ряд существенных концепционных аналогий между образами центральных героинь из оперы Ж. Бизе «Кармен» и оперы «Царская невеста». Будет показано, что отдаленное (но не всегда случайное) сходство наличествует в обеих операх как на уровне музыкальной концепции, так и на уровне непосредственного либретто обеих опер. Примечательно, что именно персонаж Кармен является центральным, одним из наиболее репрезентативных для демонстрации основного комплекса идей музыкального феминизма, о чем можно судить по большому количеству публикаций исследователей феминизма в музыке³. Таким образом, концепционная близость Кармен и Любаши, являя собой отдельную проблему истории музыки, в то же время довольно удачно позволяет применить аналитические методы рассмотрения феминизма в музыке.

Начнем именно с рассмотрения данного метода, а точнее с философии музыки феминистского музыкознания. Здесь нам на некоторое время придется углубиться в тематику исследований, предшествующих анализу непосредственно оперы «Царская невеста». Так, как уже было указано, по словам Макклери и ее сторонников, противостояние распутной женщины и девственницы (virgin) составляет содержательную основу большинства западноевропейских опер⁴. Будучи правомерной в той или иной степени для различных опер (в том числе и для тех, которые рассматриваются феминистами, в частности опер К. Монтеверди, а также и для «Царской невесты», непосредственно на примере Любаши и Марфы), в «Кармен» данная антитеза несомненно занимает центральное место. Причем это противостояние захватывает гораздо большее пространство, чем сами Кармен и Микаэла: с одной стороны, мы наблюдаем целую галерею представителей добропорядочного буржуазного строя (как их заклеямили упомянутые исследовательницы-феминистки), с другой — мир свободных цыган, во главе с самой Кармен.

³ См., в частности: McClary S. Указ. соч. Глава 3 «Sexual Politics in Classical Music». P. 53–80.

⁴ См. указанный труд, а также другие работы Susan McClary.

Речь здесь не идет исключительно о сексуальности оперных персонажей. Сами искусство и мир во многих трудах феминистов представлены догматичным разделением на сферы маскулинного и фемининного. Ряд противоположений выстраивается по следующему принципу, где первое как раз отображает маскулинное, а второе — фемининное: порядок — хаос, разум — чувства, дух — тело, добродетель — порок, тональность — атональность, консонанс — диссонанс и так далее. Любопытно, что данные пары оппозиций (в частности, этически заряженные хорошо — плохо, сила — слабость), на наш взгляд, даже не способствуют идее пересмотра роли женщины в культуре и обществе, чего феминисты так ревностно добиваются, поскольку здесь они фактически опираются на труды известных женоненавистников (возьмем, к примеру, Отто Вейнингера), укрепляя, таким образом, концепции самых смертельных врагов феминизма. Критика феминизма имеет долгую историю, освещение которой требует специального исследования⁵.

Однако, опираясь на систему оппозиций маскулинного и фемининного, Макклери и ее поклонники тщательно выстраивают различия не только оперных героев, но и самих миров их обитания — *social order*, как обозначено в ряде их работ — т. е. как лично-нравственных, так и социально-политических и культурных парадигм, которым принадлежат персонажи оперы. Так, среди различных примеров отметим монографию Карин Клеман, в которой провозглашается требование изменить как контекст, так и основные отношения действующих лиц (именно саму концепцию) опер Моцарта; «нам нужен другой Моцарт», — ожидаемо провозглашает автор в конце своей книги⁶.

Таким образом, делая акцент не только на внутреннем мире персонажей, их мыслях и чувствах, но и на их социальном положении, происхождении и укладе, исследователи-феминисты принимают в качестве важнейших критериев рассмотрения произведения не только его текст (подчас в самом расширенном понимании), и даже не только исполнительскую традицию сочинения (что уже затрагивает иную дисциплину — *performance studies*), но именно их собственное восприятие исследуемой музыки. Разумеется, это

⁵ См., в частности, Minow M. *Making All the Difference: Inclusion, Exclusion, and American Law*. Ithaca, 1990; Brett Ph. *Round Table VIII: Cultural Politics / 16th Congress of the IMS* // *Acta Musicologica*. 1997. Vol. 69. Fasc. 1. P. 45–52. *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship* / Ed. by Ruth Solie. London: University California Press, 1993. См. также: Orlov V. *The Discourse of Woman' Nature* // *Musicology Journal*. 2016. December (в печати).

⁶ Clement C. *The Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. P. 76.

естественным образом приводит к необходимости подробного рассмотрения не только объекта, но и субъекта, потребителя искусства, к подробному анализу своего я слушателя и зрителя. Так, Клеман начинает свою книгу, посвященную операм Моцарта (согласно названию), подробным рассказом о том, как они с дочерью собираются в оперный театр, как они понимают культурное и социальное значение театра и оперы, каково их собственное место в данном культурном контексте⁷. Аналогично — вне рамок непосредственно традиционного анализа музыки — определяет свою научную деятельность и Макклери, заявляя, что она сама «больше не знает, что такое музыка» как таковая⁸. В гендерном музыкознании наличествует много аналогичных примеров. Наглядным примером, на мой взгляд, может послужить и опера Римского-Корсакова, которая будет рассмотрена по аналогии с той методикой анализа, которую Макклери практикует на основе оперы «Кармен».

Обратимся теперь непосредственно к материалу оперы «Кармен» и к партии ее главного персонажа. Мелодическая линия ее выходного номера, хабанеры, демонстративно построена на хроматизмах, что, как указывает Макклери, отражает «инакость» (otherness) героини, ее «преступное» отличие от маскулинности окружающего мира⁹. Помимо нарушения общественной морали и законности, Кармен являет собой и опровержение «духовности» в ее буржуазном понимании, олицетворяя так называемый *body outlook* («телесное мироощущение»): именно поэтому почти все ее выходные номера по жанру представляют собой танец (хабанера, сегидилья), а не арию и не какие-нибудь другие конвенциональные формы репрезентации оперных героинь.

Системные противопоставления между двумя «лагерями» свободных цыган и окружающим миром прослеживаются и далее, как на уровне концепции оперы, так и на музыкально-стилистическом уровне. В противоположность Кармен, музыкальные репрезентации Микаэлы и Дона Хозе подчеркнута диатоничны, лиричны и песенны. Все эти качества, по мнению феминистов, являются отображением приверженности данных героев маскулинному миропорядку, согласованному с тем самым буржуазным мировоззрением героев¹⁰. Действительно, многие страницы оперы показывают, что Микаэла и Дон Хозе изначально стремятся жить в согласии с законом и обществом. Примечательно, как Дона

⁷ Clement C. Указ. соч. P. 76.

⁸ McClary S. Указ. соч. С. 19.

⁹ Там же. С. 57.

¹⁰ Там же. См. упомянутую главу «Sexual Politics in Classical Music».

Хозе охарактеризовал исследователь Д. Шифф: «самый болезненный маменькин сынок в истории оперы»¹¹. О том же говорит и весь облик Микаэлы, посланницы матери Дона Хозе: даже ее поцелуй воплощает образ невинности и материнства.

Как видно, система музыкального противопоставления двух миров, детально представленная в опере Бизе, замечательным образом соответствует чаяниям феминистов. Макклери подробно охватывает все моменты столкновений двух философских и жизненных подходов — Кармен и Дона Хозе, основываясь все на тех же оппозиционных противопоставлениях типа долг — чувство, духовность — телесность, мечта — явь и так далее, где первое, безусловно, относится к таким, как Дон Хозе, а второе — к миру Кармен. Весьма показателен анализ известной сцены обоих героев из II акта, а именно «Арии с цветком» Дона Хозе, заканчивающейся резким неприятием Кармен. Так, в частности, исследовательница теоретизирует по поводу длительных увещаний Дона Хозе (его рассказа о том, как он мечтал о Кармен, сидя в тюрьме, сохраняя подаренный ею цветок), подытоживая, что он таким образом «обращает Кармен обратно в дистанцированный объект желаний, даже несмотря на ее прямое здесь присутствие». Это, по мысли Макклери, совершенно справедливо выводит Кармен из себя¹².

Между тем, чувственный характер и композиционное устройство всей партии Кармен сами по себе символизируют обреченность героини, которая чисто музыкально не может сойтись со своим мелодическим побратимом — тореадором — по той самой причине, что два хроматизма не могут существовать вместе: они могут лишь «разрешиться» в один устойчивый консонанс. Как указывает Макклери, Бизе таким образом создает специальную музыкальную стратегию, чтобы буржуазные слушатели, сидящие в зале, не просто приняли смерть Кармен от руки «честного солдата» Дона Хозе как неизбежную, но вообще *жаждали* ее смерти¹³. «Поскольку Кармен — это хроматизм, она должна быть уничтожена музыкально так же, как и драматургически, руками поборника буржуазного тонального строя», — утверждает другая исследовательница П. Хиггинс¹⁴. Факт убийства Кармен, таким образом, трактуется данными исследователями как месть презираемого ими буржуазного миропорядка истинной феминистке.

¹¹ Schiff D. The Bounds of Music: The Strange New Direction of Musical Criticism // The New Republic. 3 February 1992. P. 35.

¹² McClary S. Указ. соч. С. 59.

¹³ Там же. С. 62.

¹⁴ Higgins P. Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics // Nineteenth-Century Music. 1993. No 17. P. 181.

Несмотря на некоторые логические несоответствия и возможные натяжки, на мой взгляд, аналитический подход Макклери и ее коллег позволяет выявить ряд любопытных нюансов в драматургии рассмотренной ими оперы. Разграничение оперных ролей, и даже целых социумов, на сферы маскулинного и фемининного, по принципу ряда оппозиционных противопоставлений (центральным среди которых является противопоставление чувственности, телесности и духовности, разума в музыкальной репрезентации героев), обобщенных двумя противоположными женскими персонажами — святой, невинной девушки и распутной феминистки, — дает возможность выработать новый подход к методу конструирования композитором оперных персонажей и лучше обозначить их этические подтексты, что, действительно, нечасто обсуждается в традиционном музыкознании с продемонстрированной прямоотой и смелостью. Так, хотя представители нового музыкознания и имеют склонность настаивать, что данная система оппозиции в принципе применима ко всем операм когда-либо написанным, я хотел бы рассмотреть возможность применения подхода Макклери на материале русских опер, близких опере «Кармен» по ряду композиционных и драматургических признаков, а также хронологически. Соответственно, мы снова будем возвращаться к только что показанным результатам аналитического прочтения гендерной структуры оперы «Кармен», поскольку русские композиторы, как сейчас будет показано, действительно осуществляли конструирование гендерных типов по аналогии — если не в сильном сознательном соприкосновении — с методом Бизе.

Для начала напомним хорошо известные факты, изобличающие высокую оценку оперы «Кармен» в русском музыкальном мире. Напомню высказывание Чайковского об опере французского классика, приведенное в письме его покровительнице в 1880 году: «Помоему, это в полном смысле *chef d'oeuvre*, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи. <...> Я убежден, что лет через десять «Кармен» будет самой популярной оперой в мире»¹⁵. Кроме того, в творческом багаже Чайковского наличествуют и видимые отсылки к опере Кармен, а именно — в его собственной опере «Пиковая дама». В числе наиболее очевидных — драматургическая парафраза в начале оперы на аналогичное начало «Кармен» (хор и марш мальчиков, изображающих солдат). Это, однако, не привносит в оперу ничего касательно искомой антитезы гендерных типов. Собственно, сама повесть Пушкина вряд ли дает какие-то основания

¹⁵ <http://www.tchaikov.ru/1880-268.html> (дата обращения: 08.08.2016).

для воплощения идеи противопоставления сексуальных типажей и их социальных порядков, представленных у Бизе.

Контраст женских персоналий, глубоко противоположных по своей этической, нравственной, а также музыкальной составляющим, можно лишь отчасти усмотреть в сопоставлении фигур страдающей и непорочной Лизы и графини — в прошлом красавицы высшего света, разбиравшей сердца и изменявшей супругу, любительницы игры в карты. Так, включение в оперу М. и П. Чайковскими ее известной песенки на французском языке и на французский мотив (построенный, кстати, на хроматических интонациях), в которой графиня изливает свои воспоминания об ушедших днях, как замечательно танцевали и пели в минувшие дни, может рассматриваться как влияние «флюидов» Кармен. Примечательно также и то, что в некоторых режиссерских версиях оперы графиня пытается танцевать при исполнении своей песенки.

Но наиболее полное следование концепции различия гендерных типов (а с ними и всех социальных миров двух главных героинь, повторяющих антитезу из оперы «Кармен») реализуется в другом произведении русской классики — опере Римского-Корсакова «Царская невеста», на которой мы сейчас и остановимся.

Как уже показано многими исследователями (Мариной Рахмановой, критиком Антоном Гопко)¹⁶, Римский-Корсаков словно перенял композиторскую эстафету у Чайковского после его смерти, значительно активизировав свою деятельность на оперной ниве, а также осуществив ряд изменений стиля, приблизив его, опять же, к Чайковскому в некоторых аспектах, но уйдя от чрезмерного догматизма «Могучей кучки».

В «Воспоминаниях» Василия Ястребцева практически не содержится никаких комментариев касательно «Кармен» (за исключением кратких упоминаний «аккордов рока» Бизе). Однако многие записи в том же источнике свидетельствуют, что Римский-Корсаков тщательно изучал «Пиковую даму» при работе над своей оперой «Царская невеста». Так, если Римский-Корсаков и не был знаком с оценкой Чайковского оперы «Кармен», создавая свою оперу «Царская невеста» как раз десять лет спустя после упомянутого прогноза Чайковского, то он вполне мог снова соприкоснуться с оперой «Кармен» через оперу «Пиковая дама». Примечательно, что свою оперу «Царская невеста» Римский-Корсаков рассматривал как

¹⁶ См., в частности, Рахманова М. Опера эпохи *fin de siècle* (О «Царской невесте» Римского-Корсакова). <http://www.rimskykorsakov.ru/nevesta.html> (дата обращения: 08.08.2016). См. также: Гопко А. Римский-Корсаков под перекрестным огнем влияний. <http://www.rimskykorsakov.ru/120612.html> (дата обращения: 08.08.2016).

поворотный момент в истории оперы и, так же как и его биографы, делал акцент на ее большом значении для будущего — то же самое Чайковский писал про Кармен¹⁷.

Однако, даже если и не принимать во внимание факт возможной ориентации Римского-Корсакова на шедевр Бизе (как недостаточно подтвержденный), значительные черты сходства партий Любаши и Кармен отмечали не исследователи, но сами певицы, воплотительницы данного образа. В литературном наследии знаменитых певиц прошлого Надежды Обуховой, Марии Максаковой, Елены Образцовой и многих других постоянно прослеживается мысль о глубинной взаимосвязи обеих оперных ролей, часто даже перечисляемых певицами «на одном дыхании»; причем степень их убежденности касательно тождественности партий Кармен и Любаши превалирует над другими подобными утверждениями о похожести на Любашу других героинь (например, Амнерис из оперы Верди или ряда других). Так, Максакова в монографии, посвященной ее исполнительскому творчеству, осуществляет подробный анализ ее любимых оперных партий, среди которых партия Любаши идет сразу вслед за Кармен¹⁸. Максакова в одном из своих интервью даже сетовала на то, что «все считают, что по характеру мне ближе всего Кармен. А я, оказывается, Любаша! В опере “Кармен” я с удовольствием на сцене пела и играла. А в Любаше — я жила!»¹⁹. Постоянные указания на «предопределенность» данных оперных ролей, означающие, что исполнение одной сразу ведет к воплощению другой, содержатся в монографиях Елены Образцовой, Ирины Архиповой и Валентины Левко²⁰.

Несмотря на данные заявления (даже в случае Максаковой, указывающие, скорее, на сходство, нежели на различие обеих партий), я не обнаружил специальных попыток сравнительного анализа двух опер в отечественном музыкознании. Предлагаемое здесь рассмотрение концепции гендерной роли покажет, что композитор развернул направление нарратива в обратную сторону, по сравнению с оперой Бизе, действуя в рамках той же «карты» гендерных соотношений, представленной в опере «Кармен». Его персонажи

¹⁷ «...в будущем в истории русской музыки... <...> ...опера эта будет иметь гораздо больше значения, чем то полагают господа музыканты, сбитые с толку старинной ее формой». Запись от 7 мая 1900 г. См.: Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 2. 1898–1908. Л., 1960. С. 133.

¹⁸ Максакова М. П. Воспоминания. Статьи. М., 1985.

¹⁹ См., в частности, там же. С. 17.

²⁰ См.: Шейко Р. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. М., 1984. Архипова И. Музыка жизни. М., 1997; Максакова М. П. Указ. соч.; Левко В. Моя судьба в Большом театре. Владимир, 2000.

Любаша и Марфа — своего рода обновленные версии Кармен и Микаэлы — действуют в рамках концепции, ведущей, в отличие от сюжета П. Мериме в обработке Х. Мельяка – Л. Галеви, не к эстетическому возвеличиванию образа прекрасной женщины-вампа, которой адресуются последние слова убившего ее Дона Хозе, но, наоборот, к утверждению патриархального склада общества, в рамках которого смерть Марфы — статичного персонажа по сравнению с Любашей — в итоге оказывается более важным центром трагического притяжения, чем гибель Любаши.

Изначально, в драме Л. Мея люди и события расположены примерно по тем же «координатам», что и в либретто оперы «Кармен»: с одной стороны представлен «полюс» опричников и Любаши (опричники показаны в финале II акта как преступная шайка, распевая песни по темным улицам Александровской слободы, являя собой определенное сходство с бродячим миром цыган из оперы Бизе), а с другой стороны — добропорядочная семья купцов Собакиных с Марфой и Иваном Лыковым. Многие детали повествования воспроизводят ряд кривозеркальных параллелей с либретто «Кармен»: не Дон Хозе уходит от Микаэлы к коварной соблазнительнице, но Грязной сам намерен покинуть обещанную им же Любашу ради чистой и добродетельной Марфы. И, опять же, не он — как Дон Хозе во многих фрагментах оперы, — но она сама, Любаша, умоляет Грязного не оставлять ее в течение продолжительной сцены I акта. В конце же данного акта воспроизводится сцена, аналогичная той, что происходит во II акте оперы «Кармен»: Кармен успешно препятствует попытке ухода Дона Хозе, услышавшего звуки трубы, призывающей его на службу. Любаша так же точно старается удержать Грязного, не дать ему уйти на заутреню, о которой возвещают звуки колокола. Но ее ждет поражение: он уходит, разбивая ее сердце. Впоследствии не Микаэла блуждает в поисках лагеря контрабандистов, преодолевая страх и рискуя жизнью ради встречи с Доном Хозе, но Любаша поздним вечером скитается по улицам и ищет жилье Марфы во II акте оперы. В либретто опер обнаруживаются и более мелкие, незначительные примеры аналогий и различий.

Вместе с тем оба персонажа, Любаша и Кармен, одинаково завершают свой путь: каждая погибает от руки возлюбленного — и от удара ножом, что в обоих случаях происходит в результате их же собственной провокации и согласно их же собственному призыву. И если, как уже было показано, смерть Кармен изначально «запрограммирована» композитором посредством ассоциации ее образа с мелодической линией хроматической гаммы, то Римский-Корсаков, на наш взгляд, также программирует смерть Любаши, ожи-

даемую зрителем как единственно возможный вариант развития ее партии-роли. Способы музыкального формирования героини у Римского-Корсакова, однако, совершенно иные, чем у Бизе: тот не создает никакого модуса неразрешимости в плане мелодии или тональности — партия Любаши, наоборот, целиком основывается на песенных и романтических интонациях, хоть и чрезвычайно драматических.

Ощущение обреченности Любаши, однако, складывается уже с первого ее выходного номера, только посредством отличной от Кармен драматургии, не связанной с хроматизмами и желанием разрешения. Знаменитая песня Любаши «Снаряжай скорей» занимает аналогичное место хабанеры из «Кармен». Это первый выход героини, предвосхищенный восторженными рассказами о ней в обществе гостей Грязного, которых она ожидаемо покоряет. Однако, если хроматическая гамма Кармен являет собой замысловатый и, соответственно, далеко не очевидный механизм самоуничтожения главной героини, то изначально образ Любаши сразу же явственно увязывается с ощущением надвигающейся гибели (под стать изображаемому в песне «помертвелому состоянию» девушки). Как комментировала песню Любаши Максакова, данная песня — намек и обращение к Грязному: «Если ты меня оставишь, жить я не буду»²¹. (Отметим, кроме всего прочего, еще и подчеркнутую «телесность» героини, в тексте песни которой без стеснения подчеркиваются многие физические достоинства девушки, обреченной на условную или настоящую гибель.)

Так, другое важное сходство образов Любаши и Кармен заключается в торжественно декларируемой чувственности, которая превалирует над идеей духовности или морали. Одна из наиболее известных характеристик Кармен — ее приверженность идее свободной любви. Так же и Любаша интерпретируется всеми указанными певицами как героиня, движущая сила которой — любовь. На том же прочтении настаивал и, в частности, К. Станиславский, работая над постановкой «Царской невесты» в своей оперной студии в конце 1920-х годов²². В качестве примеров приведу некоторые реплики Любаши, которые отображают основные мотивы ее последующих (в том числе злодейских) поступков: «Ведь я одна тебя

²¹ Максакова М. П. Указ. соч. С. 108.

²² По словам Станиславского, «...когда человек в затруднительном положении, он всегда ищет причину этого вовне, ищет виновных. Кто во всем этом виноват, по-вашему? Конечно, сначала Марфа, которая не может так сильно любить, как вы, а потом Грязной, который не хочет ценить вашу любовь. Вы ищите оправдания перед собой и богом». Румянцев П. Станиславский и опера. М., 1969. С. 239–240.

люблю», — говорит она Григорию в сцене из финала I акта. Во II акте она объясняет свое решение известить соперницу тем, что Марфа «не любит, нет, не любит» — эти слова повторяет она, как заклятье, на доминантовом тоне (нота «си» в ми миноре) в завершение своей арии «Господь тебя осудит»²³, словно стараясь подкрепить шаткую и слабую веру в свою правоту.

В противовес Любаше, Марфа полностью принадлежит патриархальному миру: у нее есть любящие родители, ей готовят свадьбу с возлюбленным, наконец, даже в качестве вариантов разрушения ее союза с Лыковым, планируются, в свою очередь, тоже свадьбы, только с другими женихами (Грязным или царем Иваном IV). Существовая в окружении столь опасных, смертельных «водоворотов» и ловушек, Марфа, тем не менее, намеренно показана отстраненно и идеалистично, ангелоподобно; на протяжении всей оперы ей вообще не свойственно демонстрировать каких-либо серьезных страданий и чувств, за исключением экстатического умиления и радости (которые не прекращаются даже в состоянии смертельного бреда). Даже Микаэле, напомним, приходится испытать эмоции страха и рисковать жизнью в финальном акте оперы, и тем не менее неслучайно именно Марфе все-таки суждено умереть. Римский-Корсаков, разумеется, успешно избегает чрезмерной инфантилизации, неполноты в ее изображении: неслучайно Марфа, а не Любаша, многими считается главным персонажем оперы.

Помутнение разума героини, уносящее ее в иной мир «золотых венцов», в то время как ее отравительница Любаша получает кровавую и «земную» смерть, являет собой живую иллюстрацию еще одной известной исследовательской тематики Макклери — репрезентации сумасшествия оперных героинь (*madwomen*)²⁴. Вместе с тем, Римский-Корсаков далек от элементарности принципов воплощения данного сумасшествия, которые Макклери обозначила как «излишнюю орнаментированность, хроматизацию» и которые отделяют — по мысли исследовательницы — данных героинь от «диатонических конвенций» окружающего буржуазного мира²⁵ (все сказанное ею, на наш взгляд, как раз блестяще подтверждается в опере «Кармен»). Как отчасти уже указывалось, изначально партии Марфы и Любаши диатоничны и песенны, причем ярко эмоциональная и страстная личность Любаши, безусловно, предстает гораздо колоритнее однотонной и стереотипизированной Марфы. Однако

²³ См. партитуру, 4 такта перед цифрой 137.

²⁴ McClary S. Указ. соч. Глава «Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen». С. 80–112.

²⁵ Там же. С. 82.

в сцене гибели Марфы ее партия тоже насыщается хроматизмами, гаммообразными пассажами, виртуозными вокализациями и другими чертами, которые придают ей инакость, приближая к аналогичным персонажам из волшебных опер Римского-Корсакова. Так, если в опере Бизе главной героине Кармен изначально предписано быть «иной», обреченной на смерть, то в опере «Царская невеста» признаки, роднящие персонаж с Кармен, постепенно «распределяются» между двумя героинями, претендующими на роль главных. Изначальная обреченность и «материальность» образа Любаши оказывается обратной стороной небесной Марфы — так обе они несут в себе флюиды Кармен. Повторим, к перечню «карменовских» черт относятся телесное мироощущение, сильная чувственность (Любаша), «инакость» и «неотмирность», духовность даже в любви (Марфа); и им обеим суждено умереть в финале оперы.

Разумеется, приведенное рассмотрение не доказывает наличие полного параллелизма творческих методов Бизе и Римского-Корсакова (выше были показаны и аналогии, и отличия). Тем более что Римский-Корсаков был поистине самодостаточен в создании своей собственной галереи образов, идиосинкратических и в достаточной степени независимых в истории оперных типов. Вместе с тем уровень концепционных и текстуальных соответствий в обеих операх («Царская невеста» и «Кармен»), на наш взгляд, является беспрецедентным. И, как было показано, обе героини (Марфа и Любаша) с различных сторон, но совместно воплощают те или иные качества главной героини «Кармен», преображая образ «иной», любящей, «физически присутствующей» женщины (говоря словами Макклери), уничтожаемой в результате взаимодействия с окружающим миром.

Аналогичная, если не полностью сходная концепция, безусловно, наличествует и во многих других оперных сочинениях Римского-Корсакова, как и в опусах русских классиков. Достаточно упомянуть волшебные, неотмирные женские образы: Снегурочку, Волхову или Февронию, отдающих свои жизни в результате попытки установить глубокое, внутреннее взаимодействие с человеческим обществом, — или фигуру Настасьи из «Чародейки» Чайковского, которая ненавидима многими ревнителями старины из-за того, что она «злая чародейка». В завершение работы укажем на еще одну значительную общность между двумя операми, рассмотренными здесь. Удивительным объединяющим фактором для обеих героинь становится традиция их оправдания на мировой сцене: ни Кармен, ни Любаша «не осуждаются» ни зрителями, ни их воплотительницами, чему ранее названные певицы (да и многие другие критики, исследователи и писатели) приводят

много подтверждений. Как стремятся доказать представители нового музыкознания, персонажи, подобные Кармен, действительно добиваются своей реабилитации, торжествуя над моралью общества, окружающего их, согласно сюжету опер. Любопытно, что в таком же конфликте оказываются и представители традиционного, патриархального уклада в опере Римского-Корсакова. Так, русская классическая опера, на мой взгляд, предоставляет изрядное количество материала, дополняющего и опровергающего построения Макклери и музыкальных феминистов, что требует своего исследователя.

Саймон Моррисон

С благодарностью Аполлинеру Шерру

«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»: ЗАМЕТКИ ОБ ОПЕРЕ, КОТОРАЯ СТАЛА ОПЕРОЙ-БАЛЕТОМ И ЗАТЕМ БАЛЕТОМ

За пределами России Николай Римский-Корсаков известен благодаря своим оркестровым сочинениям, которые чаще всего ставятся на сцене, — это сюита «Шехеразада» и его последняя опера «Золотой петушок». Блистательная опера-былина «Садко» оказалась слишком сложной и дорогостоящей в постановке для большинства театров (одна только подводная сцена уже могла выйти за пределы бюджета в «Метрополитен-опере» в Нью-Йорке), а необыкновенный пафос оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» приводил к возникновению трудностей перевода. Семантические тонкости оперы присущи исключительно музыкальной культуре России, русскому символистскому движению, синкретическим религиозным размышлениям и евразийской политике. Другие, не менее причудливые исторические и фольклорные оперы Римского-Корсакова не так известны в Европе и Северной Америке. Даже «Моцарт и Сальери», идеал партитуры для певцов-студентов, очень редко встречается в репертуаре мировых театров, хотя однажды я видел ее в исполнении пары полупрофессионалов из Йоркского Университета в Торонто.

«Золотой петушок», напротив, имеет богатую историю исполнения как в России, так и на Западе, и вкратце ее можно описать примерно так: американская новелла 1832 года, написанная Вашингтоном Ирвингом, стала в 1834 году русской сказкой Александра Пушкина, которая превратилась вначале в трехактную оперу, написанную Римским-Корсаковым в 1907 году (премьера состоялась в 1909 году, после чего либретто Владимира Бельского было изменено по требованию комитета по цензуре¹); затем, в 1914 —

¹ Борьба за либретто, которое было бы одобрено цензорами, описана Василием Ястребцевым. См.: Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 2. 1898–1908. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. С. 479–481, 521. Директор Императорских театров в Петербурге Владимир Теляковский не столь ратовал за появление на сцене оперы или балета на сюжет Пушкина, как его предшественник Иван Всеволожский. Сергей Зимин поставил

в трехактную оперу-балет с хореографией Михаила Фокина (вдова Римского-Корсакова пыталась запретить ее); в 1918 году — это опера-балет в трех действиях, в 1937 — одноактный балет и, наконец, в 2012 году — балет в двух действиях. Последняя постановка с хореографией Алексея Ратманского для Датского Королевского балета имеет совершенно изменившуюся партитуру — композитор и музыковед Яннис Сампровалакис изъясил вокальные партии и уменьшил размер сочинения примерно на треть. Эта версия оперы, превращенной в оперу-балет, а далее в балет, была возобновлена Американским балетным театром весной 2016 года.

Реакция была неоднозначной. Критики Алистер Маколей и Аполлинер Шерр оба подвергли сомнению музыкальную «бодлеризацию» (Т. е. цензуру, от имени известного редактора Шекспира Т. Бодлера. — *Прим. пер.*), а также хореографическую концепцию Ратманского, в особенности в сравнении с тем, что было сделано Фокиным². Однако критики были единодушны в восхвалении техники и неожиданной пластики Скайлар Брандт — балерины, исполнившей партию Петушка. «Она скользила на пуантах и изгибалась на 90 градусов в талии, — восторженно пишет танцевальный критик Марина Харс, — и затем она складывалась примерно восьмью разными способами при приземлении коленями на пол»³.

«Золотого Петушка» в собственном частном оперном театре в Москве в начале сезона 1909–1910 годов. Московский Императорский Большой театр должен был осуществить премьеру, но генерал-губернатор Сергей Гершельман запротестовал. Даже при том, что либретто было изменено с целью успокоения цензоров и Теляковского, Гершельман отказал в поддержке этой постановки. Он был недоволен тем, что либретто высмеивало богоданную царскую власть, показывая в первом акте фиктивного русского правителя, Царя Додона: «в бане грустен царь сидит, мыльной пеной весь покрыт». Во втором акте, по настоянию восточной царицы, соблазняющей Додона, он танцует перед своим войском со старушечьим платком на голове. См. РГИА. Ф. 776. Оп. 25. Д. 937. С. 8. Из уважения к Гершельману, Большой театр отложил постановку. В ответ на это вдова Римского-Корсакова Надежда разрешила поставить оперу Зимину; он пожинал плоды, которые могли достаться Большому. Зимин в своем дневнике поздравил сам себя, а вскоре появилась карикатура: устроившись над театром Зимина, петушок сбрасывал золотые яйца в кассу. См. Зимин С. И. Записки оперного антрепренера. М.: «Поколения», 2013. С. 186–187, 195. Большой театр поставил оперу два месяца спустя.

² Macaulay A. Review: “The Golden Cockerel” at American Ballet Theater Honors Its Origins // *New York Times*. 2016. June 8. http://www.nytimes.com/2016/06/08/arts/dance/review-the-golden-cockerel-at-american-ballet-theater-honors-its-origins.html?_r=0 (дата обращения: 19.10.2016); Scherr A. The Golden Cockerel, American Ballet Theatre, New York — review // *Financial Times*. 2016. June 7. <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/b80d3142-2c12-11e6-bf8d-26294ad519fc.html#axzz4BU3a19Vt> (дата обращения: 19.10.2016).

³ Harss M. American Ballet Theatre — The Golden Cockerel — New York // Портал www.dancetabs.com. 2016. June 7. <http://dancetabs.com/2016/06/american-ballet-theatre-the-golden-cockerel-new-york/> (дата обращения: 12.11.2016).

Другие персонажи кажутся сошедшими с лубков и грубоватых холстов в стиле социалистического реализма; да и музыка, как считает философ Владимир Янкелевич, обладает «характером более графическим и визуальным, чем аудитория»⁴. Дизайнер Ричард Хадсон, представивший яркие декорации и замысловато вышитые костюмы, воздает должное художнице Наталье Гончаровой, которой в работе для «Русских балетов» удалось великолепно показать людей и места России с помощью энергичного красного, желтого и оттенков зеленого. Согласно статье в журнале «Vogue», «палитра яркостей» Хадсона также отражает «непрерывные причуды богемы 70-х годов». Его костюмы «были покрашены, разрисованы, украшены аппликациями и вышиты» вручную, а также с использованием компьютера⁵. Ратманский использует и прошлое: его хореография «цитирует» фокинскую постановку 1937 года, которая, в свою очередь, возродила премьеру «Русских балетов» 1914 года, как видно из 18-минутного фрагмента фильма⁶. Ратманский восстановил сцену в финале первого акта, в которой тучный царь Додон взбирается на гигантского деревянного коня и предотвращает сражение. Таким образом «золотой мальчик» современного балета отдает честь Фокину — властелину танца 100 лет назад⁷.

Предыдущие постановки «Золотого петушка» интерпретировались как глубоко политические. В 1918 году, к примеру, постановка Адольфа Больма была расценена как аллегория падения Российской империи в контексте революционного движения того времени, а именно — аллегория протеста 1905 года против жестокости Николая II, всеобщего невежества и полусонного аристократического общества. У Ратманского же правитель, находящийся в центре действия, не имеет очевидного сходства с реальной исторической фигурой прошлого или настоящего. Его образ комичен, даже можно сказать пародиен, и к себе он гораздо более жесток, чем к другим. Солдаты его невинны и дурашливы, и, если мы внимательно изучим программные заметки к постановке, сделанные во время

⁴ Jankélévitch V. *Music and the Ineffable* / Trans. by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 2003.

⁵ Borrelli-Persson L. Richard Hudson's Costumes for ABT's "The Golden Cockerel" Are on Point (and Pointe) With the Folklore Trend in Fashion // *Vogue*. 2016. June, 8. <http://www.vogue.com/13444131/ballet-trends-richard-hudson-costume-design/> (дата обращения: 19.10.2016).

⁶ New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division, MGZIA 4-7264. Фильм был снят во время сезона 1940–1941 годов, когда «Русский балет Монте-Карло» выступал в Нью-Йорке, в театре на 51-й стрит.

⁷ В оригинале — игра слов на основе названия «Золотой петушок». На английском: «Thus the golden boy of ballet today salutes Fokine, the cock of the walk a century ago». — *Прим. пер.*



Кори Стернс и Скайлер Брендт в «Золотом петушке». Фото: Розалия О'Коннор

Первой мировой войны, то не найдем ни прямых аллюзий на поражение России в русско-японской войне, которое ознаменовало конец правления Романовых, ни намеков на более поздние авантюры властителей России в XX и XXI веках.

Фабула в балете Ратманского сохранена, однако на первый план выходит эстетическая составляющая. Согласно оригинальному сюжету, миры в его постановке пересекаются. В опере, как и в балете, четко видны три сферы: человеческая представлена Царем Додоном (его имя созвучно с «fais dodo» — в переводе с франц. «идите спать») и его свитой; фантастическая — Звездочетом; эротико-экзотическая — Царицей, вечной возлюбленной Звездочета. Эти миры накладываются друг на друга, но очевидно, что больше всего внимания композитор уделил Царице и всему, что с ней связано. Римский-Корсаков начал работу над оперой с нее; эта музыка распространилась за пределы среднего акта и, как будто вращаемая в центрифуге, достигла краев сочинения. Она не развивается в повествовательной форме; скорее, она испускает лучи внутрь и наружу.

Когда впервые появляется сонный неуклюжий Додон, ладовые темы, с помощью которых он изображается (без пения в переложении Сампровалакиса), трансформируются в октатонику Звездочета, которая, в свою очередь, превращается в хроматизированную мелодию Царицы. Это только подчеркивает то, что музыка Царицы должна безраздельно властвовать: Царица имеет власть над Звездочетом, который имеет власть над Царем. Она соблазняет Додона, который называет ее невестой, провоцируя у Звездочета приступ безумной ревности. В результате его подарок — Золотой петушок, который должен был защищать царство, — бросается на Царя и заклеывает того до смерти. Его комичная смерть — это наказание, по словам эрудированного либреттиста Римского-Корсакова Владимира Бельского, за «черную неблагодарность»⁸.

Второй акт оперы — это пространственные музыкальные ссылки на другие сочинения. Все кажется цитированием — как и сам исходный текст, созданный Пушкиным под впечатлением от «Сказок Альгамбры» Вашингтона Ирвинга. «Золотой петушок» становится карикатурой карикатуры, ложным сопоставлением русского национального стиля (влияние «кучки») с магическими, восточными ладами. Вполне возможно, такие аллюзии и иллюзии привели Ричарда Тарускина к их определению как «грошовой пародии», во всяком случае — по сравнению с другими четырнадцатью операми Римского-Корсакова⁹. Я бы, однако, поддержал Марину Фролову-Уокер с ее описанием партитуры как своего рода лебединой песни всего, что определило русское музыкальное национальное самосознание, проповедуемое «Могучей кучкой». Принимая во внимание тот факт, что Римский-Корсаков интересовался самобытными городскими и деревенскими (народными) песнями, он, вероятно, мог пользоваться записями русских народных песен этномузыковеда Евгении Линевой¹⁰. И Тарускин, и Фролова-Уокер обратили внимание, что Римский-Корсаков слышал фонографические записи, но, очевидно, они ему не понравились. Вместо этого, композитор с явным удовольствием обращался к русской национальной музыке, которую когда-то слышал сам, преподнося фольклорную сказку «Золотой петушок» как язвительную пародию.

⁸ Biélsky P. V. Préface [Predisloviye] // N. Rimsky-Korsakow. Le Coq d'or: conte-fable: opéra en 3 actes. Leipzig: P. Jurgenson/Rob. Forberg, 1907.

⁹ Taruskin R. Rimsky-Korsakov, Nikolay Andreyevich // Портал «Oxford Music Online». www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002126 (дата обращения: 19.10.2016).

¹⁰ Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin. New Haven: Yale University Press, 2007. P. 218–225.



Сцена из оперы «Золотой петушок». Фото: Розалия О'Коннор

В финале Звездочет обращает внимание на то, что он и Царица реальнее, чем Царь и его свита. Это напоминает любимое русское символистское неоплатоническое мнение, что настоящим, живым является только духовный мир, тогда как материальная сфера — это черно-белая двухмерная пустыня. Все же здесь реальное не противопоставляется нереальному, хотя и четко прослеживается мысль о вымышленной природе мира, ограниченного языком, социальными нормами или политической системой. Либретто Бельского ясно дает понять, что нет ничего реального, кроме того мира, который видят дети, бездумно и очаровательно привносящие в него яркие цвета. «Результат восхитил и развлек почти всех, — написал американский критик Карл ван Вехтен о постановке Больша в «Метрополитен-опере» в 1918 году, — кроме нескольких ретроградов, которые считают, что развлекать публику в оперном театре — настоящее кощунство»¹¹.

Какова природа такого «развлекательного» действия? К чему эта сверкающая пустота свадебной церемонии, которая, несмотря на безвкусный мелодичный материал, ослепила Сергея Прокофьева, композитора, прозванного «enfant terrible» («несносный ребенок») ¹²? И для чего тогда среди всей этой глупости красивая трогательная

¹¹ Van Vechten C. In the Garret. New York: Knopf, 1920. P. 230.

¹² Prokofiev S. Diaries 1907–1914: Prodigious Youth / Trans. by Anthony Phillips. Ithaca: Cornell University Press, 2006. P. 58.



Gary Chryst в «Золотом петушке». Фото: Розалия О'Коннор

колыбельная? Коллега Римского-Корсакова и его бывший студент Анатолий Лядов хвалил эпизод: «Вы знаете, <...> но в сцене, где Додон засыпает под колыбельную песню (из I акта), стоит такая тишина, такой покой, что, кажется, слышишь, как летит муха и на лету ударяется о стекло»¹³. Композитор, использовавший передовые и во многом экспериментальные музыкальные средства, признался, что работал с «вычурной гармонией» в «новейшем стиле» просто для того, чтобы продемонстрировать более молодым и дерзким коллегам, что «и его “краюха не щербата”»¹⁴. Все же, даже в самых красочных пассажах, которые даны в начале и в конце партитуры, Римский-Корсаков хотел, чтобы у слушателя не возникало ощущения хаоса. За волшебством стоит рациональный подход, предполагающий контроль и дисциплину. Вся эта «магия» основана на повторяющихся всплесках оркестровых красок, которые появляются в качестве дискретных лейттембров. Музыка, которая, по замыслу, должна была вызвать сильные эмоции, чувственное восхищение, подверглась последовательным трансформациям, тогда как можно было бы ожидать совершенно противоположное. Принимая во внимание, что желание противоречит рассудку, нерациональный подход в подборе музыкальных средств был бы, на первый взгляд, более уместен. Римский-Корсаков восхищался

¹³ Николай Андреевич Римский-Корсаков. Указ. соч. С. 496.

¹⁴ Там же. С. 427.

многофункциональностью диссонантных созвучий, их потенциальным разрешением в две или более тональности, но тем не менее он хотел избежать нагромождения звуков и шума в музыке, что напоминало бы мистически-символистский стиль Скрябина — его эстетического антипода. Необходимо уделять особое внимание ведению голоса и убедительному разрешению в нетонический аккорд. «Композитор должен крепко держать во власти свое звуковое войско, — объяснял он, — иначе оно его одолеет. Имейте в виду и то, что как композитор без знания, так и музыка и, в особенности, смелые гармонии без ясного голосоведения никуда не годятся, так как в последнем случае (при сложных гармониях) голосоведение — все»¹⁵.

Музыковед Марина Рахманова ломала голову над этими музыкальными парадоксами и противоречиями, мудро приняв решение оставить их неразрешенными. Она также размышляла о противостоянии добра и зла в опере и о неоднозначном поведении главных персонажей, в конечном счете придя к пересмотру постановки 1909 года в Опере Зимина в Москве. Она ссылается, в частности, на Юлия Энгеля, который считал, что в «Золотом петушке» есть нечто «сильное, глубокое, серьезное, и, несмотря на свою недосказанность — или, может, благодаря именно ей, — это произведение наполнено особым неотразимым обаянием»¹⁶. Ключевое слово в этой цитате — обаяние. Аллюзии практически невозможно расшифровать. Даже если за дело возьмется опытный семиотик, нагромождение знаков все равно не приведет к однозначным объяснениям. Расшифровка осложняется еще и тем, что государственная цензура вынуждала композитора сокращать текст так, что местами он превращался в бессмыслицу, а диалоги — в озорные шутки. Музыкальные цитаты членов «кучки» — композиторов Александра Бородина и Модеста Мусоргского (наряду с самим Римским-Корсаковым) — указывают только на их собственные ухищрения, которые, в конечном счете, являлись способом выразить дополнительные оттенки.

Именно эти оттенки и придают произведению то самое обаяние, которое Янкелевич воспринял в совершенно другом контексте. Во вступлении к работе Янкелевича «Музыка и невыразимое» музыковед Кэролин Аббейт определяет очарование как альтернативу романтическому субъективному выражению в звуке. Если в музыке XIX века тональное движение и мотивные преобразования обычно

¹⁵ Николай Андреевич Римский-Корсаков. Указ. соч. С. 427.

¹⁶ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. С. 214.

занимают ум слушателя во время длительных нарративов, у Римского-Корсакова очарование красочными оркестровыми полотнами создается посредством тембровых превращений, становящихся от раза к разу все более яркими. Как и французские модернисты, которых можно считать его последователями, Римский-Корсаков полагается в «Золотом петушке» на «объективное впечатление, выпуклость и автоматизм»¹⁷.

Звучащая поверхность партитуры имеет своей целью скорее попытку ослепить, чем изобразить, и музыка избегает структурированного аргумента в пользу легкого повторения, калейдоскопических узоров и энергичных красок. Здесь содержится и очарование, которое также, очевидно, воплощено в образе Звездочета. Пение тенора альтино в регистре кастрата становится еще более интригующим, очаровывающим. Забудьте про шаблонные характеры, музыкальные заимствования и квадратную фразировку, просто слушайте тончайшие оттенки его голоса. Римский-Корсаков противопоставляет пылкому призыву Звездочета эмоциональные всплески в стиле оперы-буффа Царя, придворных, продавцов и людей на улице. В конечном счете, Звездочет околдовывает нас своей пронизательностью, кажущейся волшебной способностью истолковывать события и предугадывать судьбу.

В танце сложно объяснить очарование — кроме тех случаев, когда оно определяет странность главного героя. Стаккатные шаги Золотого петушка, его вращения, движение пор-де-бра невероятно отточены; это — волшебство гиперрационального свойства. И Ратманский принимает решение вывести на первый план то, что Римский-Корсаков считал не столь важным. Звездочет, который, возможно, являлся предсказателем судьбы для самого композитора, Ратманскому был не очень интересен. Он — в команде «запасных», сродни фокуснику в балете «Петрушка» 1911 года Фокина и Стравинского. Царица тоже превратилась в балетный аналог клише из оперы-буффа, она, скорее, танцует сексуально-провокационный танец, нежели демонстрирует подлинную страсть. Музыка арии Шемаханской царицы «Гимн Солнцу» восстанавливает в памяти более ранний пример ориентализма Римского-Корсакова — «Песню Индийского гостя» из оперы «Садко», но Ратманский предпочел сделать эту арию более сексуальной, в духе американской комедии положений, где скипетр Царя Додона в самый неловкий момент ассоциируется с фаллосом. В присутствии Додона движения Царицы становятся все более монотонными, а шаги — тяжеловесными.

¹⁷ Abbate C. Jankélévitch's Singularity // Jankélévitch V. Указ. соч. P. xvii.

Самая важная роль здесь отведена народу — гораздо более важная, чем в партитуре Римского-Корсакова и в либретто Бельского. Ратманский не мог и не стал бы высмеивать простых людей; вместо этого он проявил истинную деликатность. Если в его постановке и есть политический контекст, то он выразился именно в усилении роли второстепенных, эпизодичных персонажей в этой «странной фантазии о королях во время войны»¹⁸. Ратманский наделяет скромный народ самыми выразительными шагами и жестами, исполненными страданием и муками, юмором и человеколюбием. Легчайшая дрожь в теле актера или просто перенос веса с ноги на ногу вызывают у зрителя эмоциональный отклик. Порой кажется, что актеры от напряжения вот-вот выпрыгнут из своих прекрасных узорчатых костюмов. Ратманский показывает настоящую любовь к кордебалету, его актеры очаровывают. Они невинны. Они красивы. Они истинны.

¹⁸ Версия Фокина дублирована писателем для газеты «New York Times» до американской премьеры. См.: [Unsigned] Ballet Has Its Day in "Coq d'Or" // New York Times. 1918. February 24.

II

Утраченное
и обретенное

История первого издания «Летописи моей музыкальной жизни», а также откликов на выход этой книги, необычайно драматична. Для ее осознания полезно держать в поле зрения некую хронологическую «сетку», «хронику», которая и предлагается далее наряду с избранными рецензиями или их фрагментами.

Хроника составлена на основании разных источников, среди которых, кроме современных событиям газетных и журнальных материалов, большое значение имеют документальные источники, опубликованные недавно. Прежде всего это публикации З. М. Гусейновой и Г. А. Некрасовой в сборнике Петербургской консерватории «Н. А. Римский-Корсаков. Исследования и материалы» (СПб., 2009): «Из истории первого издания “Летописи”» (с. 236–245), «Из писем Н. Н. Римской-Корсаковой к А. К. Лядову» (с. 246–254), «Из писем Н. Н. Римской-Корсаковой и Н. Ф. Финдейзена» (с. 255–286). Затем — продолжающееся издание дневников Н. Ф. Финдейзена под редакцией М. Л. Космовской, особенно том «1902–1909» (СПб., 2010).

«Летопись» вышла в свет в сроки, которые и ныне можно счесть фантастическими. Большая рукопись была подготовлена к печати Надеждой Николаевной Римской-Корсаковой (вероятно, с помощью сына Андрея) примерно за полгода: с июня 1908 по январь 1909; печатание книги — очевидно, по главам — начато в октябре 1908, последняя глава ушла в типографию в первых числах января 1909.

Отправке рукописи в типографию предшествовал несколько задержавший дело инцидент, но напечатана она была не только исключительно быстро (с начала января по середину марта 1909), но и качественно, как отмечали все рецензенты. Второе издание вышло спустя полгода после первого, судя по письму Финдейзена к Н. Н. Римской-Корсаковой, — в первой декаде ноября 1909 (хотя на издании стоит — 1910): первое издание к этому времени было распродано, что Финдейзен считал «фактом, небывалым в нашей

литературе»¹. Во второе издание были внесены некоторые, не слишком существенные, изменения и дополнения. Следующее, третье издание — под редакцией Андрея Римского-Корсакова (исправленное, дополненное, с новым предисловием, etc.) — появилось значительно позже, в 1928.

Хотя уже подготовке к печати первого издания сопутствовал конфликт Н. Н. Римской-Корсаковой с членами Попечительного Совета Беляевского издательства, в результате чего печатание было перенесено из типографии Глазуновых в типографию М. М. Стасюлевича² (см. в Хронике), все же реакция прессы на выход книги поражает ожесточенностью тона — конечно, не во всех рецензиях, но во многих, особенно в появившихся первыми. В сущности, нечто подобное можно было ожидать, если перечесть некрологи, появившиеся после кончины композитора, то есть всего несколькими месяцами ранее.

Среди некрологов преобладают, разумеется, приличествующие жанру, полные глубокого чувства тексты, часто — воспоминания о личных встречах, но есть и некрологи, поражающие своей развязностью, есть тексты, так сказать, «с подковыркой» (например, внешне благопристойная статья широко известного многолетнего сотрудника газеты «Новое время» и плодовитого композитора М. М. Иванова), есть даже памфлеты вместо некролога (текст Николая Жилиева в журнале «Золотое руно», частичным извинением которого может служить только молодость автора, в будущем очень уважаемого московского музыканта, замечательного педагога). И это — отражение реальности, далекой от картины всеобщего почитания композитора, которую создают традиционные источники.

Отнюдь не идиллическая картина, предстающая в некрологах, блекнет, однако, перед тем взрывом, который вызвал выход в свет «Летописи». Этот взрыв был тем более сильным, что в нем приняли участие «на стороне противника» очень близкие к композитору люди, начиная с Глазунова, продолжая, например, Зилоти, и проч. Ничего подобного не вызвало незадолго перед тем появившееся издание «Жизнь П. И. Чайковского», подготовленное братом композитора, хотя и там иной раз фигурировали здравствовавшие к моменту выхода книги люди. Только одна аналогия представляется тут уместной: выход в свет в наше время дневников Г. В. Свиридова.

¹ Римский-Корсаков Н. А. Исследования и материалы: сб. науч. ст. / Ред.-сост. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: Изд-во СПбГК, 2009. С. 277.

² Имеются в виду две крупные петербургские типографии: принадлежавшая старейшей книгоиздательской фирме Глазуновых (предков и ближайших родственников А. К. Глазунова) и принадлежавшая известному историку, общественному деятелю, редактору журнала «Вестник Европы» Матвею Матвеевичу Стасюлевичу.

Речь идет, конечно, не о сравнении личностей и текстов, а об общественной реакции. Психологическое сходство несомненно: друзья композиторов, самые преданные, оказались огорченными теми резкостями, которые, оказываясь, позволял себе их усопший друг, и обеспокоенными возможным снижением популярности его образа в глазах потомков. В обоих случаях усердно говорили, что не надо было публиковать тексты покойных композиторов так рано, что надо было выждать — наверное, пока все упоминаемые лица не уйдут в другой мир, а про тех, кто уже ушел ко времени публикации, и память сотрется. Остается только преклониться перед умом и мужеством Надежды Николаевны, которая вернула деньги Беляевскому фонду, издала «Летопись» за свой счет и далее бестрепетно выдержала всю поднявшуюся бурю и вскоре выпустила второе издание книги.

* * *

Публикуемые рецензии в достаточной мере сами говорят за себя.

Нельзя не обратить внимания на резкость и даже прямую грубость, если не сказать — хамство, хронологически первых отзывов В. Г. Вальтера и В. П. Коломийцева³, особенно второго. Например:

«Грустное впечатление производит эта раздражительность авторского самолюбия, и я думаю, что Надежда Николаевна Римская-Корсакова оказала плохую услугу памяти своего мужа, выпуская его «Летопись» в свет так несвоевременно» (*Вальтер*).

«...Вся книга подтверждает, может быть и бессознательно для автора, что он был нрава сухого и черствого, легко забывал оказанное ему добро и всю жизнь помнил зло, часто даже воображаемое...» (*Коломийцев*).

«...И даже непосвященному становится понятным, почему искусство Римского-Корсакова, взятое в его главном и характерном,

³ Виктор Павлович Коломийцев принадлежал к тому ряду газетных рецензентов, статьи которых всегда вызывали у Римского-Корсакова раздражение. Иное дело — Виктор Григорьевич Вальтер, скрипач, концертмейстер оркестра Мариинского театра, постоянный партнер М. П. Беляева по квартетной игре. С Римским-Корсаковым он, конечно, встречался множество раз. Неприятный тон выступления Вальтера связан, думается, с обидой «за Направника» и «за Лядова» (вернее, обоих Лядовых, старшего и младшего; Вальтер был дружен с Анатолием Константиновичем), но и кроме того заметно, что «Летопись» ему сильно не понравилась.

никогда не будет “глаголом жечь сердца людей”. Это — безыдейное искусство, это — мастерство» (Коломийцев).

Бросается в глаза, что пожелания критиков к изданию «Летописи» нередко противоречат одно другому. Кому-то кажется, что в книге слишком мало сказано о таких достойных людях, как родители и брат композитора; другому представляется, что в книге слишком много говорится о семье и о природе тех мест, где бывал автор. Один злорадствует: наконец-то сказана вся правда о «Могучей кучке» и ее членах; другому видится, что ничего нового в книге нет. Рецензия М. М. Иванова содержит сравнение «Летописи» с письмом Хлестакова к «душе Тряпичкину» — правда, из этого проистекает сравнение обидевшихся с чиновниками гоголевского уездного города. Особенно «трогательна» внезапно проявленная Коломийцевым и Ивановым любовь к Мусоргскому и желание «защитить» его от собратьев по «Могучей кучке», в том числе от Римского-Корсакова. Иванов чуть ли не впрямую обвиняет в смерти Мусоргского своего постоянного оппонента — В. В. Стасова. И так далее.

Из «положительных» рецензий наибольшее значение имеет развернутый текст Н. Ф. Финдейзена на страницах «Русской музыкальной газеты», появившийся несколько позже основных выступлений. Это дало возможность критику и обобщить главные претензии к книге, и ответить на некоторые из них. Кроме того, Финдейзен формулирует по крайней мере две важные мысли:

1. «Летопись» «представляет только одну сторону надежного автобиографического материала», и теперь надо ждать скорейшей публикации статей и писем. Что касается статей, то они довольно скоро, в 1911, вышли в свет под редакцией Н. Н. Римской-Корсаковой и с прекрасной вступительной статьей М. Ф. Гнесина, но сенсации не произвели.

2. «Летопись» можно рассматривать и как «самостоятельное произведение — правда, литературное, а не музыкальное». Идея замечательная, до сих пор, к сожалению, не реализованная.

* * *

После двух изданий под редакцией Н. Н. Римской-Корсаковой «Летопись» издавалась три раза под редакцией А. Н. Римского-Корсакова (1928, 1932, 1935), пока наконец не была издана полностью как I том Полного собрания сочинений в 1955 и не стала «каноническим текстом».

Издания под редакцией Андрея Николаевича имеют, по его собственному свидетельству, практически тождественный (однако, при сравнении, не совсем тождественный) текст, включая сам

памятник, введение и приложения, но исключая подстрочные примечания, пополнявшиеся по мере работы Андрея Николаевича с архивом отца, и иллюстративные приложения.

Статья А. Н. Римского-Корсакова слишком велика, чтобы помещать ее в подборку рецензий. Заметно, однако, что за прошедшие годы впечатление скандала в прессе по выходе «Летописи» у него не изгладилось: он подробно отвечает на упреки рецензентов, и эти ответы иногда даже носят характер оправдания, «реабилитации» автора «Летописи».

Андрей Николаевич воспринял обе указанные выше идеи рецензии Финдейзена: «Летопись» нужно рассматривать в контексте иных документов композитора, а также как самостоятельное художественное произведение.

Важны еще следующие мысли:

1. «...Время, отделяющее *запись* отдельных событий *от них самих*, очень различно. Оно то настолько укорачивается, что летописец становится к ним совсем вплотную (1893), то сильно удлиняется (запись 1906 года о периоде 1866–1867 годов). Этим *отчасти* объясняется разница как в детальности изложения отдельных частей... так и в четкости и чистоте воспоминаний (наибольшее количество хронологических ошибок приходится на 60-е годы)»;

2. «Большая часть “Летописи” возникла в периоды творческого упадка, утомления, общей депрессии, а то и более глубоких внутренних кризисов. <...> Неблагополучие и неудачи были способны скорее раздражать, прибавлять суровости и некоторой жесткости в отношении Н. А. к себе и к людям».

3. «...Не только склонность затушевывать свою личную жизнь, но и другая, более объективная причина сказывается на содержании “Летописи” в виде пробелов в различных направлениях. Эта причина — трудность подведения итогов и формулировки объективного отношения к тому, что еще не завершено и продолжает входить неотъемлемой и подвижной частью в текущий быт и личные отношения. Здесь, по нашему мнению, следует видеть причину многих недомолвок в “Летописи”, именно *недомолвок*, то есть не умышленного замалчивания, а безобидной по психологическим мотивам *недоговоренности*»⁴.

Вывод А. Н. Римского-Корсакова:

«История написания, поставленные себе автором задачи, психологические особенности его как свидетеля о самом себе и ряд более мелких причин придают автопортрету, который разворачивается

⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 5. М., 1935. С. 8, 16, 19.

на ее страницах, характер профильного или силуэтного изображения; точнее — это как бы *ряд силуэтов или рисунков прорисью — очень точных, но плоскостных* и потому не дающих исчерпывающего представления о живой личности их автора. Дополнить и оживить картину может лишь изучение всей совокупности биографических материалов».

Можно не согласиться с тем, что в «Летописи» преобладает «плоскостное», «профильное» изображение (мне лично кажется, что это вовсе не так), можно поставить вопрос к тезису о «недомолвках» и «безобидной недоговоренности»: кто знает, какой была бы в ряде случаев полная договоренность.

Но наверняка можно сказать, что выводом в предисловии 1928 года А. Н. Римский-Корсаков очертил программу собственной деятельности в отношении наследия отца. Его труд «Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество» в пяти выпусках — непревзойденная книга о великом композиторе, в которой максимально и мастерски использована та совокупность материалов, какая была доступна Андрею Николаевичу в 1920-х и 1930-х годах. А поскольку он широко использовал еще не опубликованные в ту пору материалы из многих частных архивов, то можно утверждать, что совокупность того, чем владеем сегодня мы в опубликованном виде, не так уж сильно превосходит то, чем располагал он.

ХРОНИКА «ЛЕТОПИСИ»

АЛЕКСАНДР ОССОВСКИЙ.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДСТВО Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

«И делили одежды Его, бросая жребий. И стоял народ и смотрел...»

Вот вечное вторжение суетности людской в страшную тайну смерти. Едва еще отошла от нас великая душа, а уже вокруг имени ее, как паук в опустелом углу, мелочность и ограниченность начинают плести свою паутину. Воспоминания и приговоры, сплетни и анекдоты. Сводятся старые долги, и чужое любопытство пытается проникнуть и в то заповедное, что бережно таил почивший от посторонних глаз. <...>

Так как «Летопись» касается деятельности некоторых лиц и некоторых событий, гласное обсуждение которых еще преждевременно, то в печати она появится с необходимыми сокращениями (вероятно в начале будущего года) и составит книгу в 250–300 страниц. (Курсив мой. — М. Р.) <...>

Собираем [обширной переписки], систематизацией и выборкой всего пригодного к печати в настоящее время и занята Н. Н. Римская-Корсакова. Хорошо зная манеру письменных сноше-

ний Николая Андреевича, смею удостоверить, что переписка эта даст множество характерных подробностей для обрисовки гениальной и пленительной личности Н. А. как художника и человека и будет книгой тонкого духовного наслаждения, как непринужденное отражение всегда живых и оригинальных впечатлений Н. А. и свод его независимых и метких суждений по вопросам музыкальной истории и действительности. К сожалению, даже приблизительно нельзя определить время издания этих писем. <...>

С настроженным вниманием будет ожидать музыкальный мир появления посмертных сочинений Римского-Корсакова. Но их относительно немного, и существенных, новых черт в образ художника они, несомненно, не внесут. Камерные формы — а в них именно написано большинство этих сочинений — для Николая Андреевича ведь мало типичны.

Иное дело литературное наследие Римского-Корсакова. Здесь, конечно, стоит особняком курс инструментовки по его специальному интересу. Но эти летопись, очерки, переписка полны живого и глубокого, я бы сказал даже — жгучего, значения для всего общества. Умилительная скромность и замкнутость Н. А. во всем, что только касалось его личной жизни, совпала с обычным равнодушием нашего общества к своим замечательным современникам. Личность умершего художника мало кем сознавалась во все ее величии, и эти завещанные нам Римским-Корсаковым «человеческие документы» окажутся для многих наших ценителей и судей совершенной неожиданностью. Раболепствуя перед Западом, как часто, например, они противопоставляли Вагнера Римскому-Корсакову. Как превозносили при этом «идейность» произведений Вагнера, сложность и глубину его личности, сознательность его реформаторских стремлений, его литературные заслуги. К «наивному» же творчеству Римского-Корсакова судьи эти чуть не снисходили: ведь он так чуждался в искусстве всякой философии, душевный мир его казался таким простым, не требующим проникновения. Но вот приподнимается край завесы, ограждавшей его внутреннее существо, и вы с изумлением увидите, сколько вдумчивости и совестливых исканий таилось в художественных делах русского художника, с какой настойчивостью и бесстрашной прямою стремился он до конца уяснить себе проклятые вопросы музыкальной эстетики и художественной истории. Увидите — и преклонитесь перед красотой и богатством его души. Сколько надменности, самолюбования, поз и риторики было там, в стенах байрейтского Wahnfried'a, и какая чудная простота, какое душевное целомудрие здесь...

«Слово». 27 сентября 1908

«Летопись» поступила в типографию **около 20 октября 1908**.
Последняя глава отправлена в печать **5 января 1909**.

Н. Н. Римская-Корсакова — А. К. Лядову, 4 января 1909

...Я надеюсь все-таки, что Вы здоровы и не откажете мне просмотреть прилагаемую при сем последнюю главу «Летописи». Я затрудняюсь относительно этой главы: пропустит ли ее цензура и не надо ли исключить чего-нибудь, касающегося консерваторских дел, напр., замечание насчет Ирецкой, Малоземовой и Ауэра?⁵ Скажите свое мнение. Но, пожалуйста, прочитайте поскорее; завтра вечером мне надо отдать ее в печать. Она небольшая. Как только прочитаете, пришлите обратно.

Из Предисловия Н. Н. Римской-Корсаковой к первому изданию — 12 января 1909

Приготовляя к печати «Летопись», я руководилась тем, что Н. А. не раз высказывал при жизни, а именно: при издании «Летописи», после его смерти, во-первых, сделать некоторые необходимые в данное время сокращения; во-вторых, сгладить местами слог; в-третьих, проверить некоторые числовые данные, не вполне точно установленные. Благодаря любезному содействию В. В. Ястребцева числовые данные по возможности проверены мною. Кроме того, для удобства читателя мною сделано разделение на главы. В подлинной рукописи такого разделения нет, но есть местами на полях обозначения, которыми я и пользовалась для обозначения содержания глав; там же, где никаких обозначений на полях не было, приходилось их делать самой.

Встречающиеся в «Летописи» откровенные и строгие суждения о некоторых умерших и ныне живущих деятелях, как мне кажется, не могут никого оскорбить в силу того, что Н. А. одинаково, если не более откровенно и строго, судил и о себе, о своих поступках и музыкальных сочинениях.

По материалам заседаний Попечительного Совета (1909)

«В научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории содержится переписка вдовы композитора с Попечительным Советом для поощрения русских композиторов и музыкантов (всего 6 единиц хранения)⁶. В этих документах уже прослеживается предыстория той непростой ситуации, которая

⁵ Речь идет о событиях конца 1905: «Положение его [Глазунова как директора Консерватории] в совете было затруднительно. Консервативная часть преподающих грызлась с ним на каждом заседании. Особенно невыносимы были Ирецкая, Малоземова и Ауэр». См.: Римский-Корсаков Н. А. Летопись... С. 232.

⁶ НИОР СПбГК № 4069. — *Прим. авт. публ.*

сложилась вокруг книги после ее публикации. Первоначально между сторонами была достигнута договоренность об издании книги в типографии Глазунова, и Надежде Николаевне был выплачен аванс в сумме половины всего гонорара (400 рублей) за предполагаемые 1200 экземпляров.

Однако в процессе подготовки рукописи к печати Попечительный Совет рекомендовал Римской-Корсаковой “перередактировать” отдельные страницы текста, связанные с А. К. Лядовым, Г. А. Ларошем, А. С. Аренским, некоторыми рецензентами петербургских газет⁷. Римская-Корсакова на это не согласилась, предложив пометить на заглавном листе книги, что эта книга издается под ее редакцией, чем, по ее мнению, устранилась бы ответственность Совета⁸. Ссылаясь на законодательство, устанавливающее ответственность не редакторов, а издателей, признающихся фактическими распространителями произведений, Попечительный Совет отклонил это ее предложение. Итогом данной официальной переписки стало следующее письмо Н. Н. Римской-Корсаковой, проливающее свет на “накаленность” атмосферы ожидания в обществе появления книги воспоминаний Римского-Корсакова»⁹.

Н. Н. Римская-Корсакова — А. К. Лядову, 4 января 1909

Бельский сказал мне, что Вы, Анатолий Константинович, хотели зайти ко мне поговорить об известном деле. Я ответила на это, что буду рада, если Вы зайдете, готова выслушать Вас и дать в свою очередь свои объяснения. Но с тех пор прошло уже несколько дней, а Вас все не видно. Сегодня, за отсутствием Арцыбушева, заседание Попечительного Совета, вероятно, не состоится. Я не знаю, что делать с «Летописью». У меня как-то пропала всякая энергия и ужасно не хочется теперь выпускать книгу в свет. Не отложить ли это предприятие хотя бы до будущего года? Необходимо переговорить с издателями. Я не знаю, как и когда это сделать.

Н. Н. Римская-Корсакова — в Попечительный Совет, 16 февраля 1909

В Попечительный Совет для поощрения русских композиторов и музыкантов

Милостивые Государи,

На основании полученной мною от Попечительного Совета бумаги от 3 февраля 1909 года за № 45, в которой говорится о книге

⁷ Протокол экстренного заседания Попечительного Совета от 20 января 1909 года. НИОР СПбГК № 4069. — *Прим. авт. публ.*

⁸ Журнал экстренного заседания Попечительного Совета от 2 февраля 1909 года. НИОР СПбГК № 4069. — *Прим. авт. публ.*

⁹ Римский-Корсаков Н. А. Исследования... Указ. соч. С. 240–241.

«Летопись моей музыкальной жизни», отредактированной мною, считаю нужным заявить следующее:

Основываясь на предложении, сделанном мне Попечительным Советом в означенной бумаге, а также на моем соображении, что издание названной книги, по мнению Совета, подвергается его якобы ответственности и что содержанию книги Совет не сочувствует, доказательством чему служит распространение в обществе членами Совета неблагопристойных толков, вредящих репутации книги, я, по зрелом размышлении, решила взять издание «Летописи моей музыкальной жизни» на себя, с тем, что все расчеты с типографией будут произведены мною, без денежных субсидий Попечительного Совета, который, таким образом, устранился от какого бы то ни было вмешательства в это дело.

Считаю необходимым также присовокупить свое требование, чтобы все экземпляры чистых листов, находящихся в руках Попечительного Совета никаким посторонним лицам не передавались и были бы немедленно возвращены мне.

При сем прилагаю четыреста (400) рублей, полученных мною авансом от Попечительного Совета, и прошу уничтожить договор, заключенный раньше между мною и Попечительным Советом.

С совершенным уважением
Н. Римская-Корсакова¹⁰.

«Летопись» вышла в свет до 18 марта 1909.

Н. Н. Римская-Корсакова — Н. Ф. Финдейзену, 18 марта 1909

...Посылаю Вам... «Летопись моей музыкальной жизни», которая наконец поступила в продажу...

Дневники Финдейзена, 27 марта 1909

Вышла «Летопись» Римского-Корсакова, взбаламутившая наше музыкальное болото. На Надежду Николаевну (передала для напечатания письма Мусоргского и Корсакова [в РМГ]) посыпались градом обвинения. Все то же, что от [Н. А.] Соколова у Лейнера [в ресторане]! Из-за Аренского, Лароша, отца Лядова и Направника. (Курсив мой. — М. Р.)¹¹ Был устроен какой-то нелепый судебный трибунал,

¹⁰ НИОР СПбГК № 4069. — Прим. авт. публ.

¹¹ На этих фигурах и сосредоточиваются в первую очередь «обиды» многих рецензентов. Еще можно понять, когда пишущие (или говорящие) вступают за ушедших Аренского и Лароша. Но непонятно, почему они нашли нужным вступаться за «отца Лядова», то есть давно умершего капельмейстера русской оперы К. Н. Лядова, когда это мог сделать, если бы захотел, его сын. Но Анатолий Константинович Лядов не выступал публично и даже,

во главе с докладчиком — обвинителем Оссовским (он назначен заместителем Арцыбушева в Попечительный Совет!), судивший «Летопись» и редактировавшую последнюю Римскую-Корсакову! После этого Надежда Николаевна отняла издание у попечителей, вернула аванс и расходы. После этого — пошла писать губерния... по-провинциальному. Во многом — более чем глупо. <...> Похвалы Ястребцевцу и Бельскому в «Летописи» колют всем им глаза.

Дневники Финдейзена, 2 апреля 1909

Зилоти расстроил меня известием о появлении (в Светлое Воскресение!) в «Руси» его ругательного письма к Н. Н. Римской-Корсаковой. Прочтя же письмо — еще более разозлился. Обвинения все те же, что и слышанные раньше. Пахнет инспирацией Оссовского, самолюбие коего было обижено отклонением его «редакторства» при издании «Летописи»! Доволен, что мой совет Корсаковой (через Ястребцева) *не отвечать* на письмо Зилоти — сошелся с их решением.

Прочел «Летопись» — она слабее (именно во второй половине), чем я ожидал; эпизод о Лароше, именно как эпизод, мне не понравился; зато первая половина и материалы для характеристики Балакирева — великолепны.

Дневники Финдейзена, 14 апреля 1909

Волновали телефонные сплетни Зилоти, дурацкие статьи Вальтера и Коломийцева¹², вчерашний неприятный сеанс разозленного (хотя и скрытно, но проглядываемо) Ястребцева, передавшего недоумение Надежды Николаевны, почему в Газете [РМГ] нет еще отзыва. А какие все это пошлые дураки, какие свиные рыла! Не Корсакова и его музыку они любят или не признают, а *свои* отношения к нему и к ней. Право, чем больше узнаешь музыкальный мир, тем сквернее становится на душе, тем менее чувствуешь себя и хочешь быть музыкантом! Вранья вокруг Корсакова было немало и при его жизни — и в пользу его, и против, но только теперь люди

как видно из писем, прочитав всю «Летопись», продолжал консультировать Надежду Николаевну и, вероятно, поддержал ее решение. Что касается Э. Ф. Направника, то, разумеется, он по выходе книги сохранял молчание, а сказал, что думал, гораздо позже, в 1916, в беседах с сыном Владимиром: «...Для меня, как и для отца, опубликование «Летописи» покойного Николая Андреевича со всеми выпадами против Направника было равносильно разорвавшейся бомбе. До издания «Летописи» отец не представлял себе, до какой степени враждебно относился к нему Римский-Корсаков. <...> Он с грустью, но спокойно сказал мне: «Вот награда за девять поставленных опер...»» (Владимир Направник. Эдуард Францевич Направник и его современники. Л., 1991. С. 64–65).

¹² См. эти рецензии далее.

без стеснения обнажают свое глупое, самолюбивое пристрастие. Обиженный или обмолченный старается в него кинуть грязью, благо — он-то уже не возразит, а вдове или детям не поверят; похваленный же им — также дальше своего самолюбивого носа ничего видеть не хочет. И чем дальше, тем злость и глупые вздорные выходки — злее и сильнее... Очень тут можно спокойно и просто-душно писать о «Летописи».

В нем [Зилоти] много хороших, добрых сторон. <...> В его отношении к «Летописи» он искренен в своей злости и многого, очевидно, не понимает, чем пользуются другие, разжигающие его (Оссовский) или раздувающие искру, стащенную из костра Зилоти (Вальтер, Коломийцев)...

***Письма Н. Н. Римской-Корсаковой к Глазунову, 27 апреля и 4 мая 1909
27 апреля 1909***

С крайним изумлением и горечью я прочла Ваше интервью, Александр Константинович, и не могу больше молчать. Что друзья или, лучше сказать, считающиеся таковыми, хуже врагов — это я знала, этому научил меня опыт; но такой неправды и таких оскорблений от Вас я не ожидала. Разве это не самое тяжкое оскорбление, когда Вы мне бросаете в лицо упрек, что я сознательно поступила против воли моего мужа, оказала плохую услугу его памяти и т. п.? За кого Вы меня принимаете, утверждая, что мне не дорога память моего мужа? И какое Вы право имеете говорить публично о том, чего Вы не знаете? Я и вся семья наша знаем, что Н. А. предназначал «Летопись» для печати. Он ценил ее и дорожил ею. За неделю приблизительно до смерти он еще говорил нам: «Вы после моей смерти напечатайте “Летопись”, только с сокращениями и исправив местами слог». И то и другое я сделала по мере сил. Я понимаю, что можно расходиться во мнениях по поводу сокращений, один может сказать, что надо было сделать их больше, другой — что меньше. Я не имела точных указаний насчет сокращений и сделала те, которые мне казались необходимыми. Может быть, я в чем-нибудь и ошиблась, но тем, что «Летопись» вышла в свет, я не оскорбила памяти моего мужа, которую Вы вот оскорбляете, открещиваясь от его книги как от чего-то позорного. Вы сочли даже необходимым, оберегая девственную чистоту Вашей Беляевской фирмы, заведомо сказать неправду и опровергать (хотя в печати никто об этом и не заикался) участие фирмы в издании; и даже Вашу типографию Вам захотелось оградить от позора печатанья такой книги, и Вы говорите, что книга напечатана там случайно. Но случай этот произошел оттого, что Попечительный Совет, в котором участвуете и Вы, выбрал Вашу типографию. Я была тут

ни при чем, и могу Вас успокоить, что при втором издании книги (которое, вероятно, скоро будет предпринято) я ни в каком случае в Вашу типографию не обращусь. А что касается Беляевской фирмы, то, как Вам хорошо известно, Вы сами, члены Совета, предложили мне издать «Летопись». Я не навязывалась. Я хотела обратиться к другой фирме, но после Вашего предложения согласилась, в чем мне пришлось горько раскаяться, потому что если кому принесла много горя эта книга, то конечно не Вам, а мне, и именно благодаря Попечительному Совету. Кто до выхода книги в свет поднял о ней шум? — Члены Совета. Кто, вырывая отдельные, более резкие места в книге, принимающие таким образом совсем другой характер, указывал на них посторонним людям? — Члены Совета. Но в то же время вы, члены Совета, хотели книгу печатать. У меня есть документы, доказывающие это, которые я могу при случае опубликовать. Члены Совета предлагали мне только ничтожные сокращения, не изменяющие (по их мнению) сущность книги и выражали крайнее сожаление, если из-за моего несогласия Совету придется отказаться от издания книги. И на этом документе есть Ваша подпись. Теперь же Вы публично заявляете, что вся книга не должна была появляться в печати, и отрещиваетесь от нее. Когда же Вы говорили неправду, тогда или теперь, забыв также, не знаю, намеренно или нет, что последняя глава, где говорится о Вашей деятельности в Консерватории, была послана Вам для прочтения. Вы заявляете, что Вам ничего не давали читать. Кроме этой главы, если б Вы только пожелали, Вы могли бы прочесть *все* не только в первой корректуре, но и в моей рукописи, как это делал Лядов. Но Вы не поинтересовались тогда познакомиться с «Летописью», а теперь обвиняете других. Что бы сказал обо всем этом Н. А., если б он мог все это слышать?!.. Я твердо уверена, что от всех наносимых его памяти оскорблений светлое и чистое имя его в глазах всех справедливых и честных людей не помутится и останется таким же дорогим. Я имею даже на то доказательств в виде сочувственных и горячих отзывов о книге некоторых лиц. — Я думала, что Ваше интервью передано неверно, но опровержение не последовало с Вашей стороны... Я прошу Вас сжечь тот экземпляр «Летописи», который я так некстати Вам послала, не зная еще в то время, как Ваш взгляд на книгу переменялся под влиянием неблагоприятных о ней отзывов Коломийцевых, Зилоти и комп[ании].

Извиняюсь, что отняла у Вас много времени на прочтение этого длинного письма, но мне необходимо было высказать Вам все это. Правда всегда имеет право на существование.

Н. Римская-Корсакова.

4 мая 1909 года

Многоуважаемый Александр Константинович!

Вы значительно успокоили меня, написав письмо в редакцию, исправляющее многое в Вашем интервью, и я очень благодарна Вам за это. Вы, правда, не сказали все-таки ни одного одобрительного слова по адресу «Летописи», но если она Вам не нравится — что ж делать! Я имею очень сочувственные и даже горячие отзывы о «Летописи», и это меня поддерживает и оживляет. Вчера появилась в «Бодром слове»¹⁵ хорошая статья об этой книге Н. Гнесиной. Читали ли Вы? — Еще раз спасибо Вам за восстановление истины.

Уважающая Вас

Н. Римская-Корсакова.

С. И. Танеев — Н. Н. Римской-Корсаковой, 5 декабря 1909

Многоуважаемая Надежда Николаевна,

возвратясь на днях из деревни, куда я по временам уезжаю для своих музыкальных занятий, я нашел у себя экземпляр 2-го издания «Летописи» Николая Андреевича с Вашей подписью и приношу Вам мою сердечную благодарность за этот весьма для меня ценный подарок. Я считаю «Летопись» за одно из самых интересных и поучительных автобиографических сочинений, какие мне приходилось читать. Интерес к чтению усугубляется для меня еще тем, что в памяти моей восстают многие факты, относящиеся не только ко временам моей юности, но отчасти и детства, так как я рано стал интересоваться всем, что имеет отношение к музыке, и следить за событиями нашей музыкальной жизни. Чрезвычайно ценными являются для меня и многие мысли, специально относящиеся к вопросам чисто музыкальным, высказанные простым, ясным и определенным языком и обильно рассыпанные по всей книге. Отдавая должную дань достоинствам этой книги, я, тем не менее, при чтении ее по временам вступал мысленно в разногласие с ее автором. Эти разногласия наиболее резко выразились по поводу отрицательного отношения Николая Андреевича к деятельности Лароша. Для человека, читавшего статьи Лароша, не может быть сомнения в том, что мысли, которые он пропагандировал, оказали сильное влияние вообще на нашу музыкальную жизнь, а в частности, и на белаяевский кружок. Подтверждение этому представляется самую «Летописью» (например, если сравнить меткую характеристику этого кружка на стр. 234 с характеристикой воззрений Лароша на стр. 106).

При издании моей книги [«Подвижной контрапункт строгого письма»] мне немало приходилось заниматься типографскими

¹⁵ См. эту статью далее.

вопросами и я, по привычке, и с этой точки зрения, хочу сказать несколько слов о «Летописи». Издана она очень хорошо: и формат, и шрифты прекрасные, но сшита плохо, стоит ее начать разрезать, как вся книга распадается на куски. Надо бы в следующем издании устранить этот недостаток. Очень было бы желательно приложить в конце алфавитный указатель имен, как это сделано в биографии Петра Ильича. Без этого всякие справки затрудняются до чрезвычайности.

Я очень Вас благодарю за те приветственные слова, которые Вы написали мне по поводу моей книги о подвижном контрапункте. Я очень бы желал, чтобы она оказала пользу нашим молодым композиторам, и рад, что, наконец, покончил с своей многолетней работой. Но я неоднократно сожалел, что книга моя не вышла при жизни Николая Андреевича. Он в разговорах со мной выказывал интерес к ее содержанию и, как член беляевского комитета, содействовал ее появлению и печати.

Остаюсь искренно преданный Вам С. Танеев¹⁴.

Н. И. Лядова — А. И. Зилоти, 13 июня 1915

<...> Надо Вам сказать, что, когда [Беляевское] попечительство решило издать книгу об Анатолии Константиновиче, первое, что я почувствовала, был испуг и страх: я так боюсь этих биографий, писем, не так понятых слов и поступков, так помню впечатление, произведенное «Летописью» Н. А. Римского-Корсакова, что первое, что я сказала Вальтеру: «Как я боюсь вашей книги»¹⁵. Переменить я ничего не могла, запретить ее издать — тоже и потому решила помогать своими силами, чтобы она вышла такой, чтоб Анатолий Константинович, взяв ее в руки, хоть сколько-нибудь остался ею доволен, и чтоб ни одно слово в ней не покорило его, не доставило ему неудовольствия. Это очень трудно, так как его требования ко всему, что прикасается к искусству, очень велики и, кроме того, он так не любил выставлять напоказ свои семейные отношения, свою интимную жизнь, отчего мы и вели такую жизнь, что нас почти никто не знал. Как написать книгу о человеке, не тронув его жизни? Конечно, нельзя, и приходится примириться с этим¹⁶.

¹⁴ С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания. М., 1952. С. 52–53. У Танеева было и первое издание «Летописи» (ныне хранится в библиотеке Московской консерватории).

¹⁵ В. Г. Вальтер был составителем вышедшей в Петрограде в 1916 книги «А. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем».

¹⁶ Александр Ильич Зилоти. 1863–1945. Воспоминания и письма. Л., 1963. С. 303–304.

Н. Н. Черепнин

...Высказывать наперед суждение о долговечности произведений композитора, только покинувшего свою земную юдоль, дело неблагодарное, а если оно изложено в такой форме, как это сделано в «Летописи» Римского-Корсакова, то становится делом несправедливым, незаслуженно обидным по отношению к памяти этого высокоодаренного артиста. Если автор «Летописи» в минуту раздражения или по какой-либо другой причине начертал эти строки, то дело редакторов этого ставшего историческим памятником было не дать им появиться на свет, так как они одинаково тяжелы для восприятия как по отношению к тому, о ком они написаны, так и по отношению к тому, кто их начертал.

Аренский скончался в феврале 1906 года, и у редакторов «Летописи», вышедшей в свет под редакцией и с дополнениями А. Н. Римского-Корсакова (сына композитора) в 1928 году, было достаточно времени, чтобы всесторонне разобраться в имевшемся в их распоряжении материале и предложить его читателю в форме более обьективной и беспристрастной¹⁷.

ПЕРВЫЕ РЕЦЕНЗИИ – ВАЛЬТЕР, КОЛОМИЙЦЕВ И ГНЕСИНА

ВИКТОР ВАЛЬТЕР.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ О САМОМ СЕБЕ

Только что вышедшая книга недавно умершего композитора написана им, как видно из предисловия его жены, редактировавшей издание, в промежутки, свободные от музыкального творчества, начиная с 1887 года и кончая 22 августа 1906 года. Кончается она словами: «...зато в ней одна лишь правда, и это составит ее интерес».

Какое повторяющееся во всех автобиографиях заблуждение! Кто-то сказал, что если бы люди были заинтересованы в том, чтобы дважды два было пять, а не четыре, то эта простейшая истина не была бы открыта. Как можно утверждать, что будешь говорить одну только правду, описывая свою жизнь, жизнь композитора, да еще с уязвленным самолюбием! Значительная часть книги наполнена суждениями о своих и чужих сочинениях, суждениями иногда необычайно резкими, и об этих-то суждениях мы должны думать, по приглашению автора, что они сама истина. Какое наивное требование!

¹⁷ Черепнин Н. Н. Воспоминания музыканта. Л., 1976. С. 91. Черепнин говорит о третьем издании книги, но наверняка он читал ее и в первом издании. Воспоминания Черепнина написаны в 1940-х годах, а это значит, что он не изменил своей точки зрения за прошедшие десятилетия.

Но оставляя в стороне суждения, ведь можно и самые факты передать достаточно правдиво, но в такой перспективе, при которой «одна лишь правда» окажется более неверной, чем прямая ложь. Искренность Н. А. Римского-Корсакова стоит вне сомнения, откровенностей в его книге даже больше, чем нужно, но он был членом кружка, ослепленного самомнением и возведением в идеал своего невежества, и хотя он больше, чем кто-либо другой из «Могучей кучки», понимал заблуждения кружка, тем не менее его точка зрения осталась узко-партийной и нарисованная им картина музыкальной жизни за полстолетия чрезвычайно далека от истины.

Рассказ ведется хронологически, и картина эта вырисовывается в таком виде. После смерти Глинки как бы наследником его явился М. А. Балакирев, ставший во главе кружка... <...> Этот кружок оказал сильное влияние на Даргомыжского, сказавшееся в стиле его последней оперы «Каменный гость», оперы, оставшейся неоконченной за смертью композитора в январе 1869 года. Для читателя, мало знакомого с историей русской музыки, при чтении книги Римского-Корсакова должно казаться, что история эта вся наполнена деятельностью и творчеством указанного кружка. В самом кружке, однако, деятельность Балакирева и Мусоргского все ослабевает, затем уменьшается также роль Кюи и Бородина, и главным двигателем истории русской музыки остается Римский-Корсаков. Он наполняет историю и своим творчеством, и своей деятельностью в качестве профессора консерватории, музыкального инспектора флота, помощника управляющего Придворной капеллой, директора и дирижера БМШ, дирижера РСК и главы издательства М. П. Беляева. Все остальные деятели, даже такие, как А. Н. Серов, Антон и Николай Рубинштейны, Чайковский, — появляются на фоне картины, наполненной деятельностью Римского-Корсакова, в виде незначительных эпизодов, имеющих значение только постольку, поскольку они имели отношение к сочинениям или деятельности Римского-Корсакова. Позже значительную роль в этой картине начинают играть А. К. Лядов и особенно А. К. Глазунов. В таком виде впечатление, получаемое от книги Н. А., несомненно, имеет весьма мало общего с исторической правдой.

Мне могут возразить, что автор и не собирался дать историческую картину русской музыки, а писал только о себе. Это возражение правильное, но тем не менее из чтения книги получается впечатление, что в глазах самого Римского-Корсакова его деятельность как композитора и дирижера и деятельность его друзей в чрезвычайной степени превышала по своему значению роль остальных музыкальных деятелей.

Достаточно указать, как относится он к Серову, Рубинштейнам и Чайковскому. Серов упоминается только один раз, в связи с постановкой «Рогнеды» и перебранкой его с кружком Балакирева. О значении его не говорится ни слова. Об Антоне Рубинштейне говорится несколько раз совершенно мельком. По композиторскому таланту он ставится несколько выше Аренского, который «в инструментовке, однако, превосходил Рубинштейна». Строки об Аренском кончаются так: «Забыт он будет скоро».

Еще меньше говорится о Николае Рубинштейне: рассказывается, что он «отбил» у Римского-Корсакова дирижерство на выставке в Париже в 1878 году и что «перебивать со стороны Рубинштейна было не совсем-то хорошо»; по поводу ухода Шостаковского из Московской консерватории передаются слова самого Шостаковского, что «Рубинштейн не мог потерпеть возле себя пианиста равного себе по силе», и хотя Римский-Корсаков прибавляет: «В какой мере это верно — сказать нельзя» (это о соперничестве гениального Николая Рубинштейна и Шостаковского!), но все же отсюда видно, что правда в книге Н. А. очень далека от математических истин.

Чайковский упоминается чаще, но о его композиторском таланте говорится так, что читатель может составить себе о нем мнение очень неопределенное. Говорится, что «2-й квартет его всем очень понравился» (Чайковский сыграл его на фортепиано в доме у Римского-Корсакова в 1876 году). Рассказывая о неудачах с постановкой своей оперы «Млада» в 1892 году и о том, что Государь, против своего обыкновения, не был ни на генеральной репетиции, ни на первом представлении, прибавляет, что «дальнейшим спектаклям “Млады” помешали “Иоланта” Чайковского и “Сельская честь” Масканьи. На репетициях этих опер была и Царская фамилия, и Фигнер с Медеей в них пели — и все было прекрасно», и далее: «“Иоланта” одно из слабейших произведений Чайковского. По-моему, все в этой опере неудачно — от беззастенчивых заимствований вроде мелодии “Откройте мне темницу” Рубинштейна, до оркестровки, которая на этот раз сделана Чайковским как-то шиворот-навыворот». По поводу смерти Чайковского в 1893 году говорится об успехе его Шестой симфонии, называемой «прекрасным сочинением», и о том, что на РСК «лежала нравственная обязанность дать первый концерт в память Чайковского», который и состоялся 30 ноября под управлением Римского-Корсакова. Здесь нужно прибавить, что в программу этих концертов Чайковский попадал в гомеопатических дозах. О «Черевичках» Чайковского говорится: «оперу эту, несмотря на многие музыкальные страницы, я всегда считал слабой». Вот все о музыке Чайковского — для обещанной «одной лишь правды» маловато,

если сравнить с теми подробностями и похвалами, которые рас- точаются по адресу друзей автора.

Выше всех ставит Римский-Корсаков своего ученика А. К. Глазунова. <...> Затем чрезвычайно ценит он А. К. Лядова (тоже своего ученика), ставит на огромную высоту талант Бородина, которому обстоятельства так мешали творить музыкально, Мусоргского и уже менее Кюи и Балакирева. Последние трое подвергаются заслуженным упрекам Римского-Корсакова за отсталость своей техники, за свое, так сказать, принципиальное невежество в технической стороне искусства. <...>

По поводу принципиального отрицания необходимости композиторской техники, господствовавшего в кружке Балакирева, Римский-Корсаков говорит очень важные вещи, и из его слов выясняется огромный вред, который принес Балакирев русским композиторам своею проповедью о пользе русского невежества перед немецкой ученостью: об этом уже достаточно ярко говорил Чайковский в своих письмах.

К сожалению, принципиальные вопросы — о форме сочинений инструментальных, о стилях оперы, о главнейших европейских композиторах — у Римского-Корсакова обсуждаются мало. Более всего затрагивает он эти вопросы при разборе своих сочинений. Переходя к позднейшим своим произведениям, Римский-Корсаков ставит их все выше и выше с различных точек зрения: этих похвал в книге так много, что я их не привожу. <...> Укажу еще, что в тех случаях, когда мнение публики и критиков о его произведениях расходилось с его собственным мнением, Римский-Корсаков объяснял это невежеством или неподготовленностью слушателей, и это встречается в его книге довольно часто.

С фактической стороны книга Римского-Корсакова представляет гораздо менее интереса, чем можно было ожидать. Большинство описываемых им фактов уже воспроизведено в печати.

Наибольший интерес представляет книга с точки зрения психологии ее автора. С этой стороны «Летопись» производит неприятное впечатление. Какая-то чрезвычайная сухость, даже жесткость чувствуется в отношениях автора даже к очень близким ему людям. О родителях Римского-Корсакова, о брате его, о таких людях, как Антон Рубинштейн, Чайковский, Мусоргский, даже о смерти их упоминается как в полицейской хронике. Можно бы считать эту сухость преднамеренной, можно бы думать, что свои личные чувства автор не считает нужным показывать публике; но если это и так, то все же это неприятный недостаток книги. В рассказах о жене и детях все же чувствуются более нежные звуки, а при описании своих летних местопребываний Римский-Корсаков даже находит нежные слова.

Чрезвычайно любопытны отношения Римского-Корсакова к людям, с которыми он встречался.

Подобно тому как для некоторых композиторов вся художественная литература делится на две категории: сочинения, на которые можно писать музыку (интересно), и сочинения, на которые нельзя писать музыку (неинтересно), так и для Римского-Корсакова все люди делились на три категории: во-первых, одобряющие его музыку безусловно, во-вторых, одобряющие его музыку с ограничениями или равнодушные к ней, и в-третьих, не одобряющие его музыку. Сообразно с этим принципом устанавливались и отношения Римского-Корсакова к людям. К первой категории относятся очень немногие: Глазунов, Лядов, Ястребцев (после смерти Римского-Корсакова он издал тоненькую брошюрку о нем, в которой ставит его наравне с Пушкиным и Глинкой, а о музыке Римского-Корсакова говорит, что она «отличается абсолютной красотой каждого отдельного звука»), Бородин, Вл. Стасов. О них Римский-Корсаков самого лучшего мнения, хотя и тут он написал, неизвестно для чего, очень дурные вещи об отце Лядова, а о Стасове пишет довольно-таки непочтительно: чаще всего отзывы Стасова описываются «шумел и гудел вовсю», точно это не критик, а автомобиль.

Ко второй категории принадлежит большинство музыкантов и публики, начиная с Балакирева, Мусоргского, Кюи, Направника. С ними Римский-Корсаков поступает уже гораздо строже, объясняя их отзывы какими-нибудь неблагоприятными (Кюи) побуждениями или завистью, самомнением. Строже всего Римский-Корсаков поступает с Направником по правилу: «не виновен, но не заслуживает снисхождения». Направник никогда не был поклонником таланта Римского-Корсакова, но всегда признавал его большим музыкантом и всегда исполнял его произведения с такою же тщательностью, как и все сочинения, которые шли под его палочку. Во всей своей книге Римский-Корсаков не может ни разу указать хотя бы на какую-нибудь небрежность в исполнении со стороны Направника. Правда, чрезвычайное негодование Римского-Корсакова вызывают купюры, которые делал Направник в его сочинениях; но ведь Направник делал купюры и у Вагнера, и у Глинки, и даже в своих сочинениях, а уж чего более этой операции для автора. И вот в благодарность за прекрасное исполнение своих сочинений Направником Римский-Корсаков высказывает по его адресу прямую ненависть, не избегая даже бранных выражений. Психологически эта ненависть может быть объяснена следующими строками. Когда в 1868 году дана была опера Направника «Нижегородцы», Римский-Корсаков по просьбе Кюи (Направник ставил его «Ратклифа») написал статью об этой опере, в которой, за своей подписью, отнесся

к опере Направника резко отрицательно. <...> Так вот какая беда! Направник всю жизнь оставался виноватым в том, что Римский-Корсаков дурно отозвался о его опере.

Наконец, в третью категорию входят люди, позволившие себе отрицательно относиться к музыке Римского-Корсакова. Таким уж нет пощады. Бедный Ларош, лучший из наших музыкальных критиков, позволивший себе иметь свое мнение, подвергается в книге Римского-Корсакова прямо-таки экзекуции, а его литературная деятельность объявляется состоявшей «из кривляний, лжи и парадоксов».

Грустное впечатление производит эта раздражительность авторского самолюбия, и я думаю, что Н. Н. Римская-Корсакова оказала плохую услугу памяти своего мужа, выпуская его «Летопись» в свет так несвоевременно. Книга могла бы полежать еще десятки лет, и тогда ее резкости не были бы так кричащи. Правда, по словам издательницы, книга предназначалась самим автором к печати, но опять-таки едва ли так скоро после его кончины.

Издана книга очень хорошо и дешево. К недостаткам ее нужно отнести отсутствие указателя имен и хронологического указателя сочинений Римского-Корсакова. Кроме того, очень жаль, что не указано, в каких местах сделаны пропуски и поправки редактора; быть может, тогда бы мы узнали, почему в книге не названа фамилия одного музыкального рецензента, о котором на с. 349 говорится, что он есть «личность, с которой нежелательно иметь дело»¹⁸; а еще может быть, если бы не было пропусков в книге, то мы узнали бы, что в музыкальной России только и есть порядочный человек — В. В. Ястребцев, да и тот... «почитатель Вагнера».

«Речь». 1909. № 93 (7 апреля)

ВИКТОР КОЛОМИЙЦЕВ.
МЕМУАРЫ КОМПОЗИТОРА

<...> Как и подобает «летописи», книга Римского-Корсакова излагает события и факты его музыкальной жизни в последовательном хронологическом порядке. Попутно мы видим автора в его семейной и вообще внемузыкальной жизни, начиная с первых годов детства. Этой общечеловеческой или «обывательской» жизни своей

¹⁸ Фамилию нетрудно было «вычислить», хотя она снята в первом издании, — это Владимир Баскин: «В театре консерватории, в частной русской опере под дирекцией антрепренера Гвиди, был дан “Салтан”. Однако ввиду того, что главным, хотя и негласным руководителем репертуара там состоял Баскин, музыкальный рецензент “Петербургской газеты”, деятель, достаточно презираемый между порядочными людьми, я не пошел ни на репетиции, ни на представление “Салтана”» (М., 1955. С. 226). См. рецензию Баскина далее.

автор отводит подчас довольно много места в летописи, что было бы вполне естественно и даже интересно, если бы эти страницы и строки говорили нам что-нибудь, раскрывали нам какие-нибудь факторы, влиявшие на развитие музыкальной личности композитора. Но такого влияния, такой связи вовсе не видно, а потому разные житейские эпизоды и мелочи, приведенные в книге, представляют для громадного большинства читателей весьма слабый интерес. Иногда даже удивляешься, зачем автор так точно заносит в летопись своей «музыкальной» жизни (а не в семейную хронику и не в дневник), например, даты рождения всех его детей, их болезни и т. п., — раз эти факты не оказывали, по-видимому, сколько-нибудь существенного влияния на его профессиональные занятия, ни даже на его душевное состояние. <...>

Вся же остальная «фактическая сторона» книги, касающаяся непосредственно музыкальной жизни и деятельности автора, не сообщает нам почти ничего нового, доселе неизвестного. Как Римский-Корсаков попал к Балакиреву, как стал членом пресловутой «кучки», а потом «Беляевского кружка», занимая в то же время некоторые казенно-музыкальные должности, все это мы тысячу раз слышали и читали. <...>

Новыми фактами, довольно любопытными для характеристики автора летописи, являются некоторые преходящие инциденты — например, эпизод увольнения из консерватории «моих талантливых учеников, совсем юных в то время», именно А. Лядова и Г. Дютша (ныне покойного). Они заленились и были без пощады исключены, то есть выброшены на улицу. «Вскоре после состоявшегося исключения молодые люди пришли ко мне на квартиру с обещанием заниматься и с просьбою ходатайства моего о принятии их вновь в консерваторию. Я был непоколебим и отказался наотрез». К этому прибавить нечего. Впрочем, вся книга подтверждает, может быть и бессознательно для автора, что он был нрава сухого и черствого, легко забывал оказанное ему добро и всю жизнь помнил зло, часто даже воображаемое...

* * *

На протяжении своей долголетней карьеры Римский-Корсаков, естественно, вступал в соприкосновение с целым рядом музыкантов и музыкальных деятелей; из них многие благополучно здравствуют и посейчас. И вот читатель летописи с нетерпением ждет авторитетных суждений об их творчестве и деятельности, — суждений, которые послужили бы к выяснению личных художественных вкусов летописца. Но вместо того на что же он, читатель, натывается? По большей части — на оценку благоповедения тех или других лиц,

на беглые определения их нравственных качеств, притом на три четверти отрицательные, проникнутые явным или тайным недоброжелательством. Эти крайне поверхностные и зачастую крайне несправедливые, пристрастные «характеристики» производят самое тягостное впечатление и уже вызвали, между прочим, известное нашим читателям «письмо» А. И. Зилоти, полное негодования; сам Зилоти, к счастью для себя, почему-то не попал в летопись (если не считать одной совершенно незначительной фразы о нем), и следовательно искренность его не подлежит никакому сомнению. Не попали в книгу и другие, столь же преданные друзья покойного, оказавшие ему немало бескорыстных услуг. Видимо, они все-таки не сумели вполне угодить ему, или он просто забыл о них, да так и не вспомнил...

Зато очень хвалебно и довольно пространно говорится о каком-то В. В. Ястребцеве, который, оказывается, был «великим почитателем» автора (так!), как и двое-трое других, не забытых летописью. Почти обо всех остальных говорится в лучшем случае чрезвычайно сдержанно и сухо, в худшем — с нескрываемым раздражением. И тяжелее всего то, что, наряду с порочностью «ближних», сам автор выставляется — опять-таки, быть может, бессознательно, но от этого не легче, — в самом целомудренном свете: такой-то (имярек) — пьяница, а я всегда отличался самым трезвенным поведением и даже «крайне редко проводил время в ресторанах»; такой-то (или, все равно, отец его¹⁹) — распутник, а я веду самую строгую семейную жизнь; такой-то — лентяй, а я всю жизнь работаю не покладая рук, и т. д.

Если тут и есть даже доля правды, то какая это несимпатичная правда — жестокая и, главное, никому не нужная! Впрочем, и эта «правда» оказывается о двух концах. В пьянстве, например, осуждаются многие; однако в отношении лиц, заслуживших особое благоволение автора, на тот же злосчастный «грех» глаза его закрываются: тут он ничего не видит и ничего не осуждает...²⁰ Но главное — до чего все это мелко и недостойно мемуаров «большого человека», написанных в назидание потомству!

Конечно, ни Мусоргского, ни бедняги Аренского не убудет от перемывания их белья Римским-Корсаковым. Конечно, дирижерская слава Направника не умалится от многочисленных уколов по его адресу, рассеянных по всей летописи, как не умалится ею и значение Лароша. Тут не помогут и цитаты из Стасова; мало ли какую

¹⁹ Имеется в виду отец А. К. Лядова. — *Прим. авт. публ.*

²⁰ Явно намек на склонность к алкоголю А. К. Глазунова, противопоставляемого здесь Мусоргскому; относящийся к Глазунову соответствующий фрагмент в тексте «Летописи» был купирован Н. Н. Римской-Корсаковой в первом издании и появился в печати значительно позже. — *Прим. авт. публ.*

благотупость мог сболтнуть Стасов, — ведь это с ним так часто случилось! К тому же к авторитетности Стасова сам Римский-Корсаков относится с «загадочной» иронией. <...> Дело в том, что Стасов, хоть и был «шумным» почитателем Римского-Корсакова, однако все-таки недостаточно абсолютным, с оговорками...

А вот Ларош, как известно, совсем не был его большим поклонником; зато и достается же ему в летописи! <...> Не довольствуясь опорочением частной жизни Лароша, Римский-Корсаков, по случаю смерти этого безалаберного человека, но талантливейшего и образованнейшего из русских критиков, пишет в заключение целого потока грязи: «деятельность его состояла из кривляний, лжи и парадоксов». Это уже заведомая, возмутительная неправда! <...> Ларош, друг и пропагандист Чайковского, оказал зловредное влияние на «Беляевский кружок», отравив его Чайковским! Вот она, пресловутая «правда»!

* * *

А что же, наконец, музыка-то и хотя бы главнейшие ее представители, — хотя бы эти два великана, жившие и действовавшие параллельно с Римским-Корсаковым, — Антон Рубинштейн и Чайковский, о которых при всем желании язык не повернется сказать много худого? О них и о их музыке Римский-Корсаков говорит до странности, до смешного мало, сухо и с видимой неохотой... Впрочем, в одном месте он все-таки называет Чайковского «милым собеседником и симпатичным человеком», а в другом пишет, что Чайковский мог много пить вина (опять вино), сохраняя при этом полную крепость силы и ума...

Затем Патетическая симфония названа «прекрасным сочинением», которое «стало прославленным и даже модным». «Черевички», также мимоходом, получают неодобрительный отзыв, а «Иоланта», имевшая неосторожность «помешать» «Младе», вызывает у автора последний припадок злобы: «все в этой опере неудачно — от беззастенчивых (!) заимствований вроде мелодии “Отворите мне темницу” Рубинштейна»... (И это говорит Римский-Корсаков! Прости ему Господь Бог!) <...>

Впрочем, чем же иным мог помянуть Римский-Корсаков Чайковского и Рубинштейна, если даже на гроб его ближайшего «друга» и «соратника» Мусоргского у него не нашлось ни единой искренней, горячей слезы? Разгадку ищите в главе о «Снегурочке», где сказано, что Мусоргский «в общем остался совершенно равнодушен к моему произведению...» <...> Еще бы! Если вы равнодушны к музыке Римского-Корсакова, — у вас, значит, отуманена голова, не иначе! Недаром и у публики, недостаточно оценившей «Мла-

ду», — «музыкально-мозговые центры» оказались «насквозь пропитаны фигнеровщиной»...

Однако все-таки о «кучкистах» и их музыке летопись говорит сравнительно подробнее и благожелательнее, хотя все же, в общем, как-то поверхностно, бледно и незначуще. Некоторые симпатии нашлись у Римского-Корсакова к мягкому, уступчивому Бородину, еще большие, конечно, к Глазунову и отчасти к Ан. Лядову. Но и эти композиторы не получили в книге Римского-Корсакова настоящей, серьезной, меткой характеристики и оценки.

Вообще к «чужой» музыке, в смысле личного впечатления, Римский-Корсаков относился довольно хладнокровно и даже равнодушно: нигде в летописи не видно, чтобы он был сильно увлечен или глубоко потрясен каким бы то ни было художником звуков. Между прочим, в бытность свою в Париже (на выставке 1899 года), где под его управлением состоялись два русских концерта, он виделся и даже познакомился со многими выдающимися музыкантами и музыкальными деятелями, и называет их всех поименно (между прочим «хитрую лису Массене»), но о французской музыке он не говорит буквально ни слова! <...>

Корифеи западной музыки, классики и новаторы, обойдены молчанием, если не считать вскользь помянутого Баха. Даже Вагнер, оказавший такое колоссальное воздействие на всю вообще музыку второй половины XIX столетия, появляется в летописи лишь мельком, видимо очень мало интересуя автора²¹. И действительно — духа Вагнера, его поэзии, сущности его творчества Римский-Корсаков не понимал даже приблизительно, но опять-таки заимствовал у него некоторые приемы оркестровки и систему лейт-мотивов. Последнюю он усвоил чисто внешним образом... <...>

* * *

Таким же профаном или, в лучшем случае, поверхностным дилетантом выказывает себя Римский-Корсаков и там, где он касается музыкального исполнения — игры на фортепиано, пения, дирижерства. Одного пианиста (Ф. Блюменфельда) он называет «бойким», другого (Крушевского) — тоже «бойким»; дальше таких и тому подобных «терминов» и определений Римский-Корсаков почти не идет. Но самым слабым пунктом его оказывается дирижерство. Можно было бы привести из летописи целый ряд курьезнейших выдержек, доказывающих, что автор не только был очень плохим дирижером,

²¹ Чистая ложь: см. страницы «Летописи», посвященные исполнению в Петербурге «Кольца нибелунга» (Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 169–170). — *Прим. авт. публ.*

но и ровно ничего не понимал в этом искусстве, хотя сам управлял оркестром множество раз и даже бывал вполне доволен собой. <...>

О своих произведениях, о процессе их создания, о переделках и проч. Римский-Корсаков говорит довольно обстоятельно. При этом он всегда, в конце концов, одобряет свою музыку, — правда, в «сдержанном» тоне, однако достаточно решительно. Например, о «Снегурочке» он такого мнения, что это «быть может, лучшая из современных опер», и бранит тех, кто с этим не согласен. Но что же, собственно, он хвалит в своем творчестве? Свое умение применить ту или другую манеру письма, те или другие оркестровые приемы, свою изощряющуюся и прогрессирующую технику! А затем — никаких поэтических и драматических идеалов, никаких высших стремлений и мечтаний, никакой душевной борьбы, никакого разлада с самим собой! <...>

Однако в чем же все-таки заключается художественное *credo* самого Римского-Корсакова? <...> На тех страницах своей книги, где Римский-Корсаков хвалит сам себя, — и главным образом на этих страницах, — он бессознательно выносит сам себе вполне определенный суровый приговор. И даже непосвященному становится понятным, почему искусство Римского-Корсакова, взятое в его главном и характерном, никогда не будет «глаголом жечь сердца людей». Это — безыдейное искусство, это — мастерство, и даже великое, добытое постоянным упорным трудом и во всех отношениях «трезвенною» жизнью... Оно весьма почтенно и поучительно в педагогическом смысле, часто очень красиво по внешности: к комбинациям звуков и звучностей Римский-Корсаков имел несомненно большое дарование и развил его необычайно. Его музыка может ласкать наше ухо, но — и только. Она оставляет вас холодным: «музыки духа» вы тут не ищите!

* * *

Когда, после смерти Римского-Корсакова, я посвятил его творчеству фельетон (№ 165 и 166 «Руси»), в котором постарался добросовестно, по крайнему разумению, охарактеризовать музыкальную личность покойного и оценить оставленное им художественное наследие, отдавая полную дань уважения его трудам, — некоторые вздумали нападать на меня за то, что я, видите ли, «осмелился» не признать Римского-Корсакова «гением» и сказать, что у него много опер с хорошей, красивой музыкой, но хороших опер — очень мало²². И вот теперь те же лица, прочитав «Летопись», кричат: «Та-

²² Приведем фрагменты из этого некролога: «Не будучи гением, он непрерывной работой укрепил, развил и усовершенствовал свои природные творческие силы и стал в полном смысле слова *мастером* музыкального письма. <...> Да, Римский-Корсаков ушел в могилу со спокойной совестью, дав максимум того, что он мог дать. И если в последние годы жизни продуктивность

кую книгу мог написать только самый ограниченный, самомнящий, бессердечный и вовсе не даровитый человек!»

Не будем впадать в грубые, резкие крайности. Однако «Летопись», действительно, убедит очень многих не только в том, что Римский-Корсаков как человек был личностью заурядною, но также и в том, что он не может быть назван «великим творцом» в искусстве; убедит всех тех, кто раньше не мог почувствовать и понять этого из произведений покойного композитора, развенчанного теперь его собственной книгой...

«Новая Русь». 1909. № 98 (12 апреля)

Н. ГИНЕСИН.

ИСТОРИЯ ОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

(ПО ПОВОДУ «ЛЕТОПИСИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА)²³

Вышла посмертным изданием книга Н. А. Римского-Корсакова — «Летопись...».

Книга эта вызвала сильное волнение в музыкальных сферах. Аплодисментов мало, громче раздаются шиканье и свистки. Музыкальные профессионалы недовольны: много славных репутаций

его творчества фактически даже увеличилась, то именно и только потому, мне кажется, что его композиторская техника изощрилась в высшей степени, и он стал писать музыку с особой виртуозной легкостью. По существу же ни в музыке «Китежа», ни в музыке «Золотого петушка» (еще не поставленного) Римский-Корсаков уже не сказал почти ничего для себя нового: это лишь новые варианты на характерные прежние лады, — другие комбинации тех же цветистых красок. А то действительно новое (положительное или отрицательное — это другой вопрос, которого я в данном случае не касаюсь), что приобрела русская оперная сцена в этих вещах, принадлежит главным образом автору либретто, а не музыки. <...> Глинка как музыкант показал себя вдохновенным певцом, вещим баяном, каким-то чудом народившимся у нас без всяких предшественников. А Римский-Корсаков является удивительно искусным сказочником-повествователем и объективным бытописателем. <...> Темы и мелодии Римского-Корсакова не отличаются, вообще говоря, особой силой, выразительностью и оригинальностью. Это не исключает того, что мы встречаемся у него с выпукло трактованными хорами, а также с нежными, певучими лирическими эпизодами; но не в этих отдельных цветочках здесь сила — как бы ароматны они ни были! — и в общем мелодика Римского-Корсакова несомненно холодна и небогата. <...> Так как какой-нибудь эволюции в периодах оперного творчества композитора проследить нельзя, то не показывает ли это, что определенных музыкально-сценических идеалов у него не было? <...> Вообще для настоящей музыкальной драмы у Римского-Корсакова не хватало драматического нерва и темперамента. В результате получилось, что он оставил нам много опер с хорошей, интересной, даже превосходной музыкой, но хороших опер — немного».

²³ Удивительным образом в тексте и в оглавлении журнала фамилия автора обозначена по-разному: Н. Гинесин и Н. Гнесина. Н. Н. Римская-Корсакова пишет — Н. Гнесина.

испорчено, много пьедесталов свергнуто, много высказано обидных мнений!

В чем же дело? О чем этот шум, вероятно еще далеко не закончившийся?

Действительно, перед нами явление незаурядное, заслуживающее большого внимания. Мы читаем автобиографию художника, написанную без малейшей рисовки, безо всякой позы, таким свободным, искренним и остро критическим в отношении себя и других тоном, которым, вероятно, не писал ни один артист и который моментами приближается к языку писаний Льва Толстого. В этом разгадка всеобщего недовольства.

Перед нами величественный образ художника и высоконравственного человека со строгими взглядами на призвание людей и их обязанности в отношении себя и врожденных им талантов. Оставляя даже в стороне ту часть книги, которая содержит богатый материал по истории русской музыки в ее характернейших моментах и деятелях, можно сказать, что уже по тону своему «Летопись» может заинтересовать круг читателей более широкий, чем музыкальный или даже вообще художественный мир.

Римский-Корсаков вышел из музыкальной среды 60-х годов, он был членом Могучей кучки, одним из «пяти» и, следовательно, начинал свою жизнь и художественную деятельность в атмосфере освободительных идей своего времени. Факт этот имеет большое значение; может быть, на Римского-Корсакова больше, чем на кого-либо из его товарищей по искусству, лег отпечаток великой эпохи нашей истории.

В М. П. Мусоргском и в Римском-Корсакове мы имеем два различных типа художников-реалистов, усвоивших себе реалистические учения своего поколения.

В то время как Мусоргский претворял эстетические и социальные идеи современников (главным образом, идеи Чернышевского и Писарева) в своем музыкальном творчестве, вдохновлялся реалистическими сюжетами и стремился превратить музыку в беседу с людьми о насущных вопросах жизни, Римский-Корсаков претворял их непосредственно в жизнь, в свою личную и деловую жизнь. Но в своем творчестве он оставался неизменно поэтом и музыкантом в истинном смысле слова. Мусоргский всю жизнь страдал от разлада между исповедуемыми им взглядами и жизнью, которую он вел. Будучи великим талантом и слабым человеком, он погиб безвременно, оставив несколько гениальных сочинений, но многого не досказав и не доделав. Между тем Римский-Корсаков, оставая в постоянной борьбе с другими и с самим собою свою художественную индивидуальность, в духовной своей жизни, неутомимой

деятельности, постоянном стремлении к самосовершенствованию, к экономии сил своих, к содействию художественной работе других поистине проявил себя «реалистом». Таковым и оставался всегда «реалистом» в лучшем смысле слова, и с этой стороны он вполне отвечал нравственным идеалам 60-х годов. Можно смело сказать, что в лице Н. А. Римского-Корсакова сошел в могилу один из последних крупных «шестидесятников» и что таких людей теперь уже не найдешь.

«Иное время, иные песни»...

От природы «мягкий и уступчивый», благоговевший перед своим учителем Балакиревым и старшими товарищами «дорогого ему музыкального кружка», Римский-Корсаков с течением времени отдаляется от них, в своих отзывах делается суше, подчас принимает враждебный тон.

Все чаще попадают резкие замечания в характеристиках и осуждение отдельных поступков, даже образа жизни окружающих музыкантов. Неприязненный и саркастический тон растет с годами по мере того, как редееет среда крупных людей и «артистические» добродетели в виде безалаберной жизни и эластичности симпатий начинают завоевывать себе все большее место. Встречаются в «Летописи» такие замечания о жизненных фактах и интимных делах людей близкого круга, которые могут вызвать недоумение у тех, кто не понимает основного настроения автора. А основное настроение это так ясно, так рельефно; оно разлито на протяжении всех записок: страстная любовь к музыкальному искусству, страстное увлечение прекрасными произведениями современников и их талантом, страстное желание видеть людей цельными, как цельна природа, и осуществляющими свое призвание — вот чувства, которые заставляют Римского-Корсакова негодовать, волноваться, возмущаться.

<...> А что видел он вокруг? Расточение великих талантов, детскую беспечность, растерянность, слабость... Можно ли удивляться или негодовать за то, что у него «сердце разрывалось от боли, глядя на жизнь Бородина, исполненную самоотречения по инерции» или за то, что он в суровых выражениях говорит о падении Мусоргского... или за то, что он сердится на лень Лядова и других... <...>

Ведь это негодование, осуждение и резкие слова шли не из холодного сердца врага или равнодушного; это была горечь, внушенная любовью. Можно ли осуждать Римского-Корсакова и за то, что состраданье к другу переходило у него подчас в презренье... Слишком уж много посмотрелся он на губительные последствия слабости и артистической распушенности. Любить для него означало действовать, работать для любимого. Это ему было легче и более

по душе, чем благотворительность, которой так богаты многие в нашей стране. <...>

Наиболее глубокие чувства Римского-Корсакова ясны для нас. Они были одни в его жизни и в искусстве. Благодаря этой особенности, облегчавшей ему его художественное самопознание, в связи с громадной его волей, направленной на постоянное самосовершенствование, он стал самым цельным, законченным из русских композиторов. Он выполнил свой художественный долг с рвением и благочестием истинно верующего и показал другим пути к достижению того же.

«Бодрое слово». 1909. № 8 (апрель). С. 42–49

ПОСЛЕДУЮЩИЕ ОТКЛИКИ

МИХАИЛ ИВАНОВ.

АВТОРСКАЯ ИСПОВЕДЬ

Только что вышла книга известного композитора Н. А. Римского-Корсакова, озаглавленная «Летопись моей музыкальной жизни». Книга эта сильно волнует наш музыкальный мир. О ней говорят и пишут, и, кажется, большей частью в неодобрительном тоне. Слышатся укоры по адресу жены композитора: зачем она выпустила компрометирующую книгу, на страницах которой сказано столько неприятных вещей для многих и рассказано откровенно то, что обыкновенно принято тщательно скрывать.

В предвидении таких упреков издательница говорит в предисловии к «Летописи»: «Встречающиеся в ней откровенные и строгие суждения о некоторых умерших и ныне живущих деятелях, как мне кажется, не могут никого оскорбить в силу того, что Н. А. одинаково, если не более откровенно и строго, судит и о себе, о своих поступках и музыкальных сочинениях».

Это, положим, не совсем верно. Вряд ли покойный композитор судит себя самого строже и решительнее, чем это делали и делают все другие художники или писатели, не окончательно потерявшие здравый смысл и способность различать то, что проходит перед их глазами. Но можно согласиться, что чувство правдивости и откровенности у Римского-Корсакова развито значительно сильнее, чем у большинства его собратьев в России и Европе. Его откровенность, — которую не следует смешивать с чувством критического самоанализа, — сближает его загробную «Летопись» с «Признаниями» [«Исповедью»] Ж. Ж. Руссо. В обеих книгах большая откровенность, так возбудившая в свое время многих против Руссо и за которую теперь достается и еще будет доставаться Корсакову. Есть, впрочем, и некоторая разница. Руссо издал «Признания» еще при

своей жизни, подвергаясь всем последствиям такого шага. «Летопись» явилась только после смерти ее автора, и даже в несколько смягченном виде; так явствует из того предисловия, где объясняется, что, готовя «Летопись» к печати, издательница руководилась высказанным желанием ее покойного мужа «сделать некоторые необходимые в данное время сокращения».

Итак, в оригинале имеется, быть может, более резкости в отзывах сравнительно с тем, что появилось теперь в печати. Без сомнения, в этом случае г-жа Римская-Корсакова была права: правда должна даваться с мерою, а не с верою. Вообще не очень-то легко найти границу этой «меры». Если сам Христос затруднился категорически определить, что есть истина, то мы, простые люди, в этом отношении поставлены в гораздо более трудное положение. То, что нам представляется светом правды, в глазах других может быть лишь фантастическим мерцанием гнилушек-светляков. Вот почему сплошь и рядом суждения, высказанные очень решительным тоном и с самыми лучшими намерениями, иногда совсем не производят впечатления. В суждениях относительно побуждений, руководивших поступками лиц, даже близких к нам, мы почти всегда руководствуемся известным углом зрения, с нашей точки зрения правильным, на деле же далеко не позволяющим видеть предмет во всем его объеме, со всеми его свойствами и качествами, пороками, добродетелями и недостатками. Отсюда необходимость даже и самым большим правдолюбцам давать правду прежде всего с верою. Ибо какая польза в ожесточении, порожденном взаимной слепотою, хотя бы мы руководствовались самыми лучшими намерениями? Потому и «Признания» Руссо прошли без результатов, которых ожидал от книги автор, вызвавший впечатление разве только скандала.

«Летопись» тоже не лишена этого элемента скандала, хотя — спешу оговориться — очевидно, без желания его со стороны или покойного автора, или издательницы. Но ведь и Хлестаков, посылая свое знаменитое письмо к Тряпичкину, тоже не думал о скандале в городе, а между тем скандал произошел. Клейма, поставленные им уездным чиновникам, сделавшись гласным достоянием, стали для них нестерпимее смешного положения, в котором они очутились благодаря своей слепой доверчивости. Многие, даже вероятно все — особенно из старых друзей, — кому пришлось теперь прочитать о себе резкие, жесткие приговоры, сделанные о них Римским-Корсаковым, никогда не признают права ни за ним, ни за издательницею «Летописи» выносить эти приговоры на белый свет. Защищать книгу будут только те, кто получил похвальную аттестацию, хотя таких оказалось не особенно много.

Но, оставляя в стороне полемическую сторону «Летописи», без которой можно было обойтись, никто же свою плоть возненавиде тем более, что эта сторона не уравнивается критическим отношением автора к самому себе, несмотря на все его желание оставаться беспристрастным («никто же свою плоть возненавиде, но питает и греет ю»²⁴), — следует сказать, что «Летопись» имеет огромное значение для истории русской музыки неоспоримыми документальными данными, которые она включает. Отныне не может быть всего того вранья, которое с легкой руки покойного Стасова или легкомысленных пустых рецензентов распространялось в печати и в обществе относительно того периода русской музыки, который всего правильнее считать ее «боевым периодом». Я говорю о времени появления первой группы наших музыкальных новаторов, при которых глашатаем состоялся Стасов.

<...> По-моему, эта сторона «Летописи», основанная на неоспоримых документах, и делает ее столь ценною для истории русской музыки. Все крики, вся шумиха Стасова, если бы к ним вздумал обратиться историк музыки, должны отныне смолкнуть перед истиною, добросовестно изложенною «Летописью».

Я не буду черпать из последней подробностей, относящихся к зарождению, к нравам, условиям существования того кружка молодых композиторов, к которым принадлежал Римский-Корсаков при своем выступлении на музыкальном поприще. Желаящие найдут об этом пикантные подробности, бывшие известными и ранее заинтересованным лицам, но никогда не выносившиеся на белый свет так обстоятельно и подробно, как это сделано теперь «Летописью». В правдивости ее сообщений вряд ли можно усомниться: так они категоричны. Картина нашей музыки после Глинки получается совсем иною, чем та, которую нам рисовали разные наши «писатели по музыке». Втиранию очков или, попросту, лжи, хотя бы и с благонамеренными целями, теперь положен предел и, что особенно ценно, благодаря разоблачениям оттуда, откуда их нельзя было ждать. Правдивость автора «Снегурочки» заставляет его не скрывать даже того, что лично может быть для него невыгодно. Читая его воспоминания, прежде всего приходится сказать, что в молодости он был не только «довольно счастлив в товарищах своих», но и почти во всех внешних обстоятельствах своей жизни.

Возьмите, например, хотя бы приглашение его профессором в консерваторию или инспектором морских военных оркестров. Возможно ли что-либо подобное в настоящее время? <...>

²⁴ Еф. 5:29.

...Азанчевский, при всей его тупости, не подозревал действительного размера тогдашних познаний Корсакова. Откуда ему было знать об этом? Природный талант к инструментовке у Корсакова сказался сразу, и первые произведения его звучали отлично — за исключением «Псковитянки», первой ее редакции, звучавшей глухо, что могут засвидетельствовать все еще находящиеся в живых и понимающие слушатели первых представлений этой оперы. Дальше хорошей звучности Азанчевский не мог разобраться. А тут дружественная печать, и в особенности Стасов, — для оценки услуг которого у Римского-Корсакова, кстати, нет иной характеристики, как: «Стасов гудел и шумел», и больше ничего, — кричали во все горло о гениальности и сведениях молодого композитора. Как не поверить всем этим крикам?! Сам Корсаков осудил — и очень строго — свой образ действий, но уже много позже.

Посторонний человек, знакомясь с этим эпизодом жизни Римского-Корсакова, хотя бы даже и теперь, то есть задним числом, может сказать только одно: да, счастливое время, когда так легко попадали в авторитеты! Это точно теперь, когда разные господа из доцентов пробираются потихоньку в ординарные профессора университетов и даже в ректоры, не имея и магистерского звания.

Счастливым оказался Корсаков, когда ему устроили нечто вроде синекуры созданием для него должности инспектора морских оркестров. Последних в России было всего три: в Петербурге, Кронштадте и Николаеве.

Во втором из этих городов и до сих пор, по свидетельству автора «Снегурочки», не имеют понятия о том, что существуют композиторы или есть какие-то музыкальные сочинения! Там просто говорят: «музыка играет», «важно сыграл», и далее таких суждений не идут. Вероятно, таково же отношение к музыке и среди жителей Николаева. Самому Римскому-Корсакову за все время его службы в должности инспектора морских оркестров пришлось побывать в Николаеве только два раза, и то на очень короткий срок в 2–3 недели. Очевидно, в посещениях инспектора не представлялось особенной надобности, как, быть может, и в самом инспекторстве. Эту должность сочинил морской министр Краббе, едва ли не для только того, чтобы загладить свои постоянные пререкания, которые имел с умершим братом автора «Снегурочки», занимавшим в свое время важную должность в морском министерстве, постоянно ссорившимся с Краббе и оспаривавшим его нелепые распоряжения. Великий князь Константин Николаевич, бывший тогда генерал-адмиралом, очень любивший Краббе, с радостью согласился на мысль последнего учредить должность инспектора морской музыки, поручивши ее Римскому-Корсакову. Он был доволен, что в его ведомстве

будет музыкант из этого же ведомства. Доволен был и сам молодой композитор, потому что новое место почти ставило его на ноги, занятий же требовало очень немного. Он, увлекаясь как всегда, принялся было за сочинение учебника для медных инструментов, с которыми сам был еще не знаком — по своему же собственному сознанию. <...> Он вовремя остановился и бросил мысль о никому не нужном учебнике.

Так же счастлив был он и с постановкою «Псковитянки» на Мариинскую сцену, состоявшейся, главным образом, благодаря расположению к нему тогдашнего управляющего театром, Лукашевича. Но об этом после.

<...> Корсаков старается разобраться в причинах «нравственного и умственного падения» своего некогда ближайшего друга. <...>

Объяснение падения Мусоргского тем, что его оперу сняли с репертуара, не выдерживает критики. Мало ли у кого снимали пьесы со сцены, и однако они не погибали, как это случилось с Мусоргским! <...> Я знал Мусоргского только в три или четыре последних года его жизни и будучи сам еще очень молодым человеком, не обращавшим достаточно внимания на многое в жизни. Но мне и тогда казалось, что Мусоргский в это время своей жизни был заброшен и друзьями, и собутыльниками-приятелями. Он всегда был одинок, и это одиночество очень чувствовала его мягкая и нежная натура. Всякая ласка, всякое доброе слово, сказанное ему в этот период его жизни, его глубоко трогали. Но ласки и утешливые слова выпадали ему лишь мимоходом. <...>

Вокруг него создалась холодная атмосфера, устроенная не в меру усердствовавшим Стасовым. Он так яростно нападал на всех, кто не хотел верить всему тому, что он кричал о Мусоргском, что многие совершенно отвернулись от автора «Бориса». Вокруг Мусоргского в последние годы его жизни создалась особая атмосфера общего равнодушия, и она-то убила эту нежную натуру художника. Стасов перестарался, как медведь в басне.

Если кто вдумается хорошенько в историю падения Мусоргского, хотя бы даже в том виде, как она рассказана в «Летописи», то не может не быть глубоко тронутым. Как истина бывает далеко от наших представлений о ней! <...>

В отношении фактического подтверждения того, о чем большинство знало лишь по слухам не только относительно Мусоргского, но и целого ряда других лиц, книга Корсакова, как я уже сказал в предыдущей статье, представляется очень ценною. Надо думать, что отныне историки нашей музыки сумеют толково воспользоваться ею, когда будут говорить о наших так называемых «новаторах». Она правильно осветила разные стороны нашей музыкальной

жизни. Надобно надеяться, что ложь будет теперь оставлена при оценке многих эпизодов нашей музыкальной истории²⁵.

«Новое время». 1909. № 11786, 11800 (6, 20 апреля)

Э. [ЮЛИЙ ЭНГЕЛЬ]

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ О СВОИХ СОВРЕМЕННОКАХ²⁶

<...> Слово «правда» здесь, конечно, надо понимать в субъективном смысле, то есть что рассказчик в своей летописи правдиво пересказал все, что чувствовал и думал о себе и других. К такому пониманию обязывает простое чувство уважения к личности всякого автора, не говоря уж о пиетете к великой памяти Римского-Корсакова. Мы не имеем права приписывать автору «Снегурочки» ограниченную самоуверенность, будто бы все его суждения — правда объективная, для всех подлежащая бесспорному признанию. А раз так, то нет, очевидно, основания негодовать ни на «Летопись», как это делают некоторые лица в печати, за резкие отзывы автора о некоторых современниках и высокое его мнение о собственных произведениях, ни на издательницу «Летописи» — за преждевременное опубликование книги. Наоборот, именно в таком виде, как она есть, «Летопись» и представляет наибольший интерес. <...> И даже не соглашаясь с приговорами Римского-Корсакова, иногда даже протестуя против них, нельзя не преклоняться перед редкой прямоотой и искренностью автора, не отступающего и перед горькими самобичеваниями.

Одно, впрочем, несомненно: книга не дает полного удовлетворения читателю. От нее веет той же замкнутостью, строгостью и даже суровостью, которые так характерны были для подвижнически-бесстрастного лица покойного. Лишь изредка дает она возможность заглянуть в тайники души творца «Садко», всецело раскрывавшиеся только в его дивных творениях... <...>

Отныне нельзя будет говорить о Римском-Корсакове, не опираясь на эту книгу, вызвавшую в музыкальном мире и в печати столько разноречивых толков. Скромный и сдержанный в жизни, автор «Садко» оказался резко-прямолинейным в своих художественных приговорах — как в похвалах себе («Снегурочка» — лучшая из современных опер»), так и в порицаниях другим («Вагнер лишен понимания тональностей»). И некоторых это неприятно поразило.

²⁵ Во второй части своей рецензии Иванов пишет почти исключительно о Мусоргском (в том числе по личным воспоминаниям).

²⁶ Статья имеет очень большой объем, занимая три газетных подвала, но объем этот обусловлен подробным, очень добросовестным пересказом и цитированием книги.

Но неужели же такому человеку, как Римский-Корсаков, надо было накладывать фиговые листочки дипломатических выражений на свои истинные мысли и чувства или даже скрывать последние? Он хотел в своей «Летописи» *одной лишь правды*. И дал ее, и справедливо говорит, что в ней — главный интерес книги.

Если эта правда не всегда правда-истина и даже не всегда правда-справедливость, то она *всегда* правда-искренность, — а это — единственное, чего можно *требовать* от такой книги, как «Летопись». И эта искренность человека и искренность художника должна заставить еще больше любить автора «Летописи» и его колоссальный и по сию пору еще не вполне оцененный талант.

«Русские ведомости». 1909. № 114, 130, 135 (21 мая – 14 июня)

ВЛАДИМИР БАСКИН

Н. А. Римский-Корсаков. «Летопись моей музыкальной жизни» (1844–1906). Под редакцией Н. Н. Римской-Корсаковой. С.-Петербург. 1909. Стр. 362. Цена 2 р.

Таково заглавие книги, вышедшей в свет чрез полгода после кончины композитора. Книга произвела большую сенсацию в музыкальном мире как потому, что автор довольно подробно излагает в ней автобиографию, в которой он «откровенно и строго судит о себе», так и потому, что он также «откровенно и строго» произносит свои приговоры относительно других, современных ему, музыкальных деятелей; этого, конечно, не могли ожидать, и тут кроется причина той сенсации, о которой мы упомянули. Заключительные слова автора, а именно: «...зато в ней («Летописи») *одна лишь правда* (курсив автора), и это составит ее интерес», — как бы подчеркивают цель составления этой книги, излагающей «одну лишь правду», которая в данном случае, однако, «хуже всякой лжи». Перейдем к фактам.

Несмотря на то, что книга озаглавлена летописью «музыкальной» жизни, композитор уделяет в ней очень много места не только своей биографии, но и сведениям о родственниках и своих детях, не имеющих отношения к музыке. В ней, однако, важна та «правда», которую он рассказывает о себе и главным образом о других. Вот, что он сообщает, например, о своей профессуре в консерватории. «Балакирев, один, в сущности, понимавший мою неподготовленность, тоже настаивал на моем положительном ответе, главным образом имея в виду *провести своего* во враждебную ему консерваторию...» «Если бы я хотя капельку поучился, для меня было бы ясно, что я не могу и не имею права взяться за предложенное мне дело, что пойти в профессора было бы с моей стороны и глу-

по, и недобросовестно, но я был дилетант, я ничего не знал. В этом сознаюсь откровенно и свидетельствую об этом пред всеми. Я был молод и самонадеян, самонадеянность мою поощряли, и я пошел в консерваторию». <...>

Не менее откровенно рассказывает нам «летописец» о том, как он стал одно время музыкальным критиком. Дело в том, что после «Нижегородцев» г. Направника должна была идти под управлением этого капельмейстера опера г. Кюи «Ратклиф» и последнему, бранившему без разбора все, что не относилось к его кружку, было неудобно писать о «Нижегородцах», которые, естественно, нужно было разругать, и вот «Кюи нашел выход из этого положения, — сообщает Римский-Корсаков в своей “Летописи”, — обратившись ко мне с настоятельной просьбой написать статью о “Нижегородцах”. По наивности душевной я взялся за это: для милого дружка и сережка из ушка. Я написал желаемую статью», которая «была порицательного смысла, а по стилю и приемам напоминала самого Кюи. Тут были и “мендельсоновская закваска”, и “мещанские мысли” и т. п. характеристики».

Таких «правд» в той части книги, в которой он говорит о себе, довольно много; но мы ограничимся приведенным и перейдем к тем мнениям его о других деятелях, которые он также называет «правдой», в то время, когда их хотелось бы или вовсе не встречать, или называть «недоразумением», так как редко о ком он говорит доброе слово, и это относится одинаково как к тем, которых он почему-либо считал относящимися к «враждебному ему лагерю» (такового в сущности не существовало), так и к тем, которые были его друзьями и единомышленниками. Особенно изумительно последнее.

Например, об А. Г. Рубинштейне автор «Летописи» не говорит ни одного слова, точно этого великого деятеля и не существовало или же он о нем не знал ничего; в одном только месте говорится, что «похороны его были торжественны». О всей композиторской деятельности Чайковского он говорит как-то вскользь, мимоходом; его Римский-Корсаков рекомендует как симпатичного человека, который «в компании умел пить больше всех» (и это почти все о Чайковском!). О Фаминцыне находим следующие строчки: «Кроме бородинской симфонии, исполнялись также... увертюра и антракты к шиллеровскому “Вильгельму Теллю” А. С. Фаминцына, профессора истории музыки в Петербургской консерватории, бездарного композитора и довольно начитанного, но консервативного и тупого музыкального рецензента». А вот и нечто вроде «некролога» после смерти известного музыкального писателя Лароша: «Влачивший жалкое существование, когда-то знаменитый у нас музыкальный критик, а в сущности копия с Ганслика, — Ларош

скончался... Симпатии, выражавшиеся ему членами беляевского кружка, мне непонятны. Многие были с ним “на ты”, забывая все прошлое (то есть нелестные отзывы). Деятельность его состояла из кривляний, лжи и парадоксов».

Не дружелюбнее и мнение его о г. Направнике, хотя оно высказано в более мягкой форме (немудрено: г. Направник рецензий не писал). Рассказывая о том, насколько его «Снегурочка» была лучше поставлена в Москве, при капельмейстере г. Альтани, он продолжает: «В Петербурге же, при опытном и отличном оркестре, при дирижере, пользующемся величайшим авторитетом у публики и музыкантов, она шла сухо и мертво, с казенно-скоренькими темпами, при отвратительных купюрах. Я просто возненавидел Петербург с его “великим мастеровым”, как называет Стасов Направника». Кстати, вот «правда» (то есть мнение) о другом нашем капельмейстере, г. Крушевском: «Он совсем не художник... для него музыка — ремесло, за которое платят деньги, но не поэтическое искусство... У него нет направления, нет идеалов. Он не знает музыкальной литературы, ни русской, ни иностранной, не знает потому и традиций».

Умер Аренский, и наш летописец почтил его память: «По выходе из Капеллы Аренский очутился в завидном положении: числясь каким-то чиновником особых поручений при министерстве двора, он получал до 6000 рублей пенсии, будучи вполне свободным для занятий сочинением. Работал по композиции он много, но тут-то и началось особенно усиленное прожигание жизни. Кутежи, игра в карты; расстроенное такую жизнью здоровье, в конце концов скоротечная чахотка, умирание в Ницце и наконец смерть в Финляндии... Как композитор он держался в стороне, особняком, напоминая собою в этом отношении Чайковского, по характеру таланта и композиторскому вкусу он ближе всего подходил к А. Г. Рубинштейну, но силою сочинительского таланта уступал последнему, хотя в инструментовке, как сын более нового времени (был учеником Римского-Корсакова), превосходил А. Г. ... Забыт он будет скоро»...

А вот что мы находим о тех, с которыми он был очень дружен и которым он даже обязан был своей славой отчасти. Такие фразы, как: «Стасов шумел и гудел», «Стасов восторгался и гудел всюю», попадают очень часто в книгу; в одном месте он указывает, что Стасов печатно солгал, расхвалив квартет г. Лядова, который никогда не был написан (и это печаталось в «Вестнике Европы»), а в другом месте он пишет следующее: «В. В. Стасов был непременно членом всех собраний: без него чего-то не хватало (как характерно это «чего-то»!). По всегдашнему обыкновению своему, он как будто не слушал играемого, без умолку и всегда громко разговаривая с соседом, что не мешало ему сильно восхищаться и восклицать от вре-

мени до времени: “Прекрасно-с! Бесподобно-с!” и т. п.». А между тем, сколько хвалебных дифирамбов написал Стасов об авторе «Летописи»? Мог ли он рассчитывать на подобное отношение со стороны своего «Корсиньки»?

Но особенно жестоко достается г. Балакиреву, о котором он очень много говорит и которому он многим обязан, особенно в начале своей композиторской карьеры. О г. Балакиреве так много написано, что не знаешь, на чем остановиться. <...>

Не лучший отзыв дает Римский-Корсаков о своем друге Мусоргском, для которого он много сделал, оркестровал почти все его произведения. <...>

Впрочем — довольно. И все же книга имеет громадную ценность: она раскрывает много лжи, писавшейся Стасовым, Кюи и другими с неперменной целью возвышать «своих» и унижать «не своих»; то, о чем прежде говорилось предположительно, стало теперь, благодаря «правде» Римского-Корсакова, неопровержимым фактом; этой книгой положен конец новой лжи — и в этом ее великая заслуга. И когда подумаешь, что статьи Стасова и книга г. Кюи «La musique en Russie» послужили единственным почти источником для парижских панегиристов, то обидно становится за русскую музыку. Но пред историей тайн не существует, и книга Римского-Корсакова откроет глаза всем беспристрастным исследователям...

«Исторический вестник». 1909. № 7

ГРИГОРИЙ ТИМОФЕЕВ.

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ КАК ЛЕТОПИСЕЦ
СВОЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Не прошло и года, как скончался Н. А. Римский-Корсаков, не успело еще остыть глубокое впечатление, произведенное его внезапной смертью, как появились в свет изданные его вдовой, Н. Н. Римской-Корсаковой, автобиографические его записки под заглавием: «Летопись моей музыкальной жизни».

Великий плодовитый художник, начавший свою деятельность еще в 60-х годах, в эпоху, непосредственно примыкающую к эпохе Глинки, художник, пользовавшийся всемирной известностью, долгое время профессор Петербургской консерватории, создатель школы, из которой вышли чуть ли не все талантливейшие русские композиторы позднейшего поколения, наконец, человек безупречной жизни, казавшийся издали — может быть — суровым и неприступным, а между тем справедливо пользовавшийся репутацией простого, корректного в обращении, в высшей степени честного, прямого и правдивого, — Н. А. Римский-Корсаков как бы ожил и вновь заговорил.

Понятен интерес к такой книге, понятны и большие ожидания от нее и высокие требования, к ней предъявленные. Но первое впечатление, произведенное книгой, во всяком случае не то, которого хотели бы близкие люди покойного композитора, и прежде всего его вдова, издательница книги. Как всякая крупная личность, Римский-Корсаков шел в жизни своей особой дорогой, весьма отличной от проторенных больших дорог и даже тропинок, далекой от установленных музыкальных шаблонов и отличной, кроме того, и от дороги его ближайших друзей-музыкантов. Заговорив о своей жизни, Римский-Корсаков не мог не затронуть многообразных отношений своих с лицами как первой, так и второй категорий. И как человек своеобразных взглядов, часто идущих вразрез с установившимися взглядами, как человек прямой и правдивый, он не мог не наговорить много неприятных неожиданностей даже для друзей своих. Оказались обиженные. А другие, и не будучи обиженными, громко возопили, что теперь для них память о дорогом человеке помрачена навсегда. Таково действие правды в наше время притворства, заискивания, подслуживания и всяческих компромиссов. Римский-Корсаков сам в конце своего повествования подчеркнул это значение своей летописи. «Она, — пишет он, — беспорядочна, не везде одинаково подробно, написана дурным слогом, часто даже весьма суха; зато в ней одна лишь правда, и это составит ее интерес». Между прочим, и эти слова поставлены в упрек автору, как чуть ли не лишнее доказательство его самомнения. Как будто бы может быть сомнение в том, что автор, говоря так, имел в виду не абсолютную истину, носителем которой он якобы является, а только свою личную правдивость, не исключаящую, понятно, невольных ошибочных суждений. Говорили, что, давая в «Летописи» порою суровые характеристики тех или других лиц, летописец оказал сам себе плохую услугу, охарактеризовав тем самым себя с невыгодной стороны, как человека эгоистичного, самомнящего, сухого и даже злобного. Но разве слова и выводы летописца, каковы бы они ни были, могут затмить всю жизнь художника и человека, сотканную ведь не из слов, а из дел? И понятно, для всех действительных друзей Н. А. он останется навсегда тем бесконечно дорогим и удивительно привлекательным по своим нравственным качествам человеком, каким они его знали лично, и «Летопись» не может развенчать в их глазах ни человека, ни художника.

Итак, «Летопись» произвела впечатление, главным образом, личным своим элементом. Главное внимание обратили на мимоходные, часто меткие характеристики его современников, среди которых он до известной степени не пощадил даже своих друзей. И вовсе не обратили внимания на важные признания Римского-

Корсакова о самом себе, на откровения его о своем творчестве. А между тем это-то и есть наиважнейшее в книге. В отзывах о других он мог ошибаться. Мы можем не соглашаться и с оценкой автором собственного творчества. Но в рассказе его о своих творческих намерениях все бесспорно и в высшей степени ценно. Нельзя забывать в конце концов, что Римский-Корсаков для потомства прежде всего — композитор и что, следовательно, все, что касается этой стороны его деятельности, составляет главный непреходящий интерес и в книге. Но прежде нежели обратиться к этой стороне ее, мне, как имевшему счастье лично знать незабвенного композитора, ввиду несправедливых нападок на книгу в печати и неверного толкования тех или других суждений ее автора, хотелось бы все-таки несколько остановиться на ее историко-биографических данных, тем более что они освещают новым светом среду художника и его личность.

Римский-Корсаков не историк музыкальной жизни своего времени, а только летописец, свидетельствующий, «не мудрствуя» лукаво, о тех или других, по его мнению, выдающихся событиях ее. И он не летописец вообще музыкальной жизни, так как затрагивает главным образом ту ее часть, которая имела какое-либо отношение к его собственной жизни. Для истории в «Летописи» много недосказанного, а подчас много и лишних подробностей. Нужно это иметь в виду, а не предьявлять, как сделали некоторые, к «Летописи» требований, как к истории. Нужно знать, что автор многое предполагал как бы известным, а не то чтобы хотел это известное замолчать или считать его ничего не значащим, не существенным.

Но не будучи историей, «Летопись» дает много ценного для будущего историка русской музыки. <...>

В общем рассказ Римского-Корсакова об его отношениях к Балакиреву и его кружку чрезвычайно ярок и характерен. Но он, пожалуй, еще сильнее характеризует самого Римского-Корсакова, и не только его наблюдательность и умение проникнуть в психологию чужой индивидуальности, а еще и другую, более существенную особенность его собственной индивидуальности.

Большая его требовательность к людям, побуждавшая его анализировать до конца поступки и свойства даже самых близких людей и выискивать в них отрицательные стороны, и в то же время беспристрастие, проявляющееся даже к лицам далеким от него, часто несимпатичным, а то и враждебным к нему, — беспристрастие, позволявшее ему видеть их положительные стороны, не глубоко ли знаменательна эта черта для оценки его нравственной личности? Мы видели, как он сурово отзывается о Балакиреве, которого любил и которому был так обязан, что и создавал; как он беспощаден

к Мусоргскому. А вот как он относился к «врагам». Ларош с самого начала своей критической деятельности занял к Балакиревскому кружку, и в том числе к Римскому-Корсакову, враждебную позицию. Его критические суждения, изложенные всегда в блестящей форме, были, однако, очень неустойчивы и полны противоречий. Римский-Корсаков судит о нем совершенно отрицательно и очень строго, и, несмотря на то, что под конец уже своей жизни Ларош принес повинную в том, что ранее просмотрел талант Римского-Корсакова²⁷, последний не переменялся к нему и выражает в «Летописи» удивление тому, что Беляевский кружок стал его допускать в свою среду и как будто бы даже сблизился с ним. Неустойчивости, шатания, сбивчивости взглядов, отсутствия определенных идеалов, этих постоянных противоречий самому себе Римский-Корсаков не мог простить Ларошу. И все симпатии его в ожесточенной полемике апостола кружка В. В. Стасова с Ларошем были на стороне Стасова. А между тем, рассказывая в «Летописи» о крупном споре Стасова с Ларошем, пришедшим к нему на квартиру, когда он жил с Мусоргским на Пантелеймоновской улице, Римский-Корсаков не забывает упомянуть о «большой и прекрасной» статье Лароша о «Руслане» Глинки, и вовсе не на стороне Стасова за его манеру спора. «Спор Стасова с Ларошем, — говорит он, — был продолжительный и неприятный. Ларош старался быть сдержанным и логичным, Стасов же закусывал, по обыкновению, удила и доходил до грубостей и обвинений в нечестности и т. д. Насилу кончили» (с. 111). И в то же время в той же «Летописи» немало доказательств любовного, добродушного отношения к тому же Стасову. С каким милым юмором, как бы желая воскресить в своей памяти личность Стасова и его манеру говорить, упоминает он, например, что Стасов «восхищался, гудел и шумел», когда узнал впервые на одном из собраний друзей только что сочиненную Римским-Корсаковым «Сказку» из «Псковитянки».

О деятельности Стасова Римский-Корсаков нигде не распространяется, вероятно, предполагая ее достаточно известной русским читателям.

Суждения Римского-Корсакова в «Летописи», вытекающие из сказанной требовательности, с одной стороны, и беспристра-

²⁷ См. его предисловие (с. ххх) к книге «Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского» (М., 1898). «Относительно школы, — пишет Ларош, — я сохранил позицию и теперь: что же касается представителя (то есть Римского-Корсакова), то я не угадал и долго потом не угадывал, что именно в нем заключался один из главных двигателей того знаменательного течения, которое с неудержимой силой относило и относит русскую музыку влево, в сторону крайнего радикализма. Скажу прямо, что в этом смысле я г. Римского-Корсакова просмотрел».

ствия — с другой, объяснялись многими как какая-то черствость, сухость и даже злобность, а беспристрастие в лучшем случае как безразличие при самонадеянности и самомнении. Но разве мало проявлял Римский-Корсаков в своих отношениях к людям предупредительности, заботы и любви? Его любовь к жене и семье можно поставить в пример. <...>

Немало жалел Римский-Корсаков того же Мусоргского, когда в белой горячке угасал он в Николаевском сухопутном госпитале. Он его постоянно навещал и последний раз был у него накануне смерти, приняв на себя вместе с В. В. Стасовым хлопоты по его погребению.

Из чего, как не из любви, проистекала и самая требовательность к Мусоргскому, которого он непрестанно старался побудить к серьезным занятиям по приобретению технических знаний? Его многочисленные ученики хорошо испытали на себе заботливость и любовь, проявленные им в высшей мере в тяжелое время волнений среди учащихся в 1905 году, когда он явно стал на сторону учащихся и громко протестовал против негуманного, жестокого отношения к ним директора и высшей администрации, чем вызвал в конце концов свое увольнение из консерватории помимо художественного совета ее, что и произвело в свое время такую сенсацию. А, наконец, не высшим ли проявлением любви к товарищам-композиторам и в то же время к самому искусству является его неоднократное участие в композиторском труде его друзей, и притом в той технической части его, которая, не представляя особого интереса, много однако облегчала этот труд? <...>

Не становится ли после сказанного ясным, что крайняя требовательность Римского-Корсакова к людям и полное беспристрастие его даже к врагам вытекали у него из крайней требовательности к самому себе как к человеку и служителю искусства? В высшей степени чистый сам, он невольно строго относился и к другим. Настойчиво совершенствуясь все время сам в страстно любимом им искусстве, проявляя необычайные энергию и трудолюбие, он хотел видеть все это и в других. А как он относился к самому себе и к своим тогдашним знаниям — это видно из его рассказа о приглашении в Петербургскую консерваторию профессором практического сочинения и инструментовки, а также профессором, то есть руководителем, оркестрового класса. <...>

Не рисуется ли автор такой исповедью? Не есть ли это с его стороны унижение паче гордости? Нет, это только правдивая передача летописцем того впечатления, которое тогда испытал он перед лицом громадной ответственности — профессуры. Композиторский успех не убил в нем самокритики, не сделал его самонадеянным,

а, напротив, возбудил его энергию, жажду знания и требовательность к себе. <...>

После суровых и откровенных отзывов Римского-Корсакова о самом себе становятся понятными с психологической стороны такие его, казалось бы, слишком категорические отзывы, как отзыв об Аренском. <...>

Собственный рассказ подтверждает тот вывод, который могли сделать и ранее знавшие близко Римского-Корсакова, а именно, что жизнь его не в пример очень многим нашим композиторам сложилась довольно счастливо для его музыкальной карьеры. <...>

Однако и у него в жизни были тернии. И он встретил на своем пути достаточно препятствий всякого рода. <...> Как это ни печально, но такова сила вещей. Римский-Корсаков своими сочинениями далеко опередил свое время и, естественно, не мог быть сразу понят большинством. Всего же печальнее было то, что лица, призванные по своему официальному положению служить интересам искусства, являлись первыми тормозами в понимании музыки Римского-Корсакова. Пальма первенства в этом отношении принадлежала заправилам Мариинской сцены. Римский-Корсаков, плодовитый оперный композитор, не встречал не только сочувствия и содействия с их стороны, но даже иногда и простой справедливости. <...>

Сам Римский-Корсаков не был из тех людей, которые путем лести, подслуживания и ухаживания перед сильными мира сего стараются добиться своей цели. По отношению к капельмейстеру Мариинской оперы Направнику в его жизни случилось даже нечто противоположное. <...> Так или иначе, а прогрессивное направление Балакиревского кружка настолько расходилось с оперною деятельностью самого Направника, не отличающегося крупной композиторской индивидуальностью, эклектика, только в ином виде повторяющего уже сказанное другими, что, как ни держал бы себя Римский-Корсаков по отношению к нему, он никогда бы не заслужил его настоящей симпатии. Направник не Катерино Кавос, отказавшийся от постановки своего «Ивана Сусанина», когда он познакомился с «Жизнью за царя» Глинки. Он за свою деятельность выказал если не всегда явное, то плохо скрытое пренебрежение к операм новой русской школы, да и вообще к новым русским операм, за исключением опер Чайковского. <...>

Однако голоса негодования, раздававшиеся в прессе против несправедливых и будто бы неблагодарных отзывов Римского-Корсакова в «Летописи» о Направнике, в сущности неосновательны. Римский-Корсаков везде отдает ему должное как знающему, опытному дирижеру, умеющему добиваться от оркестра исполнения своих намерений и поставившему оркестр на большую высоту.

Везде и всюду на 362 страницах в высшей степени содержательной книги, написанной порою даже чересчур сжато, автор дает массу сведений, замечаний, разъяснений относительно своих сочинений, указаний на тот или другой прием своего творчества, наконец, делает выводы и обобщения. Все это результат вдумчивого самоанализа и строгой самокритики. <...>

...Не можем в заключение не выразить удивления тому, что композитор успел сам охватить своим умственным оком свое творчество как завершившееся целое и подразделить его в отношении зрелости технической и художественной на три периода. <...>

Настоящая слава нашего национального гения еще впереди. Расчистить дорогу для победного шествия его творениям — вот благодарная задача всех лиц, более или менее близко стоявших к великому художнику при его жизни. И если первый большой шаг в этом отношении сделал он сам после своей смерти своей «Летописью», то честь сделать второй шаг принадлежит его вдове, Надежде Николаевне, поспешившей издать «Летопись», — эту одну из самых значительных и интересных книг о музыке, появившихся в последнее время не только у нас, но и за границей.

«Русская мысль». 1909. Кн. VIII

НИКОЛАЙ ФИНДЕЙЗЕН.

АВТОБИОГРАФИЯ РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Появление «Летописи» Римского-Корсакова вызвало большой переполох в наших музыкальных кругах, во всяком случае гораздо больший, нежели в свое время обширное издание М. И. Чайковского, включавшее материалы для биографии и письма П. И. Чайковского. Правда, этот переполох начался гораздо раньше появления «Летописи» в печати и обозначился в разговорах и пересудах, но только по выходе в свет книги принял реальные формы. Появились письма в редакцию, обвиняющие редактировавшую издание вдову композитора в допущении в печати нескольких резких отзывов автора «Летописи» о тех или иных покойных музыкальных деятелях. Эти обвинения до сих пор остались, как и следовало ожидать, без ответа, так как странно и печально было бы начинать полемику, связанную с именем не только крупного художника, но и самого близкого, дорогого человека. Вслед за тем в газетах появился ряд фельетонов, разбирающих и раскрывающих несуществующую подоплеку в такой правдиво написанной книге, как автобиографическая «Летопись» Римского-Корсакова; некоторые из этих фельетонов поразили не столько пристрастностью и даже озлобленностью их приговоров, сколько своим тоном, точно речь шла не о жизни

и взглядах (ошибочных или нет — другой вопрос) Римского-Корсакова, а о деятельности самих авторов этих фельетонов. Получилось нечто невиданное даже у нас, избалованных всякими печальными явлениями в нашем музыкальном болоте. В этом отношении любопытным и справедливым оказалось предсказание г. Оссовского в его осеннем фельетоне о «художественном наследстве Римского-Корсакова»: «Летопись, очерки и переписка полны живого и глубокого, я бы сказал даже — жгучего, значения для всего общества... Личность умершего художника мало кем сознавалась во всем ее величии и эти завещанные нам Римским-Корсаковым “человеческие документы” окажутся для многих наших ценителей и судей совершенной неожиданностью»...

Эти наши господа судьи и ценители начали, конечно, мерить Римского-Корсакова на свой рецензентский аршин, а так как речь в данном случае шла и идет не о каком-либо отдельном произведении, а о крупном представителе целой и крупной музыкальной эпохи, то можно себе представить, насколько такой рецензентски-фельетонный аршин оказался уместным. Вероятно, кампания против «Летописи» еще не завершилась, когда удобнее будет сделать ее обзор, чтобы сохранить на память эти «рецензентские документы», но и теперь следует остановиться на некоторых фактах этой кампании.

Цитированный фельетон г. Оссовского, возвещавший о предстоящем издании «Летописи» и даже почти безошибочно определивший время появления и объем книги²⁸ — был напечатан в газете «Слово» 27 сентября прошлого года. Фельетонист «Новой Руси» начинает свой поход с утверждения, будто «появление этой книги явилось сюрпризом для большинства представителей нашего художественного мира, не говоря уже о публике. Во всяком случае, никто не ожидал увидеть ее в печати так скоро». Как никто не ожидал, когда еще в сентябре было почти официально оповещено, что «Летопись» появится в начале года. А так как, далее, в той же «Летописи» оказались резкие отзывы Корсакова о покойных Лароше, Аренском и других лицах, то и в самом деле книга вызвала самые неожиданные и удивительные по своей откровенности приговоры. Прежде всего, и даже главным образом, вдруг оказалось много поклонников и адвокатов у Лароша, о котором после смерти его стали забывать и разве иногда, «для освежения памяти», перечитывать вторую половину его лучшей и крупнейшей (юношеской, кстати сказать) работы о Глинке. Достаточно было осуждения Римским-

²⁸ «В печати она появится с необходимыми сокращениями, вероятно, в начале будущего (то есть нынешнего, 1909) года и составит книгу в 250–300 страниц».

Корсаковым образа жизни покойного критика (которого все-таки один из фельетонистов также признает «безалаберным человеком») для того, чтобы вступить горячо за Лароша, оказывающегося теперь не только самым талантливым, но и самым образованным из русских критиков. Весьма вероятно, что покойный Ларош был образованнее и начитаннее нынешних музыкальных критиков, но зато неизвестно, когда он был наиболее талантлив: тогда ли, когда смеялся над Вагнером или когда признавался, как мало был подготовлен, чтобы судить в свое время о Вагнере и его гениальной трилогии; тогда ли, когда отрицал национальное значение и талантливость русской школы или когда впоследствии лично стал с нею сближаться?

Попутно с разбором «Летописи» мне придется, вероятно, коснуться и некоторых вопросов, затронутых предвиденными г. Оссовским «ценителями и судиями». Но уже сейчас, отмечая весь шум, поднятый появлением в печати столь серьезного, интересного и крупного исторического материала, каким должна быть признана «Летопись» Римского-Корсакова, можно видеть, что действительно — «личность умершего художника мало кем сознавалась во всем ее величии», так же как и значение его творчества, если возможны стали сравнения его чуть ли не с Хлестаковым, если Римский-Корсаков мог в своей «Летописи» — «перемывать белье» Мусоргского и Аренского, мог оказаться и профаном, и поверхностным дилетантом, и ограниченным, самомнящим, бессердечным и даже вовсе не даровитым человеком!..

Кому только, в конце концов, придется краснеть за эту разнуданную невоздержанность?

Из предисловия издательницы мы узнаем, что ценность биографического материала «Летописи» и побудила ее поторопиться выпустить последнюю в свет. За это решение нужно быть благодарным, тем более что всю работу и расходы по изданию Н. Н. Римская-Корсакова взяла на себя. «Записки» Глинки появились в печати только через 15 лет после его смерти. Автобиографические материалы Чайковского стали печататься через 7 лет. Те и другие печатались опытными издателями, а для издания собрания критических статей Серова, вышедшего через 20 лет после кончины знаменитого критика, пришлось выхлопотать казенную субсидию, образовывать обычную комиссию, и в конце концов издание пришлось заканчивать и выпускать неопытному юноше! Изданная теперь «Летопись» представляет крупный исторический и автобиографический материал, делающий теперь излишними всякие догадки и перепечатки неверных или непроверенных слухов и фактов, дошедших до нас из разных старых статей и воспоминаний.

Уже первое, беглое чтение «Летописи» показывает, какое важное значение имеют факты, рассказанные Римским-Корсаковым о зарождении, сплочении и постепенном распадении «новой русской школы». История этой школы и роли, которая выпала в ней отдельным представителям ее, составляет едва ли не главное содержание первой и наиболее существенной части корсаковской автобиографии. Вторая и читается с меньшим интересом, за исключением некоторых очень ярких и характерных эпизодов, и изложена менее подробно, связно, что отмечает и издательница в своем предисловии. О внутренней драме, приведшей к внешнему разложению «новой русской школы», встречались до сих пор намеки и указания — верные и интересные — только в письмах Бородина. Теперь только можно установить более правдивый и точный взгляд на эту драму, так как именно к этой части повествования Римского-Корсакова может быть более всего отнесено заявление, что в его «Летописи» — «одна лишь правда, и это составит ее интерес».

Эта заключительная фраза произвела наиболее ошеломляющее впечатление на критиков «Летописи». В приговоре о ее абсурдности сошлись фельетонисты и «Нового времени», и «Новой Руси», и «Речи». Они вознегодовали на Римского-Корсакова, позволившего себе заявить, что все написанное им только правда. Мне кажется, что их негодование произошло от недоразумения. Правда могла касаться лишь изложения фактов, и ни один из нападавших фельетонистов не опроверг ни одного из рассказанных Римским-Корсаковым фактов; но не вина автора «Летописи» в том, что в жизни своей он встретил такую массу фактов, противных его натуре, его личным свойствам и взглядам.

<...> Другое дело с художественными вкусами и взглядами автора «Летописи» — на Вагнера, Чайковского, Рубинштейна и др. С ними можно не соглашаться, как совершенно не согласен с ними и я, но ведь эти свои взгляды Римский-Корсаков и не мог выдавать за правду, которая могла касаться только излагаемых в «Летописи» фактов. Одно дело — «правда» в изложении событий, другое — в критике искусства. До сих пор, к счастью или нет, такая правда еще оказывается отыскиваемой многими «Синей птицей», хотя также многие и выдают свои личные вкусы за непреложную истину.

Возвращаясь к началу «Летописи», необходимо отметить, что начатая дважды, с большим промежутком (к 1876 году относится первая глава; только в 1893 году Н. А. начал регулярно заносить в хронику свои воспоминания), она должна иметь в первых главах невольные повторения того, что касалось первого музыкального учения будущего композитора. Но и независимо от этих повторений «Летопись» раскрывает нам любопытную картину детства че-

ловека, о музыкальной карьере которого родители думали меньше всего. <...>

Характеристика новой русской школы, которую дает Римский-Корсаков в своей «Летописи», имеет значение исторического документа. Н. А. сам вышел из этой школы, был живым свидетелем ее сплывания, развития и затем постепенного распада, был, наконец, всю жизнь убежденным проводником и исповедником ее художественных стремлений и тенденций. Поэтому все, что он говорит о своей «школе», — подкреплено собственным опытом, фактами, им самим пережитыми. О красивой внешности, о блестящих делах и подвигах этой школы мы знали из статей покойного В. В. Стасова; зато очень немногое о ее внутренней драме можно было прочесть только в письмах Бородина. Теперь «Летопись» дает новый и, быть может, единственный по значению и ценности материал для понимания внутренней жизни «школы», для объяснения мотивов ее сплывания и распада, для характеристики взаимоотношений ее отдельных членов. И эта характеристика, так же прекрасно и справедливо написанная, как морское плавание и описание многих других событий жизни композитора, — вышла более цельной и интересной, чем параллельное ей описание кружка «беляевцев». В последнем также попадаются ценные и любопытные факты, но к ним Н. А. не мог отнестись так же спокойно и объективно, как к прошлой, пережитой, хотя бы и с ощущением душевной боли, обстановке новой русской школы. Здесь, во второй половине «Летописи», и изложение разных событий, и оценка отдельных личностей более эпизодичны, случайны и не всегда скрашиваются объективным спокойствием определения. Так, в плавном течении развертывавшихся перед композитором фактов могли встретиться и упомянутые эпизоды с певицей Н. И. Забелой, с покойными Аренским и Ларошем, вызвавшие такие страстные нападки части петербургских рецензентов. Но в оправдание подобных резких отзывов автора «Летописи» нужно сказать, что так же резко и откровенно он высказывался и о своих недостатках и слабых сторонах. <...>

И если такой большой мастер мог говорить так необычно громко и откровенно о себе, странно было б ему стесняться высказывать свои мысли о недостатках других. Насколько Корсаков стоял выше своих современников-музыкантов, в общей их массе, показывает еще одно признание, случайно оброненное им при рассказе о своем «переходном» периоде, когда он, сознавая полную свою техническую неподготовленность, принялся, к ужасу своих приятелей, за работу над контрапунктом и фугой. В стремлении «к новым берегам» были опрокинуты не только старые кумиры, но и истинные боги искусства — Бах, Палестрина, Моцарт — «все это пошло

к черту». «Во время моих занятий Бахом и Палестриной, — заявляет Н. А., — все это стало мне противно; фигуры гениальных людей показались мне величественными и с презрением глядящими на наше передовое мракобесие...»

Мы видим, что к «Летописи» нельзя подходить с обычной рецензентской меркой, нельзя выуживать из книги одни неприятные нам факты и оценивать художественные взгляды и принципы Корсакова с точки зрения личного вкуса или симпатии. Беспристрастная оценка его личности, его собственной философии искусства — дело будущего, и не столь близкого, как это может показаться на первый взгляд. Для того чтобы понять их — нужно пережить их и эпоху, создавшую эту крупную художественную личность.

В этом отношении «Летопись» представляет только одну сторону надежного автобиографического материала — богатое собрание внешних фактов, освещенных критикой самого художника. В этом материале немало любопытных данных и о чисто музыкальной, технической стороне его творческой деятельности, чрезвычайно поучительных и богатых. Эта сторона, наравне с указанными раньше данными об историческом прошлом нашей музыки и о многих событиях его личной жизни, вполне искупает отдельные недочеты и неудачи «Летописи». Другой стороны художественной жизни Корсакова — его музыкального вероисповедания — «Летопись» коснулась в гораздо меньшей мере. Вероятно, потребный материал для нее представят *письма композитора*, а главное, его *статьи по музыке*. Вот почему с нетерпением следует ждать опубликования этого необходимого и важного дополнения к «Летописи», которое договорит и разъяснит то, чего многие ждали и даже требовали от его автобиографических записок.

Во всяком случае последние, подобно книге М. И. Чайковского о жизни его гениального брата, представляют исключительный по ценности своего содержания материал. На долгое время «Летопись» сохранит свежесть своей новизны и своеобразности, надолго будет служить для одних — путеводной звездой, для других — источником, полным несомненного богатства.

Сейчас же «Летопись» представляется мне не только автобиографией художника. Ее можно рассматривать и как самостоятельное произведение его — правда, литературное, а не музыкальное. Такая точка зрения, именно в применении к «Летописи», не только не окажется странной или абсурдной, но поможет отнестись к книге с наименьшей долей личной щепетильности или обидчивости. Ведь «Летопись» Римского-Корсакова — точно одна из его оперных партитур — произведение оригинальное, обладающее многими несомненными и крупными достоинствами, хотя и не свободное

от недостатков. Сейчас Корсаков-«колорист» — и в «Летописи» действительно заинтересовывает, даже увлекает описанием своего заграничного плавания (Америка, морской пейзаж), балакиревского кружка и многих других фактов, пережитых им. Но насколько широкий размах, красота оркестровых красок, ансамбля и отдельных сцен у Корсакова полны силы и вдумчивости, настолько, порой, можно критиковать его речитативы (последнего периода), отдельные эпизоды и характеристики. То же мы встречаем и в «Летописи», где, например, после плавного и интересного пересказа событий 1905 года врезается клином неожиданный эпизод о Лароше. С этой точки зрения, пожалуй, наиболее объяснимы и недостатки «Летописи» — признаваемые, правда, самим автором — местами ее отрывочность, эпизодичность и неудачная пристежка некоторых фактов, так взволновавших близоруких критиков этой крупной и серьезной книги. Прочитав последнюю, еще раз убеждаешься, что автор «Летописи» — своеобразный пример художника творящего и постоянно отдающего себе отчет в своей работе. И в этом отношении Римский-Корсаков едва ли не должен быть признан *единственным* крупным русским композитором.

«РМГ». 1909. № 16–17–20–21–24/25

Наталья Брагинская

О НЕИЗВЕСТНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ МЕМОРИАЛЕ
Н. А. РИМСКОМУ-КОРСАКОВУ: «ПОГРЕБАЛЬНАЯ ПЕСНЯ»
И. Ф. СТРАВИНСКОГО – УТРАЧЕННАЯ И ОБРЕТЕННАЯ¹

До настоящего времени во всех каталогах композиторских работ Стравинского на разных языках мира наименование «Погребальная песня» сопровождалось пометой «не издано, утеряно». Ранняя пьеса Игоря Стравинского «Погребальная песня», написанная им в июле 1908 года на смерть учителя, Н. А. Римского-Корсакова, прозвучала только один раз: 17(30) января 1909 года в Большом зале Петербургской консерватории ее сыграл оркестр графа А. Д. Шереметева под управлением Феликса Блуменфельда.

То, что сочинение при жизни Стравинского не публиковалось и переговоры о его издании автором никогда не велись, неудивительно. Ведь буквально через несколько месяцев после премьеры «Погребальной песни» молодой композитор начал стремительную карьеру в дягилевской антрепризе, и опус, написанный «на случай», был вытеснен на периферию его сознания балетными партитурами эпохального значения. А после отъезда Стравинского из России автограф «Погребальной песни» канул в лету в вихре политических событий — Первой мировой войны и Октябрьской революции. Тем не менее, еще живя в Петербурге, Стравинский присвоил оркестровой пьесе номер опуса и оценивал ее достоинства очень высоко даже на склоне лет. «Я вспоминаю эту вещь как лучшее из моих сочинений до “Жар-птицы”», — признавался он в «Диалогах»².

Чтобы понять подлинную значимость симфонического опуса 5 Стравинского и контекст, в котором он появился, обратимся

¹ Настоящая статья является измененным и дополненным вариантом следующих публикаций автора: Braginskaya N. New light on the fate of some early works of Stravinsky: the “Funeral Song” re-discovery // Acta musicologica. 2015. Vol. LXXXVII. No 2. P. 133–151; Брагинская Н. О судьбах некоторых ранних сочинений Стравинского: возвращение «Погребальной песни» // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 89–97.

² Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. С. 42.

к документальным источникам. Судя по опубликованной переписке, «Погребальная песня» была создана в очень короткий срок — за месяц с небольшим. Смерть Н. А. Римского-Корсакова в Любене в ночь с 7 на 8 июня 1908 года стала ударом для Стравинского и многих других людей. Лавина соболезнований хлынула в Петербург, на Загородный, д. 28, несмотря на летний сезон. В Российской национальной библиотеке в Фонде Н. А. Римского-Корсакова существует самостоятельная единица хранения «Телеграммы на смерть Н. А. Римского-Корсакова», содержащая десятки посланий «от различных групп» и «от отдельных лиц»⁵. В последней среди российских и зарубежных отправителей — Рахманинов и Скрябин, Танеев и Гречанинов, Репин и Дягилев⁴, семьи Глазуновых, Елачичей, Стравинских... Но имени Игоря Стравинского среди них нет. Горестное известие застало его на Украине, в Устилуге: не тратя времени на письменные выражения сочувствия родным усопшего, он помчался в Петербург. Путь неблизкий по тем временам; дорога в оба конца заняла почти пять суток. Верный ученик успел и на церемонию отпевания в консерваторской церкви и, разумеется, присутствовал на похоронах на Новодевичьем кладбище.

Как полагает В. П. Варунц, во время траурных церемоний мысль о сочинении поминальной пьесы могла быть внушена Стравинскому его другом — Владимиром Римским-Корсаковым⁵. По возвращении в Устилуг композитор с головой уходит в работу и уже 28 июля в письме дирижеру Александру Зилоти предлагает исполнить свое новое, пока безымянное сочинение в «Концертах Зилоти» (письмо не сохранилось). В этот же день Стравинский извещает вдову Римскую-Корсакову и ее семью: «Дорогая, душевно близкая Надежда Николаевна! <...> Я написал пьесу на смерть нашего незабвенного, дорогого Николая Андреевича. Пьеса эта уже инструментована. <...> Не знаю, как будет с ее исполнением. Эта мысль меня ужасно беспокоит. Очень уж будет мне тяжело, если не удастся ее исполнить ни на одном концерте, посвященном памяти Николая Андреевича. <...> Ведь действительно, это моя дань великой памяти Николая Андреевича — дань его ученика, которого он любил»⁶.

⁵ ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 776.

⁴ Его парижская телеграмма, адресованная Н. Н. Римской-Корсаковой, звучит особенно пронзительно: «Тоскую душою о нашем дорогом Николае Андреевиче Боже мой какое горе быть без него = Дягилев» (транслитерация с латиницы оригинала) // ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 776/45.

⁵ Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3-х т. Т. I: 1882–1912 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. С. 195.

⁶ Там же. С. 193.

Через три дня, 1 августа, вероятно, не будучи уверенным, что его письмо застанет Надежду Николаевну в Любенске, Стравинский для страховки пишет Владимиру Римскому-Корсакову, вовлекая и его в процесс подготовки премьеры. «Для меня было бы ужасно тяжело, если бы ее [пьесу] нигде не сыграли, и я остался бы в стороне от чествования его [Римского-Корсакова] памяти — уж слишком близок был я ему!» — вновь, почти назойливо, напоминает Стравинский⁷.

В ожидании ответа от Римских-Корсаковых композитор получает вежливый отказ от Зилоти, который уже включил в готовящуюся осеннюю программу поминальную Прелюдию Штейнберга⁸. Тем настойчивей становятся просьбы, которые шлет Стравинский Римским-Корсаковым из далекого Устилуга по делу продвижения своей новой пьесы.

Зилоти не считал возможным «исполнить две траурные вещи в один концерт», а потому «советовал... обратиться к Глазунову или графу Шереметеву, если же тут ничего не выйдет, то написать письма в провинцию, чтобы там исполнили, — сетовал Стравинский в письме Римской-Корсаковой от 11 августа. — Надежда Николаевна, разве возможно последнее; ведь мне нужно во что бы то ни стало, до боли, чтоб исполнили в Петербурге, я просто кричать хочу — я должен участвовать в чествовании памяти Николая Андреевича, я это чувствую всеми силами души!»⁹

По мысли Стравинского, письменные переговоры с Глазуновым должна была вести Надежда Николаевна, поддержкой которой он заручился: «К Глазунову я не обращался, ибо думаю, что на мое письмо и произведение он не обратит должного внимания, как-то индифферентен он ко мне, и поэтому я невольно стесняюсь обращаться к нему. <...> Я думаю, что он исполнит, если это будет Ваше желание. <...> Буду очень надеяться на Вас, Надежда Николаевна. Главное дело, что теперь составляют программы — не опоздал ли я окончательно и безвозвратно? Это было бы ужасно!» (из письма от 11 августа)¹⁰.

Друга Володю Римского-Корсакова Стравинский направляет в «Общедоступные концерты графа Шереметева» и бомбардирует нетерпеливыми телеграммами, а 19 августа отправляет ему очередное письмо, завершающееся таким взвинченным пассажем:

⁷ Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Указ. соч. С. 194.

⁸ Там же. С. 195, 196.

⁹ Там же. С. 195.

¹⁰ Там же. С. 196.

«Вся моя надежда на тебя и на твою маму — все, что я могу сказать, даже не сказать, а кричать к Вам в Петербург — это [:] ради Бога, устройте, Господа, я не могу не участвовать — я должен участвовать в концерте ли Шереметева или Беляевском, но должен»¹¹.

Очевидно, что в этих летних письмах Стравинского с их нарастающей ажитацией к искреннему переживанию тяжелой утраты примешиваются и другие мотивы. Так, в письме от 1 августа В. Н. Римскому-Корсакову рядом с «воплями души» неожиданно появляется контрастный эпизод, где молодой композитор с юмором (и не без бахвальства, как отмечает В. П. Варунц) обсуждает свой первый издательский гонорар и грядущую мировую славу¹². Не говоря о том, что эпистолярный контрапункт к эмоциональным посланиям к Римским-Корсаковым вплоть до сентября составляют очень трезвые, прагматичные переговоры с нотоиздателями, а также трудоемкие хлопоты, связанные со срочной специальной оценкой устилужской семейной недвижимости в Совете государственного земельного банка.

Стравинский страстно желал попасть в престижный столичный концерт со своим новым сочинением не только по зову сердца, но и по вполне понятным карьерным соображениям. Благодаря поддержке учителя, Н. А. Римского-Корсакова, 1908 год в известном смысле стал для Стравинского переломным: 22 января в исполнении Придворного оркестра под управлением Гуго Варлиха в 21-м собрании «Музыкальных новостей» впервые публично прозвучали Симфония ор. 1 и Сюита «Фавн и пастушка» ор. 2¹³. А 16 февраля 1908-го Стравинский дебютировал с Сюитой и в Беляевских концертах. Оба события были бережно зафиксированы в семейной хронике Анной или Екатериной Стравинской — красными чернилами на календарных листках, согласно обычаю отмечать особо важные даты, заведенному Федором Стравинским в расходных книгах¹⁴.

Поздней весной 1908-го Стравинский стремительно завершает новые «капитальные» оркестровые вещи — «Фантастическое скерцо» ор. 3, которое Зилоти продвигает в издательство Юргенсона и собирается играть в следующем зимнем сезоне, и «Фейерверк» ор. 4. Симфоническая пьеса ор. 5 памяти Римского-Корсакова открывала новые возможности для укрепления позиций начинающего

¹¹ Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Указ. соч. С. 197.

¹² Там же. С. 194, 195.

¹³ «При благосклонном участии артистки Императорских Театров Е. Ф. Петренко», как сказано в программке // ОР РНБ. Ф. 746. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 1.

¹⁴ См.: Там же. Л. 3.

композитора. Но перспектива ее исполнения довольно долго оставалась неясной. Еще 20 сентября 1908-го Стравинский удрученно сообщал Владимиру Римскому-Корсакову: «До сих пор не получил никакого ответа от Глазунова, так что не знаю, в каком положении обстоит мое дело»¹⁵.

По материалам прессы и архивных источников Российской национальной библиотеки и Кабинета рукописей Российского института истории искусств удалось реконструировать петербургскую хронику важнейших мемориальных концертов сезона 1908/09, посвященных памяти Н. А. Римского-Корсакова:

4 октября 1908. I Симфоническое собрание ИРМО (Большой зал консерватории, дир. А. К. Глазунов);

11 октября 1908. I Концерт Зилоти (Большой зал консерватории, дир. А. И. Зилоти);

первая декада ноября 1908. Концерт учащихся консерватории (Большой зал консерватории, дир. Н. Н. Черепнин);

7 ноября 1908. I Концерт гр. Шереметева (Большой зал консерватории, дир. А. Д. Шереметев и А. К. Глазунов);

15 декабря 1908. Концерт учащихся Санкт-Петербургской музыкальной школы¹⁶;

17 января 1909. I Русский симфонический концерт (Большой зал консерватории, дир. Ф. М. Блуменфельд).

Как полагал В. П. Варунц, в конце сентября – начале октября 1908 года ор. 5 Стравинского уже был включен в афишу Первого Русского симфонического концерта памяти Римского-Корсакова. Но факты, почерпнутые из прессы 1908 года, говорят о другом. В октябрьском анонсе цикла Беляевских концертов текущего сезона, напечатанном в «Русской музыкальной газете», сочинение Стравинского не значилось¹⁷. Зато через две недели на страницах этой же газеты появилось любопытнейшее рекламное объявление: «Молодой композитор И. Ф. Стравинский написал оркестровый “Прелюд” [! — Н. Б.], посвященный памяти Римского-Корсакова...»¹⁸. Хотя и здесь нет указания на время и место премьеры новой пьесы

¹⁵ Стравинский И. Ф. Переписка... Указ. соч. Т. I. С. 200.

¹⁶ В рамках этого концерта с приношением памяти Римского-Корсакова, правда, не сочинительского толка, Игоря Стравинского опередил его младший брат, бас-баритон Гурий Стравинский. Волею судеб дебют молодого певца пришелся на мемориальный концерт, посвященный Римскому-Корсакову, устроенный учащимися Санкт-Петербургской музыкальной школы; во II отделении прозвучал пролог к «Псковитянке» («Боярыня Вера Шелого»), где Гурий выступил в роли боярина Ивана Шелого. См.: РНБ. Ф. 746. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 1–2.

¹⁷ См.: Русская музыкальная газета. 1908. № 41. 11 октября. Стб. 884–885.

¹⁸ Русская музыкальная газета. 1908. № 43. 25 октября. Стб. 951.

начинающего автора, приведенная заметка приоткрывает завесу тайны над процессом формирования названия сочинения.

В программы ряда упомянутых концертов, состоявшие преимущественно из произведений самого Н. А. Римского-Корсакова, включались и специальные поминальные приношения: Траурный марш Шопена в оркестровке А. К. Глазунова (концерт ИРМО), Прелюдия М. О. Штейнберга (Концерт Зилоти), Элегия А. К. Глазунова и «Погребальная песня» И. Ф. Стравинского (Беляевский концерт). Свою оркестровую Элегию памяти Римского-Корсакова Глазунов завершил в партитуре лишь 3 января 1909 года, за две недели до премьеры, а в дальнейшем переименовал сочинение в Прелюдию памяти Н. А. Римского-Корсакова (ор. 85 № 2)¹⁹, вероятно, следуя сложившемуся обычаю. Жанр мемориальной прелюдии был узаконен в корсаковском кругу самим Николаем Андреевичем, создавшим оркестровую прелюдию «Над могилой» на смерть М. П. Беляева (1904). Следующим звеном стала Прелюдия на смерть В. В. Стасова (1906), написанная Глазуновым. Как видим, традиции был верен и Штейнберг, к тому же позаботившийся и о цитатах из музыки Римского-Корсакова в своем творении²⁰. Но Стравинский не пошел по этому пути, хотя на одной из стадий и присвоил пьесе «рабочее» обозначение «Прелюдия». Оригинальное название «Погребальная песня», по всей видимости, появилось довольно поздно; в опубликованной переписке Стравинского впервые оно встречается только 30 декабря 1908 года, в письме к беляевцу Ф. И. Грусу, причем именно в варианте «Песня», а не «Песнь», все же более близком по духу таким моделям, как «Песнь судьбы» Брамса и «Песнь судьбы» Глазунова.

«Многоуважаемый Федор Иванович!

Будьте добры дать переписать партии струнных в моей Погребальной песне в следующем количестве:

V-ni I для одного пульта
V-ni II* для одного пульта
V-le для одного пульта
V-celli для одного пульта.

Завтра я Вам верну партии и на словах передам более ясно.

Уважающий Вас

Игорь Стравинский

*Кроме того, прошу Вас обратить внимание переписчика на переделки им партии вторых скрипок. Дело в том, что на второй

¹⁹ ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 1179.

²⁰ Были использованы эскизы к опере-мистерии «Земля и небо» по Байрону. См. : [Финдейзен Н.] Концерты: I Концерт Зилоти // Русская музыкальная газета. 1908. № 42. 19 октября. Стб. 909.

странице артист не в состоянии перевернуть страницу — переписчик не поставил паузы (прим. И. Ф. Стравинского)²¹.

В этом письме уже идет речь о подготовке нотных материалов к репетиционному процессу, нацеленному на исполнение пьесы. В Первом Русском симфоническом концерте 17 января 1909 года, где «Погребальная песня» открывала второе отделение, объединились разные силы, в том числе и те, на которые уповал Стравинский, проектируя событие (оркестр гр. А. Д. Шереметева, Глазунов и беляевское предприятие в целом). А ровно через неделю, 24 января, Стравинский освоил территорию «Концертов Зилоти» с премьерой «Фантастического скерцо».

В Приложении II к первому тому «Переписки...» В. П. Варунц приводит выдержки из восьми рецензий на мемориальный концерт 17 января 1909 года²². Отзывы прессы на «Погребальную песню» нельзя назвать воодушевленными: отмечая оркестровое мастерство, большинство критиков упрекает автора в отсутствии подлинного чувства; впрочем, досталось от рецензентов и Элегии Глазунова. Между тем сам Стравинский испытывал совсем другие ощущения на премьере «Погребальной песни»: «Вещь эта произвела сильное впечатление как на публику, так и на меня самого»²³.

«К несчастью, партитура этого произведения пропала в России во время революции вместе с множеством других оставленных мною вещей», — сокрушался композитор в «Хронике»²⁴. А в «Диалогах» много лет спустя вдруг заметил: «Оркестровые партии должны были сохраниться в одной из музыкальных библиотек Санкт-Петербурга; мне хотелось бы, чтобы кто-нибудь в Ленинграде поискал их; мне было бы любопытно посмотреть на музыку, сочиненную непосредственно перед “Жар-птицей”»²⁵.

Пламенный стравинскианец В. П. Варунц не раз высказывал гипотезу о местонахождении утерянного сочинения и дважды записал ее в I томе «Переписки...»: «Не исключено, что оркестровые голоса Погребальной песни находятся в неразобранных архивах Петербургской филармонии; в настоящее время выяснить это не представилось возможным»²⁶.

²¹ Стравинский И. Ф. Переписка... Указ. соч. С. 200.

²² См.: Там же. С. 447–448.

²³ Стравинский И. Хроника моей жизни / Предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. С. 66.

²⁴ Там же.

²⁵ Стравинский И. Диалоги... Указ. соч. С. 42.

²⁶ Стравинский И. Ф. Переписка... Указ. соч. С. 491, 201.

В минувшее десятилетие я неоднократно предпринимала попытки розысков: вела беседы с тогдашним директором Филармонической библиотеки, ныне покойной Галиной Леонидовной Ретровской, изучала архивы графа Шереметева, консультировалась со специалистами из Шереметевского дворца — все тщетно. В сентябре 2014 года обратилась за помощью к сотруднику отдела нотных изданий Научной музыкальной библиотеки Петербургской консерватории, заведующей сектором каталогов Ирине Юрьевне Сидоренко: нас связывали давние деловые и приятельские отношения. Я знала, что в последние годы Ирина Юрьевна работает и в библиотеке Филармонии, поэтому решила завести с ней разговор о «Погребальной песне». Но проверка филармонических фондов «изнутри» тоже оказалась бесплодной.

И все же уникальная находка состоялась. Произошло это ранней весной 2015 года, во время переезда Петербургской консерватории и отдела нотных изданий в связи с реконструкцией исторического здания на Театральной площади, д. 3. В ходе экстренной упаковки многих тонн нотных изданий разных видов и разных эпох в одном из библиотечных отсеков за плотными рядами клавиров и партитур с консерваторскими номерами и печатями был обнаружен ранее недоступный склад списанных нот. Чудесным образом «Погребальная песня» пришла в руки именно к И. Ю. Сидоренко, обратившей внимание на фамилию автора «Стравинский», название произведения на титуле «Погребальная песня» и вспомнившей в тот момент о моем вопросе! Ведь будь на ее месте другой, «непосвященный» сотрудник, драгоценные ноты запаковали бы в коробку среди десятков тысяч других единиц и увезли на долгосрочное хранение в складские помещения, куда отправилось подавляющее большинство нотных материалов библиотеки...

Итак, был найден полный комплект рукописных оркестровых голосов «Погребальной песни» — всего 58 партий. На титуле партии 1-й флейты²⁷, лежавшей сверху, а потому потемневшей



И. Стравинский. «Погребальная песня». Титульный лист партии 1-й флейты

²⁷ Фрагменты рукописных партий «Погребальной песни» печатаются с любезного разрешения Джона Стравинского.

от времени, слева видна вертикальная надпись простым карандашом «Списано» и зачеркнутый консерваторский инвентарный номер «Инв. 36658». Именно поэтому произведение не значилось в фондах библиотеки. В инвентарной книге нашлась запись, подтверждающая факт свершившейся процедуры: «Стравинский. Погребальная песня. Списан по акту № 360 от 8/II 1951 г. Инв. № 36658. 58 партий. 10 руб.».

Списанные библиотечные материалы снимались с баланса, лишались грифа материальной отчетности и фактически подлежали уничтожению, как и идентификационная карточка — «хвост» на жаргоне библиотекарей. Таким образом, библиотечная единица хранения стиралась с лица земли, кажется, бесследно. «Погребальная песня» уцелела, благодаря безымянному библиотекарю из далекого 1951 года, который не избавился от списанных нот Стравинского, а тихо уложил комплект в дальний угол библиотеки и оставил его ждать своего часа рядом с такими же выброшенными из реестров наборами оркестровых голосов сочинений Кюи, Штейнберга, Мусоргского...

В том же томе инвентарной книги зафиксирована и дата поступления рукописных материалов «Погребальной песни» в библиотеку консерватории: «10/V 1932 г.». Любопытно, что в момент приемки новый, консерваторский инвентарный номер был выставлен лишь на титул партии 1-й флейты, остальные 57 партий остались пронумерованными; необходимый штамп библиотеки Ленинградской консерватории в целом комплекте отсутствовал вовсе²⁸. Следовательно, нотами никто не пользовался. На библиотечной полке «Погребальная песня» пережила войну и блокаду. В помещении отдела нотных изданий Санкт-Петербургской консерватории никогда не было ремонта, буквально с 1896 года, когда открылось здание, перестроенное Владимиром Николаем. Поэтому после 1951 года, когда рукопись потревожили во время инвентаризации, она продолжала оставаться нетронутой, невидимой, вплоть до недавней эпопеи переезда, когда все сдвинулось с места...

В процессе верификации выявилась самая важная примета идентификационного порядка, которую можно обнаружить на всех 58 экземплярах партий — отчетливая печать «Русские симфонические концерты», проставленная на титуле, а во многих случаях еще и в нотном тексте, как правило на листе 2, рядом со знаком перево-

²⁸ К настоящему моменту комплект оркестровых голосов «Погребальной песни» И. Ф. Стравинского вновь официально зарегистрирован в Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории (инвентарный номер 236915/0.4154) и является ее собственностью.

рота страницы — V. S. Безусловно, комплект партий являлся собственностью Беляевских концертов. Более того, на последнем листе в нескольких партиях (1-й флейты, 2-й трубы, 2-й валторны) исполнителями вписаны точная дата и место концерта: Санкт-Петербург, 17 января 1909 года. А в партии 1-й, 3-й и 4-й валторны внесено еще одно важное уточнение: «Симф. орк. графа А. Д. Шереметева».

Сомнений нет, это тот самый набор оркестровых партий, который под контролем Стравинского был изготовлен для исполнения «Погребальной песни» 17 января 1909 года в Большом зале консерватории музыкантами оркестра графа Шереметева в 1-й программе Беляевских «Русских симфонических концертов» памяти Н. А. Римского-Корсакова. В тот вечер «Погребальная песня» Стравинского прозвучала первый и единственный раз, впоследствии — в течение более 100 лет — эту музыку никто не играл.

Что же представляют собой рукописные партии вековой давности? Какая музыка в них запечатлена?

Прежде всего, «Погребальная песня» написана для большого симфонического оркестра. На ошибочное впечатление Стравинского, запомнившего «Погребальную песню» как сочинение «для духовых инструментов»²⁹, вероятно, наложилось другое, более позднее его мемориальное сочинение — симфонии духовых памяти Дебюсси (1920). Первые коррективы внес В. П. Варунц, опубликовавший упомянутое письмо Ф. И. Грису, в котором речь шла о нескольких пультах струнных, что свидетельствовало о наличии в партитуре струнной группы. «Можно предположить, что жанр Погребальной песни потребовал и использования ударных инструментов», — строил гипотезы исследователь³⁰ и оказался прав. Вот так выглядит полный состав оркестра «Погребальной песни»:

3 флейты (3-я = флейта-пикколо)
2 гобоя и английский рожок
3 кларнета (3-й = бас-кларнет in A)
3 фагота (3-й = контрафагот)
4 валторны in F
3 трубы in A
3 тромбона и туба
Литавры
Тарелки и большой барабан
Там-там
2 арфы

²⁹ См.: Стравинский И. Диалоги... Указ. соч. С. 42.

³⁰ Стравинский И. Ф. Переписка... Указ. соч. С. 491, 201.

Струнные:

- 1-е скрипки (8 пультов)
- 2-е скрипки (7 пультов)
- Альты (6 пультов)
- Виолончели (5 пультов)
- Контрабасы (4 пульта)

Как видим, это полноценный тройной состав, с внушительным числом исполнителей на струнных (около 60-ти, с частым применением *divisi à 2* или *à 3*)! По тембровому разнообразию и количеству инструментов с «Погребальной песней» из ранее написанных Стравинским сочинений может сравниться только «Фейерверк»; правда, в нем использованы декоративные краски (треугольник, челеста и др.), которые композитору не понадобились в мемориальной пьесе. Даже представительная Симфония *Es-dur* (1906–1907), где состав балансирует между парным и тройным, уступает в этом плане опусу 5.

Обращают на себя внимание нестандартные строи некоторых инструментов: бас-кларнет *in A*, труба *in A*. Редкий строй бас-кларнета *in A*, вышедшего из употребления к началу XX века, Стравинский мог знать по вагнеровскому «Лоэнгрину». Трубы *in A* Стравинский уже практиковал в Симфонии, с успехом он будет применять нетипичные строи этого инструмента (C, D, A) в опере «Соловей», вплоть до соло трубы *in A* в «Китайском марше».

Как и следовало ожидать, жанр мемориальной пьесы потребовал медленного темпа: Стравинский выставляет темповое указание *Largo assai*³¹. Основной размер — 6/4. Цифровая разметка по ходу сочинения включает 11 пунктов. Пьеса содержит 106 тактов, вероятная продолжительность — 10–12 минут. Основная тональность — *a-moll*.

С точки зрения образности и некоторых штрихов музыкального решения, исходной моделью для «Погребальной песни» могла послужить III часть Симфонии *Es-dur* Стравинского — масштабное *Largo gis-moll*, насыщенное патетикой и драматизмом в духе Шестой симфонии Чайковского. В дирижерской версии Стравинского (1966) эта медленная музыка в размере 2/4 длится 13 минут 52 секунды! Между двумя пьесами, безусловно, существует и скрытая программная связь. «Дорогому учителю моему Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову», — гласит посвящение Симфонии, а «Погребальная песня» полгода спустя стала благодарной данью Стравинского памяти великого музыканта.

³¹ В двух случаях — в партиях 3-й флейты и английского рожка, переписчик по ошибке выписал темп *Lento assai*.

И. Стравинский. «Погребальная песня». Партия 1-й валторны, 3 т. до ц. 1

«Я забыл эту музыку, но хорошо помню мысль, положенную в ее основу, — признается Стравинский в «Хронике». — Это была как бы процессия всех солирующих инструментов оркестра, возлагающих по очереди свои мелодии в виде венка на могилу учителя на фоне сдержанно тремолирующего рокота, подобного вибрации низких голосов, поющих хором»³².

Память не подвела Стравинского: композиция и драматургия «Погребальной песни» основаны на принципе тембрового диалога отдельных голосов и групп инструментов, как однородных, так и смешанных. Но главная мелодия здесь одна. Очень необычна ее экспозиция после развернутого 17-тактового вступления. Основная тема в первом проведении (с т. 18) поручена валторне *bouché* — без какой-либо оркестровой поддержки. Абсолютное валторновое соло «Погребальной песни» заставляет искать музыкально-исторические аналоги, на которые мог опираться молодой композитор.

³² Стравинский И. Хроника... Указ. соч. С. 66. Не исключено, что именно траурно-ритуальным образным замыслом навеяно название «Погребальной песни», долго вынашивавшееся автором.

Разумеется, Стравинский, слывший вагнерианцем в юные годы, помнил знаменитый рог Зигфрида, бросающего вызов Дракону и своей будущей судьбе во II акте вагнеровской оперы. Но ведущая тема «Погребальной песни» лишена витальности и дерзновенности молодого Зигфрида; у Стравинского — это нежный, печальный зов (*p cantabile*), символизирующий образ фатального одиночества. Мелодия Стравинского, пожалуй, ближе меланхоличной валторновой монодии Чайковского из интродукции *Andante sostenuto c-moll*, открывающей его Вторую симфонию. Параллель не кажется случайной, учитывая горячую любовь к музыке Чайковского, которую Стравинский питал с детства, тем более что в своем весьма ограниченном дирижерском репертуаре зрелых лет композитор неопостижимым образом выделял именно эту, не слишком популярную симфонию³³.

Если семитактовую мелодию открытого соло валторны у Чайковского принято связывать с малороссийским вариантом русской песни «Вниз по матушке по Волге», то трехтактовую тему Стравинского, пусть с натяжкой и названную одним из рецензентов «скорее русской по своему характеру»³⁴, сложно идентифицировать по национальному признаку. Обладая яркой образной характеристикой и естественной пластичностью интонации, она вместе с тем рационально сконструирована в плане интервалики, а с точки зрения техники композиции ее первое одноголосное проведение является идеальным материалом для будущих полифонических преобразований. И действительно, помимо интенсивного тембрового варьирования, обусловленного программным замыслом, тема подвергается активной полифонической разработке в чередующихся канонических имитациях, вплоть до стреттных проведений кодового раздела.

Еще один ракурс развития ведущей тематической идеи «Погребальной песни» связан с ее интонационными превращениями. Основная тема «Погребальной песни», в экспозиционном проведении совершенная в своей первозданности, демонстрирует диатонический полюс всей формы: «белоклавишный»³⁵ *a-moll*, ангемитоника, намеренное избегание секундовых ходов — только одна большая секунда участвует в декламационной интонации вопроса на кульминации фразы; в остальном ее рисунок складывается из мягких квинт, кварт и терций. Дальнейшее интонационное дви-

³³ См.: Стравинский И. Диалоги... Указ. соч. С. 85–86.

³⁴ Кнорозовский И. Музыкальные заметки // Театр и искусство. 1909. № 5. С. 92. Цит. по: Стравинский И. Ф. Переписка... Указ соч. С. 444.

³⁵ Данное определение несет не метафорический, а буквальный смысл для Стравинского, сочинявшего исключительно за фортепиано.

И. Стравинский. «Погребальная песня». Партия контрабасов, т. 1

жение темы состоит в постепенной, неуклонно нарастающей хроматизации в ходе погружения в глубокие бемольные тональности развивающего раздела, с достижением сферы *b*-moll и даже *as*-moll. Недаром Стравинский по памяти аттестовал «Погребальную песню» как сочинение «наиболее передовое по использованию хроматической гармонии»³⁶.

Хроматический полюс сочинения экспонируется в самом начале пьесы как фоновая фигура контрабасов *divisi* («тремолирующий рокот»). Это важнейший тематический элемент сочинения, от которого буквально полшага остается до изощренной хроматики вступления к «Жар-птице». Поразительно, сколь стремительную эволюцию совершает хроматическое мышление Стравинского со времени Симфонии! Еще в коде *Largo*, услышанной рецензентом В. Г. Каратыгиным как «единственный сугубо мрачный эпизод всей Симфонии»³⁷, молодой композитор использовал хроматизм в классико-романтическом ключе, опираясь на вариационно-полифонические образцы *passus duriusculus* в духе Девятой симфонии

³⁶ Стравинский И. Диалоги... Указ. соч. С. 42.

³⁷ Кар. [Каратыгин В.] Придворный оркестр. 21-е оркестровое собрание «Музыкальных новостей» // Речь. 1908. 29 января. Цит. по: Стравинский И. Ф. Переписка... Указ. соч. С. 444.

Бетховена и Второй симфонии Малера. В опусе 5 он начинает эксперименты с «нелинейными» хроматическими сегментами.

Хроматизм и альтерация проявляются в «Погребальной песне» и в замедленной пластике связующих оборотов с использованием 6-й низкой («шубертовой») ступени, обыгрываемых в эфирных звучностях скрипок *divisi* и арф (см. такты 3–4 после ц. 1, *cis-moll* – *a-moll* и заключение пьесы, такты 102–103, *f-moll* – *a-moll*). Но наиболее смелые прорывы в будущее композитор совершает при разработке основной темы, когда хроматическая спираль постепенно оплетает все этажи фактуры, пересекает границы фоновых звучностей и проникает в тематический рельеф.

Самый экстремальный, ультрахроматический вариант основной темы приходится на репризную зону. В ц. 9 1-е скрипки возвращают тему в основную тональность *a-moll*, но как обострены здесь межинтервальные токи, благодаря насыщению темы малыми секундами и почти шёнберговскими септимами!

Подчеркнутая романтическая экспрессия проявляется в «Погребальной песне» в импульсивных подъемах и спадах динамики с градациями от *ff* первой кульминации на ц. 3, где тема провозглашается тромбонами и тубой с ремаркой *grandioso* на фоне фигураций *con tutta forza* всего оркестра, до *ppp morendo* последнего аккорда пьесы. Стравинский щедро, пожалуй даже чрезмерно, уснащает партитуру разнообразными итальянскими терминами, обозначающими глубокую скорбь: многочисленные *lugubre*, *funebre*, *doloroso*, *mesto* то и дело появляются в разных партиях, в сочетании с *dolce*, *cantabile*, *molto cantabile* и *legatissimo* (предписание для тромбонов).

В стилистике «Погребальной песни» не обошлось без «неметчины», за отсутствие которой хвалил Симфонию один из критиков³⁸. Интенсивный вагнеровский и поствагнеровский хроматизм соединяется в опусе 5 с усвоением опыта синтетических ладов Римского-Корсакова и оваян неуловимым ароматом северного модерна в манере «Туонельского лебедя».

Многие линии протягиваются от «Погребальной песни» не только в близкое, но и в далекое будущее творчества Стравинского. После вокальной Пасторали (с авторским обозначением «песнь без слов»³⁹) «Погребальная...» оказывается второй по счету «песней» Стравинского и далеко не последней в русском периоде творчества:

³⁸ См.: Ю. К. [Курдюмов Ю.] Придворный оркестр // Петербургский листок. 1908. 24 января. Цит. по: Стравинский И. Ф. Переписка... Указ. соч. С. 443.

³⁹ «Песенка без слов» — так Стравинский именуется Пастораль в ранней автобиографии (Письмо И. Ф. Стравинского Г. Н. Тимофееву от 13 марта 1908 г. // Стравинский И. Ф. Переписка... Указ. соч. С. 187).



И. Стравинский. «Погребальная песня». Партия 1-х скрипок, ц. 9

достаточно вспомнить «Песни о блохе», оперные песни Рыбака и Соловья, симфоническую поэму «Песнь Соловья», а позже и иноязычные аналоги — Lied ohne Name, Three Songs from William Shakespeare, Canticum sacrum, Tres sacrae cantiones, Requiem Canticles — вплоть до инструментовок Канцонетты Сибелиуса и Crucifixus-Lieder Гуго Вольфа...

«Погребальная песня» открывает линию музыкальных мемориалов Игоря Стравинского, через Симфонии духовых памяти Дебюсси ведущую к многочисленным поздним сочинениям *in memoriam*. И аналоги неспешного размера опуса 5 (6/4) после «La lune blanche» верленовского цикла протягиваются к прощальным обработкам — той же Канцонетте Сибелиуса, «Wunden trägst du, mein Geliebter» Вольфа, наконец к баховской Прелюдии *cis-moll*...

Почему вновь обнаруженное раннее сочинение Стравинского названо Стивеном Уолшем «ключевым»⁴⁰? «Погребальная песня» может рассматриваться как род *Gesellenstück*⁴¹, работы, с которой подмастерье оставляет мастерскую учителя, демонстрируя усвоенный им опыт. Но только в случае с Игорем Стравинским мастерскую покинул не ученик, а учитель, отошедший в мир иной.

⁴⁰ Walsh S. Key Stravinsky work found after 100 years // The Observer. 2015. 6 September, Sunday. P. 14.

⁴¹ Такое емкое сравнение В. Н. и Ю. Н. Холоповы находят для Пассакалии ор. 1 А. Веберна, сочинением которой он завершал обучение в классе А. Шёнберга.

Все прежние композиторские опыты Стравинского внимательно просматривались, комментировались и правились Римским-Корсаковым. После смерти наставника Игорь Стравинский остался без творческой опеки и поддержки; отца уже не было в живых, Сергей Дягилев еще не появился на его жизненном горизонте. Одиночество Стравинского перед лицом собственной судьбы и будущей карьеры вызвало к жизни «Погребальную песню», в которой воплотилось объяснимое для амбициозного молодого автора страстное желание сделать вещь «по максимуму» и показать ее в престижном столичном концерте. «Погребальная песня» стала первым сочинением Стравинского, созданным полностью самостоятельно, без чьих-либо консультаций, без оглядки на чужое мнение⁴². Несмотря на траурный заголовок, «Погребальная песня» ознаменовала для величайшего музыканта XX века прощание с ученическим прошлым и вступление в большую композиторскую жизнь.

⁴² И фактически единственным оригинальным сочинением пост-корсаковского этапа перед «Жар-Птицей»; прослойку составляют инструментовки чужой музыки: «Песни о Блохе» Бетховена и Мусоргского, «Кобольд» Грига, две шопеновские миниатюры для балета «Сильфиды».

III

Эскизы жизни
в пространстве и времени

Вера Стоянова

ИЗ ИСТОРИИ РОССИЙСКО-МОЛДАВСКИХ КУЛЬТУРНЫХ
ОТНОШЕНИЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА:
БЕССАРАБЦЫ – ВЫПУСКНИКИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

Сначала немного истории и географии для уточнения понятий, вынесенных в название очерка. До 1940 года Бессарабией называлась молдавская территория, расположенная между реками Черноморского бассейна — Днестром и Прутом. До XII века эти земли находились в составе Киевской Руси, до середины XIV века — под игом Золотой Орды, в XIV–XVI веках они являлись частью Дунайских Княжеств, и в течение почти трех столетий — с 1538 по 1812 — были аннексированы Османской империей. По результатам русско-турецкой войны 1806–1812 Бессарабия отошла к Российской империи. К этому времени относится сложение устойчивых культурных связей между Россией и Молдовой. Заметим, что молдавские корни обнаруживаются в родословных многих известных музыкантов, — назовем имена А. И. Зилоти и А. Г. Рубинштейна (родился на берегу Днестра, в селении Выхватинцы), С. В. Рахманинова, А. Б. Гольденвейзера, а также регента митрополичьего хора Исаакиевского собора и церковного композитора Г. Ф. Львовского и музыковеда А. В. Оссовского.

XIX век стал временем коренных изменений во всех сферах жизни Бессарабии. Устройство в 1812 году митрополии в составе Русской церкви и Армянской епархии сделало Кишинев столицей и оплотом православия на юге России. Строительство в 1876 году железной дороги связало Яссы, Кишинев и Одессу и открыло новые экономические перспективы. Наряду со значительным ростом населения и развитием торгово-промышленных связей отметим и важные социальные реформы: открытие светских и духовных школ и гимназий, публичных библиотек, типографий и т. д. Существенные преобразования произошли в музыкальной культуре края. Появление концертных залов, театров, музыкальных магазинов, развитие меценатства содействовало формированию просвещенной публики из числа музыкантов-любителей и созданию ряда культурных обществ.

Одним из наиболее значительных явилось кишиневское общество любителей музыки «Гармония», открытое в октябре 1880. Деятельность общества, согласно уставу, была направлена на «развитие музыкального вкуса, обучение музыке и исполнение лучших музыкальных произведений»¹. Если вопрос о музыкальном обучении пришлось отложить еще на десятилетие, то устройство концертов привлекло внимание самых широких слоев населения: так, на рождественском вечере 1882 года присутствовало 1200 человек². В большинстве своем членами общества были любители музыки — представители местной интеллигенции (городской голова К. Шмидт, адвокат З. Орлов), однако были среди них и профессионально подготовленные музыканты: среди концертных исполнителей находим имена выпускников Петербургской консерватории. Это фармацевт Н. Бонгардт (пианист, ученик Т. Лешетицкого), инженер Н. Сырб (валторнист), а также музыкальный педагог и общественный деятель В. Гутор (виолончелист, окончивший курс у К. Давыдова) и лектор, публицист П. Каховский (скрипач, ученик Л. Ауэра). О Петре Каховском (1855–192?) нужно сказать отдельно: он был первым молдавским музыкальным и театральным рецензентом (подписывался как *Bemoll*) и читал открытые лекции по музыкальному искусству; наряду с выступлениями в камерных программах руководил салонным оркестром, созданным на средства «страстного любителя музыки, владельца пивоваренного завода барона Сиглы»³.

Деятельность общества «Гармония» одновременно с гастролировавшими оперно-драматическими труппами и выступлениями Г. Венявского (1869, 1871, 1879), П. Сарасате (1884), А. И. Зилоти (1880), А. Г. Рубинштейна (1882), М. де Сикарда (неоднократно в 1880–1890-х) оказывала значительное влияние на формирование вкусов кишиневцев. Однако вопрос специализированного музыкального образования оставался насущным вплоть до 1890-х: частная педагогическая практика и уроки музыки в лицах и гимназиях в некоторой степени восполняли этот пробел, а избранная молодежь отправлялась для приобретения музыкального образования в школы Германии и Австро-Венгрии, в училища отделений ИРМО в Киеве и Одессе.

Первоначальный этап становления музыкального образования в Бессарабии связан с именем выпускника Петербургской консерватории, виолончелиста, общественного деятеля Василия Гутор-

¹ Котляров Б. Я. Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России. Кишинев: Штиинца, 1982. С. 53.

² Там же. С. 54.

³ Boldur A. Muzica în Basarabia: Schița istorică // Muzica Românească de Azi coasă de P. Nițulescu. București, 1940. P. 758.

ра (1864–1947), ставшего организатором первой музыкальной школы в Кишиневе. Воспитанный на лучших традициях петербургской культуры, ученик К. Ю. Давыдова, Гутор в период 1884–1890 занимался композицией с Н. А. Римским-Корсаковым. После окончания консерватории Гутор, по собственному признанию, решил возвратиться в Кишинев, чтобы «насаждать музыку и распахать нетронутую музыкальную новь»⁴. Уже со студенчества музыкант готовил себя к будущему подвижническому труду и, понимая недостаточность подходящих для дела педагогов, «решил по возможности специализироваться самому в деле обучения пению и фортепианной игре, в деле организации хора, оркестра, камерных ансамблей»⁵. В архиве Гутора⁶ сохранилось множество



В. П. Гутор — виолончелист, общественный деятель, методист. 1900-е

материалов, из которых он черпал необходимые сведения: это выписки из трудов по истории и теории музыки, методике вокального мастерства и фортепианной игры, хорового и оркестрового дирижирования российских, немецких, итальянских, французских и английских авторов. С этой же целью Гутор в 1898 году проходил стажировку в университетах Мюнхена и Берлина.

Приехав в Кишинев и став членом общества «Гармония», Гутор нашел людей, разделяющих его прогрессивные идеи, — скрипача Каховского и другого выпускника Петербургской консерватории, ученика А. Котоньи (выпуск 1897 года), преподавателя вокала Василия Анненкова (1867–1918). Именно с ними Гутор создал свое учебное заведение. Школа, существовавшая на квартире и финансируемая из денежных средств ее организатора, работала в 1893–1895 и 1900–1906. С деятельностью школы связано немало славных страниц музыкальной культуры края и целый ряд достойных выпускников. Вспомним лишь о тех ее учениках, которые продолжили образование в Петербургской консерватории. Это Евгения Лучезарская (Луч) (1881–1955) — меццо-сопрано, занимавшаяся в классе Ирецкой (1902–1906), солистка Большого театра (1909–1920) и оперных театров Румынии (с 1920-х). Другой выпускник школы

⁴ Котляров Б. Я. Указ. соч. С. 55.

⁵ Там же.

⁶ Национальный архив Республики Молдова. Фонд Гутора В. П., № F-2121.

и консерватории, Александр Фрунзе (годы жизни не установлены) в 1903–1915 занимал должность дирижера Капеллы Императорского двора в Петербурге.

Следующий важный этап музыкального образования в крае связан с инициативой композитора В. И. Ребикова (1866–1920): в последний год XIX века было открыто Кишиневское отделение РМО и при нем Музыкальное училище⁷. Характеризуя преподавательский состав училища, Ребиков подчеркивал: «Кишиневские классы могут назваться детищем Петербургской консерватории. Шесть лиц, окончивших Петербургскую консерваторию, принимают участие в деле»⁸. Училище и частная школа Гутора сыграли существенную роль в воспитании молодых талантов. Если прежде студентами вуза становились единицы бессарабцев (кроме уже названных, в 1870–1880-е консерваторию окончили хормейстер и композитор Гавриил Музическу, солистка Мариинского театра, первая исполнительница партии Сервилии Валентина Куза), то с начала века речь идет о регулярном обучении уроженцев края в первой российской консерватории.

Петербургская консерватория в начале XX века находилась на вершине своей славы и заслуженно пользовалась репутацией мирового музыкального центра. Оркестровая и хоровая практика, концертмейстерская работа учащихся-пианистов в вокальных, скрипичных, дирижерских классах, четырехручное исполнение камерной и симфонической музыки, еженедельные концерты силами студентов, открытые выступления известных артистов в Большом и Малом залах — все это имело колоссальное значение для формирования молодых музыкантов. Сюда стремилась творческая молодежь со всех концов Российской империи. «Рядом с теми, кому предстояло прославить русское музыкальное искусство, учились и те, кого ожидала скромная, но полезная деятельность оркестрантов, хористов и педагогов музыкальных школ...», — вспоминал С. И. Савшинский⁹.

⁷ Русское Музыкальное Общество (РМО) — крупная музыкально-просветительская организация, основанная в 1868 году по инициативе Великой княгини Елены Павловны, А. Г. Рубинштейна и других общественных деятелей. Кишиневское отделение РМО и музыкальные классы при нем открылись в 1899 на базе общества «Гармония». Годом позже классы были преобразованы в училище — шестое по счету на территории Российской империи. Деятельность отделения курировали А. К. Глазунов и М. М. Ипполитов-Иванов. Из преподавателей училища и постоянных участников концертов назовем В. Салина, И. Брика, М. Шильдкрета, Н Бонгардта, Г. Бибер-Гальперину, Н. Буслова, Я. Горра, И. Финкеля.

⁸ Котляров Б. Я. Указ. соч. С. 62.

⁹ Ленинградская консерватория в воспоминаниях. 2-е изд., доп. В двух книгах. Книга 2. Л.: Музыка, 1988. С. 45.

Среди прочих были и уроженцы Бессарабской губернии, которые внесли достойную лепту в историю музыкальной культуры России и Молдовы. Это композиторы, вокалисты, пианисты, скрипачи, ученики Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, Л. Ауэра, А. В. Вержбиловича, Н. А. Ирецкой, А. Н. Есиповой, М. Н. Бариновой, Ф. М. Блуменфельда, О. К. Калантаровой и других профессоров. Часть выпускников осталась работать в Петербурге, достойно проявив себя на педагогическом и исполнительском поприще, имена других бессарабцев канули в Лету в связи с массовыми миграциями революционных лет. Многие из окончивших консерваторию вернулись на родину и привнесли существенный вклад в развитие национальной музыкальной культуры и образования.

Отметим сперва уроженцев Бессарабии, после окончания вуза связавших свою личную и творческую судьбу с Петербургом. Сегодня фактически забыто имя Николая Казанли (1869–1916) — ученика Римского-Корсакова (выпуск 1894 года), композитора, педагога и руководителя оркестров в военных училищах Петербурга, — а некогда его опера «Миранда» выдержала семнадцать сезонов в Мариинском театре. Оценивая значение Казанли как музыкального просветителя, «Русская музыкальная газета» писала: «Кто знает, все увеличивающаяся у нас аудитория серьезных концертов — не мало ли обязана влиянию Казанли-педагога, дававшего более серьезное и глубокое музыкальное образование, чем то, которое обычно практикуется в подобных военных и высших учебных учреждениях»¹⁰. Общественная деятельность музыканта не ограничивалась педагогической работой: с 1890-х Казанли регулярно представлял сочинения русских композиторов в качестве дирижера симфонического оркестра *Kaim-Saal*¹¹ в Мюнхене, а также переводил статьи о русской музыке на немецкий язык.

Обладательница колоратурного сопрано Лидия Липковская (1884–1958) дважды ослушалась своего педагога Н. А. Ирецкую, категорически запрещающую студентам выступать вне консерваторских стен: в первый раз — заменила заболевшую артистку на бенефисе Н. Н. Фигнера, во второй — по приглашению Н. А. Римского-Корсакова исполнила партию Снегурочки. Это, однако, не помешало ей закончить обучение с отличием и в 1906 поступить

¹⁰ Памяти Н. И. Казанли // Русская музыкальная газета. 1916. № 32–33. С. 599.

¹¹ Франц Кайм (*Kaim*, 1856–1935) — немецкий музыкальный меценат, организатор «концертов Кайма» в Мюнхене (с 1893 года), для которых организовал оркестр и построил постоянный концертный зал. Под управлением Н. Казанли оркестр провел немецкие премьеры симфонических произведений М. И. Глинки (а также оперы «Руслан и Людмила»), М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, С. М. Ляпунова.

на службу в Мариинский театр. Примадонна Мариинского театра и Театра музыкальной драмы, участница дягилевских сезонов в Париже, всемирно известная Липковская после 1919 года работала в европейских оперных театрах, а также преподавала в частных консерваториях Кишинева, Парижа, Бейрута.

С Петербургом связана творческая деятельность двух фортепианных педагогов. Александра Стадницкая-Гинце (1888–1965), родная племянница митрополита Арсения¹², окончила консерваторию в 1910 по классу Бариновой. В 1920-х она работала в частных консерваториях Кишинева и в музыкальном училище отделения бывшего РМО¹³. В 1930-м пианистка вернулась в Петербург-Ленинград, где стала известным педагогом: в ее квартиру на улице Рубинштейна несколько поколений горожан приводили на занятия начинающих музыкантов. Стадницкая пережила блокаду вместе с сыном, Алексеем Гинце — известным пианистом, солистом Ленинградской филармонии.

Другая выпускница, дочь известного в Кишиневе и Одессе педагога деревянных духовых инструментов, пианистка Берта Бурштейн (1891–1983), ученица Есиповой и Ляпунова (выпуск 1914 года), после окончания консерватории работала концертмейстером и давала частные уроки. В 1925-м была приглашена преподавателем в музыкальную школу на Петроградской стороне¹⁴, где добилась уважения учащихся и признания коллег. «...Сделано ею очень много, так как с основания школы на всех концертах и конкурсах

¹² Митрополит Арсений, в миру Авксентий Георгиевич Стадницкий (1862–1936) — епископ Русской православной церкви, председатель Святейшего Синода, ректор Московской духовной академии (1898–1903), митрополит Новгородский и Старорусский (1910–1933), Ташкентский и Туркестанский (1933–1936). Автор трудов по богословию и истории церкви и музыкальных церковных сочинений, преподаватель церковного пения в Кишиневской духовной семинарии, известный проповедник. 30 декабря 1895 года в домовой церкви Петербургской духовной академии принял монашеский постриг. На Соборе 1917 года был одним из трех кандидатов в Патриархи. Позднее неоднократно подвергался арестам за отказ перехода в обновленчество и строгое соблюдение канонических норм. Причислен к Святым новомученикам и исповедникам российским (1981).

¹³ РМО как концертная организация прекратило свою деятельность в Бессарабии в 1918 году, что совпало по времени с присоединением края к Королевской Румынии. Музыкальное училище продолжило свою работу до 1 февраля 1930 года, когда было реорганизовано и объединено с частной консерваторией «Униря». Подробнее об этом см.: Стоянова В. И. Первая бессарабская консерватория (*Unirea*) // Музыкальный журнал Европейского Севера. № 2 (6). Петрозаводск, 2016. С. 18. Электр. ресурс: <http://muznord.ru/images/issue/6/6Stojanova.pdf> (дата обращения: 07.10.2016).

¹⁴ Ныне — ДМШ им. А. П. Петрова (Санкт-Петербург, Каменноостровский проспект, 5). Школа основана в 1925 году.

блистали ее ученики», — отмечает в своей книге Барينو¹⁵. Она же приводит характерный для конца 1930-х эпизод, связанный с доносами на семью Бурштейн. В результате одного из них был арестован и отправлен в лагеря единственный сын Берты Яковлевны, виолончелист Оскар Бурштейн¹⁶.

Некоторые уроженцы Бессарабии после окончания Петербургской консерватории уезжали в другие города и страны. Среди них Адольф Мец (1862–1943) — педагог и скрипач-виртуоз, ученик Л. Ауэра. Получив диплом и звание свободного художника, Мец стажировался в консерватории Брюсселя у Э. Изаи, был солистом Бременского и Московского филармонических обществ, активно гастролировал в городах России и Европы. С 1922 года по приглашению Я. Витолса он становится профессором Латвийской консерватории, где пользуется славой выдающегося воспитателя молодых скрипачей. Судьба Меца сложилась трагично: в 1941 он был помещен в концентрационный лагерь Рига-Кайзервальд, где вместе с остальными узниками расстрелян в ноябре 1943 года. Удивителен факт из биографии музыканта: за несколько месяцев до гибели Мец исполнил трио Чайковского вместе с двумя другими заключенными лагеря¹⁷.

Из тех, чья судьба еще не до конца известна (предположительно, деятельность пианистки продолжилась в Одессе), назовем Елену Гофман (1892–?) — выпускницу есиповского класса 1911 года, обладательницу Малой золотой медали и Премии Михайловского дворца¹⁸, присужденной ей «ввиду ее выдающегося таланта и технической зрелости»¹⁹. Сохранился отзыв с петербургского клавирабенда (14 февраля 1912), в котором Гофман исполнила произведения



Афиша сольного концерта скрипача Адольфа Меца. Двинск (ныне Даугавпилс), 1924

¹⁵ Барينو¹⁵ М. Н. Судьба бросала меня как лодочку в океане... (Воспоминания) СПб.: ИД «Папирус», 2013. С. 561.

¹⁶ Там же. С. 562.

¹⁷ Breģe I. Cittaatu mūziki Latvijā, 1401–1939. Leksikons. Rīgā: Izdevniecība Zinātne, 2001. P. 121.

¹⁸ Премия Михайловского дворца в размере 1200 рублей и правом поездки за границу за счет консерватории присуждалась по решению Художественного совета с 1898 года. В разные годы премию получали Б. Сибор (1901), М. Баринова (1902), И. Ахрон (1904), Е. Цимбалист (1907) и другие.

¹⁹ ГИАЛО. Ф. 361. Оп. 11. Д. 371. Л. 32.



AEOLIAN HALL
NEW BOND STREET, W.

TUESDAY EVENING,
MARCH 1st,
at 8.15 o'clock.

Concert
OF

Boris Levenson

COMPOSITIONS
ASSISTED BY
Mme. VERA KASTELIAN (SOPRANO)
Mr. CEDRIC SHARPE (VIOLONCELLO)

THE PHILHARMONIC STRING QUARTET
FREDERICK HOLDING SAMUEL KUTCHER
RAYMOND JEREMY CEDRIC SHARPE

At the Piano - - - BORIS LEVENSON

Reserved Stalls including Tax: One Guinea, 12 and 59.
Unreserved Area and Balcony, 3s.
Tickets at the Box Office, Aeolian Hall, usual Agents, BORIS LEVENSON, 44, Galtett Road, Brompton, N.W., and
Telegrams: "Musicians, London." Telephone: 2045 Central. L. G. SHARPE, 61, Regent Street, W.
Printed by Messrs. Lane, E.C.7.

Афиша концерта композитора
Б. Левенсона — ученика
Н. А. Римского-Корсакова, выпускника
Санкт-Петербургской консерватории.
США, 1 марта 1929

Баха, Бетховена, Листа, а также — «Карнавал» Шумана. Критика отмечает успех выступления и то, что пианистка «обладает прекрасным ударом, разнообразной техникой и большим запасом юношеской свежести и силы»²⁰.

Хорошо известно ценителям искусства имя Максима Каролика (1893–1963), собравшего и передавшего в Бостонский художественный музей богатейшую коллекцию фарфора и живописи американских художников, но он заслуживает упоминания и в качестве даровитого певца. Ученик С. Габеля (выпуск 1915 года), до отъезда в 1922 году в США Каролик был солистом Мариинского театра. В Америке протекала творческая деятельность другого бессарабца, композитора, ученика Н. А. Римского-Корсакова (выпуск 1907 года) — Бориса Левенсона (1884–1947). Автор симфонических, камерных, вокальных светских и литургических произведений и обработок еврейского фольклора, Левензон прославился также как пианист-аккомпаниатор в эмигрантской среде.

Несколькими годами позже Левенсона композиторский (у М. Штейнберга) и фортепианный (класс А. Лембы) курс консерватории окончил уроженец Кишинева Андрей Ильяшенко (1884–1954). Ильяшенко был известным музыкантом русского зарубежья: автором духовных и светских сочинений, преподавателем консерваторий в Брюсселе (с 1923) и Нью-Йорке (1930–е).

Жизнь и деятельность музыкантов, вернувшихся в Бессарабию, оказалась теснейшим образом связана с развитием музыкальной культуры края — они концертировали и преподавали, внося свой вклад в формирование молдавской исполнительской школы. Их имена по большей части остались неизвестны россиянам в связи с отторжением Бессарабской губернии от России и присоединением ее в 1918 году к Королевской Румынии. Попытаемся восполнить некоторые пробелы.

Жизнь и деятельность музыкантов, вернувшихся в Бессарабию, оказалась теснейшим образом связана с развитием музыкальной культуры края — они концертировали и преподавали, внося свой вклад в формирование молдавской исполнительской школы. Их имена по большей части остались неизвестны россиянам в связи с отторжением Бессарабской губернии от России и присоединением ее в 1918 году к Королевской Румынии. Попытаемся восполнить некоторые пробелы.

²⁰ Хроника. Концерты в Петербурге // Русская музыкальная газета. 1912. № 1. Стб. 214.

Крупными деятелями молдавской хоровой культуры стали преподаватель, регент Кишиневского Кафедрального собора Михаил Березовский (1868–1940), ученик А. К. Лядова по композиции и хоровому дирижированию, а также автор церковных сочинений, дирижер хора Захарий Поросеч (1885–1944), окончивший консерваторию в классе П. Г. Чеснокова.

Большая часть бессарабцев, выпускников Петербургской консерватории, входит в элиту молдавской педагогики и исполнительства. Несколько поколений скрипачей обязаны своим мастерством ученикам Ауэра — известному частному преподавателю Науму Вилику (1887–1943) и педагогу молдавской консерватории Марку Пестеру (1884–1944). Пестер окончил консерваторию в 1907, параллельно занимаясь композицией с Римским-Корсаковым. Солидный опыт солиста и дирижера симфонических оркестров в южных городах России, талант руководителя и широкая эрудиция сделали его одной из ключевых фигур Бессарабии. Помимо преподавания в учебных заведениях Кишинева, он с 1920 года руководил оркестром, аккомпанировавшим местным солистам и гастролерам; в его репертуаре были симфонии Моцарта, Бетховена, Чайковского, Глазунова, Рахманинова²¹.

Основоположниками молдавской фортепианной школы, музыкантами яркой индивидуальности являются ученики М. Н. Бариновой — Юлий Гуз и Антонина Стадницкая-Андронаки, чья деятельность стала примером интенсивного служения педагогическому и исполнительскому искусству.

Юлий Гуз (1885–1971) до приезда в Петербург обучался в Краковской консерватории (1905–1907) у ученика Есиповой — Ю. Лелевича. Затем последовали Берлинская Высшая школа музыки (у Г. Барта) и Школа высшего мастерства в Вене (класс Л. Годовского). Уроженка Петербурга, представительница известной дворянской фамилии — А. Стадницкая-Андронаки (1887–1943) до поступления в консерваторию музыкой занималась частным образом. От Бариновой оба восприняли принципы исполнительского мастерства И. Гофмана и Ф. Бузони, которые пианистка считала ключевыми в своей методике, усвоенными напрямую от известных музыкантов. Баринова высоко оценивала своих студентов, тепло вспоминала о них: «В класс мой поступили очень способные, сильные пианисты: Гуз, Ферштер, Лев...», из которых в 1915 году «закончил один ученик Гуз, с ответственной программой, получивший пятерку»²².

²¹ Котляров Б. Я. Указ. соч. С. 154.

²² Баринова М. Н. Музыка и ее представители в моей жизни. СПб.: ИД «Папирус», 2002. С. 97.

Стадницкая, которую Баринава характеризует «в высшей степени одаренной пианисткой, а также превосходным педагогом»²³, работала ассистенткой профессора при подготовке учеников к вступительным экзаменам в консерваторию²⁴. Высоко ценил педагогический талант вчерашней студентки и Глазунов. «Смело могу рекомендовать Г-жу Стадницкую в качестве умной и опытной преподавательницы, так как мне хорошо известны результаты ее педагогической деятельности», — отметил ректор в рекомендации для работы в Народной консерватории²⁵. Стадницкая стала выдающимся педагогом, воспитавшим значительное число известных деятелей музыкальной культуры Молдовы. Пройдя курсы высшего мастерства у Ф. Бузони (Базель, сентябрь 1910) и обучение у Р. Тейхмюллера (Лейпциг, 1915), Стадницкая придавала большое значение исполнению полифонии и классической сонаты. Ее манеру исполнения отличали безукоризненная техника и стройность изложения музыкальной мысли при полном отсутствии внешних эффектов, позерства. В фортепианных программах артистки, помимо произведений немецких композиторов, звучали сочинения Шопена, Рубинштейна, Аренского, Глазунова, Рахманинова²⁶.

Деятельность Гуза также тесно связана с Кишиневом, где он выступал с концертными программами, преподавал в музыкальном училище и в частных консерваториях, а после Второй мировой войны возглавил фортепианную кафедру Молдавской государственной консерватории. Его сольные программы из произведений Шопена, Шумана, Листа, Рахманинова привлекали широкое внимание кишиневской публики. В ансамблевых концертах Гуз исполнял трио Чайковского, Рахманинова, Шуберта, сонаты Бетховена, дуэты для двух роялей (совместно со Стадницкой); с оркестром были сыграны фортепианные концерты Чайковского, Грига. Авторитет Гуза-преподавателя, его блестящее знание мировой музыкальной литературы, дружба с П. Столярским, Д. Ойстрахом, М. Старковой, Э. Гилельсом снискали уважение среди коллег и учеников. В 1955 году свое 70-летие пианист отметил на сцене консерватории, сыграв сольный концерт из произведений Листа, Шумана, Грига, Скрябина.

В музыкальной жизни региона активно участвовали другие представители петербургской фортепианной школы: ученицы Есиповой — преподаватель частной консерватории Клара Файнштейн

²³ Характеристика за подписью Бариновой. Национальный музей истории Молдовы. FB-22304-7.

²⁴ Стоянова В. И. Уроки жизни и творчества А. М. Стадницкой — выпускницы Санкт-Петербургской консерватории // Musicus. 2014. № 1 (37). С. 10.

²⁵ Там же. С. 10.

²⁶ Там же. С. 8–9.

(1892–1966) и концертмейстер Евгения Сырб (1887–1968); частные педагоги Лидия Вольская (1890–1978, ученица Дроздова) и Мария Дайлис (1892–1985, класс Блуменфельда). Последняя много концертировала, играла клавирабенды и камерные программы, выступала как солистка с оркестром, аккомпанировала певцам в светских салонах Петербурга, Бухареста, Лейпцига, Берлина. С 1927 года, вернувшись в Кишинев, Дайлис начала работать с юными пианистами, многие из которых сегодня вспоминают особую деликатность, интеллигентность своего профессора, верность своему призванию, наряду с умением раскрыть индивидуальность каждого ребенка²⁷.

С большим успехом в регионе проходили концерты гастролирующей пианистки Зинаиды Болдырь (1890–1957) — уроженки края, выпускницы класса Калантаровой, выступавшей с концертами в Крыму, Бухаресте, городах Бессарабии. В ее интерпретации кишиневцы впервые услышали произведения Скрябина и Метнера.

Вчерашние студенты Петербургской консерватории выступили с инициативой создания Ассоциации кишиневских музыкантов (1922–1940), в которую вошли многие одаренные деятели культуры — выпускники российских, немецких и румынских консерваторий. Ассоциация, созданная с целью исполнения произведений русских и зарубежных композиторов, проводила благотворительные концерты, устраивала просветительские вечера для молодежи, лекции по истории музыки для широкой публики.

Еще одной яркой страницей в жизни Кишинева стала деятельность Кружка друзей камерной музыки под руководством Георгия Яцентковского (1883–1934). Выпускник Петербургской консерватории по двум специальностям — виолончели у Вержбиловича, теории музыки и композиции у Римского-Корсакова и Лядова, — Яцентковский не являлся уроженцем Бессарабской губернии, а приехал на родину жены, певицы Тамары Мальченко (1887–1967), окончившей консерваторию в 1917 году по классу Ирецкой. Супруги



А. Стадницкая-Андронаки на уроке с ученицей. Осень 1940

²⁷ Розенталь Ц. [Воспоминания о Марии Львовне Дайлис]. Публикация Стояновой В. И. // Musicus. 2013. № 4 (36). С. 28–34.



Афиша открытия Кружка друзей камерной музыки. Май 1930

включаются в культурную жизнь города: Мальченко (сценический псевдоним Гай-Ардони) часто выступает на сценах Кишинева, дает уроки пения в музыкальном училище и частной консерватории; там же преподает гармонию, курс композиции и игру на виолончели Яцентковский. Активная жизненная позиция Яцентковского, контакты с Глазуновым, Римским-Корсаковым и другими петербургскими музыкантами, организация на вы-

соком уровне вечеров русской музыки и курсов подготовки к поступлению в европейские высшие музыкальные учебные заведения по программе консерватории снискали к нему интерес профессионалов и любителей музыкального искусства. Не раз имя Яцентковского-дирижера фигурировало на афишах оперных спектаклей и симфонических программ, а также в качестве руководителя учебного оркестра частной консерватории «Униря»²⁸, с которым он работал над произведениями Моцарта, Бетховена, Мусоргского, Чайковского. Яцентковским написаны оперетта и музыка для театральных постановок, произведения для виолончели и фортепиано, камерные сочинения и обработки для струнного ансамбля²⁹.

Кружок друзей камерной музыки, возглавляемый Яцентковским, был основан при консерватории «Униря» в 1930-м. Постоянными участниками Кружка стали пианистка З. Болдырь, певица А. Дическу, скрипач А. Павлов, альтист И. Колбаба и виолончелист Г. Яцентковский. Немногие сохранившиеся до наших дней афиши концертов свидетельствуют, что в репертуар этого творческого союза входили квартеты Бетховена (до мажор) и Шумана (ми-бемоль минор), трио Аренского (ре минор), органнй концерт В. Ф. Баха в клавирном переложении. Последний камерный вечер в деятельности Кружка был посвящен годовщине со дня смерти Яцентковского. Программа концерта, прошедшего 25 марта 1935 года, включала фортепианные пьесы Метнера и этюды Скрябина в исполнении З. Болдырь, первую часть скрипичного концерта Чайковского (со-

²⁸ В частной консерватории «Униря» с середины 1920-х преподавали многие из названных здесь выпускников Петербургской консерватории. Подробнее о деятельности консерватории см.: Стоянова В. И. Первая бессарабская... Указ. соч. С. 18.

²⁹ Котляров Б. Я. Указ. соч. С. 154.

лист А. Павлов), квартет Бородина (в составе А. Павлова, Н. Черешни, И. Колбабы и виолончелиста Г. Кантакузино) и трио Чайковского (З. Болдырь, А. Павлов, Г. Кантакузино)³⁰.

Традиции Петербургской (Ленинградской) школы получили развитие в регионе и в послевоенные годы, в первую очередь благодаря деятельности педагогов Молдавской государственной консерватории. Вспомним ученика Л. В. Николаева, пианиста, заведующего фортепианной кафедрой Александра Соковнина (1912–1993), дирижера, основателя оперной студии при консерватории Бориса Милютин (1905–1993), окончившего Ленинградскую консерваторию у А. В. Гаука (1936), а также кларнетиста-виртуоза, руководителя кафедры духовых инструментов Евгения Вербецкого (1936–2007), бывшего в 1963–1965-м аспирантом В. И. Генслера и В. Н. Красавина. Список можно продолжить. Лучшие выпускники совершенствовали свое мастерство в ассистентуре-стажировке, педагоги проходили курсы повышения квалификации, поддерживали контакты с профессурой Ленинградской консерватории. Тем самым сохранялись традиции и осуществлялась их преемственность от бессарабцев — первых выпускников Петербургской консерватории к молдавской исполнительской школе современного периода.

Если в зарождении основ российской музыкальной культуры ключевое значение имели немецкие и чешские музыканты, педагоги и теоретики, то в молдавской культуре одну из значительных ролей сыграли носители петербургской музыкальной традиции — выпускники первой русской консерватории. Они формировали облик национальной исполнительской школы, содействовали укреплению двусторонних культурных отношений. До сих пор этот аспект истории локальной культуры оставался без внимания. В статье сделана первая в современном музыкознании попытка назвать имена этих первопроходцев, выявить их значение и проследить вклад Петербургской консерватории в развитие музыкальной культуры края, а также вспомнить уроженцев Бессарабии, внесших достойную лепту в создание российской и мировой культуры конца XIX – начала XX века.

³⁰ Программа концерта находится в домашнем архиве автора очерка.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ ОРИЕНТАЛИЗМА
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В ТВОРЧЕСТВЕ
ЕГО УЧЕНИКОВ – ЛАТЫШСКИХ КЛАССИКОВ

Как известно, Николай Андреевич Римский-Корсаков, профессор Петербургской консерватории, был преподавателем класса практического сочинения и других музыкально-теоретических дисциплин у основоположников латышской профессиональной музыки — Андреяса Юрьянса, Эмилса Дарзиньша, Эмилиса Мелнгайлиса, Алфредса Калниньша и Язепса Витолса. Упомянутые композиторы обучались в конце XIX – начале XX столетия и, следовательно, стилистически принадлежат эпохе романтизма. Они первые получили высшее музыкальное образование, проявили свое дарование и полученные знания в разных областях музыки, а также сумели образовать свою национальную школу по примеру композиторской школы Римского-Корсакова. Поэтому цель данной статьи — дать панорамный обзор творчества латышских студентов Римского-Корсакова, фокусируя внимание на способах заимствования традиций ориентализма XIX столетия.

В период обучения в Петербургской консерватории юные латышские композиторы многое ассимилировали в своем творчестве, находясь под впечатлением от музыкальной культуры и концертной практики северной столицы. Но все же значительное влияние на молодых композиторов оказал их непосредственный учитель, а также советчик, наставник и духовный покровитель для тех, кто находился вдалеке от дома, — Н. А. Римский-Корсаков. Особенно это влияние прослеживается в интересе к ориентальной тематике и ее элементам в музыкальном письме. Поэтому знаменательно, что данное направление в латышской музыке коснулось только творчества этих композиторов, и именно как результат влияния их учителя, что особенно ярко проявилось в некоторых масштабных партитурах. Ни до, ни после в латышской музыке подобный интерес не прослеживался. Естественно, и сам профессор Петербургской консерватории не был основоположником данной тенденции в русской музыке. Он продолжил традиции Михаила Глинки и «Могучей кучки», подхватил

устремления времени и в этом русле проявил значимую инициативу еще и как педагог, цель которого была познакомить студентов с актуальными тенденциями и манерой письма вне зависимости от того, какие сложатся у его подопечных интересы по окончании курса. Поэтому в данном ракурсе ориентализм можно рассматривать как своеобразный композиторский опыт, приобретенный и внедренный по примеру учителя.

Чтобы отчетливее проследить связь Римского-Корсакова с каждым из латышских учеников, далее следует небольшой хронологический экскурс в творческое становление и опыт ориентализма латышских композиторов.

Первый латышский студент Римского-Корсакова — Андрейс (Андрей) Юрьянс (*lat.* Jurjānu Andrejs; 1856–1922) является классиком инструментального концерта и хоровой кантаты. В Петербурге в 1875 году он поступает в класс органа Луи Гомилиуса, одновременно посещая классы практического сочинения у Римского-Корсакова. В итоге, в 1880 году А. Юрьянс получает диплом органиста, годом позже — диплом композитора и еще через год — диплом валторниста с большой серебряной медалью.

В 1881 году Юрьянс завершает обучение в классе композиции у Николая Андреевича с дипломной работой «Пир Валтасара» — первой кантатой в истории латышской профессиональной музыки и единственным произведением ориентальной тематики в творчестве Юрьянса. К сожалению, дальнейшая судьба кантаты незавидна — неоконченная инструментовка все еще ждет заинтересованных композиторов-энтузиастов, которые позволили бы данному клавиру зазвучать и дойти до слушателя. В основу данного анализа и выводов легла рукопись кантаты, находящаяся в нотном отделе Библиотеки Латвийской Музыкальной академии им. Язепса Витолса. Основа текста — сюжет из Ветхого Завета в интерпретации Генриха Гейне (которым так увлекался композитор) и переводе Петра Калашникова. Автор перевода на латышский язык неизвестен. Вполне возможно, им являлся сам композитор. Такой вывод можно сделать, проанализировав клавиру, где в партитуре первого хора как первый подписанный текст фигурирует русский, ниже — латышский, а в последующих номерах расположение текста меняется.



Рукопись кантаты «Пир Валтасара» А. Юрьянса

Как известно, впоследствии Юрьянс сам сочинял тексты к своим кантатам.

Композиция напоминает развернутую оперную картину из Ветхого Завета, в которой участвуют царь Валтасар, пророк Даниил, рабы и рабыни. Сюжет кантаты остро драматичен; эпизод из жизни древневосточного царя первый раз послужил импульсом в латышской музыкальной литературе обратиться к жанру оперной сцены, который в латышской музыке сформируется только с обретением независимости (1918–1919) в творчестве другого ученика Римского-Корсакова — Алфредса Калниньша (опера «Банюта»). Кантату обрамляют хоровые картины — Хор пирующих в начале и воинственный хоровой финал. В центре кантаты преобладают сольные номера:

- Разговор Валтасара и рабыни в стиле речитатива *secco*;
- Баллада — сон рабыни;
- Хор рабынь;
- Монолог-пророчество Даниила.

Интонации восточной музыкальной культуры проявляются уже с первых тактов партитуры. Это звукоряд, в котором основа гармонического си-бемоль мажора ярко окрашена II и IV повышенной ступенью, причем II повышенная проявляет светотень мажор-минорной системы одноименных тональностей. Уже в первой части начального Хора пирующих мелодия сопрано опирается на интонацию увеличенной секунды. Восточную мелодику поддерживает капризная ритмика, полная синкоп, коротких тират, утонченных пунктирных линий (см. нотный пример № 1).

Особенно рельефно звучит Баллада рабыни: на переливающимся органом пункте плавно развертывается повествование с выделенной увеличенной секундой гармонического ми минора. Также красочен и Хор рабынь с томными нисходящими хроматизмами в плавном метроритме сицилианы (см. нотный пример № 2). По сюжету и складу этот фрагмент соотносится с восточными хорами из опер М. И. Глинки и А. П. Бородина.

Прилежный студент Н. А. Римского-Корсакова, Андреис Юрьянс особую роль в достижении восточного колорита картины отводит оркестровке. Главная группа, которая проводит основной тематизм, — деревянные духовые (флейта, флейта-пикколо), а также группа ударных с участием треугольника и тамбурина. К сожалению, далее об инструментовке ничего сказать невозможно — она осталась незавершенной.

Учитывая, что это произведение являлось дипломной работой, естественно и желание автора наиболее ярко и рельефно отобразить свои знания в области композиторской техники, формообра-

16

Soprano Alto

Ч а - ши пол-ней на - ли - вай - те ви-ном,

Basso

Piano

8^{va}

4

SOPRANO I, II

По - за - будь сон_ пус- той! что ув - лёк - шись_ меч- той,

ALTO

Piano

Нотный пример № 1. А. Юрьянс. Кантата «Пир Валтасара», часть 1. Хор пирующих
 Нотный пример № 2. А. Юрьянс. Кантата «Пир Валтасара», часть 4. Хор рабынь

зования: он показывает целенаправленное использование музыкальных средств выражения, «отточенные» партии хора и солистов, а также дает самостоятельную красочную партию оркестра, которая по сложности и выразительности эквивалентна хоровой. Таким образом, Андрейс Юрьянс уже в начале своей карьеры сочиняет одно из самых сложных и трудноисполняемых произведений своего творчества. Здесь же, к сожалению, следует отметить, что в художественном смысле упомянутая кантата еще не достигает абсолютно свободного полета мысли и уровня последующих пяти вокально-инструментальных партитур композитора; не актуальна в дальнейшем в советское время и тематика кантаты — Ветхий Завет, и вскоре ориентальное направление сменяет патриотическая, романтическая, а также духовная тематики современных лютеранских текстов.

Алфредс Калниньш (*лат.* Alfrēds Kalniņš; 1879–1951) — основатель оперного жанра в Латвии, учился в Петербургской консерватории с 1897 по 1901 год, но, к сожалению, только в органном классе Луи Гомилиуса. При поступлении в консерваторию и последующие

студенческие годы Калниньш постеснялся показать свои сочинения Римскому-Корсакову, который преподавал ему гармонию. Вследствие этого композиторское дарование Калниньша осталось без профессиональной огранки и вне влияния актуальных идей творчества Римского-Корсакова. Хотя, самостоятельно изучая творения учителя, он много почерпнул оттуда для создания своей первой народной оперы «Банюта» — начиная с сюжета былины в латышском фольклоре и заканчивая народными сценами в духе «Садко» и «Снегурочки». Однако эта тема требует уже самостоятельного исследования. Также необходимо отметить, что талантливый сын Алфредса Калниньша, композитор Янис Калниньш (Jānis Kalniņš; 1904–2000), ученик Язепса Витолса, который, в свою очередь, учился у профессора Н. А. Римского-Корсакова — во время эмиграции в Канаде в середине XX столетия охотно пишет ориентально направленные композиции, тематически связанные с религиозными сюжетами из Библии (кантата «Кровавое поле», симфония «Горная проповедь», также называемая «Симфонией Блаженств», и др.).

Следующий видный музыкальный деятель латышской культуры — Эмиль Дарзиньш (*лат.* Emīls Dārziņš; 1875–1910), который, невзирая на непродолжительный жизненный путь, внес достойный вклад в развитие хоровой и вокальной камерной музыки. В 1897 году Дарзиньш поступил в Московскую консерваторию, однако не смог продолжить там обучение по состоянию здоровья. В 1898 году он вновь предпринял попытку получить профессиональное образование и поступил в класс органа Санкт-Петербургской консерватории (педагог Луи Гомилиус), а в 1899 году — в класс композиции Н. А. Римского-Корсакова. Из-за недостатка средств (в Петербурге Дарзиньш давал частные уроки музыки, выступал как музыкальный критик, но в результате так и не смог свести концы с концами) он в 1901 году вернулся в Ригу, не окончив консерваторского курса. Среди 40 композиций восточная тема наиболее ярко проявляется в «Испанском романсе» (1905) на стихи А. С. Пушкина в переводе Вилиса Плудониса.

Как известно, на популярное стихотворение Пушкина в России сочиняли романсы М. И. Глинка и А. С. Даргомыжский. Само стихотворение по строению представляет собой форму рондо, или форму куплета с припевом, где припев не только обрамляет композицию, но и внедряется в центральную часть композиции:

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит, бежит
Гвадалквивир.

Вот взошла луна золотая,
Тише... чу... гитары звон...
Вот испанка молодая
Оперлася на балкон.

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит, бежит
Гвадалквивир.

Скинь мантилью, ангел милый,
И явь как яркий день!
Сквозь чугунные перилы
Ножку дивную продень!

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит, бежит
Гвадалквивир.

Романсу Глинки характерно обобщенное отражение текста, объективное, форма трех-пятичастная (АВАВА). Даргомыжский делает из романса сцену, в результате чего складывается форма рондо. Своеобразная сцена получается и у Дарзиньша, но он выбирает из середины текст припева, помещая в центр романса четвертую строфу со стабильным тональным планом, двухчастной формой и сопровождением гитарного типа (см. нотный пример № 3).

Из припева/рефрена Дарзиньш создает речитативно иллюстрированное обрамление монологом в одноименном миноре, в котором весьма искусно иллюстрируется шум и звук Гвадалквивира (см. нотный пример № 4). Несмотря на яркий рифмованный текст у Пушкина, в латышской музыке его используют только в переводе, который, следует отметить, не совсем складен и наполнен непривычными для речи поэтизмами и нелогичными ударениями.

Эмилис Мелнгайлис (*лат.* Emilis Melngailis; 1874–1954) после неудачного учебного года в Дрезденской консерватории в 1898 году успешно сдал экзамены в Петербургскую консерваторию и был зачислен в первый класс композиции. Профессор был весьма доволен молодым студентом, о чем свидетельствуют краткие письменные характеристики в экзаменационных протоколах: «Талантлив, самостоятелен, но нуждается в строгом ограничении. Усерден, духовно развит». К сожалению, увлекшись партитурой «Бориса Годунова» М. Мусоргского в авторской редакции, юный максималист

19 **L'istesso tempo**
mozzo voce

No - met sag - šu, eņ-ģel bal - to, pa rā-dies kā lil - jas zieds —
 Скинъ мантиль - ю, ан-гел ми-лый, и я-вись, как яр-кий день! —

una corda
mf

Andante moderato $\text{♩} = 86$
ad libitum recit. mp

Nakts zu - mi - nāts, — gais klu-si šņāc, Gva-dal - kvi - vi - ra skrej un krāc...
 Ноч-ной зе - фир — стру-ит э - фир. Шу-мит, бе-жит Гва-дал-кви - вир...

Andante moderato $\text{♩} = 86$

sf tenuto, colla voce

a tempo

Нотный пример № 3. Э. Дарзиньш. «Испанский романс», средняя часть
 Нотный пример № 4. Э. Дарзиньш. «Испанский романс», тематизм крайних частей

не одобрил редакционного вмешательства своего профессора, о чем незамедлительно его уведомил. Каждый был уверен в своей правоте, и отношения их испортились. Вскоре Эмилис Мелнгайлс перестал посещать уроки профессора, из-за чего был отчислен, но экстерном сдал все экзамены и в 1901 году получил диплом.

Эмилис Мелнгайлс — виднейший фольклорист латышской музыки; после Санкт-Петербурга 15 лет прожил в Ташкенте (1906–1919), где участвовал в фольклорных экспедициях, в результате которых издал сборник 50 киргизских народных мелодий. Записывались им также узбекские и еврейские народные песни и танцы. Принимая во внимание всеобщий интерес к фольклору (Мелнгайлс в течение жизни также собрал и опубликовал более 5000 латышских народных материалов!), увлечение народной музыкой других народов, в особенности восточных стран, объясняется и тоской по далекой родине, и профессиональной заинтересованностью Мелнгайлса

как представителя школы Н. А. Римского-Корсакова, который издавал и обработки народных песен для хора (ор. 19, 24), и включал еврейские песенные мотивы в свои ранние романсы (ор. 7, 8).

Наиболее ярко интерес к восточной музыкальной культуре проявился в творчестве Язепса Витолса (*лат.* Jāzeps Vītols; 1863–1948), или, как его называли петербургские коллеги, Иосифа Ивановича Витоля, — выпускника Петербургской консерватории (1886, золотая медаль) и ее преподавателя (1886–1918); после смерти Римского-Корсакова он унаследовал класс обязательной формы, практической композиции и гармонии. Впоследствии Язепс Витолс открывает консерваторию в Риге (1919), которая теперь, уже в статусе академии, носит его имя.

Круг композиций с восточным ароматом у Язепса Витолса довольно широк:

- «Из прелюдий Эльзы Наутрены» ор. 48, 5. *A la orientale* (1914);
- «Три цыганские песни» для смешанного хора ор. 47 (1914; 1916);
- «Песнь танца цыгана» из сборника «3 песни для высокого голоса в сопровождении фортепиано» ор. 51 на стихи Карлиса Скалбе (1918–1919);
- «Песнь цыган» для смешанного хора (1922, 1927) на стихи Рудольфа Блауманиса;
- Симфоническая сюита «Драгоценные камни» ор. 66 (1924);
- Хоровая баллада «Давид перед Саулом» для смешанного хора (1928);
- «Восточная песенка № 7» из цикла «Восемь миниатюр» для фортепиано ор. 68 (1941);
- Кантаты — так называемые Библейские сцены, в которых отображены древневосточные сюжеты Ветхого Завета, но уже в призме музыкальных традиций лютеранской церкви.

Особую художественную ценность представляет оркестровая сюита «Драгоценные камни» ор. 66 (1924), которая возникла как аккомпанемент к конкретной ритмопластической постановке, осуществленной в Риге известным хореографом, преподавательницей ритмики и пластики Беатрисой Вигнер. Позже на музыку этой сюиты неоднократно ставились балеты; более того, сочинение стало популярным как в музыкальном театре, так и в программах симфонических концертов. Несмотря на то, что произведение посвящено другу и коллеге А. К. Глазунову как ответ на его посвящение «Карельских легенд» Витолсу, в сюите очень ярко проявляется влияние симфонической музыки именно Николая Римского-Корсакова.

Пять программных миниатюр визуализируют мерцание восточных камней: Аметиста, Изумруда, Жемчуга, Рубина и Бриллианта. Тема Востока в сюитном обрамлении появилась еще в творчестве

самого Римского-Корсакова — это его симфоническая сюита «Антар» (1968; 1897) и, конечно, «Шехеразада» (1888), которая в 1910 году была поставлена труппой М. М. Фокина как балетное произведение. Однако на этом параллели не кончаются.

Схож выбор и сопоставление инструментов в оркестре — в сюите Язепс Витолс в полной мере подтверждает преемственность знаний и навыков оркестровки своего педагога и коллеги. Основа парного состава дополнена флейтой-пикколо, треугольником, тарелками, арфой, а также полноценной группой медных (в том числе 4 валторнами, 2 трубами, 3 тромбонами и тубой).

Сюита Витолса основывается на принципе контраста — характера, темпа, тематизма и оркестровки. Так, светлой лирике ноктурна первой части противопоставлена южная, манящая и чувственная аура в томных вальсовых ритмах второй части. Третья часть завораживает скерцозной легкостью, солнечным светом и своеобразной «кукольностью», четвертая же возвращает огненно-восточный темперамент и страсть. Финал сюиты с использованием формы рондо и вальсовой опоры в калейдоскопичном порядке объединяет темы предыдущих частей, тем самым подытоживая и в драматургическом отношении кульминационно завершая цикл. Такой подход к трактовке финала схож с версией Римского-Корсакова в «Шехеразаде», где на фоне народного празднования в Багдаде эпизодически появляются образы-темы предыдущих частей.

Показательны склад тематизма и ладообразование обеих сюит, в особенности у наиболее ориентальных частей композиции — первой, второй и четвертой. Но характерные черты восточного проявляются уже начиная с первой части. Аметист — некогда редкий и драгоценный камень — особенно ценился в древних цивилизациях: Египте, Греции и Риме. Язепс Витолс этот красно-фиолетовый камень видит в миксолидийском ладу, на фоне тонического нонаккорда медленно и томно развертывая пластичную мелодию скрипок. Следует отметить, что волнообразно покачивающееся двухголосное сопровождение кларнетов отдаленно напоминает склад сопровождения главной партии первой части «Шехеразады» Римского-Корсакова (см. нотный пример № 5).

Мелодия начинается с характерной низкой VII ступени и, опевая ее, затрагивает II пониженную. Далее, кульминационно, через септаккорд VI ступени, разрешается в тонику. Эффект томности, полуденной жары в партитуре рисует неизменный органнй пункт на тонике, а также пластический ритмический рисунок — начало с неакцентированной второй доли, залигованность первого звука с первой восьмой триоли, смена ритмических групп триолей восьмых и пунктирного ритма восьмой и шестнадцатой, что придает

2 **Agitato** $\text{♩} = 84$

Clarinet in A I, II

Violin I

Нотный пример № 7. Я. Витолс. Симфоническая сюита «Драгоценные камни», часть 4 «Рубин»

фоне выдержанных бурдонных квинт двух фаготов. Данный эпизод вводит в партитуру пасторальную тему.

Чаще всего упоминаемый в Библии, малиново-красный рубин в сюите представлен темпераментным восточным мужественным танцем. Нисходящие последовательности секунд в солирующих партиях кларнета и первых скрипок постепенно охватывают всю группу деревянных духовых и струнных (см. нотный пример № 7).

Интонационно и по рельефу тема рубина напоминает основную тему из «Рассказа царевича Календера», особенно характерные вариационные эпизоды (см. нотные примеры № 8 и № 9). Также схожи и другие элементы — одинаковая тональность си минор, тактовый размер (3/8 и 9/8).

Как и партитуры великого русского композитора, наследие Язепса Витолса представляет собой пример создания не восточной музыки, а музыки, характеризующей Восток. Наряду с сочинениями Римского-Корсакова, музыка Язепса Витолса полна исконного народного дыхания и представляет уникальный почерк композитора, характеристика которого, впрочем, не имеет отношения к предмету данного исследования.

Намного своеобразнее Язепс Витолс демонстрирует интерес к ориентальному в хоровой балладе по библейскому сюжету «Давид перед Саулом» на текст Фрициса Барды. Основоположник балладного жанра в латышской хоровой музыке, Язепс Витолс из библейских образов создает сюрреалистически-драматическую сцену встречи пастуха Давида и угрюмого царя Саула. Сочиненная в 1928 году, эта композиция долгое время считалась сложнейшей хоровой партитурой в латышской музыке для восьмиголосного хора *a cappella*. И сам автор данное произведение считал одной из удачнейших художественных концепций.

Будучи мастером хорового письма, Язепс Витолс уже в конце XIX столетия создал в этой сфере свой индивидуальный язык, подтверждением чего и является данная баллада. Да и подход к ориентальному здесь проявляется своеобразно. Язепс Витолс не прибегает к использованию так называемых аутентичных элементов воспроизведения восточной музыки — в том числе ладов, метро-

Violini I
Flauto
Oboe
Clarinet

N *Con moto*

Violoncelli
Corni

Viola,
Flauti,
Oboe,
Clarineti,
Fagotti

[N]

mf

Molto tranquillo
pp

ALTO

Snauž, _____ snauž Zauls, snauž, _____

TENOR

_____ Snauž

BASS

pp

Snauž, _____ snauž Zauls, snauž, _____

5

_____ snauž Zaul, _____ snauž, snauž, _____

puš-ko-tā sē-dek-lī Zauls, _____ un ap to; _____ ap to pa

snauž Zauls, _____ snauž, snauž _____ pa

Нотные примеры № 8 и № 9. Н. А. Римский-Корсаков.

Симфоническая сюита «Шехеразада». Часть 2

Нотный пример № 10. Я. Витолс. Хоровая баллада «Давид перед Саулом», начало

ритма, пластичной мелодики и т. п. Но «эффект Востока» все-таки присутствует — особенно в крайних частях концентрической на вид и драматургически-рельефной конструкции формы.

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>
27	16	27	16	27

Средние разделы (*b*, *c*, *d*) интерпретированы в романтически-декламационных тонах — Саул зовет к себе Давида, Давид играет

царю, отчего нарисованные и вытканые цветы оживают и издают чудесный аромат, в финале Саул прогоняет Давида. Крайние части (а, а) иллюстрируют полуденную дрему царя в разукрашенном цветами кресле. Пустые чистые квинты в партиях альтов и басов с первых тактов создают некоторое пространство — как в фактуре, так и в образном значении. Размер 6/4 и преобладание квинтово-квартовых созвучий вызывает ассоциации с техникой средневекового органа, который преобразен особо медленным темпом и поступенным движением голосов (солирующих и подголосочных), придавая этим музыке «знойный и уставший» характер (см. нотный пример № 10).

На примере данной хоровой баллады преемственность ориентальных тенденций Римского-Корсакова проявляется как заключительное звено процесса, который из интереса к фольклору, из эпизодических и единичных проб, через ассимилирование элементов и форм письма перерастает в идейный подход, реализующийся уже в рамках индивидуального авторского музыкального языка. Однако данные примеры во многом обязаны личности педагога Н. А. Римского-Корсакова, его творчеству и принципам педагогической деятельности. Примечательно, что в дальнейшем развитии латышской профессиональной музыки интерес к восточной тематике угасает и отдаляется от педагогической традиции петербургской школы.

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В ВОЕННОЙ МУЗЫКЕ ЮРГИСА КАРНАВИЧЮСА

Музыка, написанная в неволе — такое выражение в первую очередь ассоциируется с событиями Второй мировой войны. Травмирующий опыт этой войны затмил воспоминания о Первой мировой. Глобальная катастрофа — так называли войну 1914–1918 гг. очевидцы — вовлекла в свой водоворот множество музыкантов. Разнообразные источники хранят информацию о музыкальных личностях, так или иначе втянутых в войну: к примеру, о Бэле Бартоке и Алоисе Хабе, служивших в учреждениях Австро-Венгрии, связанных с военной пропагандой¹. Спрос на искусство, устремленное на пропаганду национальных интересов, был тесно связан с ростом национализма. Декларативному утверждению культурной идентичности противостоял всплеск авангарда, но обе тенденции искусства военного времени были более типичны для артистов, не участвовавших в военных действиях. Гораздо сложнее составить список композиторов — участников войны и провести сравнительный анализ их музыки, написанной в военные годы, что помогло бы углубить представление об отражении военного опыта в музыкальной культуре.

К группе последних принадлежит русско-литовский композитор Юргис Карнавичюс (Юрий Карнович)². Родившийся в Каунасе (1884), выросший в Вильнюсе, в 1903 году он перебирается в Санкт-Петербург, где поступает на юридический факультет университета и в консерваторию, чтобы изучать композицию и другие музыкальные дисциплины. В 1912 году он был назначен преподавателем Санкт-Петербургской консерватории — вел различные дисциплины.

¹ Reittererová V., Spurný L. Alois Hába (1893–1973). Mezi tradicí a inovací. Praha: KPL, 2014. P. 26–30.

² Юргис Карнавичюс — композитор с «двоекультурной» судьбой. Родившийся в состоятельной русской семье, он был крещен как Юрий Георгий Карнович, однако впоследствии любил подчеркнуть свою родовую принадлежность к Великому княжеству Литовскому.



Юргис Карнавичюс в лагере военнопленных Йозефштадт (стоит первым слева). Литовский архив литературы и искусства

С первых дней войны он вместе со своими товарищами был призван в Российскую армию и определен в Прагский 58-й пехотный полк. В 1915 году, после череды ожесточенных боев, он попал в плен и около трех лет провел в лагере для военнопленных в Йозефштадте (во времена Австро-Венгерской монархии этот лагерь военнопленных располагался в Богемии). В данной статье я коснусь некоторых сочинений Карнавичюса, написанных в период его вынужденного лишения свободы и отражавших, в первую очередь, восприятие им социально-политической реальности той эпохи. В то же время я попытаюсь выявить семантические и стилистические принципы, которые позволили бы включить рассматриваемые сочинения в широкий контекст мировосприятия начала XX века и его отображения в музыкальной культуре русского Серебряного века.

ЮРГИС КАРНАВИЧЮС В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Прежде всего мне хотелось бы дать краткий обзор роли Карнавичюса в российской и литовской музыкальных культурах, так как это подготовит почву для дальнейшего обсуждения реакции композитора на события Первой мировой войны. Обучение в Санкт-Петербургской консерватории имело решающее влияние на художественное мировоззрение и музыкальный стиль Карнавичюса. По сравнению с исторической столицей Литвы, Вильнюсом, который к тому вре-

мени превратился в провинциальный город, ютящийся на окраине культурной жизни Российской империи, Санкт-Петербург мог похвастать цветущей музыкальной жизнью, и это, очевидно, потрясло юного композитора³. В консерватории он учился у Анатолия Лядова, Язепса Витолса, Николая Римского-Корсакова, Александра Глазунова и Максимилиана Штейнберга. Круг выдающихся педагогов объединял композиторов разных эстетических и стилистических установок, но все-таки большинство из них представляли романтическую школу русской музыки и идеалы «Могучей кучки», особенно благодаря авторитету Римского-Корсакова в культурной среде Санкт-Петербурга. Карнавичюс углублял свои музыкальные знания и навыки сочинения музыки во времена ярких стилистических перемен в русской музыке. Не все авторитетные педагоги воспринимали «новое искусство» и проявления модерна в музыке благосклонно⁴. Раннее творчество и музыкальная деятельность Карнавичюса показывают, что мировоззрение и артистические установки современников были ему не менее важны, чем овладение классическими навыками мастерства. Наиболее ошутимое влияние в области композиции оказали на него дружба и занятия со Штейнбергом, учеником Римского-Корсакова, которым последний искренне восхищался, принял его в свою семью (Штейнберг был мужем его младшей дочери). Штейнберг — продолжатель традиции Римского-Корсакова. Он завершил и существенно дополнил знаменитый труд по оркестровке, написанный учителем, став главным авторитетом в области оркестрового письма для нескольких поколений русских композиторов⁵. О влиянии Штейнберга на музыкальные

³ Провинциальность русской культурной жизни в Вильнюсе на рубеже веков отражена в цитате из письма Карнавичюса (8.05.1902) к своему соотечественнику Максимилиану Штейнбергу, также вильнюсцу, обучавшемуся в консерватории: «К сожалению, в Вильнюсе происходят только самые неинтересные и печальные дела. Чтобы утолить нашу жажду эстетических наслаждений, праведное небо послало нам Незлобина с драматической труппой. Боже мой! <...> Давали “Три сестры”. Публики в театре было немногим больше сестер. Играли ужасно плохо». Письмо Ю. Л. Карновича к М. Штейнбергу / Вильнюс, 8 мая 1902 г. РИИИ. Архив М. О. Штейнберга. Фонд 28. № 500/1-28.

⁴ Например, с этической позиции Николаю Римскому-Корсакову «претили распущенность нравов, чрезмерность, пресыщенность, болезненность модерна», а в музыкальном стиле этого течения он критически относился к «неясности формы, нелогичности гармонии и фактуры», перегруженности оркестровки. Прокопьева Е. Мое декаденство // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре / Ред.-сост. М. П. Рахманова. Москва: «Дека-ВС», 2009. С. 177, 182.

⁵ См.: Адэр Л. Шостакович — ученик // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930. Т. 1. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. С. 123. Более подробно об отношениях Римского-Корсакова и Штейнберга см.: Melnikas L. Maximilian Steinberg: Irony of Fate // Lietuvos muzikologija. 2010. No XI. P. 123–126.



Письмо Юргиса Карнавичюса к Максимилиану Штейнбергу (Йозефштадт, 1915–1916). Литовский архив литературы и искусства

вкусы и художественные предпочтения Карнавичюса свидетельствует не только их длительная личная переписка⁶: важны и крепкие творческие связи между двумя композиторами, дружившими с молодости еще в Вильнюсе. Погружению Карнавичюса в культурную среду Санкт-Петербурга (позднее — Петрограда, Ленинграда) способствовала связь с «кланом Римского-Корсакова», в особенности — дружба с сыном композитора, Андреем Николаевичем, и вовлеченность в музыкальные объединения, связанные с именами сына композитора и Максимилиана Штейнберга. Карнавичюс был знаком с культурной жизнью Петербурга еще до Первой мировой войны, а после Октябрьской революции принимал деятельное участие в работе нескольких музыкальных объединений и салонов. В 1926 году его назначили первым председателем недавно образованной Ленинградской ассоциации современной музыки (ЛАСМ)⁷. Однако в 1927 году композитор принимает решение возвратиться

⁶ Известное собрание писем Карнавичюса к Штейнбергу охватывает период с 1902 по 1941 годы. Часть писем была переведена на литовский и опубликована в сборнике, включающем письма и статьи, см.: Jurgis Karnavičius. Gyvenimo ir kūrybos kelias. Laiškai. Straipsniai apie kūrybą. Amžininkų atsiminimai / Ed. Jūrātė Burokaitė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004.

⁷ О ЛАСМ см.: Ludmila Kovnatskaya. Shostakovich and the LASM // Tempo. 1998. No 206. P. 2–6; Ковнацкая Л. ЛАСМ — что это было? // Времен связующая нить. Сборник посвящен юбилею профессора Э. С. Барутчевой. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2004. С. 139–147.

в родной Каунас, где он прожил до кончины в 1941 году. Для позднего периода его творчества характерно глубокое проникновение в атмосферу литовской национальной культуры; Карнавичюс пытался сформировать стиль национального модернизма. Но проще было «олитовить» имя «Юрий Карнович» в «Юргис Карнавичюс», нежели соединить художественное мировоззрение русского Серебряного века с литовским неофольклоризмом⁸.

В русской художественной действительности начала XX столетия (так называемого Серебряного века) существовали культурные принципы, сформировавшие эстетику и стиль музыки Карнавичюса и сохранившиеся до последних десятилетий в его творческой деятельности. Многие сочинения, созданные русскими композиторами в этот период, в связи с катаклизмами Первой мировой отошли на задний план или полностью забыты. Музыкальный Серебряный век представлен, прежде всего, такими композиторами, как Николай Черепнин, Владимир Ребиков, Алексей Станчинский, Максимилиан Штейнберг и другие. Можно утверждать, что композиторы Серебряного века и представители первого русского авангарда и модернизма видели в Скрябине и Римском-Корсакове ключевые фигуры, открывшие новое представление о музыке, особенно в области гармонического письма и выбора инструментальных тембров. Тем не менее стилистические пути и творческое мировоззрение, избранные Стравинским и более «умеренными» модернистами, разительно отличаются. По словам русского философа Николая Бердяева, художественное мироощущение музыки Серебряного века характеризуется пронзительной чувственностью и поэтичностью, религиозным смятением и устремленностью, интересом к мистицизму и оккультизму. «Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преображение жизни»⁹.

Все-таки обобщение музыкального модерна как стиля вызывает научные споры. Некоторые исследователи склонны причислить к этому музыкальному течению широкий круг композиторов (включая, например, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова, Лядова, Скрябина с их поздними произведениями, а также

⁸ Об освоении Карнавичюса в литовской культуре см., к примеру: Stanevičiūtė R. Modernumo lygtys. Tarptautinė šiuolaikinės muzikos draugija ir muzikinio modernizmo sklaida Lietuvoje. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015. P. 94–96.

⁹ Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской автобиографии. Париж: YMCA-Press, 1949. С. 77.

Рахманинова, Стравинского, Прокофьева и др. с их ранними опусами¹⁰) или, наоборот, сузить список композиторов, выделяя эстетике визуальных искусств более близких авторов (уже упомянутые Черепнин, Ребиков, Станчинский, Штейнберг и др.¹¹). По мнению Дмитрия Сарабьянова, очень редко одно или другое произведение полностью выявляет черты стиля модерн¹² (декоративность, эстетизм, стилизация, символичность и т. д.). В любом случае музыкальный модерн не был «тектоническим сдвигом» в русской музыке, а в музыкальных произведениях этого направления новые веяния сосуществуют с умеренными попытками освободиться от романтической эстетики и инерции тональной системы.

ПИСЬМА И СОЧИНЕНИЯ ВОЕННЫХ ЛЕТ И ЛАГЕРНОГО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Юргис Карнавичюс воспринимал события войны сквозь призму мироощущения Серебряного века. Композитор вел обширную переписку с коллегами. Существует значительное количество писем, датированных 1914–1915 годами, до периода заключения, однако от трех лет, проведенных в лагере для военнопленных, сохранилось лишь несколько достоверных документов. Именно в этот период композитор написал несколько симфонических и камерных сочинений, которые можно рассматривать в зеркале военного опыта. В письмах с фронта описания пугающей атмосферы войны сочетаются с рассуждениями об искусстве. Композитор служил в пехоте, и для него преследование противника неделями и укрытие в окопах было обыденным делом. Мрак военной жизни изредка освещался посылками от семьи и коллег: бутылка коньяка, одеколон — напоминания о лучшей, но прошлой жизни. Карнавичюс писал, что легко сносил физические трудности, однако «душевное состояние было порой довольно гнетущим»¹³. Невзирая на это, он вел регулярную переписку с коллегами на музыкальные темы и был рад исполнению своих сочинений — благодаря поддержке «Музыкального современника», журнала, издававшегося Андреем Римским-Корсаковым. Протицирую развернутый отрывок из письма Карнавичюса к Римскому-

¹⁰ Скворцова И. Новые стилевые веяния в эпоху Римского-Корсакова // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре / Ред.-сост. М. П. Рахманова. Москва: «Дека-ВС», 2009. С. 169.

¹¹ Логинова В. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский). Диссертация. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2002.

¹² Сарабьянов Д. Стиль модерн. Москва: Галарт, 2001. С. 262.

¹³ Письмо Юргиса Карнавичюса к Максимилиану Штейнбергу от 21 ноября 1914 года // Jurgis Karnavičius. Указ. соч. Р. 114.

Корсакову от 22 апреля 1915 года, наглядно отражающий переплетение военных реалий и музыкальных событий:

«Буду спешить покончить с мадьярами, чтобы успеть к исполнению своего квартета Вашим квартетом. Если верить газетам, то уже давно покончили мы с мадьярами и немцами: бóльшая их часть у нас в плену, а остальные умерли, бедняги, с голоду, т. к. уже давно нет у них ни кусочка хлеба. Однако кто-то все стреляет с гор и не пускает нас на благословенную Венгерскую долину; приходит, поэтому, в голову совсем новая мысль, что врут газеты; а тогда и вопрос о конце войны повисает в неопределенности.

Должен признаться, что мои 9-месячные непрерывные боевые впечатления не дают материала даже на один хорал половинными нотами, без проходящих. Поэзия войны исчезла; теперь люди на войне деловито уходят в землю, не успев [ни] сделать красивых жестов, ни обнаружить сильных чувств. Что касается личных душевных сотрясений — то о них преждевременно говорить, пока вся эта история не кончилась. <...> Еще очень кстати начитался я, перед отъездом, Джека Лондона; незаменимая это литература для всех, проводящих зиму и весну на открытом воздухе — поддерживает дух и согревает кровь. К этому прибавьте теплый полушубок (подарок жены), валенки и много сала внутрь (полагалось 1 фунт на человека в день) — и суровая природа побеждена. Чем мы побеждаем австрийцев — это уже загадка. Положа руку на сердце, могу сказать, что пехота стрелять не умеет вовсе; прибывающие вновь солдаты не умеют, часто, заряжать винтовку. Наша артиллерия, в смысле личного состава, совершенно распущена. <...> В каждом бою мы, т. е. пехота, несем потери от огня своей артиллерии, иногда при этом с трудом удавалось избежать паники. <...> Взяв позицию, мы всегда долго и искренно удивляемся, как это мы ее взяли?»¹⁴

Это одно из последних писем Карнавичюса с линии фронта: несколько месяцев спустя он попадет в лагерь для военнопленных. Как это ни парадоксально, будучи в заключении, он находил время и возможность писать музыку. В лагере военнопленных он организовал квинтет и струнный квартет, где сам играл на альте. Квартет выступал очень часто. Карнавичюс писал своим друзьям: «Собрать участников квартета было просто, поскольку все живут в одном доме, на одной улице, никто не ходит на вечерние прогулки, потому ситуация “не смог прийти поиграть” не возникает»¹⁵. Неизвестно, какая

¹⁴ Письмо Юргиса Карнавичюса к Андрею Римскому-Корсакову от 22 апреля 1915 года. РИИИ. Ф. 8. Р. VII. № 242. Л. 1–2.

¹⁵ Цитата основана на письме Нины Карнавичене к Максимилиану Штейнбергу от 23 июня 1916. См. Jurgis Karnavičius. Указ. соч. Р. 20.

именно музыка исполнялась ансамблем военнопленных, но вполне вероятно, что некоторые пьесы Карнавичюса, сочиненные в заточении, исполнялись в лагере. Менее чем за три года он написал симфоническую поэму «Улялюм» по стихотворению Эдгара Аллана По (1916–1917), Струнный квартет № 2 (1917), Поэму для виолончели и фортепиано (1917), два Каприса для скрипки соло (1915) и вокальный цикл на стихи Перси Биши Шелли (1918). Композитор задумал соединить свои камерные сочинения вместе и составил программу концерта под названием «Вечера в доме Ашеро́в» (также по рассказу Э. А. По)¹⁶. Карнавичюс никогда не комментировал выбор литературных источников и не делился своими мыслями по этому поводу. Тем не менее совершенно очевидно, что литературные пристрастия военных лет были прочно связаны с поэтическими мотивами эстетики Серебряного века. С другой стороны, в России начала XX века была популярна английская и американская поэзия — так и возникли сочинения на тексты Шелли. Общий поэтический мотив Симфонической поэмы и камерных сочинений — судьба художника ранимой души, его лишения, творческие и экзистенциальные переживания. Романтическая тема любви художника и его утраты сочетается в творчестве Карнавичюса с атмосферой беспричинной печали и тайны. Когда в 1928 году Симфоническая поэма была впервые исполнена в Санкт-Петербурге, композитор написал в программе, что «печаль нужно рассматривать как важнейшую категорию культуры, которая отмыкает мир музыкальных образов»¹⁷. Любовь творческой души, преследуемая тенью смерти, — весьма типичный мотив в 1910-х годах. Справедливости ради нужно отметить, что через эту тему выражается симптоматическая культурная реакция, смешение катастрофизма и эскапизма как ответ на политические и социальные события того времени. В отличие, к примеру, от экспрессионизма, где музыка разрабатывает схожие темы, постромантическая идиома музыки Карнавичюса проникнута музыкальными средствами русского символизма и импрессионизма. Это был метод расширения гармонической системы, альтернатива новой венской школе и, в то же время, оригинальный путь поиска инструментального колорита, который отличался бы от французского импрессионизма. Другая особенность военной музыки Карнавичюса, характеризующая эстетику русского Сереб-

¹⁶ Следует отметить возродившуюся популярность рассказа По «Падение дома Ашеро́в» (1839) в первом десятилетии XX века. По всей видимости, неслучайно Клод Дебюсси использовал этот сюжет как основу для своей неоконченной оперы, над которой он работал между 1908 и 1917 гг.

¹⁷ Jurgis Karnavičius. Указ. соч. Р. 21.

ряного века, связана с использованием литературных вдохновений для непрограммной музыки.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ПЕЧАЛИ В ПОЭМЕ
«УЛЯЛЮМ» КАРНАВИЧЮСА: ОТ ТРИСТАНОВСКОГО
К КВАРТОВОМУ МОТИВУ

Среди своих современников Карнавичюс не выделялся оригинальностью: его сочинения зачастую представляют собой мозаику стилистических элементов, которые он перенял от своих предшественников и творивших в то время композиторов — и развил. В контексте заявленной темы, эта особенность — полумерная характеристика, как если бы мы искали музыкальные элементы, ставшие субъектами обобщенного использования и употребляемые для выражения травмирующих реакций. С этой точки зрения, симфоническая поэма «Улялюм» — типичный образец. Она была начата в 1916 году, а годом позже были внесены лишь четыре пометки в финал. Дата написания и обстоятельства создания этого сочинения позволяют сделать вывод, что работа предназначалась для исполнения в лагере военнопленных; возможно, этим объясняется и скудость инструментария. Тем не менее, пожалуй, не столько тяготами войны и заключения, сколько принадлежностью к школе Римского-Корсакова объясняется факт, что звуковó и эстетически поэма никоим образом не напоминает трагические военные симфонии. Оркестровка явно следует за принципами Римского-Корсакова, который «предпочитал яркие, прозрачные краски и солирующие инструменты в качестве лейттембров»¹⁸. И все же здесь имеются два ключевых тематических элемента, слишком резко контрастирующих с принятой традицией прозрачной оркестровки и индивидуализированных тембров, которые можно рассматривать как лейтмотивы в контексте школы Римского-Корсакова.

Первый тематический комплекс содержится уже в начале пьесы: открывающий ее четырехтакт — перефразирование мотива Тристана. Тот же размер (6/8), темп (*Lento*), приглушенная динамика (*pianissimo – piano – mezzo-piano*), как и у Вагнера. Аналогичный материал используется и в последующем одиннадцатитакте с применением аналогичной инструментовки, что и в вагнеровской прелюдии к «Тристану и Изольде»: гобои, кларнеты, фаготы и английские рожки в аккомпанементе струнных. Ключевые знаки указывают на скрябинскую тональность ре-бемоль мажор, и гармония основана, преимущественно, на секвентных цепочках аккордов

¹⁸ Taruskin R. The Case for Rimsky-Korsakov. On Russian Music. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2009. P. 170.

в родственных бемольных тональностях. Скрябинский ре-бемоль мажор либо минор, возвращаясь в т. 12, приносит с собой новый лейтмотив в унисонном звучании скрипки и флейты: он представляет собой движение по чистым квартам (фа – си-бемоль – ми-бемоль) с последующим спуском на секунду. Квартовый скачок вновь появляется в т. 26: здесь ускоряется темп (*Allegro moderato*), меняется динамика (от затаенного *piano* до активного *forte*). Все последующее музыкальное развитие в «Улялюм» строится на варьировании и противопоставлении двух ведущих мотивов.

Оба мотива, речь о которых шла выше, могут быть рассмотрены как характерные музыкальные знаки, имевшие в начале XX века совершенно определенный культурный смысл. В желании найти подходящую музыкальную форму литературному сюжету, послужившему вдохновением для Карнавичюса, выбор мотива Тристана, переосмысление Вагнера кажутся достаточно логичным решением (или же всего лишь интуитивным использованием легко узнаваемого символа). Это также показывает живучесть вагнеровского стиля в тот период, когда бунт против его неодолимого влияния заставлял многих европейских композиторов искать собственные голоса. Заслуживает внимания замечание, что Римский-Корсаков строго критикует лейтмотивную систему Вагнера за «утомительную перенасыщенность полифонической ткани», «колоссальное злоупотребление символикой» и предлагает в альтернативу его «бесконечной мелодии» более привычное непрерывное развитие¹⁹. Однако думается, что указания и мнения учителя имели не настолько решающее влияние на учеников, как устоявшиеся культурные символы, получившее широкое распространение.

Упомянутый квартный мотив можно назвать «чужаком» для круга учителей Карнавичюса, так как он, скорее всего, был воспринят им от Александра Скрябина: в некоторых эпизодах поэмы «Улялюм» квартный мотив из трех нот появляется в том же виде, что и квартная транспозиция скрябинского «мистического аккорда» (известного также как «прометеев аккорд») — ми-ля-ре²⁰. Жак Амблар уже указывал на символический характер восходящего квартного мотива в музыке первой половины XX века, начиная с Седьмой симфонии Густава Малера (1905) и Камерной симфонии Арнольда Шёнберга ор. 1 № 9 для пятнадцати солирующих инструментов (1906), вплоть до Трех пьес Игоря Стравинского для струнного квартета (1918),

¹⁹ См.: Taruskin R. The Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century. Vol. 4. Oxford, New York: Oxford University Press, 2010. P. 520–521.

²⁰ Александр Скрябин активно использовал этот аккорд, к примеру, в своей Сонате № 6 (1911), где он применялся в виде квартного гексахорда, отраженного в набросках: до – фа-диез – си-бемоль – ми – ля – ре.

J. Karnowitsch

"Ulyalume" (G. Poe)

Symphonische Dichtung.

op. 8 1916.



Lento

"Ulyalume"

J. Karnowitsch



Симфоническая поэма «Улялюм» Юргиса Карнавичюса (1916–1917), т. 1–9. Литовский архив литературы и искусства

балета Дариюса Мийо «Бык на крыше» (1919), Танцевальной сюиты (1923) и Концерта для оркестра (1942–1943) Бэлы Бартока, Фортепианного концерта Мориса Равеля для левой руки (1929–1930) и т. д.²¹ Согласно французскому музыковеду, эта «горсть кварт» служит символом нового начала, нового гармонического языка, в целом — открытия новой эпохи. Хотя в годы Первой мировой войны, когда была написана симфоническая поэма «Улялюм», этот квартетовый мотив можно было воспринять как ультрасовременный, сочинение Карнавичюса не содержит каких-либо гармонических нововведений и стремления к радикальной музыкальной выразительности. Квартетовый мотив играет здесь специфическую роль для отражения литературной программы произведения: тристановский и квартетовый мотивы выступают в виде бинарной оппозиции, выражающей дихотомические характеристики музыки начала XX века (утрата и пробуждение, смерть и преображение...). Умеренно современный стиль «Улялюм», узнаваемые музыкальные знаки, трансформируясь, создают новые семантические сплавы, которые Карнавичюс ассоциировал с философской категорией печали. Если задаться целью и исследовать выражение эмоций в музыке, можно обнаружить перспективный подход в идее Майкла Спитцера о корреляции между семантическими единицами культуры и эмоциональности²². Так, семантика печали обычно представлена в музыке устойчивым набором выразительных средств: медленный темп, *legato*, низкая громкость, *ritardando* и т. д. Принимая это во внимание, нетрудно сделать вывод, что Карнавичюс избрал наиболее узнаваемый «ансамбль» выразительных средств, чтобы показать свое восприятие и переживание травмирующего опыта. Стоит обратить внимание на то, каким образом преобразовывались в симфонической поэме Карнавичюса заимствованные мотивы. Перефразируя тристановский мотив, он акцентирует внимание на постепенном нисходящем движении и, тем самым, подчеркивает состояние скорби. Другая характерная особенность преобразования — взаимоотношения двух мотивов, где квартетовый комплекс не противодействует первому тематическому элементу, а, скорее, вырастает из него. Подобный метод демонстрирует преобладающую стилистическую модель сочинения, которую можно охарактеризовать как осмысление скрябинской традиции в контексте школы Римского-Корсакова.

²¹ Amblard J. The “Stack of Fourths”. A Technique Federating Various Aesthetics of the 20th Century. Неопубликованный доклад, представленный на 18-м конгрессе IMS в Цюрихе в июле 2007 года.

²² Spitzer M. The Topic of Emotion // Music Semiotics: A Network of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle / Ed. Esti Sheinberg. Farnham and Burlington: Ashgate, 2012. P. 211–223.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Военная музыка Карнавичюса представляет собой типичное отражение событий Первой мировой войны. Культурная реакция на них основывалась на типе личного восприятия художника — возможно, самого надежного «выразителя» опыта эпохи. Беспокойство, печаль, боль, напряженность, нервозность — эти и другие характеристики художника нового поколения помогли сформировать идиомы военной музыки XX века. Эти идиомы значительно расширили исторически сложившееся пространство образов военной музыки и стилистических находок для воплощения опыта военных лет. Несмотря на различия отношений к событиям Первой и Второй мировых войн, действенность таких идиом подтверждается, к примеру, высказыванием Глена Гульда о Седьмой сонате Прокофьева, сочиненной в 1942 году: «С ее шизофреничными колебаниями настроения и нервозной неустойчивостью тональности — это, конечно, военная пьеса»²³.

²³ Цит. по: Glenn Gould Reader / Ed. Tim Page. New York: Knopf, 1984. P. 166.

Людмила Барсова

ЭСКИЗ ЖИЗНИ В. И. БЕЛЬСКОГО В ПЕТЕРБУРГЕ И БЕЛГРАДЕ

К 150-летию со дня рождения В. И. Бельского

В истории музыки есть творческие личности, каждым деянием своим словно освещающие и согревающие жизнь; именно таким талантом обладал Н. А. Римский-Корсаков. Его искусство с самого начала таило в себе зерно того эстетико-философского «духа музыки», который присущ избранным художникам, что притягивало к нему современников, в особенности молодежь. Это притяжение, в свою очередь, становилось основой и побудителем его творчества.

В начале 1890-х годов в Петербурге образовался круг молодых людей — «фанатиков русской музыки», которые своим ориентиром и кумиром избрали именно Римского-Корсакова. Среди них постепенно выделился ряд лиц, ставших для него особенно близкими: В. В. Ястребцев, будущий биограф и корреспондент композитора, И. И. Лапшин, философ и эстетик его творчества и В. И. Бельский, которому была уготована особая роль в творческой судьбе композитора.

Стоит отметить, что в культурной жизни Петербурга в последней четверти XIX века и на рубеже веков особая роль принадлежала различным литературно-музыкальным объединениям «домашнего» типа. По определенным дням в домах известных петербуржцев собирались любители *прекрасного*, которым недоставало посещений театров, концертных залов; их привлекала возможность ознакомления с новыми произведениями в камерной обстановке с последующим свободным обменом мнениями, либо повторением понравившегося романса, отрывка из оперы и др.

С середины 1890-х годов приобретают известность музыкальные собрания, устраивавшиеся Н. А. Римским-Корсаковым — сначала в квартире при Капелле, затем на Загородном пр., 28, хорошо известном теперь Музее-квартире композитора. Среди их посетителей находим известные имена: В. В. Стасов, А. К. Глазунов, А. К. Лядов, Ц. А. Кюи, И. П. Прянишников, И. Е. Репин, В. В. Матэ и др., но постепенно на эти музыкальные вечера «проникает» и студенческая молодежь.

Об одном из таких собраний, состоявшемся 26 декабря 1894 года, подробно рассказал В. В. Ястребцев в своих воспоминаниях. Была исполнена опера «Снегурочка», которую Римский-Корсаков любил настолько, что признавался близким в своем необычном страхе: он часто просыпался в холодном поту, вообразив во сне, что это не он сочинил «Снегурочку». В тот день в квартире композитора собралось более 30 слушателей, интерес к этой опере объединил самых разных петербуржцев — музыкантов, художников, исполнителей. В конце вечера Ястребцеву удалось поговорить с М. М. Антокольским: в полном восторге от «Снегурочки», он «вообще считает, подобно Гёте и Шопенгауэру, музыку высшим из искусств, не требующим для своего воплощения материи... “Я бы с восторгом отдал, — сказал Антокольский, — все свои 10 пальцев, голову, ум и сердце, чтобы только стать музыкантом”», — записал Ястребцев¹. На этом собрании присутствовал и Владимир Бельский, увлечение которого музыкой Римского-Корсакова в скором времени станет настолько всепоглощающим, что он подчинит собственные научные интересы и стремления жизни и творчеству великого музыканта. В 1938 году он напишет из Белграда сыну композитора Михаилу²: «Я цепляюсь за Вашу верную дружбу, за мои воспоминания о вечно любимой семье Корсаковых, ибо тем живу... Все свободные хвостики рабочего дня я посвящаю музыке, не музыке самой, а мечтам и мыслям о ее недавней истории. И когда мне это удастся, я царствую!»³ Можно сказать, что своей судьбы у Бельского не оказалось вовсе, но его участие в жизни Римского-Корсакова было настолько весомым, что без него последний, наиболее яркий период творчества композитора был бы совершенно иным.

Чтобы понять это, необходимо ознакомиться с биографией В. И. Бельского.

Родился Владимир Бельский 2 апреля 1866 года, в пятилетнем возрасте лишился отца, умершего от скоротечной чахотки. Мать растила двух сыновей одна, шитьем зарабатывая на жизнь. В 1877 году Володя поступил в Мариинскую гимназию и с пятого класса стал давать грошовые уроки, чтобы как-то помогать семье. Тогда же он начинает посещать симфонические и камерные концерты, спектакли Мариинского театра. Впоследствии Римский-Корсаков отмечал изумлявшую его способность Бельского уже

¹ Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2-х т. Л., 1959, 1960. Т. 1. С. 244.

² Римский-Корсаков Михаил Николаевич (1873–1951), энтомолог, доктор биологических наук, профессор Лесотехнической академии (Ленинград).

³ См.: Письмо В. И. Бельского М. Н. Римскому-Корсакову от 17 января 1937 г. КР РИИИ. Ф. 11. Оп. 1. № 92. Л. 25.

при первом слушании нового сочинения «схватывать» и усваивать его «самомалейшие подробности»⁴. В 1885-м Бельский поступает на юридический факультет Петербургского университета, окончив который (с дипломом I степени) решает продолжить обучение на естественном факультете. По его окончании (1894) остается при университете, в качестве магистранта. В 1896-м Бельского отправляют в научную командировку в Вену и Мюнхен; по возвращении в 1897 году в Петербург он был удостоен степени магистра политической экономии и статистики за научную работу. Однако эти занятия не давали достаточных средств к существованию семье Бельского (женат с 1896 года), и он, оставив мысли об ученой карьере, поступает на службу в статистический отдел Управления Балтийской и Псковско-Рижской железной дороги. В последующие годы Бельский служит в Управлении делами железнодорожного пенсионного комитета (до ноября 1905), оттуда переходит в Управление государственных сберегательных касс на должность страхового техника, затем товарища управляющего.

Но главное для него — возможность заниматься самообразованием в свободное от службы время: он изучает математику, иностранные языки (к зрелым годам знал их 14), литературу (старинную книжную речь, поэтический фольклор). Вкус к литературе привили Бельскому еще в детстве: его рано научили читать, в восьмилетнем возрасте он уже сочинял стихи. В гимназии историю литературы вел известный педагог и ученый В. П. Острогорский, в университете — крупнейший филолог XIX века А. Н. Веселовский. Возможно, наибольшее влияние на юношу оказал авторитетный ученый-славист В. И. Ламанский, один из «столпов» петербургской интеллигенции. В его доме находилось не только редчайшее книжное собрание, но и нотное: не случайно среди гостей Владимира Ивановича, кроме известных филологов, историков, бывали М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, Т. И. Филиппов, В. В. Стасов и другие. Бельский посещает в этом доме музыкальные собрания (он дружен с пасынком Ламанского, своим соучеником Н. Штрупом), где гимназисты, затем студенты И. Лапшин, В. Семенов (сын П. П. Семенова-Тян-Шанского), В. Ястребцев и другие играют на рояле и пытаются даже петь различные «новинки», дискутируют о музыке.

Кружок молодежи будет постепенно расширяться (впоследствии став основой первого в Петербурге Общества музыкальных собраний), и интерес к русской музыке и, в особенности, к творчеству Римского-Корсакова будет все возрастать. Закономерно, что члены

⁴ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 7. М., 1955. С. 213.

этого кружка становятся активными посетителями собраний в его доме. Из них Бельский вскоре завоевывает полное доверие композитора: нередко после концерта и обязательного чаепития они вели бесконечные разговоры, а когда не могли увидеться — переписывались. Узнав, что М. Н. Римский-Корсаков ознакомился с письмами к нему композитора, Бельский отметил (12.VIII.1933): «Завидую Вам, что вы могли перечитать бесценные письма Н. А. Конечно, они прекрасны в своей деловой определенности, в своей категорической ясности и искренности, но все-таки все самое главное, все самое душевное, все размышления, вся философия — все было сказано на словах раньше или отложено до личного свидания. О, эти личные свидания и долговременные беседы!» К сожалению, суть их бесед не восстановить, но об этом можно косвенно судить по содержанию эпистолярия в целом. Охватывая наиболее интенсивный и зрелый период композиторской деятельности Римского-Корсакова, письма представляют собой неопределимые материалы для изучения творческой истории опер «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже» и «Золотой петушок», либреттистом которых был Бельский. В них отражена работа композитора и над другими операми этого периода: «Царской невестой», «Моцартом и Сальери», «Паном воеводой», а также и над неосуществленными оперными замыслами — «Навзикая», «Два мира», «Земля и Небо», «Стенька Разин» и др., либретто которых было в той или иной степени разработано Бельским (в эмиграции он мечтал их завершить). Римский-Корсаков дал оценку молодому другу уже в самом начале их сотрудничества — в середине лета 1895 года, после того, как Владимир Иванович навестил его в Вечаше, любимом месте летних отпусков: «Умный, образованный и ученый человек, окончивший два факультета — юридический и естественный, сверх того превосходный математик, Вл. Ив. был великий знаток и любитель русской старины и древней русской литературы — былин, песен и т. д. В этом скромном, застенчивом и честнейшем человеке с виду невозможно было и предположить тех знаний и того ума, которые выступали наружу при ближайшем с ним знакомстве... В бытность его в Вечаше я играл ему кое-что из сочиненного мною для “Садко”. Он был в величайшем восхищении»⁵.

Вскоре Римский-Корсаков, решив расширить оперное действие, написал арию Любавы (жены Садко) и предложил Бельскому поработать над текстом всей сцены с Любавой, а также внести изменения и добавления в либретто 4-й и 7-й картин оперы. И тогда, и в дальнейшем композитор по-особенному с ним деликатен:

⁵ Н. А. Римский-Корсаков. Указ. соч. С. 200.

если текст либретто не поспевал вовремя, он не упрекал, а подбадривал, уверяя, что полученные очередные стихи ему очень нравятся, и с теплыми дарственными надписями вручал Владимиру Ивановичу изданные ноты новых сочинений. Так, узнав о скором выходе в свет клавира оперы, Римский-Корсаков написал ему (29 мая 1897 г.): «Я сделаю распоряжение, чтобы из Лейпцига Вам доставили в Мюнхен экземпляр клавира оперы “Садко”, который прошу принять от меня в знак величайшей благодарности за помощь по либретто. Любящий и преданный Н. Р. Корсаков»⁶.

Бельский поддерживает композитора в те напряженные периоды его жизни, когда Римский-Корсаков получает отказ в постановке «Садко» на императорской сцене, и спустя десятилетие, после долгих цензурных мытарств, связанных с последней оперой композитора «Золотой петушок», эти два сочинения стали основой для многолетнего сотрудничества Бельского и Римского-Корсакова.

Узнав о судьбе «Садко», Бельский напишет из Вены Римскому-Корсакову о своей уверенности в том, что «темные силы», как бы они ни старались, не смогут остановить колесо истории: рано или поздно опера будет поставлена, оценена и признана классической. Вскоре, 26 декабря 1897 года премьера «Садко» с триумфальным успехом проходит в Москве в театре С. И. Мамонтова.

В последние месяцы жизни композитора, когда он вел переписку с французским музыковедом М. Кальвокоресси по поводу перевода либретто оперы «Золотой петушок» (автор — В. И. Бельский) на французский язык, он ответил на очередное письмо из Парижа (29 января 1908): «Перевод прекрасный. Это мнение мое и Г-на Бельского. В настоящую минуту перевод Ваш находится у последнего, и Г-н Бельский сам напишет Вам о некоторых незначительных изменениях, которые были бы желательны». И в итоговом письме в Париж Римский-Корсаков еще раз подчеркнул (9 мая 1908): «Обо всех предлагаемых Вами вопросах, касающихся перевода, я советуюсь с Г. Бельским, Вы получите от него подробное письмо по этому поводу. В общем, я нахожу перевод Ваш весьма удачным»⁷.

Именно из-за либретто оперы, сочинявшегося Бельским в тесном сотрудничестве с композитором, судьба первой постановки оперы (в Большом театре) сложилась драматически: в январе 1908 года либретто было разрешено к представлению, но два дня спустя (31 января) Главное управление по делам печати измени-

⁶ См.: Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Публ., биографии, комментарии, указатели — Л. Г. Барсова. СПб., 2004. С. 249.

⁷ Цит. по: КР РИИИ. Ф. 7. Оп. 3. № 2863. Л. 14, 17.

ло решение. Цензура наложила запрет на пролог и эпилог, изъяла 45 строк в I и III актах, потребовала нелепых изменений. Так, либреттисту пришлось «смягчать» и «править» стихи Пушкина, дабы оградить от осмеяния фигуру царя (в результате Додон был назван воеводой царя, а воевода Полкан «разжалован» в полковники). Несмотря на переделки, возникали все новые препятствия, все эти перипетии роковым образом отразились на самочувствии композитора: 8 июня 1908 года его сразил приступ стенокардии.

3 марта 1909 цензура допустила переделанное либретто к печати, однако для постановки оперы в Большом театре осенью 1909⁸ потребовались новые изменения текста (по поручению родных, Бельский, поддерживаемый Б. П. Юргенсоном, С. И. Зиминым и др., продолжил борьбу с цензурой). Клавир оперы был издан в неискаженном виде (Додон сохранил царский титул). В дальнейшем, при постановках этой «небылицы в лицах», режиссеры трактовали ее весьма разнообразно — от «детской» игры до символических аллюзий «на тему дня». Опера заканчивается катастрофой и вопросом растерянного народа: «Что даст новая заря?» — именно в свете этой проблемы следует читать высказывание Б. Асафьева о концепции «Золотого петушка»: «Обидно было, что музыку этой мудрой и жуткой сказки долго принимали чуть ли не за комедийную, даже комедиантскую, не вдумываясь в ее саркастический тон как в выражение трагического раздумья о судьбе Родины в ту эпоху...»⁹.

А между двумя этими крайними событиями (постановки «Садко» и «Золотого петушка») было счастливое сотрудничество композитора и либреттиста. И если, скажем, в «Сказке о царе Салтане» (1900) Бельский опирался на пушкинский текст (композитор считал его либретто «превосходным»), то для «Сказания о невидимом граде Китеже» пригодились глубокие познания в области фольклора, древнерусских литературных источников. Назовем лишь некоторые: Ипатьевская и Лаврентьевская летописи, раскольничьи старообрядческие легенды, духовные стихи, изустные предания о невидимом граде (по последним исследованиям они бытовали уже в дохристианскую эпоху), роман П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» (том IV, глава II), очерки Б. Г. Короленко и И. Ф. Тюменева («Светлояр» и «От Ярославля — до Нижнего») и т. д. Черты облика и поступков Февронии почерпнуты из повестей о Петре и Февронии Муромских и Юлиании Лазаревской, Кутерьмы —

⁸ Впервые опера «Золотой петушок» была поставлена в театре Г. Г. Солодовникова (Москва, бывший театр С. И. Мамонтова) 24. IX. 1909 г., в Большом театре — 6. XI. 1909 г.

⁹ Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5 т. Т. 3. М., 1954. С. 219.

из повестей «О Горе и Злосчастье», «О высокоумном хмеле и худомных пьяницах». В этих и других материалах была освоена особая лексика действующих лиц, и в результате Бельским было создано либретто самостоятельной художественной ценности (так, приват-доцент историко-филологического факультета Петербургского университета А. Е. Пресняков рекомендовал либретто Бельского своим ученикам как образец стилистики старинной русской речи).

В дальнейшем Владимир Иванович и изустно, и письменно подчеркивал, что план и текст оперы на всех стадиях обсуждался с Римским-Корсаковым, который «во всех мелочах продумал и прочувствовал вместе с автором текста не только основную идею, но и все подробности сюжета, и, следовательно, в тексте не может быть ни одного намерения, которое не было бы одобрено композитором» (из предисловия к изданию партитуры).

В полном соответствии с либретто находится и музыкальная драматургия оперы, ее образно-интонационный строй. В музыке «Китежа» звучат мелодические обороты древнерусского знаменного пения, различного рода крестьянские лирические напевы (протяжного, свадебного, колыбельного жанров), интонации плача или причитания, хороводные и др. В музыкальную ткань большинства картин входят звучания колоколов, придающих особую национальную окраску сюжету.

Смысловая ось оперы — торжество справедливости, правды, красоты, в самом глубоком смысле этого слова — нашла свое воплощение в образе Февронии. От других персонажей корсаковских опер ее отличает то, что она выступает носителем определенного мировоззрения — философского, этического, религиозного. Для его создателей этот образ — одно из воплощений «вечно Женственного», прекрасного. Таковы и героини предыдущих опер композитора: Снегурочка, Панночка, Волхова, Царевна-Лебедь и др. Из них Феврония — выразитель высшей духовности. Здесь композитор приближается к идее В. Соловьева, расценивающего истинную любовь как нравственный подвиг. В свете этой идеи читается в опере концепция любви-жертвы¹⁰. В музыкальной характеристике Февронии много вдохновенных, «благоговейно не земных» мелодий, восторженных «похвал» всеединому миру — похвала пустыне, лесу и др.

Россия на рубеже XIX–XX столетий жила напряженным ожиданием завершения значительного цикла своего развития, как грандиозного «слома» истории. Не случайно философию Соловьева, особенно его последние произведения, А. Ф. Лосев называет «фило-

¹⁰ Соловьев В. С. Смысл любви // Избранные произведения. М., 1991. С. 432.

софией конца». Этим предчувствием «неслыханных перемен» проникнуто мироощущение разных художников, в том числе и Римского-Корсакова. Но предчувствие катастрофы было сопряжено со стремлением увидеть идущее вслед за ней новое будущее, отсюда — образы космических зорь А. Белого, соловьиного сада А. Блока и др. Легенда о граде Китеже, чудесно сокрытом от гибели и преображенном в невидимую обитель новой, счастливой жизни, оказалась актуальной в русском искусстве начала XX века, соединяя в себе свойственную эпохе «обращенность к концу» со стремлением ко всеобщему спасению. Что символично, опера завершается не заунывным звоном китежских колоколов, а призывом к свету и радости, как реализованная мечта о справедливой и гармоничной жизни — такая, какой она «ныне и присно» представлялась воображению народа.

Уже при первом исполнении (1907, Мариинский театр) опера пленила и знатоков, и простых слушателей. «Мало того, что были внешние блестящие овации, но чувствовалось, что сразу, с премьеры, музыка оперы вызвала своей мудрой человечностью глубочайший отклик во внутренней духовной и душевной сфере людей, как это бывает с высоко этическими явлениями в литературе и искусстве, с произведениями непреходящей ценности», — вспоминал Б. В. Асафьев.

Вокруг этого произведения немедленно развернулась полемика: современники пытались истолковать «Китеж» как «литургическую оперу», связать ее с актуальными для рубежа веков «богоискательством» и «богостроительством», с мистико-символистскими течениями искусства модернизма (подобная полемика возникает и по настоящее время при каждой новой постановке оперы). Таким образом, сюжет «Китежа» дал возможность воплотить идеи, остро волновавшие Россию, вступить в философско-художественный диалог с эпохой. В дальнейшем при постановке оперы допускались разнообразие искажения ее концепции: «Китеж» иногда трактовали как героическую эпопею, были также попытки «отменить» в содержании оперы все легендарное и нереально-фантастическое.

Так, С. М. Городецкий по заказу Большого театра сочинил для оперы новое либретто, которое представляло собой «реалистичский» вариант сюжета.

Согласно этому либретто, град Китеж скрылся в водах в силу причин метеорологического порядка — он был окутан густым туманом. Тем временем к князю Юрию подошли подкрепления, и когда туман рассеялся, татары увидели русское войско и... разбежались! Таким образом, татаро-монгольское нашествие как бы «не состоялось», ввиду трусливого поведения воинов противника... Княжич

Всеволод быстро оправился от ран, разыскал заблудившуюся в лесу Февронию и привел ее в Китеж (вполне видимый и реальный). Дело кончилось свадьбой.

Все это свидетельствовало о полном неуважении к замыслу Римского-Корсакова и Бельского: новый литературный текст был создан в полном противоречии с изначальной литературно-музыкальной драматургией этого сочинения. Благодаря вмешательству общественности либретто Городецкого было отменено, как и сама постановка «Китежа».

...Бельский был моложе композитора на 22 года, и после его кончины ему предстояло прожить еще 38 лет, но в действительности вместе со своим кумиром он похоронил свое «я» — и не второе, а первое. Фактически вся его дальнейшая жизнь прошла под «знаком» любимого композитора. Он продолжал поддерживать связи с семьей Римского-Корсакова, дома у Бельских проходили скромные музыкальные собрания, на которых присутствовали близкие лица: сын композитора Михаил Николаевич и другие члены его семьи, Н. И. Забела-Врубель, непревзойденная создательница лирических образов в операх Римского-Корсакова.

Служил Владимир Иванович по-прежнему в Управлении государственных сберкасс и жил там же. От литературной деятельности он отошел полностью, и лишь в 1916 году, уступив настоятельным просьбам композитора-любителя А. С. Танеева (отца небезызвестной фрейлины Вырубовой), попытался написать либретто оперы «Царь Эдип». Не получилось.

Почти тридцать лет спустя он признался Михаилу Николаевичу, что после смерти Николая Андреевича едва смог оправиться от «парализующего» горя: «...он для меня уподобился драгоценному сосуду, несущему сверхъестественную благодать, а потому и самый сосуд — его личность — сделался для меня священным, и быть возле него стало счастьем»¹¹.

В 1918 году В. И. Бельский с женой Агриппиной Константиновой¹², сыном и племянницей¹³ уехал из Петрограда на юг (распространились слухи даже об их гибели). Позже выяснилось, что они живут в Югославии.

¹¹ См.: Письмо В. И. Бельского М. Н. Римскому-Корсакову от 31.03.1936 г. КР РИИИ. Ф. 11. Цит. собр. Л. 18.

¹² Бельская Агриппина Константиновна (1871–1950), вокальный педагог.

¹³ Бельский Всеволод Владимирович (1896–?), пианист и архитектор, был женат на Ариадне Васильевне (певица, драматическое сопрано); Бельская Ольга Рафаиловна (дочь Рафаила, оставшегося в России брата Владимира Ивановича), скрипачка.

Семья Бельского испытывала материальные трудности; чтобы вновь накопить стаж, необходимый для получения пенсии, ему приходилось много работать (статистиком по страховой части). Тяжело переживая разлуку с родиной, Бельский всемерно стремился сохранить духовную с ней связь: он приобретает книги о русской музыке, ноты, оперные клавиры и общается преимущественно с кругом лиц из русской диаспоры, так или иначе связанных с его прошлой жизнью. Это, например, Ф. В. Павловский (1880–1936), который, будучи еще студентом, исполнил партию Бури-богатыря в знаменитой постановке «Каша бессмертного» Римского-Корсакова в Петербурге в 1905 году (в дальнейшем — известный певец и режиссер). Это И. А. Персиани (1872–1930), юрист и дипломат, композитор-любитель (учился у А. К. Лядова), в 1905-м в знак протеста против увольнения Римского-Корсакова из консерватории вышел из членов генеральной дирекции ИРМО¹⁴; в Белграде, наряду со службой в МИДе, преподавал на курсах практическую гармонию, сочинил гимн русских соколов. Также Бельский общается с М. Н. Каракашем, одним из лучших исполнителей партии Грязного в постановке «Царской невесты» в Мариинском театре¹⁵, и с И. И. Слатиным¹⁶. В России к имени Слатина приписывают «младший», «старшим» был его отец, выдающийся музыкально-общественный деятель Илья Ильич Слатин (1845–1931), организатор и глава Харьковского отделения ИРМО и Музыкального училища. В доме Слатиных (Пушкинская ул., 55, в настоящее время в нем создается Музей музыкальной культуры) бывали выдающиеся музыканты: А. Рубинштейн, П. Чайковский, С. Рахманинов и др. Сыновья Слатина (старшего) стали замечательными музыкантами: Илья — пианистом, Владимир — скрипачом, Александр — виолончелистом. С 1920 года их деятельность связана с Белградом (отец остался в России), они выступают в сольных концертах, в ансамблях, оркестрах, всемерно способствуя повышению профессионализма не только русских, но и сербских музыкантов. Нередко они музицируют в доме Бельского, на таких собраниях выступали и близкие Владимира Ивановича, и профессиональные певцы, и инструменталисты из числа

¹⁴ ИРМО — Императорское русское музыкальное общество.

¹⁵ В середине 1928 г. М. Н. Каракаш открыл в Белграде школу оперного пения, с успехом ставил оперы в Париже и Белграде.

¹⁶ Слатин Илья Ильич (1888–1947), пианист, дирижер, хоровик, композитор, педагог. В 1912–1918 гг. дирижер оперного и оркестрового отделений Московской консерватории, в Белграде был одним из первых оперных дирижеров, основателем и дирижером оркестра Белградского Радио, основал инструментальное трио «Слатин», руководил хором «Глинка», преподавал пение в Русско-сербской гимназии и мн. др.

русской диаспоры. Среди гостей в этом доме особенно тепло принимали А. Е. Ростовцеву¹⁷, в прошлом замечательную певицу, с триумфом выступавшую в операх Римского-Корсакова на сцене театра С. И. Мамонтова (Москва). Ростовцева была первой исполнительницей партии Любавы в «Садко» (как уже говорилось, этот образ и весь ее текст был «придуман» Бельским) и Любаши в «Царской невесте», причем эту партию она репетировала под руководством самого композитора и затем, вместе с ним, выходила на поклон под оглушительные овации публики. К этому событию приурочил свой приезд в Москву и В. И. Бельский (родные и поклонники композитора обязательно присутствовали на премьерах его сочинений и в Петербурге, и в Москве). Таким образом, певица и либреттист являлись в Белграде «живыми» хранителями высоких этических и эстетических идеалов композитора. Ростовцева прививает их своим ученикам на открытых ею в 1922 году курсах пения и сценического мастерства. Бельского нередко приглашают как консультанта при постановках опер Римского-Корсакова в Белграде и Загребе, причем он стремится противостоять купюрам, искажениям либретто при переводе на сербский язык и др. Именно в окружении Владимира Ивановича зародилась идея создания Русского музыкального общества: 2 января 1928 года был подписан его Устав, и в дальнейшем Бельский свои деловые и личные письма подписывает: Vladimir Belsky, President de la Société Musicale Russe en Yougoslavie. В Уставе Общества Бельский, как основную задачу его деятельности, выдвигает «сохранение и распространение русской музыкальной культуры через образование молодежи, организацию концертов и спектаклей, лекций, публикацию специальных статей». Силами членов этого общества создаются кружки, курсы, школы, крупным композиторам посвящаются просветительские лекции-концерты, издаются статьи, методические пособия. Так, с 1928 года в Белграде публикуются статьи И. И. Лапшина по проблемам научного творчества, литературной и музыкальной эстетике и др.¹⁸ После высылки из России на известном в литературе философском

¹⁷ Ростовцева Александра Емельяновна (1872 – после 1941), русская певица (меццо-сопрано), обладала ярким актерским дарованием, все оперные образы она воплощала с колоссальной внутренней энергией и мастерством (Солоха в «Черевичках», Любовь в «Мазепе», Морозова в «Опричнике» Чайковского, Далила в «Самсоне и Далиле» Сен-Санса и др.).

¹⁸ Лапшин И. И. Силуэты русских композиторов (на сербском яз.) // Русский архив. 1929. № 5–6, 7, 8; о писателях — Русский архив. 1934. № 26–27, 28–29. Выражаю благодарность Б. Чуричу, указавшему мне конкретные номера журналов (в письмах Лапшина содержалось лишь общее упоминание указанных статей).

пароходе¹⁹ в 1922 году Лапшин вел научную и педагогическую деятельность в Праге, а в 1931 году он приезжает в Белград для чтения лекций в РМО и в Русском Научном институте. Его «Двенадцать силуэтов русских композиторов» получают самую высокую оценку слушателей. В дальнейшем статьи и лекции Лапшина легли в основу фундаментальной книги философа по истории русской музыки²⁰, а новизна проблемы доклада «О схематизме творческого воображения в науке» была подчеркнута его немедленной публикацией²¹.

И сам Бельский выступает с докладами, готовит статьи для публикаций, например: «Посмертное сотрудничество Римского-Корсакова и Мусоргского», этюд «Об особенностях творчества Римского-Корсакова» (о национальном характере его музыки, о месте композитора в развитии русской культуры) и др. Более всего его заботит судьба опер композитора (и не только в Белграде). Он сообщает М. Н. Римскому-Корсакову, что ставятся они в Югославии редко: в Белграде — лишь «Царская невеста» и «Сказка о царе Салтане»²² (в убогих декорациях), в виде балетов — «Шехеразада» и «Золотой петушок» (крайне возмутивший Бельского); в Загребе — «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане» и «Китеж». Сценическая судьба последней его особенно волнует, он сообщает М. Н. Римскому-Корсакову (август 1935), что ему приходится защищать литературную сторону произведения, так как при переводе на сербский язык ряд фрагментов либретто был истолкован превратно — например, слова Гришки: «давай Бог ноженьки» (чтобы быстрее убежать — Л. Б.) были поняты как требование от Бога ножей против татар, и в итоге, пишет Бельский, «пришлось переделать значительную часть в остальном удачного перевода. Пересмотр текста дал мне повод вмешаться и в купюры, которые везде требуют как искупительную жертву». В следующем письме он сообщает любопытные факты (13.VIII.1936): «Вы желали знать историю постановки “Китежа” в Загребской опере. После трех первых представлений, прошедших с большим материальным и художественным успехом,

¹⁹ В сентябре и ноябре 1922 года из Петрограда на двух немецких пароходах были вывезены за границу неугодные власти представители интеллигенции — философы, литераторы, врачи, инженеры, юристы, студенты, преподаватели и др., всего около 160 человек.

²⁰ Lapsin Ivan. Ruska hudba. Profilny skladatel. Praha. Vadav: La svobodu, 1947. 522 с.

²¹ Лапшин И. И. О схематизме творческого воображения в науке (на сербском яз.) // Записки Русского научного института в Белграде. Вып. 5. Белград, 1931. С. 76–117.

²² В 1928 г. в Белграде было издано либретто В. Бельского оперы «Сказка о царе Салтане» в переводе на сербский язык (особая благодарность И. Кикиш, показавшей мне эту публикацию).

на 4-ом представлении, тоже при хорошо наполненной зале произошел скандал. При выходе певца Стеффанини (прекрасный Гришка) во 2-ом действии студенты из стоячих мест сзади партера забросали его гнилыми яйцами и даже камнями, ушибив некоторых артистов, так что пришлось опустить занавес, пока не выведут буянов. По моим расспросам оказалось, что у хорватской молодежи с ним счеты: он далматинец и не признает себя хорватом, каким должен быть, по их мнению, далматинец. В итоге, хотя спектакль и был благополучно закончен, Стеффанини подал в отставку, а «Китеж» был снят с репертуара, пока другой тенор (Вызар) не выучил партии. Я слышал последнего по радио: в вокальном отношении он вполне удовлетворителен, но публике он понравился меньше, да и время было упущено. К тому же и дирижер талантливый Баранович заболел на несколько месяцев. Опера больше не шла, но, по словам директора, в предстоящем сезоне она появится опять»²³. В Белграде в Народном театре эта опера не ставилась, но силами Общества дважды она была исполнена в концертном виде (избранные сцены) в театре «Манеж» со вступительным словом Бельского. Исполнялись также оперы «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Жизнь за царя» Глинки и др. И среди русской, и среди сербской аудитории подобные спектакли и концерты имели значительный художественный резонанс. Однако деятельность Общества была ограничена недостатком средств и уже в 1929 И. И. Слатин обратился с просьбой о материальной поддержке Общества к С. В. Рахманинову (получил вежливый и подробно мотивированный отказ).

Подчеркнем: значительная часть сведений почерпнута из писем Бельского М. Н. Римскому-Корсакову, причем доставку первого письма от сына композитора он считал «чудом»: адрес на конверте был указан не тот и на почте, разобрав, наконец, «на конверте имя Римского-Корсакова, поняли, что дело касается музыки и переслали в конце концов в Русское музыкальное общество, где я состою председателем»²⁴, — сообщил он адресату. 17 января 1938 года он поделился с ним самым сокровенным, как уже говорилось, а именно, что живет воспоминаниями о любимой семье Римских-Корсаковых, пояснив при этом: «тем более что мы здесь вообще, как капли деревянного масла в воде, одиноки, не смешиваемся с окружающей действительностью»²⁵. По письмам Бельского можно судить о характере задававшихся ему вопросов. Так, 17 января 1937 года он писал: «Русской музыки здесь исполняется меньше,

²³ КР РИИИ. Ф. 11. Цит. собр. Л. 19–20.

²⁴ КР РИИИ. Ф. 11. Цит. собр. Л. 8.

²⁵ КР РИИИ. Ф. 11. Цит. собр. Л. 25.

чем где-либо в Европе. Из русских опер, кроме «Онегина», ставится только «Катерина Измайлова», которая идет в трех городах с сенсационным успехом, встречая, однако, и горячих противников. Критика, ожидавшая найти в этой опере последнее слово модернизма, разочарована, но сюжет очень всем по вкусу. В симфонической музыке, кроме Шестой симфонии Чайковского и «Шехеразады», ничего не дают. Дают иногда балет Н. Н. Черепнина «Тайна пирамиды». Отвечая на вопрос, как будет отмечено 30-летие со дня кончины композитора, он писал (13 июля 1938): «Здесь в Белграде на надлежащие поминки Р.-К. нельзя надеяться. Сербы практики и прозаики, в искусстве веристы и футуристы, и созерцательная красота его музыки им совершенно чужда. В опере возможна разве новая постановка давно не шедшей «Царской невесты». Русская колония, вообще относительно малочисленная, содержит совсем мало любителей настоящей музыки, но тем не менее Русское музыкальное общество конечно устроит что-нибудь в камерных размерах. Может быть, удастся заполучить в Белград Н. Н. Черепнина: тогда дадим и симфонический концерт»²⁶. И далее в ряде писем повторяется этот «сюжет» — сожаление, что Римский-Корсаков мало ставится в Югославии.

В предпоследнем письме Бельский пишет (декабрь 1940): «Вы меня спрашивали, что дается по радио из сочинений Р. К. Я, кажется, Вам не писал, что из радиостудии в Риме два раза передавался по-итальянски «Китеж» в безукоризненном исполнении (даже это касается Гришки), но с ужасными купюрами, особенно в конце. Из других сочинений исполняется неимоверно часто индийская песня из «Садка» (во всех переложениях), «Шехеразада» и ария шемаханской царицы. Дальше следуют сюиты из «Зол. Пет.» и «Салтана», «Шмель» оттуда же; затем «Воскресная ув.», сюита из «Снегурочки», «Охота и гроза» из «Псковитянки», сюита из «Воеводы», увертюры к «Майской ночи» и «Царской невесте», фортепианный концерт и струнный квартет».

Бельский делится и другими сведениями. Особый интерес представляют его суждения о книгах, которые он получал из Франции, Германии, Чехии, например, его жесткая критика книг Лукаша о Мусоргском и Берберовой о Чайковском (эти авторы в России замалчивались). Содержательные комментарии дает он к полученным из Ленинграда четырем выпускам труда А. Н. Римского-Корсакова «Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество», выходящим в свет в 1933–1937 годах.

²⁶ КР РИИИ. Ф. 11. Цит. собр. Л. 18–19.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
У БЕОГРАДУ

1927

Вечерња представа **МАНЕЖ**

У среду, 6. априла

У корнџ сиромашки Алесандровића Харковског Института

**ПРИЧЕ О НЕВИДЉИВОМ
ГРАДУ КИТЕЖУ
И ДЕВИ ФЕВРОНИЈИ**

Од Н. Римског-Корсакова

I сцена „У Заволжском шумама“
III „У Везномом Китежу“
V „У Кержеским шумама“
VI „У Невдальном Китежу“

Л И Ц А

Китс Јурије	Ј. Маринић
Китскај Ресолова	Д. Орлов
Февронија	С. Давидова
Федор Петров	Н. Баринов
Степан	С. Лукић
Сара	С. Давидова
Аликошт	С. Лукић

Лови, грађани, грађанке — Хор „М. ГЛЕНКА“ под управом **М. СЛАТИНА**

Партиду оркестра наводи **М. СЛАТИНА** и **В. НИМЦОВ**

ЦЕНЕ МЕСТА:
У партеру: Лево 300 Фотела I ред 80. Фотела II ред 50. Паркет 35 д. Партер 25 дан.
На балкону: Лево 200 дан. Балкон 30 Балкон I 25 д. Ваљан бочни В 15 дан. Балкон бочни III 10 д. Галерија 15 дан.

Почетак у 8¹/₂ часова у вече

Сценаријум: „Гласник“, Директорат: С. Велар

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
У БЕОГРАДУ

1928

Вечерња представа **249** **НОВА ЗГРАДА**

У суботу, 26. маја
(2. пут)

ЦАР САЛТАН

Опера у четири чина с прологом (свадбени) — Текст од П. Пешку од В. Ј. Делеског — Музика од Н. Римског-Корсакова. Превод: В. Животић — Директор г. Христин. Л И Ц А: Радислав Г. Павловић

Цар Салтан	г. Крушић
Царица Амингарис, најлепша сестра	гђа Поповић
Татја, прима сестра	гђа Савић
Кунарић, најстарија сестра	гђа Петровић
Српани Бабичева	гђа Петровић
Принцеза Гадон	г. Рит
Павловић најбољи, у почетку забуђени сав. другова	г. Рит
Стари	г. Петровић
Галица	г. Лукић
Словороз (дворска будала)	г. Кривошеја
Ил	г. Кривошеја
Шубороз	г. Кривошеја
Бубар	г. Кривошеја
Шубар	г. Кривошеја
Давал	г. Кривошеја
Червоноз	г. Кривошеја
Ветеринар	г. Кривошеја

Писари: г. С. Стефановић, Ш. Миски, Јанковић и Београдски. Старији: г. Г. Тривић, Богдан, Јачић и Бардић. Вођа: Вођа: Јанковић, Јанковић, Јанковић. Словороз: Петко, Ступић и Јанковић. Пролози и прелазне и музика. Триглер и три хорска вођа са децом — Червоноз. Радислав се дели децом у групи. Титуларни, децом на сцену: Бубар.

„Г. Г. РИТ“ и „КРИША“ у овој опери

У опери судује руски певачи хор „ГЛЕНКА“

Вагит уводица гђа М. Фромић.

Деор и кестом по музичку г. Јанковић.

ЦЕНА ПЛАСТА места: В и М 500.

Цене места:
У партеру: Лево 300 дан. Фотела I ред 65 Фотела II ред 60. Седиште 50 дан.
I галерија: Лево 200 Балкон Фотела 45 Седиште I ред 50 Фотела II р. 31 дан.
II галерија: Лево 200 Балкон Фотела 45 Седиште I ред 40 Седиште II р. 37 дан.
III галерија: Балкон 30 Седиште 20 Седиште II ред 15 дан. Седиште 15 лево

Почетак у 8 часова у вече.

Плаета Директор: Давидовић. Директор: Давидовић. Тел. 6-61.

Афиша постановки «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» в Белграде, 1927

Афиша постановки «Сказки о царе Салтане» в Белграде, 1928

С получением этих книг облегчается работа Бельского над собственными воспоминаниями, пределом же его надежд было получение копий писем к нему композитора, необходимых для этой работы, и, наконец, весной 1936 года они были ему присланы. Перечитывая их, Бельский вновь переживает свое прошлое, 31 марта того же года он пишет в Ленинград: «Дорогой друг, Михаил Николаевич! С глубоким волнением читал я драгоценные строки писем Николая Андреевича и, цепляясь одно за другим, поплыл предо мной, как кинематограф, воспоминания о наших с ним встречах и совместной работе. Мне стал ясен как никогда смысл моего кратковременного и урывчатого общения с великим человеком, которого никак не смею назвать своим другом. С моей стороны, это было, прежде всего, бескорыстное служение его “призванию”... <...> Все другие мои духовные интересы, хотя я сильно увлекался и философией, и науками, и искусствами, казались мне уже второстепенными...».

Судьба югославского архива В. И. Бельского оказалась трагической, во время бомбежки города его дом был разрушен, и все рукописи (в том числе статьи, копии писем и другие материалы) и библиотека сгорели. Его самого жена едва успела вытащить из дома — из-за нервного потрясения у него «отказали» ноги...

В конце войны Бельский с женой и племянницей оказывается в Германии (сын был вывезен немцами ранее для работы на заводе).

Крайне нуждаясь, они живут в Шветцингене (в 7 километрах от Гейдельберга). Несмотря на недомогания, Владимир Иванович дает уроки иностранных языков, пытается восстановить воспоминания о Римском-Корсакове, либретто оперы «Земля и Небо», переводит полностью первую часть «Фауста»²⁷, ряд сцен второй... В последнем письме М. Н. Римскому-Корсакову (7 июня 1945) он написал: «О вас всех вспоминаем не только часто, но, можно сказать, ежеминутно и все время беспокоились за вашу участь, особенно при варварской блокаде и бомбардировке Ленинграда... <...> Оставаться в Германии мы никак не собираемся и собираемся куда-нибудь уехать. Что вы об этом скажете? Что посоветуете?»

Этот горестный документ воспринимается как факт трагического осознания российскими изгнанниками своего духовного одиночества (независимо от их материального положения) и безысходности их судьбы в конкретном историческом контексте.

Бельский умер 28 февраля 1946 года на пороге 80-летия (погребен на Гейдельбергском кладбище). Семья его бедствовала: вдова давала уроки пения, Всеволод²⁸ перебивался случайными заработками, Ариадна Васильевна, его жена (певица), зарабатывала вышивками по своим рисункам. На излете своих дней Агриппина Константиновна с горечью сообщила Михаилу Николаевичу (8. XII. 1947): «Жизнь моя тяжелая теперь во всех отношениях. Только и думаю, чтоб скорей соединиться с покойным Вл. Ив. Я живу на свои гроши, которые зарабатываю своим трудом, а мне ведь исполнилось на днях 76 лет».

Вглядываясь в прошлое, Бельский (в цитируемом выше письме) подчеркивал свое служение композитору как сугубо бескорыстное: «Я старался по мере слабых сил убрать и сгладить все мелкие препятствия и неудобства на пути Николая Андреевича, чтобы обеспечить большую свободу проявления его творчества. Но иногда я дерзал и сам указывать ему пути, которыми он еще не следовал, в убеждении, вынесенном из любовного изучения личности творца, что именно там ему суждено свершить великое. Обыкновенно я оказывался при этом прав... <...> По-моему, и Николай Андреевич проникал в мои чувства к нему и принимал их благосклонно как жертву, но не себе, а что ли “Садко”, “Салтану”, “Китежу”, “Петушку” и проч., объективируя вовне свое призвание».

²⁷ Работа была начата еще в 1918 г. в Петрограде.

²⁸ Сын Бельского был разнообразно одарен, в 1934 году Бельский писал Михаилу Николаевичу, что Всеволод одновременно увлечен и развитием блестящей фортепианной техники, и архитектурными проектами для университета, и домашними киносъемками, и парусным спортом: строит новую яхту, выгодно продавая свою старую, благодаря ее успехам на гонках. Послевоенная судьба его неизвестна.

РАСЦВЕТ РУССКОЙ МУЗЫКИ В ГЕРМАНИИ К 1900 ГОДУ:
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И ВСЕОБЩИЙ ГЕРМАНСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ ЛИСТА

30 мая 1896 года концерт оркестра «Гевандхауз» в Лейпцигском Новом городском театре был впервые полностью посвящен *произведениям русских композиторов* и потому был назван немецкой музыкальной прессой лаконично — «Русский концерт». Концерт состоялся в рамках XXXII *Tonkünstler-Versammlung* (32-го Собрания музыкантов) — так назывались ежегодные собрания и фестивали Всеобщего германского музыкального союза, просуществовавшего с 1861 по 1937 год¹. Согласно правилам Союза, для каждой встречи советом выбирался новый город (относительно процветающий) из многих городов-кандидатов по всей Германии, а вскоре и Австрии со Швейцарией². В 1896 году Лейпциг принимал фестиваль уже пятый раз — именно там в 1859 году под эгидой «Новонемецкой школы» (Лист, Вагнер, Берлиоз) было принято решение создать организационную платформу, открытую для новых произведений, близких им по духу, то есть прогрессивных, чтобы эффективнее пропагандировать свою позицию в творческом споре с консервативными последователями Брамса, Йохима и Ганслика.

В таблице № 1 приведены города, в которых на протяжении 80 лет проходили мероприятия семидесяти фестивалей, в основном ближе к концу сезона³ — эта концепция фестиваля национального масштаба была на тот момент первой в своем роде и была упразднена лишь с приходом нацистского режима. В 1909 году она послужи-

¹ Die Musikfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins von 1859 bis 1937 (Eine Dokumentation der Veranstaltungen), critical edition / Ed. Detlef Altenburg †, Jan Neubauer and Thomas Radecke (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, vol. 17). Sinzig: Studio · Verlag, forthcoming. Section 5.2., «1896».

² „Zu § 8.“, in: Erläuterungen und Zusätze zu den Statuten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Beschlossen bei der Generalversammlung in Carlsruhe im August 1864 / Ed. Allgemeiner Deutscher Musikverein. Leipzig: Leopold Schnauss, [1864]. P. 1. Limited number of copies, one in: [D WRha] ADMV-B I: II. 2.

³ Die Musikfeste... Указ. соч. Section 5.1.

ла моделью для нереализованного проекта Английской музыкальной лиги Фредерика Делиуса и Эдварда Элгара⁴. Фестиваль видел смену не менее четырех политических режимов: Немецкий Альянс, Вильгельмовская империя, Веймарская республика, национал-социализм. Эта и все следующие таблицы составлены на основе критического издания (на немецком языке) всех собраний Союза; издание отразило процесс подготовки мероприятий, выбора сочинений и исполнителей. Текст основан на официальных и внутренних документах Союза, а также на рецензиях немецкой, английской, русской музыкальной прессы — публикация ожидается в 2016 году⁵.

Таблица № 1

ФЕСТИВАЛИ И ВСТРЕЧИ ВСЕОБЩЕГО ГЕРМАНСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО СОЮЗА, 1861–1937

№	Название фестиваля, уточнение	Город, место	[Вероятные] даты	Год
[1]	Резолюция о создании Союза	Leipzig [Merseburg]	[31 мая] 1–4 [5] июня	1859
2	Второе собрание немецких музыкантов — открытие Союза	Weimar	4–8 августа	1861
3	Третье собрание немецких музыкантов	Karlsruhe	[21] 23–26 августа	1864
[4]	Собрание музыкантов	Dessau	25–28 мая	1865
—	[Собрание музыкантов]	Coburg	отмена (война против Австрии)	1866
[5]	Собрание музыкантов	Meiningen [Bad Liebenstein, Wartburg, Eisenach]	22–25 [29] августа	1867

⁴ Deaville J. Der Allgemeine Deutsche Musikverein. Frederick/Fritz Delius und die Organisation des britischen Musiklebens am Anfang des 20. Jahrhunderts (translation into German language by Thomas Radecke) // Im Herzen Europas. Nationale Identitäten und Erinnerungskulturen / Ed. Detlef Altenburg, Lothar Ehrlich and Jürgen John, Köln et al.: Böhlau, 2008. P. 343–354.

⁵ Die Musikfeste... Указ. соч.

Продолжение таблицы № 1

№	Название фестиваля, уточнение	Город, место	[Вероятные] даты	Год
[6]	Собрание музыкантов	Altenburg	19–23 июля	1868
[7]	День музыки	Leipzig [Dresden]	10–13 июля	1869
[8]	Собрание музыкантов, посвящено 100-летию со дня рождения Бетховена	Weimar	25 [26]–29 мая	1870
[9]	Второй немецкий день музыки	Magdeburg	15 [16]–18 сентября	1871
[10]	Собрание музыкантов	Kassel	27–30 июня [1 июля]	1872
[11]	Третий немецкий день музыки	Leipzig	[13] 14–17 апреля	1873
[12]	Собрание музыкантов	Halle/S. [Merseburg]	24 [25]–27 июля	1874
[13]	Собрание музыкантов	Altenburg	27 [28]–31 мая	1876
[14]	Собрание музыкантов	Hannover	19–23 [28] мая	1877
[15]	Собрание музыкантов	Erfurt [Weimar]	[21] 22–26 июня	1878
[16]	Собрание музыкантов	Wiesbaden	[4] 5–8 июня	1879
[17]	Собрание музыкантов	Baden-Baden	[19] 20–23 мая	1880
[18]	Собрание музыкантов	Magdeburg	9–12 июня	1881
[19]	Собрание музыкантов	Zürich	[8] 9–12 июля	1882
[20]	Собрание музыкантов	Leipzig	[2] 3–6 мая	1883
[21]	Собрание музыкантов	Weimar	[23] 24–27 [28] мая	1884
22	XXII. Собрание музыкантов	Karlsruhe	[27] 28–31 мая	1885
23	XXIII. Собрание музыкантов	Sondershausen	3–6 июня	1886

№	Название фестиваля, уточнение	Город, место	[Вероятные] даты	Год
24	XXIV. Собрание музыкантов	Köln	26–29 июня	1887
25	XXV. Собрание музыкантов	Dessau	10–13 мая	1888
26	XXVI. Собрание музыкантов	Wiesbaden	[26] 27–30 июня	1889
27	XXVII. Собрание музыкантов	Eisenach	19–22 июня	1890
28	XXVIII. Собрание музыкантов	Berlin	[30] 31 мая–3 июня	1891
—	XXIX. Собрание музыкантов	Wien	планировалось 16–18 сентября, отмена (вспышка холеры)	1892
29	XXIX. Собрание музыкантов	München	26–30 мая	1893
30	XXX. Собрание музыкантов	Weimar [Tiefurt]	[31 мая] 1–5 [6] июня	1894
31	XXXI. Собрание музыкантов	Braunschweig	[11] 12–16 июня	1895
32	XXXII. Собрание музыкантов	Leipzig	28 мая–1 июня	1896
33	XXXIII. Собрание музыкантов	Mannheim [Schwetzingen]	26 мая–1 июня	1897
34	XXXIV. Собрание музыкантов	Mainz	25–28 июня	1898
35	XXXV. Собрание музыкантов	Dortmund	10–13 мая	1899
36	XXXVI. Собрание музыкантов	Bremen	23–27 мая	1900
37	XXXVII. Собрание музыкантов	Heidelberg [Karlsruhe]	31 мая [1 июня]–5 июня	1901
38	XXXVIII. Собрание музыкантов	Krefeld	6–10 июня	1902
39	XXXIX. Собрание музыкантов	Basel [Karlsruhe]	[11] 12–15 июня	1903

№	Название фестиваля, уточнение	Город, место	[Вероятные] даты	Год
40	Фестиваль (40-е годовое собрание)	Frankfurt a. M. [Heidelberg, Mannheim]	27 мая–1 июня	1904
41	Фестиваль (41-е годовое собрание)	Graz [Wien]	31 мая–4 [7] июня	1905
42	Фестиваль (42-е годовое собрание)	Essen [Köln]	24–27 [28] мая	1906
43	Фестиваль (43-е годовое собрание)	Dresden	[28] 29 июня–2 июля	1907
44	Фестиваль (44-е годовое собрание)	München	[30 мая] 1–5 июня	1908
45	Фестиваль (45-е годовое собрание)	Stuttgart	2–6 июня	1909
46	Фестиваль (46-е годовое собрание)	Zürich	27–31 мая	1910
47	Фестиваль (47-е годовое собрание) 50-летие Союза и 100-летие со дня рождения Ференца Листа	Heidelberg	[21] 22–25 октября	1911
47 [48]	Фестиваль (47-е годовое собрание), с этого года отсчет велся без учета 1859	Danzig	[27] 28–31 мая	1912
48 [49]	Фестиваль (48-е годовое собрание)	Jena [Weimar]	3–7 июня	1913
49 [50]	Фестиваль (49-е годовое собрание)	Essen [Duisburg]	22–27 мая	1914
—	50. Фестиваль	Chemnitz	Планировался май, отмена	1915
—	—	—	отмена	1916

№	Название фестиваля, уточнение	Город, место	[Вероятные] даты	Год
—	—	—	отмена	1917
—	—	—	отмена	1918
—	Собрание музыкантов	Berlin	29–31 мая	1919
50 [51]	Фестиваль (50-е годовое собрание)	Weimar	8–12 июня	1920
51 [52]	Фестиваль (51-е годовое собрание)	Nürnberg	13–18 июня	1921
52 [53]	Фестиваль (52-е годовое собрание)	Düsseldorf	3–7 июня	1922
53 [54]	Немецкая музыкальная неделя	Kassel	8–12 июня	1923
54 [55]	54. Фестиваль	Frankfurt a. M. [Bad Homburg, Darmstadt]	9–15 [16] июня	1924
55 [56]	Фестиваль (55-е годовое собрание)	Kiel	14–18 июня	1925
56 [57]	Фестиваль (56-е годовое собрание)	Chemnitz	[24] 25–29 мая	1926
57 [58]	Фестиваль (57-е годовое собрание)	Krefeld	12–16 [17] июня	1927
58 [59]	Фестиваль (58-е годовое собрание)	Schwerin	20–24 мая	1928
59 [60]	59. Фестиваль	Duisburg	2–7 июля	1929
60 [61]	60. Фестиваль	Königsberg i. Pr. [Cranz bei Königsberg]	5–9 июня	1930
61 [62]	61. Фестиваль	Bremen	11–16 мая	1931
62 [63]	62. Собрание музыкантов	Zürich	10–14 июня	1932
63 [64]	63. Немецкий фестиваль	Dortmund	19–[22] 23 июня	1933

Продолжение таблицы № 1

№	Название фестиваля, уточнение	Город, место	[Вероятные] даты	Год
64 [65]	[64. Фестиваль]	Wiesbaden	3–7 июня	1934
65 [66]	65. Фестиваль	Hamburg	1–7 июня	1935
66 [67]	66. Немецкий фестиваль	Berlin	[21] 22–24 сентября	1935
67 [68]	67. Собрание музыкантов	Weimar, Jena, Wartburg [Eisenach]	12–18 июня	1936
68 [69]	68. Собрание музыкантов	Darmstadt, Frankfurt a. M.	8–13 июня	1937

В таблице № 2 приводится список концертов Союза на фестивале в Лейпциге в 1896 году; на одном из восьми (типичных) концертов были исполнены сочинения русских композиторов. Таблица № 3 представляет программу «Русского концерта»⁶.

Таблица № 2

32-е МУЗЫКАЛЬНОЕ СОБРАНИЕ
28 МАЯ – 1 ИЮНЯ 1896, ЛЕЙПЦИГ

1	[Оперный спектакль] Лейпциг, Новый городской театр, 28 мая, четверг, 19.00
2	Концерт камерной музыки Лейпциг, «Гевандхауз», Малый зал, 29 мая, пятница, 11.00
3	Большой концерт Лейпциг, «Гевандхауз», Большой зал, 29 мая, пятница, 19.00
4	Концерт камерной музыки Лейпциг, «Гевандхауз», Малый зал, 30 мая, суббота, 11.00
5	Большой концерт (Сочинения русских композиторов) Лейпциг, Новый городской театр, 30 мая, суббота, 19.00
6	Исторический концерт камерной музыки (возрождение старинной музыки) Лейпциг, «Гевандхауз», Малый зал, 31 мая, воскресенье, 19.00
7	Концерт в Королевской музыкальной консерватории Лейпциг, Королевская консерватория, Здание института, Зал, 1 июня, понедельник, 11.30–12.45
8	Концерт духовной музыки [Большой хоровой концерт] Лейпциг, Церковь св. Томаса, 1 июня, понедельник, 19.00

⁶ Die Musikfeste... Указ. соч. Section 5.2., «1896».

Пятый (большой) концерт: сочинения русских композиторов

Лейпциг, Новый городской театр, 30 мая, суббота, 19.00

Дирижеры — Артур Никиш, Карл Панцнер

Городской оркестр (Gewandhaus)

Фортепиано — Юлиус Блютнер, Лейпциг

Часть 1

Александр Порфирьевич Бородин

Симфония № 2 h-moll

1. Allegro

2. Scherzo. Prestissimo

3. Allegretto

4. Andante

5. Finale. Allegro

Часть 2

Антон Григорьевич Рубинштейн

Ария Марии из оперы «Дети степей»

Солистка: Паула Дёнгес

Петр Ильич Чайковский

Романсы

«Нет, только тот, кто знал»

(в сопровождении фортепиано и виолончели)

«Средь шумного бала»

Исполнители: Адрианна Осборн (альт),

Артур Никиш (фортепиано),

Георг Вилле (виолончель)

Петр Ильич Чайковский

Ария Гремина «Любви все возрасты покорны»

из оперы «Евгений Онегин»

Солист: Рудольф Виттекопф (баритон)

Михаил Иванович Глинка

«Камаринская», Фантазия на темы свадебной и плясовой

Квартет Сусанина, Собинина, Вани и Антонида

из оперы «Жизнь за царя»

Исполнители: Эмма Бауманн (сопрано),

Элизе Бойер (контральто),

Рихард Меркель (тенор),

Рудольф Виттекопф (баритон)

Перерыв

Часть 3

Николай Андреевич Римский-Корсаков

Симфоническая сюита «Шехеразада» ор. 35

Программа, обозначенная как «Русский концерт», довольно широко охватывает шестидесятилетний период истории русской музыки, начиная с 1837 года: Вторая симфония Бородина, ария из оперы Антона Рубинштейна «Дети степей», два романса (на слова Гёте, Толстого) и ария из «Евгения Онегина» Чайковского, «Камаринская» и квартет из «Жизни за царя» Глинки и, наконец, «Шехеразада» Римского-Корсакова (1888).

Этот концерт стал, если можно так выразиться, чем-то вроде «сводки» неуклонно растущего количества произведений русских композиторов, исполняемых на концертах Союза в рамках ежегодных фестивалей. Начало было положено в 1864 году увертюрой к пушкинской драме «Борис Годунов» и «Русской балладой» Юрия Карловича Арнольда, последним же произведением в 1931 году стала авангардная «Маленькая лирическая сюита» для камерного оркестра (1928) Льва Константиновича Книппера. Еще в 1859 году Александр Николаевич Серов собирался прочитать лекцию на подготовительном собрании в Лейпциге, но был вынужден отменить ее из-за неожиданных обстоятельств⁷. Тем не менее к 1862 году Серов (часто гостивший у Листа в Веймаре в 1850-х) стал членом Союза⁸, основанного, наконец, в Веймаре в 1861 году Францем Бренделем (редактор лейпцигской «Новой музыкальной газеты» Шумана с 1844 года) и под эгидой самого Ференца Листа, чья любовь и преданность русским молодым композиторам стала причиной того, что на 73 концертах (до 1931 года) прозвучали произведения 14 русских композиторов (включая повторы и произведения тех немецких композиторов, которые работали прежде всего в консерваториях Москвы и Санкт-Петербурга). Всего Союз провел 502 концерта, и на 54 (почти 11%) из них немецкую публику познакомили с сочинениями русских композиторов. Из произведений Римского-Корсакова уже исполнялись: «Садко» (согласно буклету с официальной программой фестиваля «Баллада» для оркестра, 1869) в Альтенбурге в 1876 году, «Антар» (Вторая симфония, 1875) в Магдебурге в 1881 году, Квартет Фа мажор (1875) в Лейпциге в 1883 году — то есть менее чем через восемь лет после создания⁹.

С 1880 по 1894 год петербургские издания «Музыкально-театральная газета» (приложение «Нувеллиста») и «Русская музыкаль-

⁷ Die Musikfeste ... Указ. соч. Section 5.2., «1864», «1931», «1859».

⁸ Neubauer J. Mitgliederverzeichnis zum ADMV, incl. "Übersicht über die gedruckten Mitgliederverzeichnisse, Mitgliederlisten und Teilnehmerverzeichnisse der Tonkünstlerfeste bzw. Tonkünstlerversammlungen des ADMV". Weimar: unpublished, 2007.

⁹ Tonkünstler-Versammlung zu Altenburg [программа-буклет на] 1876; Die Musikfeste... Указ. соч. Section 5.2., «1876», «1881», «1883».

ная газета» Николая Финдейзена регулярно сообщали о собраниях Союза, особенно когда исполнялись сочинения русских композиторов. Прежде чем обратиться к некоторым примерам того, какую реакцию эти произведения вызывали в немецкой и русской прессе, приведем некоторые любопытные данные: положение русской музыки на фестивалях Всеобщего музыкального союза было гораздо выше, чем другой зарубежной музыки. На каждом концерте Союза исполнялось в среднем 1,4 произведения русских композиторов. В таблице № 4 представлен рейтинг русских композиторов, произведения которых были исполнены за 67 лет существования Союза, и жанры, к которым эти произведения принадлежат.

Таблица № 4
СТАТИСТИКА ИСПОЛНЕНИЯ СОЧИНЕНИЙ
РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ В 1864–1931 ГОДЫ

Композиторы	Количество исполнений
П. И. Чайковский	18
А. Г. Рубинштейн	18
А. Винтербергер	11
М. И. Глинка	4 (одно из них в обработке)
Н. А. Римский-Корсаков	4
Ю. К. Арнольд	3
А. П. Бородин	3
В. Фитценхаген	3 (одно из них в обработке)
М. А. Балакирев	2
Ц. А. Кюи	2
И. Кнорр	2
А. К. Глазунов	1
Л. К. Книппер	1
С. И. Танеев	1

Музыкальные жанры	Количество исполнений
Романсы, песни (также духовные) под аккомпанемент одного инструмента или оркестра	23 (одно из них в обработке)
Камерная музыка (инструментальная, также органная, соло или ансамбль)	21 (одно из них в обработке)
Концерт (для одного или более инструментов, также соло)	10
Симфония (также фантазия, сюита или другие оркестровые жанры)	9
Опера, отрывки из опер	3
Симфонические поэмы	3
Хоры	2
Увертюры	2

* * *

Редактор лейпцигского «*Neue Zeitschrift für Musik*», Бернард Фогель, в 1896 году все еще скептически отзывался о «Русском концерте». Он неизменно задавался вопросом, оправдан ли подобный концерт даже при условии ориентированности Союза на иностранную музыку¹⁰:

«Тот, кто знает о крайне высокой оценке, а иногда и о преувеличении достоинств русских композиторов Всеобщим германским музыкальным Союзом с самого начала его существования, знает и о личной благосклонности к ним Ференца Листа. Более того, каждый, кто признает мировой авторитет А. Рубинштейна, Чайковского, Глинки, согласится с нами в том, что так называемый “Русский концерт” малозначим. Множество недооцененных немецких талантов годами ждут хоть какого-то внимания со стороны этого “всеобщего” Союза — и почему-то они должны уступить место “русским”, запасаясь христианским смирением и терпением. Разве то, что полагается русским, не должно в равной степени полагаться

¹⁰ Vogel B. Die Leipziger Tonkünstlerversammlung des “Allg. Deutschen Musikvereins” // *Neue Zeitschrift für Musik* 92, No 24–26 (10–24 June). Leipzig: Gebrüder Reinecke, 1896. S. 290.

итальянцам, французам, скандинавам, то есть не должны ли и они получать столько же внимания в аналогичных случаях?»

Когда в 1886 году умер Лист, Римский-Корсаков посвятил Фортепианный концерт до-диез минор ему и его модели программного одночастного произведения¹¹. Отто Лессманн, издатель берлинского «Allgemeine Musikzeitung», в своем обзоре фестиваля напоминает читателю слова композитора Феликса Дрезеке, который однажды назвал Союз «Всеобщим русским музыкальным союзом»¹² ввиду предпочтения Листом произведений молодой русской школы в репертуарной политике фестивалей. В действительности современные композиторы из других стран не игнорировались, о чем свидетельствуют буклеты фестиваля с 1877 года¹³.

В лейпцигском журнале «Musikalisches Wochenblatt» был написан отзыв о XXXII *Tonkünstler-Versammlung*; его написал иностранный музыкальный критик Теодор Хельм из Вены, приглашенный ответственным редактором Эрнстом Вильгельмом Фрицшем, который в примечании напомнил критику о неотъемлемых особенностях фестиваля: «Концерты этого фестиваля всегда отличались ярко выраженным интернациональным характером и всегда были открыты не только для немецких, но и для иностранных композиторов. [Примечание:] Поэтому заголовок “Всеобщий германский музыкальный фестиваль” на афишах и рекламных материалах едва ли можно понять! (ред.) <...> Концерт в Новом городском театре был полностью посвящен русской музыке, в Лейпциг был специально приглашен известный Bohemian String Quartet из Праги, чтобы исполнить три славянских камерных произведения (одно из которых русское и два чешских)»¹⁴.

Этими камерными произведениями были струнные квартеты: Фа мажор Петра Чайковского (op. 22); Фа мажор Карела Бенделя (op. 119); До мажор Антонина Дворжака (op. 61) — исполненные в «Гевандхаузе» утром того же дня, когда состоялся «Русский концерт»¹⁵. Помимо этого, первым номером концерта значилась написанная

¹¹ Redepenning D. Rimskij-Korsakov, Nikolaj // Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2nd Edition, Persons, vol. 14 / Ed. Ludwig Finscher. Kassel et al.: Bärenreiter, 2005. Col. 154.

¹² Lessmann O. Zur XXXII. Tonkünstler-Versammlung des Allgem. Deutschen Musikvereins in Leipzig 29. Mai bis 1. Juni 1896 // Allgemeine Musikzeitung 23. No 24 and 25 (12 and 19 June). Berlin et al.: Breitkopf & Härtel, 1896. S. 349.

¹³ Die Musikfeste... Указ. соч. Section 6. Personenindex.

¹⁴ Helm Th., Fritsch E. W. Die 32. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Leipzig, sub: Tagesgeschichte, Musikbriefe // Musikalisches Wochenblatt 27, No 24/25–27 (11–25 June) / Ed. Ernst Wilhelm Fritsch et al. Leipzig: E.W. Fritsch, 1896. S. 322–323.

¹⁵ Die Musikfeste... Указ. соч. Section 5.2., «1896».

по меньшей мере 20 лет назад Вторая симфония Бородина (си минор, 1869–1873 и 1876); Бернард Фогель в «*Neue Zeitschrift für Musik*» сравнивает ее со своим очень личным идеалом — Первой симфонией Роберта Фолькмана и успехом ее премьеры в Москве в 1862 году: «В самом деле, нельзя отрицать, что это сочинение в своем первом Allegro полностью имитирует I часть Симфонии ре минор Роберта Фолькмана, но не имеет ни ее живой формы, ни кульминаций... <...> ...кто мог не услышать, как не один раз начинается развитие, но вскоре ослабевает. <...> Как неловка в некоторых местах оркестровка (и как неуклюже соло тромбона в I части)»¹⁶.

Тем не менее Теодор Хельм, венский критик из «*Musikalisches Wochenblatt*», предлагает гораздо менее претенциозный и более реалистичный обзор обоих произведений и их исполнения: по его мнению, Симфония Бородина была «...удачным выбором, поскольку она представляет так называемую молодую русскую школу и отличается смелым обращением с ладами, порывистыми нагнетаниями и многократной сменой характера. Но ни один из этих великолепных приемов не был услышан и оценен в полной мере. <...> [Поэтому] успех симфонии был ограниченным. Первая часть, выстроенная на четко очерченной главной партии, очень интересна, в частности там, где есть контрапункт, следующие части постепенно ослабевают. Именно последняя часть, по всей видимости, задуманная как самая впечатляющая, впечатлила меньше всего»¹⁷.

По словам Бернарда Фогеля из «*Neue Zeitschrift für Musik*», последний номер этого необычного концерта — симфоническая сюита Римского-Корсакова «Шехеразада» — подтверждает «...вне всяких сомнений богатую, искусную фантазию наряду с высочайшим мастерством оркестровки; но, как это часто бывает с молодыми композиторами, обертка оказывается намного ярче, чем содержание, и это несоответствие уничтожает всю прелесть, тем более, каждая часть впечатляющих масштабов имеет прекрасную форму, тогда как простота и сосредоточенность были бы лучше всего. Такая форма годится для большой эпической поэмы, как “Освобожденный Иерусалим” Тассо, но не для единственного значительного характера сказки»¹⁸.

В «*Musikalisches Wochenblatt*» самый весомый аргумент, который приводит Теодор Хельм, говоря о «Шехеразаде», — критерий как новогерманской, так и консервативной критики: так называемая «благодарность» [Dankbarkeit] произведения. Речь идет о рав-

¹⁶ Vogel B. Указ. соч. S. 291.

¹⁷ Helm Th., Fritzsch E. W. Указ. соч. S. 339.

¹⁸ Vogel B. Указ. соч. S. 290–291.

новесии между сложностью сочинения, исполнения и эффектом, производимым сочинением на публику, но здесь эта публика должна помогать исполнению! По словам Теодора Хельма, это произведение было «самым ярким по части оркестровой работы... <...> ...на этом вечере... <...> И элементы молодой русской школы, и индивидуальность самого композитора отступают перед блестящим искусством изображения, основанным на яркой виртуозности... <...> Берлиоза и Листа, в первую очередь. Но он требует от публики активной фантазии или, как это называл Г. Гейне, “аудиовизуально-го таланта” [Klangbildertalent]. Тот, кому посчастливилось обладать им, сможет вновь ощутить лучшие моменты своей молодости... слушая эту музыку. <...> Свое великое мастерство композитор воплотил, смешав легендарную эпическую мелодию с иллюстрацией реальных событий... <...> ...[Эта сюита] многим могла показаться не более чем остроумным экспериментом... <...> ...но получила самые бурные овации среди всех произведений, исполненных на русском вечере»¹⁹.

* * *

За «Русским концертом» в Лейпциге следила не только петербургская «Русская музыкальная газета»: одна немецкая рецензия также спровоцировала решительную реакцию Николая Финдейзена, предки которого эмигрировали в Петербург из Германии, из тюрингского города Альтенбурга. Прежде чем перейти к подробностям, хотелось бы обозначить наиболее важные рецензии на фестивали в двух петербургских журналах — давайте вновь обратимся к Таблице № 1. Вероятно, первая рецензия на фестиваль этого Союза была опубликована в 1880 г. в «Музыкально-театральной газете» — там самой цитируемой немецкой музыкальной газетой была консервативная многотиражная «Signale für die musikalische Welt». Неслучайно первый отзыв о фестивале касался Собрания музыкантов в Баден-Бадене, оздоровительном курорте, где в летнее время культурный центр формировался не только из состоятельных немцев, но до сих пор и из русских, в числе которых было множество интеллектуалов (например, Достоевский). В «Музыкально-театральной газете» фестиваль в Баден-Бадене продолжал занимать последнее место среди других традиционных немецких музыкальных фестивалей (таких как фестиваль *Das Niederrheinische Musikfest*); среди исполненных произведений в первую очередь упоминалась Первая симфония Ми-бемоль мажор Бородина и две фортепианные пьесы Чайковского. Кроме того, в этом коротком отчете, напечатанном

¹⁹ Helm Th., Fritzsch E. W. Указ. соч. S. 339.

в рубрике «Известия отовсюду», особое внимание уделялось привычному ажиотажу вокруг фигуры Листа на этих собраниях²⁰.

Первая рецензия в этой газете, где более детально рассматривались инновационные и интернациональные художественные устремления и эстетические тенденции Союза, была опубликована по случаю его 25-летия на фестивале в Веймаре в 1884 году. Не привязанный ни к одной из разрозненных реакционных эстетических школ, каких было немало по всей Германии, обзор в «Музыкально-театральной газете» носит свежий, рациональный характер, и не испорчен ни новонемецкой эйфорией, ни горячим стремлением приверженцев Брамса вызвать музыкальный апокалипсис. Перед списком всех русских произведений, представленных на концертах Союза за двадцать лет до этого, в обзоре упоминается, что исполненные произведения были «более или менее интересными»²¹.

В 1893 году «Музыкально-театральная газета» освещала мюнхенский фестиваль и тем самым уже связала немецкие и русские рецензии в социальном равенстве, которое не ограничивается примером 1896 года, приведенном в конце эссе. В обзор вошли не только музыкальные газеты, но даже местные ежедневные газеты, которые часто полны регионального патриотизма: приводились разгромные цитаты из мюнхенских газет о симфонической фантазии «Франческа да Римини» и Концерте для скрипки Чайковского, обвинявшие последнего в щегольстве [имея в виду не красоту, а неестественность] и называвшие его нездоровым, несамобытным и предугадываемым. За исключением этих обвинений, в статье дается высокая оценка нескольких немецких композиторов, похожих на Чайковского, но посредственных²².

С января 1894 по март 1918 года в Санкт-Петербурге выходит «Русская музыкальная газета» Финдейзена, до 1898 — раз в месяц, после — раз в неделю. Здесь с 1896 по 1898 годы печатался перевод трактата Рихарда Вагнера «Произведение искусства будущего» («Das Kunstwerk der Zukunft», 1849). Уже в первом небольшом обзоре фестиваля Союза 1894 года в Веймаре появляется первый русский перевод названия: «Всеобщий германский музыкальный союз». В «Музыкально-театральной газете» до этого времени название всегда упоминалось на немецком языке: «Allgemeiner Deutscher Musikverein», написанное латиницей посреди текста на кириллице. Эту же тенденцию можно наблюдать в обоих журналах во всех случаях, когда появлялся заголовок сколь-нибудь важного немецкого

²⁰ Известия отовсюду // Нувеллист. 1880. № 5 (41). С. 9.

²¹ Известия отовсюду // Нувеллист. 1884. № 6 (45). С. 8.

²² Известия отовсюду // Нувеллист. 1893. № 5 (54). С. 8.

музыкального или литературного произведения. Помимо этой русской инновации, программа лишь одного концерта 1894 года была подробно приведена в «Русской музыкальной газете» — это был оркестровый концерт, возможно, благодаря Первому концерту для виолончели ля минор Антона Рубинштейна. Интересно, что рецензия была напечатана в ближайшем выпуске газеты, всего лишь три недели спустя после фестиваля.

* * *

Отто Лессманн, издатель берлинского «Allgemeine Musikzeitung», критикует среди остальных произведений «Русского концерта» 1896 года в Лейпциге два произведения, которые представляют Михаила Глинку, и в первую очередь — квартет из его оперы «Жизнь за царя». Она, согласно широко распространенному среди русских мнению, без сомнения была выбрана в свете своей исторической важности как первая опера в русском стиле — в плане языка, мелодии и ритма. Эта часть из произведения композитора, высоко ценимого на родине, была раскритикована Лессманном как «блеклая и абсолютно неинтересная»²³. В сентябре, через два месяца, в выпуске «Русской музыкальной газеты» Финдейзен публикует свою рецензию на отзыв Лессманна и тем самым, так сказать, замыкает интертекстуальный круг между немецкими и российскими рецензиями на фестивали Союза:

«По случаю русского концерта во время XXXII встречи Всеобщего германского музыкального союза немецкий критик Отто Лессманн в своей рецензии задает следующий странный вопрос: “Как мог Глинка стать участником праздничного концерта на фестивале... Союза с блеклым квартетом из ‘Жизни за царя’, который нам абсолютно неинтересен, и с его ‘Камаринской’, которая, без сомнения, забавна, но уже исполнялась на концертах в садах?” Тот же странный вопрос мог бы относиться и к дирижеру Эрдманнсдёрферу, но никто из нас не осмелился бы спросить: “Что может быть общего у Императорского русского музыкального общества и немецкого дирижера?”»²⁴

Макс Карл Кристиан фон Эрдманнсдёрфер был дирижером Императорского русского музыкального общества как в Москве (1882–1889), так и в Петербурге (1895–1897)²⁵. Как уже происходило дважды, венский критик из «Musikalisches Wochenblatt» Теодор

²³ Lessmann O. Указ. соч. Р. 349.

²⁴ Русская музыкальная газета. 1896. № 9. Стб. 1111.

²⁵ Lomtev D. An der Quelle. Deutsche Musiker in Russland. Lage-Hörste: Burau, 2002. Р. 28–29.

Хельм вновь оказывается достаточно компетентным для подробной рецензии на эти два особенных сочинения Глинки, поскольку обладает знаниями в области истории русской музыки, которыми Лессманн или не обладает, или же не хочет применять из-за своих убеждений. Без сомнения, по мнению Хельма, квартет из «Жизни за царя» «невыносимо старомоден и кажется скорее итальянским, чем русским, из-за безвкусовых мелизмов... <...> ...[но] осмелюсь сказать, я не забываю о том, что православные русские, которые боготворят эту оперу как национальную святыню, могли бы обвинить меня в смертном грехе». Мерило Хельма, которое он применяет для оценки исполнения «Камаринской» (1848) несет отпечаток постулатов и правил Всеобщего германского музыкального союза: сочинения умерших композиторов могут исполняться только в том случае, если они недостаточно хорошо представлены широкой публике или несправедливо забыты²⁶. В таком случае исполнение «Камаринской» для Хельма не было оправдано, так как это «мастерски написанная, полная юмора симфоническая фантазия, которая хорошо известна. Разве нельзя было на ее место поставить новое произведение Глазунова [sic] или Цезаря Кюи? Это бы расширило наше представление о художественных амбициях и состоянии молодой русской музыкальной школы, тогда как о Глинке все уже давно известно»²⁷.

²⁶ „§ 3.“ // Allgemeiner Deutscher Musikverein [...] Satzung [...] of] 17. Juni 1921 / Ed. Allgemeiner Deutscher Musikverein. Internal publication, [1921]. P. 4. Limited number of copies, one in [D WRha] ADMV-B I · II.8/1. S. 4.

²⁷ Helm Th., Fritzsche E. W. Указ соч. S. 339.

Несмотря на то что в 1878 году в Париже в издании «Revue et Gazette Musicale» появилась публикация Цезаря Кюи, которая вскоре стала книгой «Музыка в России», несмотря на концерты дирижера Н. А. Римского-Корсакова 22 и 29 июня 1889 года во время Всемирной выставки, история знакомства с «Могучей кучкой» в Западной Европе началась не в Париже. После Германии, Бельгия была первой западноевропейской страной, где с начала 1880-х годов широко исполнялась музыка композиторов «Русской пятерки». В этом отношении страна играла первостепенную роль в распространении русской музыки на Западе.

Цель этой статьи — изучить значение творчества композиторов «Могучей кучки» для музыкальной жизни Бельгии в 1880–1929 годах. Вначале мы исследуем, как распространялась музыка этих композиторов благодаря поддержке музыкальных кругов Льежа, Брюсселя и Антверпена. Далее обсудим влияние этой музыки на творчество бельгийского композитора Поля Жильсона. И наконец, мы рассмотрим, как воспринималась эта музыка: «чужая» до и после Первой мировой войны, она стала образцом для современных композиторов.

РУССКАЯ МУЗЫКА

ВСЕГДА ОКОЛДОВЫВАЛА БЕЛЬГИЮ

«Русская музыка всегда околдовывала Бельгию. Бельгийцы получили Бородина раньше Москвы и Петрограда»¹, — так написал Сергей Прокофьев брюссельскому критику Огюсту Гётtemanу в 1923 году, сразу после успешной премьеры его «Скифской сюиты» на *Concerts Populaires* [Общественных концертах] в Брюсселе.

¹ Письмо С. Прокофьева Огюсту Гётtemanу от 18 января 1923. Цит. Nice D. Prokofiev. From Russia to the West, 1891–1935. New Haven: Yale University Press, 2003. P. 190.

С 1880-х — в основном благодаря графине Луизе де Мерси-Аржанто (1837–1890) — Бельгия играла первостепенную роль в деле распространения музыки композиторов «Могучей кучки» в Западной Европе. Графиню вдохновил на это ее друг Ференц Лист (1811–1886), который исполнял музыку этих композиторов в Веймаре и остальной Германии с 1870-х годов. Ей удалось осуществить то, что Лист сделал для этого кружка в Германии, за пять лет до Всемирной выставки в Париже (1889).

Частная инициатива графини вскоре была подхвачена другими: сначала *Concerts Populaires* — наиболее важной концертно-симфонической организацией в Брюсселе, а после Первой мировой войны — театром *Koninklijke Muntchouwburg* [Королевским оперным театром]. Помимо итальянского, немецкого и французского репертуара, русская музыка исполнялась обеими брюссельскими институтами систематически, с такой же размеренностью, как работает часовой механизм.

Объяснение интереса к русскому репертуару в бельгийской интеллектуальной и культурной среде межвоенного времени может быть найдено в области конкуренции. Начнем с того, что русская музыка пользовалась огромным успехом во Франции благодаря Сергею Дягилеву, и французские интеллектуальные и музыкальные круги приписывали французские черты неоклассицизму Стравинского. Кроме того, после Гражданской войны в России, в Бельгии образовалась русская эмигрантская община, центром которой стал Владимир Направник (сын Эдуарда Францевича Направника), всю свою жизнь посвятивший просветительской деятельности в области русской музыки. И наконец, в Брюсселе существовала культурная элита, которая хотела создать основание, платформу для современной музыки. Там прошли премьеры «Симфонии псалмов» Стравинского (1930) и «Игрока» Прокофьева (1929).

ГРАФИНЯ ЛУИЗА ДЕ МЕРСИ-АРЖАНТО,
ИНИЦИАТОР РАСПРОСТРАНЕНИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ В БЕЛЬГИИ

Бельгия была первой западноевропейской страной после Германии, в которой с 1880-х годов исполнялась музыка «Могучей кучки». До этого в концертных программах Брюсселя, Антверпена и Льежа лишь время от времени звучали сочинения Чайковского, Глинки и Рубинштейна. Графиня Луиза де Мерси-Аржанто стала причиной возросшего интереса бельгийцев к русской музыке, включая петербургскую², и последние семь лет своей жизни посвятила рас-

² Подробнее о личности графини Луизы де Мерси-Аржанто см. в: Cornaz M. *Les princes de Chimay et la musique*. Brussels: Dexia-La Renaissance du Livre, 2002;

пространению сочинений «Могучей кучки». Она была членом влиятельного аристократического бельгийского рода и дипломатом, большим любителем искусства, меценатом, блестящей пианисткой и композитором, близким другом Ференца Листа³, которого она регулярно приглашала в свое поместье в Аржанто и с кем состояла в переписке до его смерти в 1886 году. Именно он познакомил ее с музыкой композиторов «Могучей кучки». Со времени гастролей Листа в 1842 и 1843 годах в России, композитор поддерживал контакты с российскими композиторами, но с 1870-х его внимание было сосредоточено на музыке композиторов «Могучей кучки», которая, благодаря его инициативе, исполнялась не только в Веймаре, но и в целом в Германии. В биографии о Кюи, которую написала графиня Луиза де Мерси-Аржанто, объясняется, как она приобщилась к русской музыкальной культуре: «Однажды осенью 1882 года молодой бельгийский музыкант, господин Теодор Жадуль, с которым я часто играла в четыре руки, принес мне “Национальные танцы” Направника. <...> Между тем, в марте 1883 года, Жадуль прислал мне “В Средней Азии” Бородина и Польку Цезаря Кюи для фортепиано»⁴.

Теодор Жадуль познакомился с произведением Бородина «В Средней Азии» через своего профессора, известного бельгийского концертирующего пианиста Луи Брассена (1840–1884). Брассен был профессором Брюссельской Королевской консерватории по классу фортепиано и принял такой же пост в Санкт-Петербурге. Он посетил Листа в Веймаре в 1882 году и был впечатлен оригинальностью стиля молодых русских композиторов. Брассен сам описывал их музыку как «свежую и новую»⁵. Благодаря Листу⁶ графиня познакомилась в 1883 году с Цезарем Кюи и начала интенсивную переписку: «Он ответил, послав мне свой памфлет “Музыка в России”, в котором он не только упоминает Направника и Чайковского,

Cornaz M. Louise de Mercy-Argenteau, une comtesse musicienne // *Revue liégeoise de musicology*. 2002. No 20. P. 123–133.

³ Suttoni Ch. Liszt and Louise de Mercy-Argenteau // *Journal of the American Liszt Society*. 1993. No 34. P. 1–10.

⁴ Mercy-Argenteau L. César Cui, esquisse critique. Paris: Fischbacher, 1888. P. 1–2.

⁵ «В начале 1882 года пианист Луи Брассен по возвращении из путешествия по Германии вспоминает... <...> ...что Ференц Лист заполучил в Веймар молодых русских музыкантов, невероятной оригинальности которых он не уставал удивляться. Брассен слышал пьесу Бородина, полную новаторства и свежести. Анри Дабан, проницательный владелец Maison Mugaillie, который советовался и наводил справки у Луи Брассена, имел в своей коллекции сочинения русских мастеров. Пьесы, им полученные, включали: симфоническую картину “В Средней Азии” Бородина, “Польку” Цезаря Кюи, которую он поспешил отправить Теодору Жадулю». Цит. по: Alexis G.-L.-J. Théodore Jadoul et le premier concert de musique russe à Liège // *La vie wallonne*. 1929. T. IX. P. 181–190.

⁶ Suttoni Ch. Указ. соч. P. 6.

но и дает описание других композиторов на должном уровне. С тех пор я открыла для себя настоящие золотые прииски. Я начала изучать музыку Балакирева, Мусоргского, Корсакова, Лядова, Бородина и Цезаря Кюи, и я всегда возвращалась к творчеству последнего с непреодолимым восхищением и предпочтением»⁷.

Она была невероятно очарована русской музыкой и культурой. Для того чтобы лучше понять русскую музыку, графиня стала изучать язык. Она перевела несколько опер и романсов русских композиторов с русского на французский, включая «Псковитянку» и «Снегурочку» Римского-Корсакова, оперы «Кавказский пленник», «Вильям Ратклиф» Кюи и отдельные части оперы «Князь Игорь» Бородина. Графиня стала одним из первых биографов Цезаря Кюи. Ее публикации появились в парижском издании «Le ménestrel» и бельгийском «Le guide musical». Благодаря пропаганде русской музыки она получила почетное членство в Императорском русском музыкальном обществе в 1888 году. В благодарность за ее патронаж Бородин сочинил и посвятил ей «Маленькую сюиту» для фортепиано и романс «Чудный сад» в 1885 году.

ПЕРВЫЕ КОНЦЕРТЫ РУССКОЙ МУЗЫКИ В БЕЛЬГИИ

Графиня начала давать фортепианные концерты с музыкой Балакирева, Кюи, Лядова и Копылова в Льеже и Аржанто, где она жила. Новейшие партитуры присылались из Петербурга, в частности издателем Митрофаном Беляевым, с которым она тесно общалась, и недавно опубликованные сочинения сразу звучали на сцене.

Первыми важными вехами в истории распространения «Могучей кучки» стали концерты в Льеже 7 января⁸ и 28 февраля 1885 года, организованные и профинансированные графиней. Это были первые симфонические концерты в Льеже — и в Бельгии, — посвященные исключительно русским композиторам. Отмечу, что это случилось четырьмя годами ранее первых «русских концертов» в Париже (22 и 29 июня 1889). Теодор Жадуль дирижировал оркестром в Королевском театре Льежа⁹. Концерты стали уникальным

⁷ Mercy-Argenteau L. Указ соч. P. 2.

⁸ Благодаря своему успеху этот концерт был полностью повторен 21 января 1885 года.

⁹ 7 января Теодор Жадуль исполнил Первую симфонию Бородина, «Тарантеллу» Цезаря Кюи, «Фантазию на сербские темы» Николая Римского-Корсакова и «В Средней Азии» Бородина. Сама графиня играла некоторые фортепианные пьесы Лядова, в частности «Интермеццо», ор. 7, и Quasi Scherzo Кюи. Вместе с известным бельгийским скрипачом, профессором Льежской консерватории в 1882–1897 годах Сезаром Томсоном (1857–1931), она исполнила Сюиту для фортепиано и скрипки Кюи. Также звучала вокальная музыка — были исполнены романсы Бородина и Кюи, фрагменты из оперы Кюи «Кавказский плен-

событием и привлекли внимание местной прессы, а позже вышли и на мировую арену. Парижский «Le Ménestrel» дал обширную заметку 22 марта 1885; льежская «La Meuse» окрестила концерты как «полный успех», и в эйфории писала о «великой победе» и «движении русской музыки» 6 и 7 марта 1885; «Le Guide musical» в Брюсселе писал о концертах «огромного художественного значения» 12 марта 1885, а «Musical Times» в Лондоне дал заметку: «Наиболее успешный концерт был дан в Льеже, под аристократическим патронажем, с программой, составленной исключительно из музыки русских композиторов, среди которых были Бародин [так!], Цезарь Кюи, Римский-Корсакофф, Анадоль [так!] Лядофф, Балакирофф [так!] и другие, менее известные за пределами своей страны представители русской музыки... <...> Бельгийский пример... может стать хорошим примером для импресарио в других странах»¹⁰.

Концертные организации в Антверпене и Брюсселе также включили сочинения русских композиторов в свои концертные программы. Благодаря графине и Листу¹¹ Александра Бородина пригласили на первую Всемирную выставку в Антверпене летом 1885-го, и он написал об этом своей жене: «Я тебе писал уже, что мне прислали несколько приглашений официальных и неофициальных — управлять двумя концертами на Антверпенской выставке и большим фестивалем. Приглашения исходили от *Union musicale d'Anvers* и от Комитета выставки и независимо от представителей и членов разных других музыкальных учреждений. <...> За моим отказом дирижировать, два бельгийских дирижера добровольно вызвались дирижировать моими симфониями: профессор Гюберти из Брюсселя назначил в свой концерт 2-ю симфонию, директор консерватории в Льеже Раду (некогда ярый противник моей музыки, ныне страстный поклонник ее) сам назначил мою 1-ю симфонию для фестиваля 19 сентября»¹².

Мероприятие 19 сентября 1885 года, названное «Славянский фестиваль», было обозначено в издании «Le Guide Musical» 1 октября 1885 года среди других — романских и немецких — фестивалей в рамках Всемирной выставки. Эта классификация очень важна.

ник». 28 февраля Жадуль дирижировал тем же оркестром и исполнил Первую симфонию Бородина, «Черкесские танцы», «Тарантеллу», фрагменты из оперы «Кавказский пленник», а также хоровой фрагмент из третьего акта «Бориса Годунова» Мусоргского.

¹⁰ Musical Times. 1885. February 1.

¹¹ «При прощании Лист подарил мне свою последнюю фотографию и дал кучу рекомендаций в Антверпен» (Письмо А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 4/16 августа 1885 // Ильин М., Сегал Е. Александр Порфирьевич Бородин. 1833–1887. Письма. М.: Правда, 1898. С. 442).

¹² Письмо А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 21 сентября 1885 // Ильин М., Сегал Е. Указ. соч. С. 444–445.

Согласно Петеру Бенуа (1834–1901)¹³, художественному директору Всемирной выставки и наиболее значительному фламандскому национальному композитору, «романские народы больше влюблены в сияние форм и не могут выразить идею, не могут постичь бездонных глубин музыки как немцы»¹⁴. Защищая универсальную немецкую национальную идею, он также упоминает и о «славянских» традициях.

Графиня де Мерси-Аржанто пригласила Кюи и Бородина в свое поместье в начале января 1886 года, и оба композитора посетили несколько концертов. 8 января 1886 она организовала в Льеже концерт с произведениями Римского-Корсакова, Кюи и Бородина. 10 января бельгийский дирижер Жозеф Дюпон (1838–1899) дирижировал сочинениями Бородина, Кюи и Римского-Корсакова¹⁵ в рамках одной из самых влиятельных концертных организаций *Concerts Populaires* в присутствии Бородина и Кюи. После успеха концерта Дюпон решил увеличить количество сочинений «Могучей кучки» в программах этого цикла.

13 и 15 января 1886 года опера Кюи «Кавказский пленник» в переводе (выполненном графиней) на французский была исполнена в льежском театре. Это первый случай, когда русская опера исполнялась на франкоязычной сцене¹⁶. Исполнение имело международный резонанс. Парижский «Le Ménestrel» писал: «Возможно, это одно из самых значительных музыкальных событий в Бельгии в этом году... <...> ...и наиболее влиятельные бельгийские и международные газеты присутствовали на этом событии»¹⁷.

Тот факт, что бельгийский художник Джеймс Энсор изменил название своей великолепной картины «Chez Miss» (1881) на «Русская музыка» в 1886¹⁸, показывает, насколько возрос интерес к русской музыке в бельгийских интеллектуальных кругах.

¹³ Петер Бенуа был дирижером, композитором, директором Антверпенской консерватории. На Всемирной выставке дирижировал сочинениями «В Средней Азии» Бородина и «Черкесскими танцами» Кюи (см. *Le Guide Musical*. 1885. July 30.).

¹⁴ Benoit P. *Over de Nationale Toonkunst // Geschriften van Peter Benoit / Ed. by August Corbet*. Antwerpen, 1942. S. 23–84.

¹⁵ Жозеф Дюпон дирижировал Второй симфонией Бородина, «Маленькой сюитой» Кюи и «Фантазией на сербские темы» Римского-Корсакова.

¹⁶ Подробнее об исполнении оперы в: Ottomano V. *Dialogo tra il Belgio e la Russia: il prigioniero del Caucaso di César Cui a Liegi // Belgisch Tijdschrift voor muziekwetenschap*. 2012. No LXIVI. S. 49–60.

¹⁷ *Le Ménestrel*. 1886. January 17.

¹⁸ Подробнее об изменении названия картины см. в: Bunameaux H. *Ensor-Khnopff: la querelle d'une image? // Bulletin des musées royaux des beaux-arts de Belgique*. 1992–1993. No 41–42. P. 127–147.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ КОНЦЕРТЫ В БЕЛЬГИИ

Жозеф Дюпон был художественным руководителем *Concerts Populaires* [Общественных концертов] с 1872 до 1899 года. До того он дирижировал в Варшаве и Москве (с 1876 по 1871). Он хотел превратить *Concerts Populaires* в центр современной музыки, в отличие от концертов в Королевской консерватории Брюсселя, проводимых Огюстом Гевартом. С 1886 года и далее Дюпон представлял публике музыку «Могучей кучки» на регулярной основе¹⁹, рассматривал «Русскую пятерку» как аналог «Новонемецкой школы» с Вагнером, чью музыку он распространял с 1870-х годов.

«Дюпон дал молодой русской школе, к которой он имел особое пристрастие, широкую дорогу. И благодаря ему симфонические сочинения Бородина и Римского-Корсакова быстро завоевали популярность в Брюсселе, более чем где-либо еще, особенно в России, которая была более расположена к полунемецкому искусству Чайковского»²⁰.

Римский-Корсаков дирижировал дважды в Брюсселе, 1/13 апреля 1890 и 5/18 марта 1900 года, и его концертам сопутствовал успех. В автобиографии «Летопись моей музыкальной жизни» он написал о приглашениях, полученных от множества людей, таких как Гюберти, Геварт и Раду, которые были заинтересованы в его музыке.

ПОЛЬ ЖИЛЬСОН И «МОГУЧАЯ КУЧКА»

Поль Жильсон (1865–1937), один из наиболее ярких фламандских композиторов, встретился с Римским-Корсаковым, вероятнее всего, в Брюсселе. Музыка Римского-Корсакова, очевидно, повлияла на сочинения Жильсона²¹, особенно в гармоническом и оркестровом

¹⁹ Александр Бородин: Симфония № 2 (10.01.1886), Симфония № 1 (13.04.1890), «В Средней Азии» (23.1.1887), Каватина из оперы «Князь Игорь» (2.1.1887), балетные отрывки из «Князя Игоря» (8.1.1893), фрагменты из «Князя Игоря» (8.12.1895); Цезарь Кюи: «Маленькая сюита» (10.01.1886), «Черкесские танцы» (23.1.1887), фрагменты из «Анджело» (23.1.1887), фрагменты из музыкальной комедии «Флибустьер» (13.04.1890); Модест Мусоргский: «Ночь на Лысой горе» (13.04.1890), третий акт из оперы «Борис Годунов» (23.05.1921), танцы и вступление к опере «Хованщина» (4.2.1923); Николай Римский-Корсаков: «Садко» (14.04.1887), «Фантазия на сербские темы» (10.01.1886), «Антар» (23.1.1887), увертюра «Светлый праздник» (13.04.1890), «Испанское каприччио» (13.04.1890), «Сказка» (9.12.1894), «Шехеразада» (18.03.1900), Фортепианный концерт (14.02.1909), «Сказка о царе Салтане» (15.11.1925); Милий Балакирев: Увертюра на русские темы (13.04.1890).

²⁰ Клоссон Э. Вступительное слово // Closson E. *Les Concerts Populaires de Bruxelles*. Brussel, 1927. P. 23.

²¹ Большинство бельгийских музыковедов согласны с влиянием композиторов «Могучей кучки» на стиль Поля Жильсона, особенно на сочинение «Море». В своей статье (январь 1893), посвященной творчеству Жильсона, Эрнст Клоссон

планах. Жильсон включил много сочинений русских композиторов в свой «Трактат по гармонии»²².

Предположительно Поль Жильсон начал общаться с русскими композиторами не без участия графини. Он посетил *Concerts Populaires* 23 января 1887 года, где, помимо прочего, отмечена была опера Кюи «Кавказский пленник» и фрагменты оперы «Анджело». Последнее сочинение нравилось ему особенно, о чем он свидетельствовал в автобиографии: «...Эта опера Ц. Кюи буквально переполнена изысканными темами и мелодическими изобретениями, которые меня больше всего заинтересовали...»²³. Жильсон начал интенсивную переписку, которая длилась вплоть до 1914 года²⁴. Все письма — на французском, языке дворянства и интеллигенции. Кюи, который был на 30 лет старше, обозначил себя как ментор, советник Жильсона, регулярно присылавшего ему свои партитуры. Кюи оценивал их, писал комментарии и предложения. Однако восхищение работами Жильсона, которое прослеживалось в ранних письмах Кюи, вскоре пошло на убыль. Обращаясь к Марии Семеновне Керзиной 25 марта 1903 года, Кюи писал: «Есть у меня в Бельгии приятель Поль Жильсон, молодой еще сравнительно композитор. Судя по одному из его первых произведений “La Mer”, я на него возлагал когда-то большие надежды... Но надежды эти не оправдались. Знания, мастерства у него много, вдохновенья мало, и музыка его тяжеловесна и носит отпечаток деланности, тяжелой работы»²⁵.

Жильсон по крайней мере дважды встречался с Кюи — в Брюсселе (1887) и в Париже (январь 1884), однако, возможно, и в 1891 году

подает этот тезис с негативной точки зрения: «...Влияние современной русской школы чувствуется здесь [в “Море”] гораздо больше, чем в других сочинениях; но это единственное, что может быть подвергнуто критике в “Море”» (Closson E. Paul Gilson // *La libre critique*. 1893. No 3/22. P. 193–196). Более чем половину столетия спустя, Чарльз ван ден Боррен напишет, что «“Море”... это эхо волшебства, навеянного музыкой “Русской пятерки” на неопита...» (Van den Borren Ch. *Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden*. Antwerp, 1951. S. 371). Марсель Бёребоом, однако, выступал с более позитивными высказываниями: «Поль Жильсон извлек секреты русской реалистичной, поэтизирующей палитры тембров» (Voereboom M. *Handboek van de Muziekgeschiedenis*. Antwerp, 1973. S. 169). Огюст Корбе был более решителен в плане защиты Жильсона, особенно в таких комментариях, как «...он стал вестником влияния русской “Пятерки”» (Corbet A. Paul Gilson: Flemish composer // *Music and Letters*. 1946. No 27/2. P. 72).

²² Gilson P. *Traité d’harmonie en 3 volumes*. Brussels: A. Cranz Leipzig-London, 1919–1924.

²³ Gilson P. *Notes de musique et souvenirs*. Brussels, 1942. P. 35.

²⁴ Все неопубликованные письма Цезаря Кюи (48 шт.) хранятся в библиотеке Королевской консерватории в Антверпене.

²⁵ Письмо Ц. Кюи М. Керзиной от 25 марта [1903 года] // Ц. А. Кюи. *Избранные письма* / Сост. И. Л. Гусин. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1955. С. 294.

в Брюсселе. Несколько лет спустя — как и когда именно, еще не ясно, — Жильсон вступил в контакт с издателем Митрофаном Беляевым. Сохранившаяся переписка Жильсона с Беляевым принадлежит периоду 1891–1900 годов и, скорее, сводится к обсуждению дел²⁶.

РОССИЯ КАК «ЗАГАДОЧНАЯ НЕЗНАКОМКА»
В ТЕАТРЕ *KONINKLIJKE MUNTSCHOUBURG*

С 1919 года *Koninklijke Muntshouwborg* в Брюсселе, Бельгийская национальная опера, включила в свои программы русский репертуар и регулярно показывала оперы и балеты «Могучей кучки»²⁷. С этого времени русская оперная традиция принята публикой наряду с немецкой, итальянской, французской.

Пленительная, варварская, странная, утонченная и благородная: такой миф о России представили на сцене театра *De Munt*. Подобный экзотический образ России пропагандировался Сергеем Дягилевым на западе и очень четко прослеживался в Брюсселе 1920-х. По мнению Ричарда Тарускина²⁸, это был хладнокровный маркетинговый ход с целью ассоциировать Россию с ориентализмом. Он представил Россию как «загадочную незнакомку» по контрасту с Западом.

Дебют «Русского балета» на сцене *Koninklijke Muntshouwborg* 6 и 13 июня 1910 позволил Сергею Дягилеву вновь зажечь интерес к русской музыке. Он представил программу, которая состояла из трех балетов: «Клеопатра», «Сильфида» и «Пир». Музыка к «Клеопатре» и «Пиру» была написана целой ротой композиторов и включала «Половецкие пляски» Бородина и отрывки из Римского-Корсакова. Спектакль прошел, по данным прессы, с большим успехом. Прессе нравился образ Дягилева как «загадочного незнакомца». Так, одно из наиболее престижных бельгийских изданий

²⁶ Все письма Митрофана Беляева к Полю Жильсону (31 шт.) хранятся в библиотеке Королевской консерватории в Антверпене. Письма от Жильсона к Беляеву — в отделе рукописей ВМОМК им. М. И. Глинки.

²⁷ Корнель де Торан (Corneille de Thoran), директор театра *Koninklijke Muntshouwborg*, ставил новые русские оперы или балеты практически каждый сезон в 1920-е годы: балет «Шехеразада» Римского-Корсакова (1.09.1919), оперу «Борис Годунов» Мусоргского (12.12.1921), осуществил мировую премьеру на французском «Князя Игоря» Бородина (14.11.1924), представил комическую оперу «Сорочинская ярмарка» Мусоргского в версии Николая Черепнина (12.01.1925), балет Черепнина «Зачарованная птица» и оперу «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова (15.04.1926). Подробнее о постановках в статье: Maes F. Cette impression de barbarie et de civilisation raffinée: de mythe van Rusland op het podium van de Munt // *La Monnaie entre-deux-guerre*. Brussels: GRAM-ULB, 2010. P. 247–277.

²⁸ Maes F. Указ. соч. P. 276.

«Le Soir», например, свидетельствовало: «“Клеопатра”, роскошное и варварское воскрешение Востока. Интересно видеть, как александрийский сюжет представлен русскими артистами: музыкантами, художниками, актерами. Россия гордится своими византийскими корнями, а Византия напрямую связана с Александрией. Славяне любят возвращаться к своему происхождению. Они используют все свои творческие способности, чтобы реконструировать этот жанр. Театральные декорации для балета Римского-Корсакова делал Бакст... <...> В них не было ничего греческого, даже александрийского, но в тени багряно-красного и розовато-лилового они создали нам впечатление варварства и облагороженной цивилизации, которые суммирует русская культура»²⁹.

Этот образ странной, закрытой и неевропейской России продолжал доминировать в восприятии русских опер и балетов в постановках *Koninklijke Muntschouwburg* в 1920-е. Все оперы пелись во французском переводе. Первая русская постановка после мировой войны прошла 1 сентября 1919 года: это был балет «Шехеразада» Римского-Корсакова на либретто Михаила Фокина и Бакста.

Опера «Борис Годунов» Мусоргского в оркестровке Римского-Корсакова была особенно удачна и имела не менее 30 показов за сезон 1921–1922 годов. Пресса с энтузиазмом восприняла ее, описывая постановку как «великую премьеру» и «лучшую вещь, которую *De Munt* когда-либо давал». После успеха «Бориса Годунова» появилась опера «Князь Игорь» Бородина (1924) и комическая опера «Сорочинская ярмарка» Мусоргского (1925, в версии Кюи, переоркестрованной Черепнинным). Более того, в 1926 году появилась постановка «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова.

Согласно Мэйс, составление программ и визуализация опер находились под влиянием неонационалистских эстетических идей, а не русского реализма и натурализма XIX века. Сценические декорации и костюмы были красивы, красочны, изысканны и привлекали не только прессу, но и аудиторию.

С 1929 года Бельгийская национальная опера стала проявлять больший интерес к тем русским операм, которые представляли Россию скорее европейской, чем варварской; таковы, например, были опера «Игрок» Прокофьева, поставленная в 1929 году, и опера «Пиковая дама» Чайковского, 1931.

БОРОДИН И МУСОРГСКИЙ КАК ФИГУРЫ МОДЕРНИЗМА

Бородин и Мусоргский были образцами для подражания, по мнению некоторых бельгийских критиков, пишущих о современных

²⁹ Le Soir. 1910. June 8. Цит. по: Maes F. Указ. соч. P. 252.

композиторах³⁰. В 1920–1924 годы бельгийским критикам было непонятно, откуда должна прийти новая музыка: из Франции, Австрии или России. По словам Поля Коллера, Бородин, Стравинский и Форе окрестили «модернистами» тех, кто в значительной степени повлиял на «Шестерку» во Франции, особенно в плане тембра, гармонии и ритма.

«Новизна звучания, гармоний и ритмов больше не вызывает у нас отвращения. Это больше не отвлекает нас от присущей сочинению красоты. Последнее становится все очевиднее: мы ассимилировали ее»³¹.

Другой критик, Франсуа Рассе, сожалеет, что Мусоргский стал примером для современных анархистов, которые отвергали все полученные профессиональные знания. Экхуд, с другой стороны, описывает «Бориса Годунова» как «музыку провидца»³². Музыковед Андре Молс находился все еще под влиянием националистических суждений Петера Бенуа и описывал «Бориса» следующим образом: «“Борис Годунов” — одно из наиболее выдающихся сочинений в русской музыке. <...> Его опера появляется как отрицание ищущего себя индивидуализма и создает пространство для глубокого нескончаемого сопереживания»³³.

³⁰ Maes F. Указ. соч. С. 259.

³¹ Collaer P. *Musique // La Flamme*. 1920. No 2/4. P. 1–2.

³² Maes F. Указ. соч. P. 259.

³³ Mols A. *Modest Petrowiets Moessorgskiej (1839–1881) // Muziekwarande*. 1922. No 1/2. S. 25–27.

Паулу Ф. де Каштру

ОТ «ХОРОШЕГО ЧУЖОГО» К «ИДЕАЛЬНОМУ СВОЕМУ»:
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О РУССКОЙ ИНАКОСТИ ВО ФРАНЦИИ
И НА ПИРЕНЕЙСКОМ ПОЛУОСТРОВЕ
НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКОВ

В настоящее время существует обширная литература на тему музыкальной самобытности, и она в значительной степени касается того, как музыка использовалась для четкого осознания, поощрения и укрепления чувства принадлежности к определенной группе, что неизбежно связано с осознанием собственного отличия от «другого», «чужого»¹. Эти вопросы, как правило, лежат в плоскости понятий общества и чувства принадлежности — следовательно, здесь подразумевается высокая степень связанности и однородности группы, наряду с такими коррелятивными понятиями, как «происхождение», «подлинность» и «верность традициям» — понятиями, неизбежно сопряженными с множеством субъективных и неоднозначных интерпретаций. Неудивительно, что очень часто дискуссии по поводу вклада музыки в создание самобытности не выходят за рамки национализма, по определению Ричарда Тарускина — «доктрины или теории, в соответствии с которой решающим фактором в формировании характера и судьбы человека и первичным объектом социальной и политической приверженности является нация, к которой принадлежит человек»². Идея того, что музыка является мощным средством формирования государственности, вряд ли нуждается в обосновании; менее очевидным является осознание того, что нельзя говорить о музыкальной национальной основе в произведении лишь из-за присутствия в нем некоторых национальных отличительных черт. В связи с этим следует серьезно обратить внимание на предупреждение Тарускина о том, что «наиболее важным [вопросом] является, во-первых, кто определяет эти отличия?

¹ Термин «Other» («Другой», «Чужой») и понятие «культурного отчуждения» («Othering») не имеют канонического перевода, однако часто употребляются в научных исследовательских искусствоведческих и социологических статьях. — *Прим. пер.*

² Taruskin R. Nationalism // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVII. / Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001. P. 689–706; цит. С. 689.

А во-вторых, с какой целью?»³. Приведу простой пример: пристрастие Шопена к жанру полонеза принято трактовать как дань польской самобытности, а следовательно, как побуждение слушателя к сочувствию тяжелой участи гордой нации, вечной жертве гнета со стороны иностранных держав. Практически одновременно с Шопеном Глинка использовал ту же музыкальную тему в опере «Жизнь за царя», но уже в качестве эмблемы врага русского народа, что может быть описано как случай «негативного национализма», направленного на создание чувства отчуждения и враждебности, а не сочувствия. Параллель Шопена и Глинки (сюда же следовало бы включить также анализ других случаев использования полонеза, в том числе как традиционной метафоры рыцарства, героизма и даже жизнелюбия в западной музыке) наглядно демонстрирует, как то, что обычно называют национализмом в музыке, переходит в более широкую категорию *couleur locale* («местного колорита») путем перемещения позиции субъекта. Концептуальные и методологические последствия этого явления имеют решающее значение для современного музыковедения, ибо они предполагают переход от традиционных задач филологии и генетической критики (выявление подлинности) к герменевтике и культурной критике (позиционирование музыкальных фактов, включая роль, которую играл дискурс в определении их положения). Проще говоря, вопреки распространенному мнению, музыкальный национализм не найти в нотных обозначениях. Или, говоря точнее, не в нотах как таковых. Это не означает, что позиция субъекта, косвенно присутствующая в процессе перерождения местного колорита в национализм, не есть структурная особенность произведения, как в случае оперы «Жизнь за царя», где не остается сомнений по поводу того, на чьей стороне должен быть слушатель.

Кроме того, по-видимому, внутреннее представление человека о себе самом не всегда совпадает с тем, что он демонстрирует окружающему миру; к тому же эти представления — внутреннее и внешнее — могут не совпасть с восприятием человека посторонними. Было написано очень много на тему национального музыкального образа, созданного для репрезентации самой нации, но — вследствие исторически сложившейся традиции уделять особое внимание подлинности и рассматривать ее как национальную прерогативу — намного меньше было написано о том, как отразилось на создании национального образа желание соответствовать ожиданиям посторонних, или о том, как некоторые образы были

³ Taruskin R. Nationalism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XVII. / Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001. P. 689–706; цит. С. 689.

практически полностью созданы посторонними. Игнорирование этих моментов привело к тому, что в музыкальной историографии, эстетике и критике укоренилось множество ложных представлений. Эти темы и сложная сеть вопросов, которая возникает в связи с ними, являются предпосылками для настоящего исследования, цель которого — определить концептуальную модель для понимания образа русской инакости во Франции и на Пиренейском полуострове на рубеже XIX–XX веков.

В некоторой степени распространение русской музыки на Западе во второй половине XIX века было обязано всеядному пристрастию французской торговой и промышленной буржуазии ко всему экзотическому. Среди представителей этого класса спрос на чужую культуру постоянно рос, и ее ценность в качестве новинки с каждым годом повышалась. Ференц Лист стал тем, кто задал тон знакомству Запада с русской музыкой. Так, в 1873 году в Веймаре Венсан д'Энди стал свидетелем удивительной преданности Листа делу распространения сочинений «Могучей кучки», и сам стал одним из первых французских композиторов, услышавших их опусы. Некоторые партитуры русских опер (в их числе «Борис Годунов» Мусоргского) поступили в библиотеку Парижской консерватории в 1874 году. Последующими вехами в популяризации русской музыки во Франции стали Всемирные выставки в Париже в 1878-м (Николай Рубинштейн организовал четыре концерта русской музыки, которым предшествовала важная серия статей Цезаря Кюи в «Revue et gazette musicale»⁴) и затем в 1889-м годах (русские концерты в зале дворца Трокадеро под управлением Римского-Корсакова), хотя едва ли можно говорить о завоевании Франции русской музыкой до начала антрепризы Дягилева, особенно до роскошной премьеры «Бориса Годунова» в 1908 году, с которой и начались «Русские сезоны»⁵.

⁴ Эти статьи собраны в издании: Cui C. La musique en Russie. Paris: Fischbacher, 1880, с посвящением Францу Листу. Небеспристрастные статьи Кюи изначально появились в «Revue et gazette musicale de Paris» между 12 мая 1878 и 5 октября 1880. Концерты Николая Рубинштейна шли 9, 14, 21 и 27 сентября 1878.

⁵ По словам Римского-Корсакова, парижские концерты (22 и 29 июня), спонсируемые Беляевым, прошли хорошо, но не привлекли большого количества зрителей вследствие слабой рекламной кампании (скорее, из-за недостаточной популярности русского репертуара в то время). См. Rimsky-Korsakov N. A. My Musical Life / Ed. with an introduction by Carl van Vechten, trans. by Judah A. Joffe. London: Faber and Faber, 1989. P. 301–302 и далее, Appendix V. P. 470–471; также Tiersot J. Musiques pittoresques: Promenades musicales à l'exposition de 1889. Paris: Fischbacher, 1889. P. 19–23. Исторический ракурс: Brody E. The Russians in Paris, 1889–1914 // Paris: The Musical Kaleidoscope 1870–1925. London: Robson, 1988. P. 190–212, 314–317; Fauser A. Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair. Rochester: University of Rochester Press, 2005.

Безусловно, военно-политический союз Франции и России, заключенный в начале 1890-х годов, послужил мощным катализатором русофилии среди французов. Учитывая общее помешательство на всем русском, интересно вспомнить скептицизм Чайковского по случаю французской премьеры его Четвертой симфонии, намеченной на январь 1880 года: «...я решительно не могу себе представить, чтобы масса французской публики, которая и к своим композиторам (напр[имер], Сен-Сансу) недоброжелательна, как ко всему новому, — могла остаться довольной моей симфонией. Мне кажется, что первая часть должна была их привести в некоторый ужас; Andante могло быть принято без знаков неодобрения, финал должен был показаться пошлым и плоским (такое впечатление на них всегда производят сочинения, основанные на русской песне, напр[имер], “Камаринская”), и только Скерцо, благодаря эффектному звуку оркестра, могло действительно понравиться»⁶. Если композитор не ошибался, можно сделать вывод, что критерии оценки русской музыки того времени были весьма далеки от тех, что стали доминировать всего несколько десятков лет спустя. Около 1909 года, на протяжении первого этапа горячих дискуссий по поводу балетных спектаклей Дягилева, упор стал делаться на новизну и фольклорный колорит как позитивные явления. Хотя едва ли критики или публика обременяли себя проведением границы между своим пониманием русскости и более общей любовью ко всему экзотическому, особенно принимая во внимание восторженные оценки «Половецких плясок» Бородина как олицетворения «русскости» в музыке.

Ограничимся лишь одним примером, и для того, чтобы он был достаточно убедителен, предлагаю обратить внимание на суждение Клода Дебюсси по этому вопросу и на их место в собственной мечте композитора о заимствовании корней. Своему отказу от того,

P. 42–47; Haine M. Paris à l'heure musicale russe: le rôle des expositions universelles de 1867 à 1900 // La musique aux Expositions universelles: entre industries et cultures, Musique, images, instruments. 2012. No 13, September. Согласно кропотливому исследованию Андре Шефнера, которое детально рассматривает историю распространения русской музыки во Франции, концерты, в которых оркестровые сочинения кучкистов были исполнены за период с осени 1878 года по весну 1902, можно пересчитать по пальцам; за это время парижская аудитория услышала танцы из «Князя Игоря» 13 раз, «Садко» 12 раз, «В Средней Азии» 10 раз, «Испанское каприччио» 9 раз, затем «Антар» (7 раз), «Тамару» (6 раз), «Шехеразаду» (5 раз), «Ночь на Лысой горе» (2 раза) и Вторую симфонию Бородина (2 раза). См. Schaeffner A. Debussy et ses rapports avec la musique russe // Variations sur la musique. Paris: Fayard, 1998. P. 255–303 (цит. с. 281, ссылка 62).

⁶ Письмо Чайковского Надежде фон Мекк 16–17 января 1880 года // Orlova A. Tchaikovsky: A Self-Portrait / Trans. by R. M. Davison. Oxford: Oxford University Press, 1990. P. 188–189.

что он называл «элитными» тенденциями⁷ в современной музыке, композитор противопоставил естественную силу «природного» гения, такого как Мусоргский. Дебюсси высоко ценил русского композитора, взявшего за основу многие из тех принципов (непосредственность, оригинальность и др.), какими пользовался он сам для описания достоинств «чистой» народной музыки, а именно той, которую он находил в «настоящем» испанском фольклоре и в некоторых не западных культурах⁸. В апологии Дебюсси о подлинном и первобытном, без сомнения, просматривается культурно-политический подтекст. Интересно, что в той же статье, где композитор восторженно отзывался о «маленьких очаровательных народах» (теперь тяжело переживающих потрясения, принесенные колонизацией), «которые учились музыке так же естественно, как люди учатся дышать», Дебюсси был склонен подчеркивать ключевую роль вкуса — аристократического и, по его мнению, истинно французского качества, в котором он видел главное подспорье Франции в борьбе с современными варварами, то есть с поствагнеровской, вильгельмовской Германией⁹.

Мы уже указывали¹⁰ много раз на то, что, если чувство индивидуальности одного человека неминуемо сопровождается вычлениением понятия «другого» («мы» — «они»), неминуем и дуализм «хорошего другого» и «плохого другого». Так, Дебюсси рассматривал «дикое» в противопоставлении «варварскому» — эту дихотомию можно проследить вплоть до шиллеровских «Писем об эстетическом воспитании человека» (1795), раннего свидетельства болезненности, с которой Запад вступал в контакт с чем-либо новым. Вот что Шиллер пишет в своем четвертом письме: «Человек же двояким образом может быть противопоставлен себе: или как дикарь — когда его чувства господствуют над его правилами, или как варвар — когда его правила разрушают его чувства»¹¹. В рамках этого дуализма Дебюсси (как многие другие французские творческие личности

⁷ В оригинале — «Mandarin» tendencies. — *Прим. пер.*

⁸ См. Debussy C. La chambre d'enfants de Moussorgsky; Musique espagnole // Monsieur Croche et autres écrits / Introduction and notes by François Lesure. Paris: Gallimard, 1987. P. 28–30 и 250–252 соответственно [оригинал опубликован в «La Revue blanche» (15 апреля 1901) и S.I.M. (1 декабря 1913)].

⁹ Du goût // Monsieur Croche. P. 228–231. Оригинал опубликован в S.I.M., 15 февраля 1913.

¹⁰ De Castro P. F. The Paradox of Origins: Reflections on Modernity and Nationalism // Poetics and Politics of Place in Music, Proceedings from the 40th Baltic Musicological Conference / Ed. by Ruta Staneviciute and Lina Navickaite-Martinelli. Helsinki/Vilnius: Umweb/LCU, 2009. P. 21–43.

¹¹ Schiller F. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Stuttgart: Reclam, 1965 [orig. 1795]. P. 14.

и интеллектуалы) явно предпочитал первое последнему. Как следствие, парижская сцена была готова к завоеванию «благородными дикарями» дягилевских «Русских сезонов» — излишне говорить, что такая классификация стала результатом неверного истолкования притязаний самих русских на утонченный эстетизм. Эта бесконечная череда недоразумений, в свою очередь, привела к любопытным результатам. Например, отзыв Дебюсси о творческой личности Стравинского, с точки зрения ее славянской непохожести и неиспорченности: “un jeune musicien russe... qui a le génie instinctif de la couleur et du rythme” («Молодой русский музыкант... преисполненный природным гением цвета и ритма»), “[c]’est enfantin et sauvage” («это по-детски невинно и по-дикарски неукротимо»), — так выразился Дебюсси в одном письме в 1911 году, несколько покровительственно, но с неподдельной теплотой¹².

Дебюсси осуждал варварство и параллельно отрицал любые догматические подходы к сочинению (он приравнивал их к современным немецким тенденциям), противопоставляя им чувственную и инстинктивную составляющую, которую считал необходимым качеством в истинном искусстве. Это качество он приписывал русской музыке, защита чистоты которой теперь должна была стать исторической миссией Франции. Возможно, Дебюсси в глубине души надеялся, что французская музыка в дальнейшем придет к гармоничной согласованности противоположностей, столь любимой в классицизме, и таким образом вновь займет лидирующую позицию в европейском искусстве. Так или иначе, тактический союз эстетизма и дикарства, который, судя по всему, отражал новую расстановку сил в Европе, дал мощный стимул для возрождения «примитивной» музыки, все более переходящей в сферу влияния модернизма, — что привело к еще более явной изоляции тех русских композиторов, которые не были признаны подлинными дикарями. Впрочем, стоит отметить, что сам Стравинский был склонен к использованию этой типологии. В разговоре с Роменом Ролланом, в начале Первой мировой войны, Стравинский выразил свое мнение о том, что современная Германия не только не была здоровым варварским государством, а, более того, отжила свой век и выродилась; Россию же, напротив, он описывал как «красивое и здоровое варварское государство, полное ростков новых идей, которые обогатят мировую мысль» — понимание термина «варварский» в этом случае практически пересекается с дебюссианским

¹² Письмо Дебюсси Роберту Годе от 18 декабря 1911 // Claude Debussy. Correspondance 1872–1918 / Ed. by François Lesure and Denis Herlin. Paris: Gallimard, 2005. P. 1470.

представлением о *дикарстве*¹³. Как показал, в числе других, Ричард Тарускин, идеи возрождения и культурного обновления, распространенные русским символизмом и спиритизмом на рубеже веков, были основной частью идеологического багажа «Русских сезонов»¹⁴. Парадокс положения, занимаемого Стравинским, Роллан отметил своей ремаркой о «русскости» композитора, которая не нашла отклика у соотечественников Стравинского: «Его не исполняют в России. Вся его публика во Франции и немного в Англии»¹⁵. Должно быть, судьба Стравинского как русского композитора была странной — каково это, быть националистом лишь на экспорт? Вдобавок, чтобы еще более усложнить его положение, к началу Первой мировой войны многие французские критики занялись созданием нового образа Стравинского как вестника «нового классицизма». Все сильнее ощущая нелепость своего творческого амплуа на Западе, и ввиду того, что связь с Россией после революции была разорвана, Стравинский, повинувшись обстоятельствам, стал классицистом-космополитом. (Тем не менее этим он показал себя истинным сыном петербургского классицизма.)

Какой резонанс получили эти дебаты на периферии Западной Европы? Пример Испании и Португалии, я считаю, особо важен хотя бы потому, что Пиренейский полуостров во многих отношениях повторяет периферийное положение России на Европейском континенте, и не только в географическом контексте. Восприятие испанской музыки на рубеже веков неизбежно приходится оценивать с учетом накопившихся стереотипов, порожденных, в основном, народной музыкой определенных регионов. В частности, андалусийская музыка, с ее мавританскими, а следовательно — «восточными» оттенками, распространилась в Испании через музыкально-театральные жанры тонадильи и сарсуэлы и на всем протяжении XIX века имела большой успех за пределами страны благодаря таким композиторам, как Мануэль Гарсия (1775–1832) и Себастьян де Ирадьер (1809–1865). Ошеломляющая популярность подобных стереотипов, часто связываемых с карнавальными наслаждениями экзотического маскарада и ироничной игрой слов местного ди-

¹³ Rolland R. *Journal des années de guerre 1914–1919* / Ed. by Marie Romain Rolland. Paris: Albin Michel, 1952. P. 59. Разговор состоялся 26 сентября 1914 года. Кстати, Стравинский также надеялся на, казалось бы, надвигающуюся революцию, которая бы свергла коррумпированный царский режим и открыла путь к образованию Объединенных славянских стран.

¹⁴ См. “The Great Fusion”, глава 12 кн. Taruskin R. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, vol. I. Oxford: Oxford University Press, 1996. P. 849.

¹⁵ Rolland. Указ. соч. P. 61.

алекта, оказалась камнем преткновения на пути развития испанского музыкального национализма, как это происходило с русской музыкой, словно бы «типично» испанский стиль был безвозвратно присвоен (если не колонизирован) европейским мейнстримом. От Листа и Глинки до Бизе, Лало, Шабрие, Дебюсси, Равеля и многих других — всех, кто считает, что испанская музыка была прежде всего европейским изобретением, нежели испанским, можно простить; а это значит, что вести разговоры об этнической аутентичности не имеет никакого смысла. К этой мысли можно прийти, наблюдая за бесконечной, часто безрезультатной полемикой о том, что должно, а что не должно считаться настоящим музыкальным образом Испании в XIX и XX веках. Но о какой Испании идет речь? Прежде всего, часть проблемы может крыться в нежелании, а может, и в неспособности увидеть многозначность и изменчивость понятия «Испания». Во времена Фелипе Педреля (1841–1922), Мануэля де Фальи (1876–1946), после них, да и чуть ли не на протяжении всей истории современной испанской музыки шла ожесточенная борьба разнообразных представлений о ней среди самих испанцев. Пик был достигнут после катастрофы испано-американской войны 1898 года из-за конфликта идей пуризма и «европеизации». В связи с этим невозможно не вспомнить о классическом антагонизме славнофилов и западников в России XIX века.

Нет ничего необычного в том, что в поиске моделей для самовыражения многие испанские композиторы-националисты обращались к своим восточным предшественникам, побуждаемые широко распространенной верой в существование некоей природной родственности между русской и пиренейской эмоциональностью — мнение, которое повторяли многие наблюдатели, включая де Фалью, Стравинского и целый ряд французских критиков и специалистов. Все они неустанно пытались представить этот аспект в лучшем виде. Идея о подобном сходстве может рассматриваться частично с ракурса посредничества «универсального» Другого — цыгана, добавив еще одно ответвление нашей темы, которое мы не станем затрагивать здесь¹⁶. Интересно, что многие культурные стереотипы о русской музыке, сложившиеся среди французских

¹⁶ См. Soubies A. *Musique russe et musique espagnole*. Paris: Fischbacher, 1894 (2nd, revised ed., 1896); Jean-Aubry G. *La musique et les nations*. Paris: Éditions de la Sirène, 1922; Collet H. *L'essor de la musique espagnole au XXe siècle*. Paris: Félix Alcan, 1929. В музыкально-историческом ракурсе — см. *Relaciones musicales entre España y Rusia* / Ed. by Cañibano A., Dorado P. and Patiño C. M. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM, 1999. В более широкой культурологической перспективе — см. Sinclair A. *Spain's Love Affair with Russia: The Attraction of Exotic (Br)others* // *European Review of History*. 2004. No 11/2. P. 207–224.

композиторов, могут быть обнаружены также у испанских коллег, пусть и с незначительным смещением акцентов. Если, по мнению Дебюсси, русский примитивизм мог бы оживить европейскую традицию, потерявшую свою силу, и избавить ее от губительных поветрий (скорее, чем стать моделью для подражания), то испанские музыканты имели склонность стилизовать образ русского композитора как некое идеальное «Я», к которому они сами стремились: модель настоящего голоса души нации. Так, Фелипе Педрель имел склонность описывать возникновение русского национализма в терминах, которые напоминают о мифе самогенерации: «Следовало ожидать, что врожденный музыкальный гений русских вырвется наружу внезапно, как только найдет способ выражать себя в богатых и свободных формах, которые являются задатком их полной сил нации, свободной от рутины, и способной, и достойной иметь будущее»¹⁷. Не лишен иронии тот факт, что приведенной выше фразой начинается его посвящение Глинке в сборнике «Cancionero musical popular español», особенно если учесть, что Глинка исторически считается одним из главных виновников этой псевдоиспанскости, которую Педрель открыто презирал (здесь я имею в виду две «Испанские увертюры» Глинки, в числе других его произведений, вдохновленных Испанией). Несомненно, тот факт, что Глинка два года (1845–1847) прожил в Испании и имел возможность увидеть, как талантливо импровизируют местные гитаристы и танцоры, придал его стилю флер аутентичности и понимания испанской души, в которой Педрель черпал силу для своей собственной кампании в защиту испанской национальной музыки. Хотя между Педрелем и Цезарем Кюи была длительная переписка (с 1893 по 1912 год)¹⁸, сложно в точности определить, насколько хорошо Педрель был знаком с русской музыкой в целом, поскольку создается впечатление, что его спасительное видение русского музыкального национализма (ясно просматривавшегося в историческом манифесте «За нашу музыку» — «Por nuestra música» — 1891 года) было, главным образом, воображаемой кон-

¹⁷ Pedrell F. Glinka en Granada // Appendix III to the Cancionero musical popular español. Tome II (2nd ed.). Barcelona: Boileau, n. d. [orig. ed. Valls, 1918–1922]. P. 75–78.

¹⁸ См. Losada C. A. La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893–1912) // Recerca Musicològica. 2013–2014. No 20–21. P. 221–267. Представления Педреля о русской музыке, кажется, основываются на книге Кюи «Музыка в России», опубликованной на французском. Не лишено иронии то, что образ русской национальной самобытности у каталонского композитора сложился благодаря тому композитору «Могучей кучки», кто был наименьшим националистом; см. следующую сноску.

цепцией с оттенком эссенциалистского пафоса¹⁹. Взгляды Педреля основывались на представлении, будто музыка Глинки и «Могучей кучки» — в особенности опера — в первую очередь была стилизацией народных песен, что соответствовало его убеждению в том, что «национальная лирическая драма... это *lied* [песня], развитая до масштабов драмы, которая остается видоизмененной народной песней»²⁰. Следует помнить, что, Педрель, поклонник Вагнера, прибегал к авторитету немецкого композитора во имя создания испанского музыкального национализма. Тем не менее, что касается музыкально-исторических фактов, мысль о вагнеровской или, в данном случае, русской опере как о развитии народной песни, конечно же, несостоятельна, если не сказать, абсурдна, но это не помешало Педрелю держать ее в основе своих эстетических убеждений на протяжении всего творческого пути²¹. Один из парадоксов в истории испанской музыки состоит в том, что манифест Педреля, неотступно провозглашавшийся катализатором возрождения испанской музыки, оказался столь несущественен именно в области оперы, которая была фактически единственной целью Педреля в написании манифеста.

У музыкальных контактов между Россией и Пиренейским полуостровом яркая история. Нельзя не вспомнить сотрудничество

¹⁹ Тот же эссенциализм присутствует и в признании Кюи в письме Педрелю от 22.06.1897: «Сюжет русской оперы мне совсем не подходит. Хотя я и русский, я наполовину француз, наполовину литовец и в моих генах нет русской музыки. Я создал ее более или менее удачные имитации, как, например, и Рубинштейн, но мне не хватает искренности. Поэтому, за исключением моей первой оперы “Кавказский пленник”, все сюжеты моих опер есть и будут зарубежными» (цит. по: Losada C. A. *La correspondencia de César Cui*. P. 231). Из этой переписки мы также узнаем, что Педрель получил копии собрания русских народных песен Балакирева и Римского-Корсакова.

²⁰ Pedrell F. *Por nuestra música*. Barcelona: Imprenta de Henrich y C^a, 1891 (перепечатано в: Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, with an introduction by Francesc Bonastre and Francesc Cortès), особенно С. 34–41; цит. С. 41. Чтобы ознакомиться с другими идеями Педреля, см. Bonastre F. *El nacionalisme musical de Felip Pedrell. Reflexions a l'entorn de Por nuestra musica...* // *Recerca Musicològica*. 1991–1992. No 11–12. P. 17–26; для углубленной дискуссии по поводу наследия Педреля и его роли в становлении испанского самовосприятия, см. López J. J. C. *Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780–1980)* // *Il Saggiatore musicale*. 2001. No 1. P. 121–169.

²¹ В опере Глинки «Жизнь за царя» на самом деле не так уж и много фольклорных мотивов; с другой стороны, нельзя не заметить итальянского и французского влияния. Что касается роли немецкой народной музыки у Вагнера, ее можно назвать лишь несущественной. См. разделы по Глинке в книге: Taruskin R. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1997; и Frolova-Walker M. *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. New Haven: Yale University Press, 2007.

Мануэля де Фалья с «Русскими сезонами», потянувшее за собой шлейф сложных переплетений национальных особенностей, чему в последнее время были посвящены исследования в университетах Испании и за ее пределами²². По большому счету, в трактовке русской музыки де Фалья во многом повторяет Педреля, насколько можно судить по эссе 1916 года «*Introducción a la música nueva*». В нем композитор упоминает Мусоргского и Вагнера как двух великих реформаторов современной оперы и добавляет, что «с Модестом Мусоргским действительно начинается новая эра нашей музыки, и благодаря ему, Николаю Римскому-Корсакову, Балакиреву и Бородину мелодические формы и старые лады, которые были отвергнуты другими композиторами, нашли убежище в церкви и в народе, вернулись в великое искусство»²³. Что особенно важно, де Фалья открыто связывал вклад русских музыкантов в современную музыку с усилиями Педреля как наставника и композитора — сложно сказать, в прогрессивном духе или наоборот, — показывая этим, как мало изменился образ «Могучей кучки», потенциальной модели для подражания, в Испании между 1890-ми годами и Первой мировой войной²⁴.

Наконец, пример Португалии — можно сказать, европейской периферии в квадрате — особенный, так как процесс становления национального самосознания был отмечен первоочередной необ-

²² Участие де Фалья в «Русских балетах» точно задокументировано в Hess C. A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, и Hess C. A. *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*. New York: Oxford University Press, 2005; см. также Garafola L. G. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, и *Los Ballets Russes de Diaghilev y España* / Ed. by Yvan Nommick e Antonio Álvarez Cañibano. Granada: Archivo Manuel de Falla / Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM, 2000. Для более глубокого изучения роли де Фалья в дискуссиях об испанской «аутентичности», см. Llano S. *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908–1929*. New York: Oxford University Press, 2013, особенно C. 147–157; Del Fresno B. M. *Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX* // *Revista de Musicología*. 1993. No 16/1. P. 640–657.

²³ De Falla M. *Introducción a la música nueva* // *Escritos sobre música y músicos* (introduction and notes by Federico Sopeña. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. P. 30–43, цит. с. 41 (первоначально опубликовано в «*Revista Musical Hispano-Americana*», декабрь 1916). См. также De Falla M. *El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky* // *Escritos sobre música y músicos*. P. 27–30 (первоначально опубликовано в «*La Tribuna*», 05.06.1916), где де Фалья прямо заявляет, что русские композиторы (Римский-Корсаков, Глинка и др.) первыми написали «испанскую оркестровую музыку».

²⁴ См.: Felip Pedrell // *Escritos*. P. 84–99 (первоначально опубликовано в «*La Revue musicale*», 1923); Nommick Y. *El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla* // *Recerca Musicològica*. 2004–2005. No 14–15. P. 289–300.

ходимостью максимального отмежевания от более крупного и могущественного соседа. Но если испанские композиторы должны были адаптироваться к переизбытку стереотипов, португальские композиторы сталкивались с противоположной проблемой: с крайним недостатком стереотипов о «португальскости» в музыке, которые можно было бы разрабатывать (жанр «фаду» в то время считался не заслуживающим серьезного внимания). Хотя тщательное изучение португальского музыкального наследия и того, чем оно обязано русской музыке, не входит в задачи данного исследования, короткое упоминание композитора Луиша де Фрейташа Бранку (1890–1955), главной фигуры в португальской музыке первой половины XX века, могло бы предложить интересный ракурс для подхода к вопросам музыкального национализма.

Рожденный в аристократической семье, Фрейташ Бранку уже в молодости был амбициозным и утонченным артистом с глубоким влечением к декадентству конца XIX века, что и привело его под влияние Вагнера, Франка и, примерно с 1910 года, Дебюсси и Равеля, одного за другим. Интересно, что он был одним из первых португальских композиторов, оценивших оригинальность Мусоргского, так как, например, в интервью 1911 года в ответ на вопрос о его собственной позиции в отношении национализма, ответил, что помимо «южности... текущей в моих венах», он учился у Мусоргского и Дебюсси, «как и было должно, чтобы стать частью моей эпохи», подтверждая этим свое мнение об обоих композиторах как о парадигмах модернизма в большей степени, чем национализма как такового²⁵. В более позднем интервью Фрейташ Бранку подтверждал свое восхищение французскими и русскими мастерами — Равелем, Флораном Шмиттом, Венсаном д'Энди, Римским-Корсаковым и даже Стравинским. Последнему он посвятил одну из своих первых статей на португальском языке — лаконичную, но пронизательную — в апреле 1913 года, хотя впоследствии изменил свое отношение и несколько раз критиковал музыку Стравинского за недостаточную «глубину»²⁶. Предпочтение, которое Фрейташ Бранку отдавал модернизму в ущерб местному колориту,

²⁵ Интервью для издания «Novidades» (17.03.1911), цит. в Nery R. V., de Castro P. F. *História da música (Sínteses da cultura portuguesa)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. P. 161.

²⁶ Интервью датировано 1912 годом, см.: Pinto Alfredo (Sacavém). *Horas d'arte (Palestras sobre música)*. Lisboa: Férin, 1913. P. 86 и 91; De Freitas Branco L. Igor Strawinsky // *A Arte musical*. 1913. No 15/344. P. 69; для изучения его более поздних взглядов на Стравинского, см. Ottorino Respighi // *A Arte musical [new series]*. 1936. No 6/191, 20 April. P. 1; для знакомства в целом с композитором и его музыкой, см. Delgado A. et al. *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Caminho, 2007.

едва ли можно назвать неожиданным, учитывая его несколько скептическое отношение к фольклору как потенциальной основе для современной португальской музыки. В этом его позиция без сомнения контрастировала с мейнстримом испанского национального самосознания.

Несмотря на это, музыка Фрейташа Бранку, особенно его первого, более смелого периода, изобилует четко выраженными реминисценциями русской музыки (особенно музыки «Могучей кучки»), проявляющимися в избытке мелодических, гармонических и оркестровых деталей, которые еще не были предметом систематического изучения. Одно из его произведений, мне кажется, особенно наглядно демонстрирует витиеватый и, странным образом, чрезвычайно космополитный характер его подхода к национализму: «Алентежанская сюита № 1» (1919) — довольно редкий пример использования композитором фольклорных мотивов. Название отсылает к Алентежу (что переводится как «по ту сторону реки Тежу»), большой, каменистой области на юге Португалии, где у композитора было поместье. В некоторой степени, отсылка к этому региону может читаться как метонимия всей страны целиком (аналогично тому, как Андалусия традиционно использовалась в качестве метонимии Испании). Если первые такты прелюдии изображают бесконечный, плоский ландшафт Алентежу через педаль в высоком регистре (устоявшийся музыкальный прием, используемый для передачи образа бескрайнего пространства), то невозможно не обратить внимания на его сходство с началом симфонической картины Бородина «В Средней Азии» (1880), как если бы композитор намекал на скрытую параллель между южным пейзажем Португалии и экзотическими азиатскими степями.

Тем не менее русские заимствования Фрейташа Бранку в наиболее явной манере представляет финал — стремительное и колоритное фанданго с виртуозным скрипичным соло, тут же ставшее популярным номером в португальском оркестровом репертуаре. Едва ли могут возникнуть сомнения, что прообразом этого финала было «Астурийское фанданго» (где также есть соло скрипки!) Римского-Корсакова из «Испанского каприччио» (1887) — разумеется, с португальской точки зрения, обработка музыкальной сущности «плохого другого» «хорошим другим».

Несмотря на то что уровень познаний Римского-Корсакова в области испанского местного колорита спорен, его «Каприччио», тем не менее, могло бы служить прототипом выражения национальной самобытности через двойную инверсию ракурса. Так, объект желания «другого» (привлекательность для иностранцев экзотической «Испании») предлагает возможность успешного самовыражения;

1ª Suite Alentejana

Revisado / Edited by:
Álvaro Cassuto
José Lourenço

Luiz de Freitas Branco
1890-1955

Prelúdio

Allegretto $\text{♩} = 100$

Piccolo / Flauto 3
2 Flauti 1 2
2 Oboi 1 2
Corno Inglese
2 Clarinetti in La 1 2
Clarinetto Basso in Sib
2 Fagotti 1 2
4 Corni in Fa 1 3 2 4
3 Trombe in Sib 1 2 3
2 Tromboni 1 2
Trombone 3 Tuba
Timpani
Arpa

Allegretto $\text{♩} = 100$

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

Луиш де Фрейташ Бранку. «Алентежанская сюита № 1». Часть 1, с. 1
(использование материала с разрешения AvA Musical Editions).

Ср. Александр Бородин. «В Средней Азии» <http://ks.imslp.info/files/imglnks/using/1/1e/IMSLP15805-Borodin-SteppesFSmuz.pdf>

(дата обращения: 15.10.2016)

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

C. Ing.

Cl. 1
2

Fg. 1
2

Cor.

Trb.

Tbn. 1
2

Tbn. 3

Timp.

Plati
Grancassa

Cassa chiara

Trgl.

Cast.

Arpa

Vin. I

Vin. II

Vle.

Vc.

Cb.

следовательно, потенциальный субъект португальского национализма занимает место антагонистического объекта в надежде привлечь взгляд жаждущего «другого» — стратегическая хитрость на службе у неуверенной в себе сущности. Какими бы ни были достоинства и противоречия «Алентежанской сюиты» Фрейташа Бранку, ее пример может послужить интересным свидетельством того, сколь непросты пути музыкального национализма, демонстрируя, как национальная самобытность может проделать путь от Пиренейского полуострова до России только для того, чтобы появиться вновь самым неожиданным образом²⁷.

²⁷ Предварительная версия этого эссе была прочитана на международной конференции «Окно в мир. Триумф русской музыки», состоявшейся в Мемориальном музее-квартире Н. А. Римского-Корсакова в марте 2014 года.

Елена Петрушанская

ОПЕРЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА НА ИТАЛЬЯНСКИХ СЦЕНАХ

Хронологически и географически первые исполнения и записи сочинений Римского-Корсакова были далеки от итальянских локусов; прежде их заметили в Германии, Австрии, Франции. И, пожалуй, вокальная музыка композитора плохо сочеталась с переводами словесных текстов на язык первых двух названных стран — достаточно услышать по-немецки фрагмент из оперы «Снегурочка»: песню Леля с мотто «Mein Le!» в исполнении Альмы Глюк (американской певицы румынского происхождения, звукозапись 1911 года)¹.

Еще до первых постановок опер нашего композитора его имя стало знакомо итальянской публике не только как автора редакции и оркестровки «Бориса Годунова», важного члена «Могучей кучки», преподавателя композиции и инструментовки (его учебник «Основы оркестровки» был издан на Апеннинах, актуален и поныне), блестящего мастера, чье воздействие ощутимо и в европейской композиторской школе XX века, учителя Отторино Респиги (влияние русского мастера слышно в плетении симфонической ткани, в преобладании картинной звукописи поэм «Пинии Рима», «Фонтаны Рима» Респиги), — но и благородного создателя дополненных версий опусов Бородина, Даргомыжского, редакций опер Глинки.

В Италии он стал известен и благодаря популярным сочинениям; среди них лидировали «Шехеразада» и бесспорные шлягеры: «Полет шмеля» из «Сказки о царе Салтане», песни Варяжского и Индийского гостей из «Садко». На итальянском радио «Шмель» был одним из рекордсменов воспроизведения. Сама опера еще долго будет ждать своей очереди в театрах, но мелодии из нее с конца XIX века немало исполнялись, издавались² и записывались итальянскими

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=suYhTyljztY> (дата обращения 16.02.2016).

² Число публикаций указанных «шлягеров» все росло с первого десятилетия XX века.

музыкантами. Не случайно при упоминании Римского-Корсакова для поиска в Интернете, прежде всего, открываются «наводки» на такие звукозаписи, в том числе давние и удивительные исполнения этих любимых в Италии мелодий.

В эти звучания стоит вслушаться. Ария Шемаханской царицы из «Золотого петушка» с 1910-х годов широко распространялась по-итальянски как Гимн Солнцу (пение Лины Пальюги³; а еще совершеннее и обаятельнее — Амелиты Галли-Курчи, запись 1921 г.⁴). В исполнениях «Песни Варяжского гостя» истоком стала трактовка Шаляпина (запись с фортепиано, 1913)⁵, что заметно в итальянских записях Александра Кипниса⁶, Бориса Христова⁷ и Николая Гяурова⁸. Любопытны трансформации «Песни Индийского гостя» в переложении для органа (!), в американизированной адаптации с медитеррански-сочным голосом Марио Ланцы⁹; в волшебных руладах Галли-Курчи (1922)¹⁰, в нежном пении по-французски Беньямино Джильи (фиксация в 1932¹¹). Характерно трогательное воспоминание пожилой итальянки Кармен Биагиотти о любимой мелодии¹². Тяга к стилизации, атмосфера обаяния Востока, захватившая Европу, ощутима в визуальном оформлении нотных изданий, как на обложке публикации (Beliaeff, 1929) популярного в Италии шлягера¹³.

Эти звучания, с их чувственностью, упоением жизнью в ее мрачных и сладостных проявлениях, дают ощутить и ныне, насколько музыка Римского-Корсакова в первой половине XX века стала желанна и любима на Апеннингах. Она уводила в мир доброй, нежной фантазии. В «чуждых», казалось бы, звуках, в экзотическом очаровании далекой от реальности сказочности проявилось то важное, кажущееся идеальным, что исчезало в самой Италии и было жадно ловимо ее жителями...

Шествие по Европе музыки Римского-Корсакова, ныне считают отечественные исследователи, должно быть названо «триумфом русской музыки». Есть ли основания для такой характеристики в отношении к ней на Апеннинском полуострове? Обратимся лишь

³ <https://www.youtube.com/watch?v=CQUyIO9Iji0> (дата обращения 19.12.2015).

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=qyAmzCF1oBk> (дата обращения 19.12.2015).

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=hbtRwzjGCn4&list=RDhbtRwzjGCn4#t=82> (дата обращения 15.02.2016).

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=uTwCuxOJ3X4> (дата обращения 19.12.2015).

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ads8i3c1dlc> (дата обращения 15.02.2016).

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=SmuuLXx9Fpg> (дата обращения 15.02.2016).

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=0kpBge6lCu4> (дата обращения 15.02.2016).

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=s33z3WA4uGU> (дата обращения 15.02.2016).

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Df0UXjarXfQ> (дата обращения 15.02.2016).

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=H8SxmhCg13g> (дата обращения 14.02.2016).

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=suYhTyljztY> (дата обращения 18.12.2015).

к первым в Италии постановкам его опер (изредка к иным, особенно ярким), мнениям современников в зеркалах прессы¹⁴. Хотя итальянцы поставили большинство из 15 опер композитора, подробно обо всех рассказывать невозможно. Интересно, *что и по каким причинам* привлекало южан в музыкальном театре Римского-Корсакова, как прочитывались тут сюжеты и партитуры, что нового высвечивал «сторонний» взгляд, интерпретация текстов вне российских условий?..

Если для советских артистов во времена СССР негласным уставом для заграничных гастролей предписывалось включать в программы выступлений советскую музыку (идейно одобренную), то итальянцев никакая идеология не могла заставлять исполнять чуждые им, казалось бы, русские оперные «машины» с их далеким мифологическим, фольклорным, историческим содержанием, типажам, условностями, с необходимостью перевода либретто, поиска адекватных словесных формул. И лишь воздействием итальянской компартии на интеллигенцию этот энтузиазм не объяснишь. Откуда он, почему?

Можно поискать причины и поводы постановок некоторых опер, например, «Золотого петушка» в театре Триеста — города на границе со словенским и, далее, со славянским миром. Понятно и стремление миланского театра «Ла Скала» не оставаться в стороне от европейской моды и демонстрировать полноту охватываемого знаменитым музыкальным коллективом репертуара, — хотя по своим вкусам театр далековат от мира Римского-Корсакова (кроме, пожалуй, настоящей мелодрамы «Царская невеста», которая как раз и не была поставлена в Италии вплоть до XXI века, да и то в кооперации...). Но, в целом, прагматических причин тому — нет!

Территория распространения опер Римского-Корсакова очень обширна: выберем лишь следы ярких впечатлений в прессе прошлых лет, и особенно — о музыкальных событиях, от которых не осталось «звуковых» свидетельств. Для расширения и углубления представлений о нашей стране и старине, для интерпретаций русских опусов, часто связанных с историей, со сказочным, фантастическим миром, известными художниками и сценографами создавались шедевры изобразительного творчества (напомним о них в иллюстрациях).

¹⁴ О распространении опер Римского-Корсакова по театрам Италии можно в какой-то степени судить по списку, составленному Александром Матусевичем <http://www.rimskykorsakov.ru/090614.html> (дата обращения 13.10.2016); более точные сведения будут опубликованы в монографии Е. М. Петрушанской, посвященной жизни русской оперы в Италии, в хронологической таблице (готовится к печати).

COMPOSIZIONI
DI

RIMSKY KORSAKOW

(1844-1908)

DISCHI INCISI DA "LA VOCE DEL PADRONE"

Czar Saltan - Il volo del calabrone, Orchestra Sinfonica di Chicago

Sadko - Canzone indù, Gigli, t.

Ivan, il terribile - L'uragano, Orch. Sinf. di Londra

Capriccio spagnolo, Orchestra Sinfonica di Londra

Doubinuska, Orchestra Sinfonica di Londra

La grande Pasqua Russa, Orch. Sinfonica di Filadelfia

La sposa dello Czar, rid. Franko, Canzone della sposa, Menuhin, viol.

Mlada, Corteo dei nobili, Orch. Sinfonica di Londra

Sheherazade, suite, Orchestra Sinfonica di Filadelfia

Sheherazade, Canzone indiana, Kreister, viol.

Gratis a richiesta spediamo il nostro Catalogo Dischi,
con un repertorio di oltre 20.000 pezzi, dei quali 6000
di ARTISTI CELEBRITÀ

Per le audizioni dei Dischi e dei meravigliosi Radio-grammofoni, Grammofoni Amplificati e Radio-ricevitori rivolgersi al nostro Negozio in

Galleria Vitt. Eman., 39-41; telefono 89-031

Negozi e Rivenditori in tutta Italia e Colonie



S. A. NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"
"La Voce del Padrone"

Список звукозаписей «Сочинения Римского-Корсакова (1844–1908) фирмы "La Voce del Padrone"», выпущенных к 1933 году и приведенных в театральной программке к постановке оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» (театр «Ла Скала»): Оркестровая запись «Полета шмеля», Чикагский симфонический оркестр; Песня Индийского гостя из оперы «Садко» в исполнении Джильи (тенор); Сцена урагана из оперы «Ivan il Terribile» («Иван Грозный»), Лондонский симфонический оркестр; «Испанское каприччио», Лондонский симфонический оркестр; «Дубинушка», Лондонский симфонический оркестр; «Светлый праздник», Филадельфийский симфонический оркестр; Ария Марфы из оперы «Царская невеста» (редакция Франко, исполняет Менухин (скрипка)); «Шествие князей» из оперы «Млада», Лондонский симфонический оркестр; Сюита «Шехеразада», Филадельфийский симфонический оркестр; «Индийская песнь» из «Шехеразады» в исполнении Крейсlera (скрипка)

Впервые оперный театр композитора предстал на итальянской сцене 11 апреля 1912 года: в «Ла Скала» поставили «**Псковитянку**». До 20 апреля спектакль повторили еще 5 раз; его успех рос благодаря Федору Шаляпину. Вступив на сцену «Ла Скала» как властный Мефистофель в одноименной опере Бойто, комически трактуя ту же роль в «Фаусте» Гуно, покоров публику трагедией Бориса, певец был победительно царственен и трогателен в «Псковитянке» в роли Ивана Грозного¹⁵. Обаяние великого баса особенно мощно в ролях великих злодеев: они представляли могучими личностями, реабилитированными благодаря дивному пению, и по-новому человечными. Да, они нарушали прежние Божьи законы о справедливости, но чудесное музыкальное исполнение оправдывало и это, а законы... со временем поблекли.

По анонсам прессы, премьера 1912 года должна была идти вместе с более поздней, по сюжету предшествовавшей «Псковитянке» оперой «Боярыня Вера Шелога», как в спектакле Большого театра 1901 года (где исполняли ставшую «стандартом» третью авторскую версию оперы). Подчеркнем: подобно первому появлению в Милане оперы «Борис Годунов», перед нами в 1912 году — первая интерпретация оперы иностранным коллективом, именно итальянский спектакль, где маэстро Туллио Серафин — за дирижерским пультом, Ида Катторини в ролях Ольги и Веры Шелоги, известный тенор Бернардо Де Муро — Михайло Туча и сторож; Шаляпин отмечен в партиях Грозного и Ивана Шелоги. Перевод либретто принадлежал Дж. Макки и М. Дэлинэ. Однако, судя по газетным откликам, на деле в спектакле звучала лишь «Псковитянка» и без первой картины третьего акта. Пресса отмечала: «как в театрах русских и, несколько лет назад, в Париже»¹⁶. Успех парижской постановки¹⁷ не мог не повлиять на решение «Ла Скала» повторить на ее материале триумф «Годунова» (1909), вновь с покоряющим аудиторию артистом в роли тайного отца героини.

¹⁵ Эту роль, как и Бориса, певец исполнял много ранее в России: в постановках 1896, 1901 и 1903 годов, затем — в Париже. Подробное описание сюжета и элементов постановки было темпераментно изложено Антонио Лега (Lega A. La "Pskovitana" alla Scala // La lettura. Milano, 1912. No 4 (11). P. 359–363).

¹⁶ G. p. "La Pscovitana" alla Scala // Corriere della sera, 12 aprile 1912. (Переводы рецензий здесь и далее — Е. Петрушанской.) Кстати, в российских двух постановках «Псковитянки» были задействованы дирижеры итальянского происхождения: М. Бернарди (1896) и И. Альтани (1901).

¹⁷ Сначала этот опус Римского-Корсакова (как и «Борис Годунов» в режиссуре А. Санина, но годом позже) в 1909-м представила Парижу компания Дягилева, выведшая на мировые сцены также и «Хованщину», «Князя Игоря» в 1913-м году и «Золотого петушка» Римского-Корсакова — в 1914-м году.

Газета «Мелодраматическое искусство» сообщала: «На “Псковитянке” эlegantнейшая публика живо аплодировала каждой картине оперы, с особым энтузиазмом удостаивая демонстрацией восхищения знаменитого Шаляпина... он воплотил Грозного убедительнейше, блестяще соединя драматический и вокальный артистизм. В третьей и в четвертой картине оперы его награждали овациями, в конце спектакля бурными аплодисментами бесконечно вызывали на авансцену. Честь удачи разделили с ним исполнители главных партий... <...> ...и все участники постановки, — хотя, признаться, последние были в тот вечер не на уровне задач, им доверенных... Превосходнейшей была работа хора под управлением М. Вентури. Оркестр, как всегда, на высоте, ведомый заслуженно награжденным овациями публики несравненным маэстро Серафином»¹⁸.

В архиве библиотеки Музея театра «Ла Скала» сохранились, схожие с предназначенными для оперы Мусоргского, эскизы исторических костюмов и наброски акварелью¹⁹. По некоторым данным, сценография и костюмы осуществлены, как ранее в первом миланском «Борисе Годунове», по рисункам А. Я. Головина. Будто копируя отображение в живописи пластики Грозного, Шаляпин был величествен; не зря в постановках этой оперы Римского-Корсакова в Палермо (1958), Триесте, Генуе (1968) и Риме (1969, 1978), вслед парижской трактовке, переименовали сочинение в «Ivan il Terribile» (западный вариант прозвища царя).

Зарываясь в газеты того периода, видим соседство материалов о театрах с вестями о гибели «Титаника», о «Деле Дрейфуса»... О том, как проходили и воспринимались исполнения оперы в Милане в 1912 году, рассказывает обильная пресса. Вот фрагменты рецензии: «Постоянный успех оперы, понижаемый неизбежным сопоставлением с “Борисом Годуновым”, не мешал критикам выражать высокую оценку хоровой части партитуры, оригинальную по диспозиции партий, нюансам использования голосов, ритмам, яркости эффектов. Вызвал восхищение и вибрирующий, теплый голос тенора Де Миро (в партии Тучи). Все же il clou — высшей точкой спектакля снова стал горячо принятый публикой Шаляпин, который демонстрировал свой талант «исполнителя-творца», представив персону кровавого Царя с непревзойденными искусством и правдивостью»²⁰.

¹⁸ Arthus. Teatri di Milano. Scala // L'Arte Melodrammatica. 1912. 20 aprile. No 157. P. 1.

¹⁹ 3232. Ivan il Terribile. N. 37 fig. e aquarelli su carta incollata su cartone di anonimo, cm. Da 37,7 a 37 di altezza e da 26 a 311 di base (n. inv. A7043/1-37, coll. Cost. 5934–5970). Tav. 1485. Stagione 1911 — Teatro alla Scala.

²⁰ Teatri. “L'illustrazione italiana”. 1912. No 16. P. 390.

Важны и критические замечания свидетелей-рецензентов, подмечавших то, что заметно стороннему взгляду и слуху, и сквозящие в том особенности восприятия в Италии музыки Римского-Корсакова, а в целом, русской музыки и менталитета вне России. Помимо восхищений по поводу красоты музыки, оригинальности, свежести ритмов и интонаций, большой силы *«массовой сцены, пронизанной колокольным набатом»*, звон которого рецензент счел даже *«более драматически сильным, чем в “Борисе Годунове”*», — есть наблюдения о том, что мешало слушателям прийти от оперы в полный восторг: *«однообразны приемы развития, даже в самой удачной, по его мнению, части опуса, хорах»* (похоже, речь шла о главенствующем у кучкистов типе «глинкинских вариаций»), использование одних приемов на протяжении сочинения делает утомительно-однообразными методы изложения, публике заметно преобладание статичности, неудачно либретто.

«В музыке и драме партия царя не очень значима, слишком обобщена поэтом; а композитор не смог ее оживить, наполнить вдохновением. И все же Шляпин вчера вечером придал ей драматургическое значение, силу и величие, со свойственной его искусству мощью представления образа публике.

Первая картина третьего акта отсутствовала... Последняя картина могла бы стать самой драматичной, но не стала таковой, а должна бы в музыке содержать порывы страсти, требуемые катастрофой... <...> Сцена Ивана с мертвой дочерью не волнует, не захватывает глубоко публику, однако отношение зала было одобрительным, судя по аплодисментам и многочисленным вызовам на поклоны певцов, дирижера и хормейстера.

Если бы опера Римского-Корсакова появилась в “Ла Скала” ранее оперы Мусоргского, публика оценила бы ее более. Тут же опоздание — хуже того, контраст! Оперы слишком похожи...

Русская музыка, кажется, ныне принята повсюду с восторгом, полным удивления. Особенно она нравится из-за своего эстетического вкуса, свежего для нас, из-за новаторства ритмов, особенного характера своей гармонии, развития, подчас краткого, скорее единообразного, нежели разнообразного, со следами песен своего народа... <...> ...и жаль, что опера была оценена не по своей внутренней ценности, а в сравнении с “Борисом”. Сценическую структуру драмы, историческую эпоху, большую роль хора, короткие эпизоды, локальный колорит, лады и формы музыкальных эффектов — все в “Псковитянке” публика могла сравнивать с Мусоргским. Если опера Римского не победила, то не вина публики. Что вновь говорить о “Годунове”, его изобразительной и гипнотической эмоциональной силе! Никогда так мы не чувствовали могучей убедительности

и оригинальности оперы Мусоргского, которая сразу открыла нам существенные дефекты Римского: отсутствие истинного драматического чувства и бедность формального изобретательства. “Псковитянка” — создание выдающегося, знаменитого музыканта, который в течение 20 лет работал над оперой, изменяя и модифицируя сочинение, никогда не будучи удовлетворенным, следуя своей постоянной неуверенности, принимая то один, то другой совет друзей. Он смог добиться изумительного, изысканного совершенства деталей. Но не смог создать истинно ценного, цельного театрального опуса. Он ошибся, прежде всего, в выборе сюжета. Не знаю сочинения Мея — основы либретто, но последнее бедно действительностью, в то же время фрагментарно, неясно в своем развитии. Главенствующая фигура Ивана не имеет точного рисунка и не обнаруживает характера героя. Влюбленный бунтовщик Туча и романтическая девственница Ольга ведут себя как традиционные сценические персонажи. Сюжет раздроблен на маленькие сценки, развивается лишь в лирических моментах — в весьма условной форме, — да и в некоторых описательно-декоративных эпизодах. Партия хора важна, но малоразнообразна. Движение действия то слишком медленное, то слишком быстрое; диалог — без силы страсти и контрастов.

Придать ценности музыкальной драме с таким либретто было невозможно. Композитор бесполезно потратил время и долгие усилия, не смог достичь подлинного интереса, настоящей взволнованности. И музыка тоже фрагментарна, в основном описательна, недостаточно тепла и бедна движениями страсти. Те короткие моменты, когда драматургическая ситуация требовала напряженности чувств, интенсивности выразительности и внутреннего соответствия звучаний словам, музыка не заполняет точным эмоциональным выражением, не достигает сильного воплощения, и ей не удается избежать неопределенности оркестрового рисунка.

Музыка хоров превосходна из-за оригинальности голосоведения, ритмов, богатства модуляций, знания эффектов — это лучшая, самая характерная и драматичная часть оперы. Здесь особо проявляются локальные лады русской музыки, народные темы с интересными модуляциями, мелодической прихотливостью, которые композитор имитировал и воспроизвел, не изменяя их схоластическими школьными усложнениями и не втискивая в жесткую симметричность.

Полное ужаса волнение, с которым народ во второй половине I акта слушает беглеца из Новгорода (тот рассказывает об уничтожении своих сограждан, о насилиях губернатора, чтобы согнуть свободный город перед царем), сменяется бурным восстанием молодежи, возбужденной голосом М. Тучи, готового защитить

их жизнь и их свободу, — это воистину напряженный момент не только благодаря замечательной выразительной идее, но также из-за чудесной простоты выражения. Не менее прекрасен и впечатляющ большой хоровой эпизод следующей картины: народ, дрожа, ждет появления царя и простирается ниц, умоляя о помиловании.

По сравнению с этим остальное в опере, не теряя деликатной красоты, кажется обесцвеченным. Вместо великой трагической выразительности там находим чувствительность музыки, которая течет незамысловато, ненапряженно, светло, но без вспышек вдохновения и разнообразия форм. Мелодии схожи меж собой, развитие — слишком часто единообразно. Тема сначала проходит одногласно, добавляется аккомпанемент, повторы — со все более богатой гармонизацией, более интенсивным оркестровым движением. Темы короткие, музыкальное повествование — недлинными периодами, они постоянно возвращаются с оригинальными модуляциями редкой элегантности, следуя словам драмы, но, в целом, не “переводя” их в музыкальные высказывания-слова, как это случается в “Борисе”.

Римский-Корсаков не имеет ни решительности, ни предвидения, ни драматического чувства Мусоргского, он не хочет высказываться напрямую... Замечательный хозяин своего искусства, он изысканный описатель, инструментатор. Но в “Псковитянке”, где совершенны формальные красоты, изящны детали, недостает драматической одушевленности — единственной истинно необходимой формы музыки в театре. Это опера знающего, мудрого маэстро, а не композитора-творца. Исполнение всячески достойно похвалы; маэстро Серафину по заслугам принадлежит основная честь в достижении успеха. Оркестр играет с большим разнообразием оттенков. Хор овладел материалом с несравненным мастерством, совершенством. Шаляпин — исполнитель-творец. Ида Катторини в партии Ольги очень понравилась легкостью своего прекрасного голоса. Де Муро в краткой партии Тучи проявил лучшие качества и очень обаятелен. Бас Торрос Ди Луна и тенор Сименти произвели очень хорошее впечатление в партии Токмакова и боярина Матуты. Мария Волюнтас (Власьева) — мощное контральто, но несколько напряженное. Прекрасна сценография и режиссура. 13 апреля, в пятницу, второй раз покажут “Псковитянку”»²¹.

Описание сюжета и спектакля есть и в отклике Антонио Лега²².

²¹ G. p. “La Pscovitana” alla Scala // Corriere della sera, 12 aprile 1912.

²² Lega A. La “Pskovitana” alla Scala // La lettura. Milano, 1912, 11 aprile. No 4. P. 359–363.

Последовавший большой перерыв в появлении на итальянских сценах «Псковитянки» объясним амбивалентными отзывами, сложностью постановки опуса и желанием открывать публике все новые оперы русского мастера, наступлением мировой войны и — ограничениями фашистского режима. С 1950-х годов эта опера снова появилась на сценах в Италии, еще по-итальянски, в том же переводе и с сокращениями, что и спектакль 1912 года. «Псковитянка» представляла в 1954 году в Риме (концертное исполнение на радио), в 1959 году в Палермо, в 1968-м — в Триесте, потом в Риме и в 1969 году в Генуе²³.

Когда возникает вопрос о сокращениях оперных партитур при постановках, все решает результат: на пользу ли они опере, спектаклю и театру. Исполнение в один вечер двух названных опер должно бы обусловить купюры в «Псковитянке», но в прессе нет подтверждений, что звучала также и «Вера Шелоба». Зато можно судить о сокращениях по фонографическому документу: сохранилась звукозапись спектакля, во многом повторявшего премьеру. Это превосходное исполнение зафиксировано «вживую» из Римской оперы, после возобновления там спектакля с 18 марта 1969 г. Драматургически убедительно оживляет увертюру сокращение главной партии (после вступления на тему Грозного экспозиция начинается с побочной темы). Купюры сделали форму более компактной, динамичной, без «ученических» повторов, «подтянули», улучшив несколько рыхлое строение оперы²⁴.

О высоком уровне итальянских трактовок оперы в тот период свидетельствует статья компетентного музыковеда и слависта Феделе Д'Амико²⁵; он счел великолепно вылепленными партии протагонистов, замечательно выразительной — повторявшую шалляпинские акценты и интонации трактовку роли Ивана Грозного Б. Христовым.

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=sq28GFBLczU> аудиозапись опубликована в You Tube 17.06.2014. Исполнители: Царь Иван Васильевич: Boris Christoff; княжна Ольга: Nicoletta Panni; Михаил Туча: Ruggero Bondino; князь Юрий Токмаков: Lorenzo Gaetani; боярин Никита Матута: Aldo Bertocci; князь Афанасий Вяземский: Renzo Gonzales; Власьевна: Genia Las; Перфильевна: Fernanda Cadoni; боярышня Степанида Матута: Lidya Nerozzi; царский лекарь Бомели: Alfredo Colella; сторожевой: Franco Pugliese. Orchestra Simfonica e Coro del Teatro dell'Opera di Roma. Хормейстер Tullio Boni. Дирижер Thomas Schippers.

²⁴ Опера имеет несколько версий; автор во второй из них сделал сокращение. Постановщики предпочитают третью (и четвертую) версии, по закону окончательного текста композитора. Есть и опыты постановки первой версии.

²⁵ D'Amico F. Ritorno a Rimskij-Korsakov // Italia domani, 12.04.1959. Vedi: Scritti teatrali. 1932–1989. Milano, ed. Rizzoli, 1992. P. 91–93. Scene di Alexander Benois, direttore d'orchestra Nino Sanzogno.

Спектакль шел под названием «Ivan il Terribile» («Иван Грозный»). Но приемлема ли смена названия, переносящая внимание на зловещего царя? Смещение акцентов, с благими целями адаптации к вкусам нерусской аудитории, стало закономерным следствием популяризации, стремления приблизиться к оперным «мировым стандартам», формату мелодрамы и веристской оперы. И в дягилевских спектаклях тоже усматривали значительный произвол по отношению к тексту: «приспосабливая оперы к европейским вкусам, Дягилев часто перекраивал произведение — менял порядок номеров, купировал сцены (“Борис Годунов”, “Князь Игорь”), заказывал новые редакции и сценические версии (“Хованщина”, “Золотой петушок”). Такой волюнтаризм возмущал многих современников, и, по требованию наследников Римского-Корсакова, балетный “Золотой петушок” был снят после трех представлений»²⁶.

Пожалуй, в первую треть XX века с наибольшим интересом встречали оперы композитора во Франции. Именно оттуда в 1931–1932 годах приезжал в Италию (Милан, Флоренция, Рим, Турин) коллектив театра «Русская частная опера» Александра Церетели²⁷, увлекший аудиторию сказочными операми из России. Эффект «долгого эха» европейских премьер, которые вывели кучкистские театральные создания на «мировой рынок», помог русской опере на Западе.

Коллектив Церетели в Милане выступал в театре Даль Верме, уже реконструированном и не таком огромном, как в XIX веке при первом появлении «Жизни за царя» в Италии; исполнительский центр привез спектакли по Мусоргскому, Бородину и Римскому-Корсакову²⁸.

О репертуаре парижского коллектива и дирижере говорит статья тех времен: «Помимо Даль Верме, гастрольная труппа выступила на Малой сцене зала Филодрамматичи и в зале Собраний, представив оперы “Борис Годунов”, “Снегурочка” и “Хованщина” (в редакции Римского-Корсакова). Дирижер — Кирилл Дмитриевич Агреньев-Славянский, бывший директор государственной оперы

²⁶ Отказ вдовы композитора Н. А. Римского-Корсакова на предложение Дягилева сделать в постановке «Садко» купюры задержал появление опуса на парижской сцене до 1930 года.

²⁷ См.: Петрова А. В. Произведения Н. А. Римского-Корсакова в репертуаре «Русской оперы» в Париже (1929–1935) // Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010. СПб., ГУ СПбГМТИМИ, 2010. С. 113–123.

²⁸ Продолжая традиции Мамонтовского оперного театра, там шли, помимо «Снегурочки», «Садко», «Кашей бессмертной», «Сказание о невидимом граде Китеже» (в концертном исполнении), «Сказка о царе Салтане» // Петрова А. В. Там же. С. 114–115.

Петербурга и симфонического оркестра русского Императорского двора»²⁹.

Эскизы сценографии для «Бориса» и «Снегурочки» выполнял Константин Попов. Вероятно, партию Снегурочки пела бывшая солистка Мариинского театра Мария Кузнецова, с ноября 1928 года организовавшая труппу, ставшую основой парижского театра³⁰. И впоследствии «французское влияние» было сильным. Так, в сезоне 1940–1941 годов в Италии ставили парижскую версию «Золотого петушка» как балета с пением; она, идея и плод дягилевской труппы, в 1918 году прошла в «Метрополитен-опера» Нью-Йорка, странствовала по Европе, пока не попала в версии А. М. Милоша на римскую сцену в разгар фашистской агрессии.

А впервые в Италии опера «**Золотой петушок**» в своем оригинальном виде была поставлена на сцене театра «Реджио» в Турине 18 февраля 1925 года. Лоренцо Бьянкони указывает: подъем театра Турина был вызван частным меценатством³¹.

В статье тогдашнего альманаха «Итальянская иллюстрация», в разделе «Музыка», рассказ об этой постановке предварялся восторженной информацией о, скорее всего, плодах этого меценатства: значительных прогрессивных преобразованиях в технике и материальной части, очень важных на практике: «по радующему примеру театра “Ла Скала”, для новых нужд современных постановочных решений в 1925 г. модернизирована сцена, сценические механизмы, система электрофикации и светового обеспечения спектаклей, обновлена и приподнята крыша театра»³². Это позволило использовать ресурсы, осуществить интересные сценографические решения.

Меценатство дало средства и для неожиданной для туринцев, радующей глаз, символической и в то же время сочно-«вещной», звонко-цветастой сценографии великого Константина Коровина — автора премьерного живописного решения «Золотого петушка» в Большом театре (1909). «На заре фашизма» итальянцы могли узреть в «Золотом петушке» невиданную яркость, рафинированную стилизацию обольщения внешней красотой, простова-

²⁹ Tibaldi Chiesa Mary. *Compagnie russe e francesi in Italia // Comoedia*. 1931. No 12. P. 34–35.

³⁰ Труппу финансировал муж певицы, банкир Альфред Массне, племянник известного композитора.

³¹ Bianconi L. <https://books.google.ru/books?id=KEJ3BQAAQBAJ&pg=PA201&dq=Lorenzo+Bianconi+Rimskij-Korsakov+opera&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKewjIxZHymc bK> (дата обращения: 14.10.2016); Feder G., Bianconi L. *Filogia musicale: Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1992. Parte II. P. 51, 112.

³² Gatti Carlo. «Il gallo d'oro» di Nicola Rimsky Korsakoff // *L'illustrazione italiana*. 1925. 1 marzo. No 9. P. 180.

тую грубость — метафоричное воплощение глупой беспечности и агрессии власти. Но вот парадокс. По статистическим данным, в 1935–1943 годах в Италии постановок музыкального театра Римского-Корсакова было четыре: в сезоны 1936/37 и далее 1937/38, 1939/40, 1940/41, и из них две — именно эта сатирическая опера³³!

Как тогда воспринималась эта музыка? Ныне кажется, она была способна дать предупреждающие сигналы: не доверять сторонним пророкам и идеям, не заражаться чужой безжалостностью, чувственностью. Опера пророчествует об опасном очаровании этим, как и Востоком, — грозящим гибелью основ существования. Но перед началом 1940-х годов было ли это понятно слушателям, увлеченным экзотикой, свежей прелестью новых звуковых и зримых миров?

А что было новым тогда для итальянцев? В начале 1925 года в Милане гостил Рабиндранат Тагор, газеты акцентировали это; в конце января в альманахе «Итальянская иллюстрация» (откуда приведем отклик на премьеру «Золотого петушка») опубликован перевод рассказа «Il Piffero» («Свирель») А. Чехова; читателей волновали угрозы Л. Троцкому, уехавшему из России; писали, что Бенито Муссолини приглашал его жить в Италии — словно сказочного Звездочета...

Пресса — о восприятии оперы: «Постановке знаменитого русского музыканта посвящены особые усилия для создания выразительной, зрелищно яркой сценографии; автор ее и богатейших костюмов — Константин Коровин, друг композитора. Чрезвычайно эффектная постановка принадлежит русскому режиссеру Витторио Андога»³⁴.

Критик Карло Гатти приезжал в Турин на первое сценическое представление «Петушка»: «Каждое появление новой для нас оперы именитого композитора, многие аспекты творчества коего еще нам не знакомы, возбуждает наш интерес, любопытство. <...> Римский Корсакофф известен колористическими решениями, мелодическими и гармоническими, и выбор сюжета объясним жадной новых

³³ Storia dell'opera italiana. A cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestrelli. Vol. 4. Il sistema produttivo e le sue competenze. Torino, E. D. T., Edizioni di Torino, 1987. P. 208.

³⁴ Витторио Андога, наст. фамилия Виктор Журов — тенор, выступавший в 1910 году в Казани. Его деятельность как режиссера отмечена в постановках «Бориса Годунова», в том числе в «Ла Скала» с Тосканини. Одно его письмо хранится в РГАЛИ. Ф. 947. Оп. 1. Ед. хр. 158. Цитата из статьи дана по: <http://www.rgali.ru/object/228452461>. Вот участники постановки: D. Viglione-Borghese (Додон), A. Castigliano (Гвидон), N. Villa (Афрон), E. Dominici (Полкан), A. Tichonova (Амелфа), G. Raisov (Звездочет), A. Sari (Шемаханская царица), E. Guggeri (Золотой петушок). Дирижер — Gaetano Bavagnoli, хор — A. Morosini, декорации — K. Korovin, сценограф — E. Cellini, режиссер — V. Andoga.

“красок”... <...> I акт лучше двух остальных, благодаря более разнообразной конструкции. Композитор продвигает в опусе своеобразные находки, искусную игру музыкальными аспектами и тембрами мира фантастической притчи: петушиным зовом, писклявым фальцетом астролога-Звездочета, весенним обновлением, добавившим нежность в пение царя и умиленных придворных... <...> Во II акте со свойственным композитору мастерством властные мелодические фразы контрастируют с декламационными; регулярные, мягкие ритмы противопоставляются решительным движениям; деликатные оркестровые мазки — броской, декоративной смелости других... <...>

Римский Корсакофф в течение всего творческого пути стремился отмежеваться от музыкального веризма своего старшего брата, Мусоргского, ища вдохновение в фантастической драме, притче, и вершина здесь — в сказке “Снегурочка” 1882 года... <...> “Золотой петушок” нельзя назвать среди наиболее удавшихся оперов Маэстро. В нем нет свежести инноваций его предыдущих сочинений. <...> А прием оперы у публики был хорошим: четыре вызова на поклоны в первом акте, три — во втором и два — в первом. Хотя туринская публика, обычно скупая на аплодисменты, тут была еще холоднее, — может, потому, что не смогла разобраться в жанре оперы, между комедией и фарсом, реальным и фантастическим.

Исполнение было достойным. Маэстро Гаэтано Баваньоли³⁵ стремился преодолеть острые трудности партитуры. Синьора Сали, с ее мягким виртуозным вокалом, прекрасная актриса, с грацией исполнила танец во II акте оперы. Синьоры Гуджери и Тихонова хороши в партиях Золотого петушка и Амелфы. Вильоне-Боргезе — отличный царь Додон; его живой ум служил для исполнения совсем не простой партии, коя должна развлекать, не впадая в банальность... Сценография, придуманная и реализованная Коровиным, создает прекрасный декоративный эффект, продумана в целом и деталях, костюмы с большим вкусом, все в совершенном согласии с фантастическим характером сказки. Русским являлся весь коллектив постановщиков, автор слов и музыки, и было создано столь цельное единство тенденций в спектакле, что большего и желать нельзя»³⁶.

Казалось бы, после такого отклика оперу могла ждать судьба ежегодных многочисленных постановок, как было на Апенниннах с «Борисом Годуновым», однако этого не случилось. Когда «Золотой

³⁵ Его имя встречается среди дирижеров постановок «Бориса Годунова», еще в 1920-е годы.

³⁶ Gatti Carlo. Указ. соч. P. 180–181.

петушок» снова зазвучал в Италии, на римском радио в 1938 году, а потом в Опере Рима (постановка повторена в двух сезонах), то был уже не авторский вариант, а с мимансом и балетным действием. В 1940 году спектаклем дирижировал Серафин, в 1941-м — Сальфи, режиссура и хореография А. Милоша, сценография Н. Бенуа; в ролях прекрасные певцы: известный по исполнениям роли Годунова Танкреди Пазеро — Додон; Шемаханская царица — Каррозио Радиче; ее балетным дублером на сцене был сам Аурел Милош, превосходный танцор.

Упомянем лишь знаковые итальянские трактовки этого сочинения. С началом Второй мировой войны неуместна, казалось бы, русская антицаристская опера, да еще в трактовке происходящего из Восточной Европы мастера танца Аурела Милоша, с его преследуемой фашизмом сексуальной ориентацией. Но опера шла, причем в основном в Риме, и как это объяснить, нам не ведомо. Именно Милошем, во второй его сезон работы в Римской опере, 20 февраля 1940 года была поставлена версия — фокинско-дягилевская — «Золотого петушка»; с ним соседствовала в спектакле одноактная опера «Испанский час» Равеля. Синтезированное действие, союз оперы и балета имел большой успех. Если Т. Серафин 9 дней спустя вновь дирижировал «Золотым петушком» в один вечер с балетом «La giara» («Кувшин» А. Казеллы по Пиранделло), значит, музыка оперы была сокращена.

Несмотря на то что Д'Амико в статье о творчестве Милоша пишет: «Обе части спектакля были балетными, хотя афиша указывала: “опера Римского-Корсакова”»³⁷, — судя по именам исполнитель, была и вокальная часть.

Любопытен и спектакль 1974 года в театре Верди Триеста, ведомый дирижером Оскаром Даноном. Зрелище стало знаменитым благодаря басенному строю постановки, осуществленной знаменитым американским композитором итальянского происхождения Джан Карло Менотти³⁸. К тому же изюминкой, тогда необычной, ибо

³⁷ D'Amico F. *Ciò che gli dobbiamo* // Aurelio M. Milloss. *35 anni di balletto al Maggio musicale fiorentino*. Firenze: ed. Teatro comunale di Ferenze, 1987. P. 14.

³⁸ “Gallo d'oro” al teatro Verdi a Trieste // *L'Espresso*. 10.02.1974. P. 238–239. Д'Амико вспоминает, как стилизованно сделал Милош эту оперу в Риме в 1940 году, по примеру Фокина ее редуцировав. В Триесте Джан Карло Менотти режиссировал оперу сквозь призму комического реализма: контролировано как никогда, но основано на глупости, все пронизывающих гэггах. А в 1988 году «Золотого петушка» слышали в Италии по-иному. Для обновления языковой атмосферы текста (сама опера исполнялась по-русски, как было заведено), ритмическую итальянскую версию либретто осуществлял известный критик и музыковед Феделе Д'Амико; и к редакции перевода был привлечен поэт,



Габриэлла Равацци в роли Шемаханской царицы в постановке оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок» в Театре Верди Триеста. Дирижер Оскар Данон, режиссер Джан Карло Менотти, 1974

опера только начала попевать за сексуальной революцией, стал сценический ход, названный в одной из рецензий «Первый оперный topless в Италии»: «Потому, что Равацци (в партии Шемаханской царицы — *Е. П.*) несет собственную обнаженность со свободной, беспечной элегантностью, побеждая чувствительную публику миловидным обликом своей героини не менее, чем царя Додона»³⁹.

Судя по итальянскому либретто 1925 года, сокращений в тексте оперы не было⁴⁰. Автор перевода — Фаринелли. Несколько либретто опер, включая словесные тексты «Сказания о невидимом граде Китеже и деде Февронии» блестяще переведены ярким филологом Р. Куфферле, а либретто В. Бельского **«Сказки о царе Салтане»** — воистину виртуозно, с сохранением формы и тона былинного стиха, модифицированного им «в итальянском духе», в основном одиннадцатисложником, сообразно ритмам вокаль-

ных партий. Художественно выразительный, стильный перевод Куфферле способствовал вовлекающему знакомству аудитории с русским миром и тому, что уже на первой итальянской постановке «Салтана» в марте 1929 года, судя по рецензии, «зрители и критика были очарованы фантазмагорией сценических решений и светлыми видениями, неожиданно являющимися из волшебной России...»⁴¹

Приводимые тогда сведения могли быть сомнительными и даже ошибочными: к примеру, аннотация к спектаклям того периода — не в глухой провинции, а в театре «Ла Скала»; в рассказе о кучкистах, назвав Римского-Корсакова «самым способным из них», обозначены годы жизни Мусоргского (охарактеризованного как «самый смелый») как 1823–1851: то есть к моменту его смерти

известный литератор, в том числе создатель итальянских версий стихов Бродского и его друг, одна из важных фигур культурного горизонта страны Джованни Буттафава.

³⁹ Washington P. Il primo topless operistico in Italia // Gianni Gori. IL Teatro Verdi di Trieste. 1801–2001. Venezia: ed. Marsilio, 2001. P. 125.

⁴⁰ Например, в файле: http://www.dicoseunpo.it/R_files/Gallo_oro.pdf от 24.06.2016 (дата обращения: 27.10.2016).

⁴¹ «Saltan» di Rimskij Korsakov alla Scala // Corriere della sera. 20 marzo 1929.

автору «Псковитянки», созданной в тесном контакте с Модестом Петровичем, должно было быть от силы семь лет.

След событийной постановки «Салтана» — один из откликов вышел в тот же день, когда театральная кампания Pitoëff впервые представляла в Милане спектакль «Три сестры» Чехова, а на сцене «Ла Скала» шел «Борис Годунов». Это свидетельствует о большом спросе на русский репертуар. Обилие переведенных цитат рецензии обусловлено отображением в ней аспектов восприятия постановки: «После долгих сценических и музыкальных работ, тщательных приготовлений солистов, хора, костюмов и пр., трудоемкая “Сказка о царе Салтане” с прологом, в 4-х актах и семи картинах, предстала наконец в “Ла Скала”... дабы стабилизировать пошатнувшуюся в последнее время в театре гармонию значимости союза сценического зрелища и музыкальной наполненности представления. Опера компенсировала это публике с избытком: от фантазмагории сценографических изысков до игры светом, бросков места действия из «реальной» Руси наших снов — вне ее, контрастов сияющих видений после моментов абсолютной темноты, — всего разгула воображения, насколько он желанен в искусстве романского вдохновения.

Мастера русского искусства — более воодушеватели ярких картин, нежели конструкторы формальной организации произведения, — к такому привычны, и подчас даже с перехлестом их колоритнейших, ярких фантазий.

Публика “Ла Скала”, уже знакомая с “Псковитянкой” и “Шехеразадой”, не чувствует себя неприготовленной к такой обширной сказочной мозаике, к инфантильным и гротескным персонажам и авантурным сюжетам автора, не исключаям глубокого эпического содержания. Ее не удивишь контактом с чудесным. Тип речения русской музыки ей знаком, после стольких встреч с пятью русскими маэстро, в свое время новаторами-реформаторами... и все было внятно благодаря исполнению оперы под руководством дирижера Э. Паницца. И даже ощущая, что Римский-Корсаков не изобрел ничего нового, — в случаях, когда композитор не покидает национальной территории народных песен, когда в частых “набегах” вне родных пределов он каждый раз погружается в усталый романтизм и вагнеризмы, разбавленные в розовой воде, — все же он демонстрирует величие новой сказки и позволяет нам оценить богатство постановки. В достаточно заполненном зале, полном элегантно публики, аплодисменты звучали в конце каждой картины. Артистов вызвали после пролога, 4 раза после 1-го акта и по 3 раза после следующих трех. Хлопали и после инструментального эпизода между 1-м и 2-м актами. Дирижера и хормейстера Витторио Венециани высоко оценили. Режиссер — А. Санин. Отметим недостаток

сценической эффектности и действенности, по сравнению с нашими особенностями восприятия театра: оперных чувств, страстей, которые там “представляются”.

Однако отношение звуковой материи и формы кажется здесь мнимым. То лирическое чувство, кое расцветает между виражами приключений и сказочными картинками, показывается с присущей автору грацией и простоватой непосредственностью, но словно с некоей сурдиной. Создается впечатление подросткового сообщества, в состоянии души без горячности, без страстных порывов: простой лиризм скрыт внешними кажимостями фантастического, неспособными общаться между собой. Отсюда происходят смутная, хотя и наполненная гармония и художественный баланс, которые помогают воспринимать нереальности и странности, метаморфозы и гротески, в коих сюжетная интрига представлена живой, поскольку художник ее извлек из мира реальности и вне такового мира ее и сохранил. Со свежим, невинным художественным чувством, слишком сходные меж собой происшествия сюжета воспринимаемы, даже когда, вынесенные на сцену, они жестко обнажают свою бессвязность, нелепость, непоследовательность. Искусство в опере-балладе представляет невозможное в положении возможного, благодаря фантастическому размышлению: в той же сцене, с разницей в несколько минут, царевич Гвидон то дитя, то подросток. Сила эпоса, по своей нарративной природе, способна увести это на второй план, акцентируя поэтический план звучащего...»⁴²

В Интернете обзорная информация говорит о последующем отсутствии представлений в Италии «Сказки о царе Салтане»⁴³, но это не так. Возобновлений «Салтана» не было долго, в отличие от других сочинений композитора на театральных и концертных сценах, но в 1932 году его показывал в Риме и Турине коллектив А. Церетели; не раз исполнялись инструментальные фрагменты из оперы. Исправим и некоторые неточности в списке Матусевича: в 1988 году оперу, уже по-русски, новаторски поставили в театре Ромоло Валли города Реджио Эмилия (дирижер Владимир Федосеев, постановщики — итальянцы, интернационален состав участников)⁴⁴. Этот

⁴² G. c. La prima di “Zar Saltan” alla Scala // Corriere della sera. 1929. 20 marzo.

⁴³ <http://www.rodioni.ch/OPERNHAUS/zar/rimsky.html> (дата обращения: 28.04.2016).

⁴⁴ La fiaba dello zar Saltan. Reggio Emilia, 5 мая 1988, дир. Владимир Федосеев, сценография Гаэ Ауленти, костюмы Джованни Буцци, режиссер Лука Ронкони, его помощник — Анджело Корти, сценографы из Рима, Флоренции, Милана. Салтан — Петр Новацки и Иван Консулов; Милитриса — Барбара Мадра и Лючия Маццарда; Гвидон — Юрий Марусин; Царевна-Лебедь — Кристин Барбо; Старый

блестящий спектакль, руководимый великим Лукой Ронкони, возобновили в том же году с 14 мая в Театро Лирико Милана и, с 29 июня 1989 г., на сцене «Ла Скала» (дирижер Геннадий Рождественский)⁴⁵.

Мимо такой необычной интерпретации «Салтана» нельзя пройти: благодаря содружеству Ронкони и талантливого художника-архитектора Гаэ Ауленти⁴⁶, уникально решение пространства и пластики действия. Задник стал продолжением сцены на перпендикулярной ей плоскости, с участием акробатов, марионеток, причудливой фантазией расцветивающих сказку и счастливо нарушающих звучно-цветастую, однако несколько избыточную, регулярность появления чудес в музыке нашего композитора.

Исследователь оперного пространства в режиссуре Ронкони пишет, как постановщик и сценограф «Салтана» «зародили особое пространство оперы, словно продолжение голоса и тела певца, в образе наклоненной “машины” сценического действия, в беспрестанном движении, и на поверхности темной сцены создали “развертываемый ковер”»⁴⁷, наполнив новым смыслом неиспользуемую в таких целях «вертикальность»⁴⁸ сценической коробки, — словно сказочный пласт воображения, парящий над грязью обыденности.

Сохранились в Архиве сценографии «Ла Скала» фотографии спектакля в Театро Лирико⁴⁹ и десять дивной красоты эскизов.

дед — Карло Каифа; Глашатай — Иван Косулов; Осетр — актер Джанкарло Луккарди; моряки — Эр. Кавацци, Дж. Чеккарелли, Эрнесто Панарьелло. Хор будапештского радио, хормейстер Ф. Сапзон.

⁴⁵ Спектакль шел с другими исполнителями вокальных партий.

⁴⁶ По мнению исследователей, «сценография этой оперы — в числе лучших и является одним из примеров, когда центральная идея остро схвачена и последовательно проведена, диктуя формирование временной и драматургической последовательности... Оформление Ауленти... <...> ... развертывает ряд картин, которые визуально изменяют некое единственное фундаментальное представление об опере... каждая сцена логически и поэтически следует предыдущей, тогда как она, в свою очередь, образует новое решение. В ее сценическом языке цитаты и все элементы функциональны, но даны с легкостью: ничего слишком серьезного, подчеркиваемо декларируемого, все пронизано чувством игры!..» (Aulenti alla Scala. Torino-Londra-Venezia-New York, ed. Umberto Allemandi, 1994. P. 15.)

⁴⁷ «In collaborazione con Gaë Aulenti Ronconi ha concepito lo spazio dell'opera su un estesa “macchina” inclinata, in continuo movimento, che attraversa la superficie del palcoscenico buio ed opprimente: un “tapis roulant” impregnato di fango, che scorre e fa precipitare verso una porta di metallo... tutto quello che trasporta» (Panugada Maurizio, Pianta Paola. Lo spazio nelle opere liriche realizzate da Luca Ronconi. Tesi di laurea. Politecnico di Milano. Facoltà di architettura. A. A. 1988–1989. P. 235.)

⁴⁸ Panugada Maurizio, Pianta Paola. Lo spazio nelle opere liriche realizzate da Luca Ronconi. Tesi di laurea. Politecnico di Milano. Facoltà di architettura, A. A. 1988–1989. P. 253, 254.

⁴⁹ Ronconi Amici della Scala. 2016. P. 131–135.

Пример обычного в те годы внимания к постановкам русской оперы находим в списке газетных откликов влиятельных критиков, музыковедов⁵⁰. С 17 октября 1997 года Ронкони обновил эту постановку в Театро Комунале Флоренции под руководством дирижера Александра Анисимова⁵¹. Тогда опус тандема Ронкони – Ауленти получил престижную премию Аббиати за сценографию и костюмы. К концу XX века во многих театрах Италии сформировалась традиция предварения спектаклей встречей со зрителями (бесплатный вход), согласно которой во флорентийском *Piccolo teatro* желающие могли, помимо рассказа-разъяснения Чезаре Орселли, наблюдать, как актеры Сандро Каротти и Марселина Руоко разыгрывали фрагменты из «Салтана» по-итальянски (сама опера шла по-русски).

Об этих спектаклях одобрительно отзывался и автор книги о русской опере «Дети Бориса», крупный музыковед Рубенс Тедески в статье о «Салтане».

Эту оперу нельзя свести лишь к родству с Глинкой и Мусоргским — опусы Римского-Корсакова являются плодом не поисков музыкальной и глубинной исторической «правды о России», а другого характерного союза: сказок европейского происхождения с новациями в сфере национального русского музыкального языка, следуя и «Руслану и Людмиле», и мистериальности народного творчества, и не без влияния «волшебной оперы» — итальянской, французской и немецкой.

Аналогичные истоки — у более ранней оперы Римского-Корсакова «Садко». В 1931 году (с 24 февраля) состоялось ее первое появление в Италии. Но та, обретшая успех постановка, была заемной, гастрольной, ее привез в Рим и Турин театр Церетели. А несколько месяцев спустя, с 4 апреля эта опера предстала уже в исполнении

⁵⁰ Это Mazzola Gabriela (“La notte” 6.05.1988), Duilio Courir (“Corriere della sera” 07.05.1988 и 15.05.1988); Angelo Foletto (“La Repubblica” 07.05.1988); Giorgio Pestrelli (“La Stampa” 07.05.1988); Egilio Saracino (“Avvenire” 07.05.1988); Rubens Tedeschi (“L’Unità” 08.05.1988 и 15.05.1988); Lorenzo Arriga (“Il Giorno” 15.05.1988).

⁵¹ 11, 12, 14, 15–17 октября 1997, «Сказка о царе Салтане»; либретто Бельского в бегущей строке титров переведено на этот раз фирмой «Prescott Productions»; оркестр и хор MMF, дирижер — Александр Анисимов, директор сценической части — José Luis Basso, режиссер — Л. Ронкони, реализация режиссуры — Lorenza Cantini, сценография — G. Aulenti, костюмы — Giovanna Buzzi, свет — G. Mantovanini. Исполнители: Салтан — Ascar Abdrazakov, Elgar Aliev; Милитриса — Tatiana Poluektova, Chiara Angela; Гвидон — Vitalij Taraschenko, Marek Torzewski; Бабариха — Eleonora Jankovic; Царевна-Лебедь — Larissa Rudakova, Khibla Gerzmava. Художественный руководитель — R. Tedeschi.

итальянцев под управлением дирижера Мартинуцци⁵², с режиссурой не раз упоминаемого Санина. Спектакль шел в театре Костанци, вновь открытом как Королевская опера два года ранее, под патронажем Муссолини.

Тогда опера Римского-Корсакова и постановка пришлось по вкусу римской публике (было пять представлений), о чем судим по повтору спектаклей год спустя с восстановленной и обновленной Николаем Бенуа знаменитой сценографией его отца, с теми же исполнителями, с дирижером Ванелли. А в Милане «Садко» поставили, снова под управлением Дж. Мартинуцци, 2 февраля 1938 года, но по-иному. То оказался единственный — и, похоже, судя по жесткой критике Ф. Д’Амико, неудачный спектакль (впрочем, рецензенту не понравилась и предыдущая «простовато придуманная и фрагментарная» постановка оперы под музыкальным руководством Купера). Узнаем о том из статьи Д’Амико — подробной, основательной, свидетельствующей о большом знании источников сюжета, истории и культуры России, уважительной к музыке и — чрезвычайно въедливой. Что же известный музыковед, работавший в сфере изучения русской оперы, усматривал в «Садко»?

Вопреки знакомой нам традиции, он ощущал сюжет и музыку оперы как некий фантастический сон, — «столь трудный для сценической реализации, что автор с 1867 года воплотил “Садко” в симфоническую поэму, ставшую основой оперы».

«Особенной» видится критику ее музыка: «В ней своя экзотика, по-особому смешаны реальные и нереальные персонажи, древние фольклорные элементы и примитивно-контрапунктические хоры, элементы сарказма в духе Мусоргского, акварели морских глубин à la Вагнер и лирические моменты, напоминающие жеманность и галантность Чайковского или романсы и тарантеллы Тиринделли» (Музыка пошловатого, очень популярного скрипача и композитора, между опереттой и ранним Пуччини, бурно эмоциональна и наполнена духом эстрадности первой трети XX века⁵³. — *Е. П.*), «не чуждаясь и кое-каких цитат...» (Их происхождение не уточняется. — *Е. П.*).

«Постоянна в музыке мелодическая строфичность и симметричная периодичность, на грани растянутости, многословия... ее,

⁵² Состоялось 5 представлений под управлением дирижера Мартинуцци. Сарачени — Волхова, Педеричини — Любава, Альфано — Нежата, Таккани — Садко, Дамиани — Венецкий гость, Ваги — Варяжский гость, Баронти — Царь Морской. Режиссер — Санин, сценография — Бенуа. В 1932 году спектакль был возобновлен. Исполнители — те же; было три представления.

⁵³ Примером может служить его романс «О, весна!» <https://www.youtube.com/watch?v=nOb2xjEjY-o> (дата обращения: 14.10.16).

на пределе выносимости, мудро стремится преодолевать дирижер Мартинуцци, в оркестровой партии то сдерживая, то сжимая, ускоряя темпы, то “дыша” с закономерной нетерпеливостью, по мере надобности, — подчеркивая не всегда необходимые смены сценографии (в семи картинах оперы — семь разных сценических задников, представьте!). Не будем говорить об ужасных несуразностях в танцах!.. Пространный и удобопонятный лиризм, живое чувство колорита и фольклора — вот то, что делает “Садко” оперой, которую лучше видеть, нежели слышать... Конечно, миланская аудитория была охвачена любопытством перед живописным разнообразием ее пестрых эпизодов. Умное исполнение выявляло позитивные стороны музыки, особенно в страницах, более насыщенных вокальной и инструментальной полифонией, но... гибкость и достоинства музыкантов были не способны стыдливо прикрыть пустоту музыкальных идей.

Отметим яркое исполнение тенора Пармеджани (Садко), он был хорош в роли авантюриста-гусяра и особенно замечателен в мелодических речитативах, которыми так богата его партия... С удовольствием упомянем хорошие работы Карозио в роли Морской царевны, тонкую фразировку у Нини Дзаини и Клоэ Эльмо (Нежата и Любава); в ролях Индийского и других гостей убедительны певцы Дзаккарини, Баронти, Ждановский... Публика аплодировала каждой сцене и всем постановщикам и музыкантам».

Далее (с подписью «г.») дан анализ сценографии (Н. Бенуа), режиссуры (Бранко Джавелла), костюмов, света, хореографии (Марг. Проман), — и тут мы замечаем особенности восприятия, проявившиеся в трактовке составляющих оперного спектакля. Рецензент счел, что «спектакль в целом рожден неверными, чисто тираническими законами устаревшей театральной эстетики, ныне манерной... Случайны, собраны из сценических запасов атрибуты, мнимым динамизмом пропитана режиссура, хаотично наполняющая сцену пустыми “действиями” артистов, да и балетная пластика — из позапрошлого века... Древний русский фольклор не может, представляется, диктовать пустую иррациональность архитектурных линий, преувеличенную раздутость орнаментированной с чрезмерной колористичностью сценографии Бенуа. Обычно Бенуа свойственны интерпретации иного сорта — сбалансированные, благородные, с тонкими и верными эффектами воздействия... здесь же фантастичность действия требовала бы выверенного отбора зримых символов... на пути к нравственному и человеческому воплощению этой сказки. Нужна была бы легкая кисть; разнообразная, однако не беспорядочная фантазия... Лес, во втором акте, живописно словно вопит нам в уши, будто глухим. Садко сидит на море как

турок на ковре... Преувеличения и зримая безвкусица соответствуют тому же в режиссуре. Типична в этом отношении толпа, постоянно, беспокойно движущаяся и пересекающаяся, дабы создать иллюзию живости, живописности, некоей русской множественности, огромной мощи... но все преувеличено, навязчиво... Мы предпочли бы более сдержанную, без бессмысленной суеты, картину второго акта “Богемы”... Но самое сомнительное в постановке “Садко” — конечно, убогий балет в подводных глубинах... Хореографу дана была свобода действий, “карт-бланш”, возможен любой полет фантазии, но как использована эта свобода? Рисунок танца оказался спутан, бледен»⁵⁴.

Когда читаешь такие, основанные на искренних, укорененных позициях высказывания, говорящие о неких непреодолимых границах понимания иной художественной, театральной условности, — стоит услышать музыку любимого композитора менее пристрастным, не «национально ориентированным» слухом, будь он русским или итальянским. Тогда словно заново ощутимы своеобразие, прелесть и в то же время промахи, недостатки, черты, заметные только стороннему наблюдателю. Ведь симметричность «уставных» по духу (выражение Римского-Корсакова), архитектурно уравновешенных сцен оперы «Садко» задает театральному зрителю ритм мерного повествования, полного неспешного достоинства даже в драматических моментах, где опора — симфоническое раскрытие фольклорных образов (к примеру, инструментальная картина «Окиан-море синее», стих «О Голубиной книге», Песнь о Хмеле, о Высоте поднебесной)⁵⁵. Если модус нарративности Римского-Корсакова может казаться ныне несколько механистичным, предсказуемым и избыточно подробным, то прежним слушателям это облегчало восприятие «русской экзотики», преподнося ее в красочной, позитивной «упаковке» крепко сконструированных, с круговыми повторами звучаний, погружая в мир давних устойчивых идеалов, успокаивая и радуя добротной, милой, иногда скромной, скрытой красотой, преодолевающей «преходящие трудности».

Вот потому мы говорим о «зоне временного эскапизма», коей — несмотря на придирчивую критику — для издерганного слушателя в стране крепнущего фашизма становились эта музыка, этот тип театральной драматургии. Думается, именно поэтому (а не только под влиянием денег компартии) ставили в Италии с повторами и обновлениями трактовок все репертуарные в России 12 опер

⁵⁴ La prima di “Sadko” di Rimskij-Korsakof alla Scala // Corriere dei teatri. Corriere della sera, 1938. 3 febbraio / Anno XVI.

⁵⁵ Хотя явственны повторы, если сравнить с более ранней оперой «Млада».



Фотографии исполнителей в спектакле «Сказание о невидимом граде Китеже», слева направо и сверху вниз:

1-й ряд – Кипрас Петраускас-Пиотровский, Ода Слободская, Борис Попов;

2-й ряд – Александр Веселовский, Григорий Мельник;

в центре – профильный фотопортрет Эмиля Купера;

3-й ряд – Люба Ширманова, Анна Липина;

4-й ряд – Евгений Ждановский, Неонила Волевач, Никола Агрофф

Римского-Корсакова (сравнимо ли это с русскими постановками шедевров Россини, Беллини, Доницетти?). Некоей Утопией представлялся миф об идеальном городе выборного правления и об установлении мирного союза с очеловеченной природой. Да и в целом атмосфера музыки композитора рождала веру в преодоление зла на разных уровнях. Не зря, по определению Марины Рахмановой, у него «в едином строе “сказывания” объединяются разнообразнейшие жанровые слои древнерусского творчества — былина, духовный стих, скоморошьи попевки и наигрыши, причитания... речь, песни, церковные песнопения... слушатели ощутили “действительную силу, и свежее здоровье, и увлекательное вдохновение” (Е. Петровский)». Подсознательно это влияло на выстраивание западной мифологемы об особой, сокровенной русской духовности.

А много лет спустя, несмотря на опыт трагических событий отечественной и мировой истории, пышная и живописно сочная, сценически традиционная более, чем если бы шла при жизни композитора, вокально и инструментально замечательная постановка Большого театра, среди привезенных в Италию из послеоттепельного СССР (1964), по словам из «Гамлета», «не полиняла ни перышком», представляя добропорядочно-фантастической сказкой о России. России, на деле жаждущей веры и вечно языческой, жестокой и благодетельной, мистической и авантюрной, милосердной и жестокой, с блаженно, истово, принципиально закрытыми глазами.

Ту же легенду поддержало появившееся на итальянской сцене **«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»**, хотя оно представляет иной тип музыкального повествования и оперной драматургии. Уважаемым отечественным исследователем в 2014 году замечено: «“Китеж” на Западе почти не шел»⁵⁶, но правда — в обратном. Опера редко представала перед советскими зрителями, в отличие от Италии, где она ставилась постоянно и чаще, например, чем «Пиковая дама»: в 1931-м году — в Риме; 1933, 1951 годах — в Милане, в Триесте — в 1957-м, Риме — 1960-м, в 1965-м — концертное исполнение и трансляция по радио, в 1973-м — в Перудже, 1990-м — во Флоренции...

Когда сначала «Китеж» прозвучал в Риме в исполнении «русской компании» под руководством Эмиля Купера⁵⁷, режиссером

⁵⁶ Источник: <http://gazetaigraem.ru/a3201403> (дата обращения: 14.10.16).

⁵⁷ Э. А. Купер в России и в Риге провел немало спектаклей Римского-Корсакова; был дирижером мировой премьеры «Золотого петушка», первого появления «Сказки о царе Салтане» в Большом театре и пр. Информацию о постановке «Китежа» в Риме в театре Костанци дает работа: Пикколо Лаура. Рим, Русские в театре Костанци и королевском оперном театре <http://www.russinitalia.it/luoghidetaglio.php?id=32> (дата обращения: 14.10.16).

спектакля на гастролях⁵⁸ был Петр Мельников. Творческий альянс дирижера и режиссера сложился с середины 1920-х годов в музыкальном театре Риги, и постановка «Китежа» была особо удачной, путешествовала вместе с Купером и Мельниковым по многим театрам.

Два года спустя оперу впервые поставили в «Ла Скала» (30 декабря 1933-го, XII год фашистского режима). Среди иллюстраций к этой статье — список звукозаписей (фирма «His Master's Voice») музыки Римского-Корсакова из официальной программы тогдашнего оперного сезона театра, яркий эскиз Н. Бенуа того периода к «Китежу» и фотографии певцов, приглашенных для исполнения оперы в «Ла Скала»⁵⁹.

Хотя звукозаписей оперы не сохранилось, судить о первом появлении и восприятии итальянцами «Китежа», с его сложнейшим духовным содержанием, поможет углубленный отклик на постановку в самой важной итальянской газете «Вечерний курьер». После обстоятельных сведений, восторженных слов о композиторе как реформаторе русского музыкального театра читаем то, что еще долгие годы нельзя было обнаружить в отечественной прессе:

«Музыка рассказала о горячей христианской вере Римского-Корсакова, об отображении в музыке кучкистов не только языческого фольклора, но в значительной степени — и сакральной литургической музыкальной традиции православной церкви... Для некоторых таинство “чуда”, сохранившего невидимым град, ныне являлось, под блестящим покровом поэтических откровений либреттиста Бельского, страстным желанием души славянского народа исследовать человеческие горизонты будущего духовного спасения; то — толстовская идея, переведенная в план представления символической свадьбы, празднуемой в царстве чистого Духа»

⁵⁸ В спектакле под музыкальным руководством Купера роли исполняли: Агрофф Никола — Бедяй, Мельник — князь Юрий, Кипрас Петраускас-Пиотровский — Гришка Кутерьма, Попов — Федор, Евгений Ждановский — Бурундай, Люба Ширманова — Отрок, Слободская — Феврония, Александр Веселовский — княжич Всеволод.

⁵⁹ За каждым исполнителем — сложная судьба эмигранта, тем более вокалиста, ведь голос требует особого ухода: Липина Анна, Ширманова Люба (Отрок), Слободская Ода (Феврония), Валевач Неонила; Грегорио Черилло, Агрофф Никола, Диевский Кирилл, Мельник Григорий, Кипрас Петраускас-Пиотровский (ярко представший в роли предателя-мученика Гришки Кутерьмы), Раковский Никола, Попов Борис, ТрEDIAковский Леон, Жукович Константин, Ждановский Евгений, Веселовский Александр. Двое последних позже поселились в Италии, их встречаем и среди исполнителей русских опер, в том числе в «Ла Скала». Из них только режиссер Пьетро Мельникофф (Pietro Melnikoff), уже в годах, вернется в Восточную Европу — в Прибалтику, которая вскоре станет советской.

(«Прерванная свадьба» — движущая сила многих оперных либретто, включая «Жизнь за царя» и «Руслана и Людмилу» Глинки, как воплощение идеи испытания, инициации. — Е. П.), «то был, наконец, русский “Парсифаль”»...

«Вчера, слушая эту работу, — приготовленную с наивозможной тщательностью, начиная с блестящего перевода Ринальдо Куфферле, с русскими дирижером, режиссером, сценографом и компанией исполнителей, — все же казалось, что им не хватило одного дня для более квалифицированного проникновения в оперу»...

Уважительно характеризуя черты православной веры, которая срастается с пантеизмом, одухотворенными чертами язычества, высоко оценивая своеобразие, прелесть мелодизма народных мелодий, рецензент [G. c.] указывает и чуждые европейцу свойства: «несколько утомительную повторяемость формул, пусть с композиторскими модификациями их гармонизации, но ограниченными... Многое потому кажется однообразным... в этом виновен не Римский, а характер русских песен... Но слышим, что в этой опере композитор шагнул далеко вперед»⁶⁰.

Представим материалы о совсем ином спектакле «Китежа» в «Ла Скала» в 1951 году: это страницы программы, иные эскизы Н. Бенуа и фото исполнителей, под руководством Исаея Добровейна (совмещавшего функции дирижера и режиссера в тот период не только в этой опере, но и в постановках опер Мусоргского). «La leggenda dell'invisibile città di Kitež e della fanciulla Fevronija» (или другой вариант названия «La leggenda della città invisibile di Kitesc e della fanciulla Fevronija») прошла, с 17 марта, пять раз. Февронию пела 23-летняя Дора Гатто, в 1947 году дебютировавшая на сцене «Ла Скала» в роли Нинетты в «Любви к трем апельсинам» Прокофьева, где режиссером был начинавший свой путь в опере Джорджо Стрелер. Помимо Исаея Добровейна родом из России (где он, как известно, играл и для Толстого, и для Ленина), Бенуа и меццо-сопрано из Лемберга Эжени Цареска в роли Отрока, — преобладали итальянцы⁶¹. Великолепные работы Бенуа не реалистичны, а ближе идиллически-импрессионистическому миру Серебряного века, где утопичны природные красоты и уютны пряничные соборы, в эскизах сценографии скрывающиеся нависшими над храмами добрыми лицами огромных небесных хранителей, с их широкими божественными объятиями.

⁶⁰ G. c. La prima rappresentazione di “La leggenda della città invisibile” // Corriere dei teatri. Corriere della sera, 31 dicembre 1933. P. 6.

⁶¹ Имена вокалистов в ведущих партиях «Китежа»: Рамон Винаи (Кутерьма), Джузеппе Савио (княжич Всеволод), Джузеппе Таддеи (Федор), Энрико Кампи и Сильвио Майоника (татарские воины).

Статья в программке «Ла Скала» 1951 года сначала очень удивила; уже в первой фразе ее автор указывает на «удивительный, единственный в истории парадокс: значительное влияние творчества Римского-Корсакова в России и на западе, несмотря на отсутствие у него, как у музыканта, истинной персональной индивидуальности... И притом его, учителя Стравинского, вдохновляющее присутствие ощутимо в каждом вкусовом пристрастии, тенденции, изысканном орнаменте молодого ученика»⁶² (Такого типа наблюдения совсем не вдохновляли автора отринутого учителем «Фейерверка»!).

Текст аннотации любопытен из-за странных (для соотечественников) критериев, когда точкой отсчета является лишь поэтика итальянской мелодрамы. Потому хотя и сказано «о чудесных красках музыки оперы, проникнутой глубоким религиозным сознанием композитора», но подчеркнуто: «композитора, в прежних своих созданиях для музыкального театра более известного лирическими сказками... не всегда насыщенными интенсивностью глубокого чувства»⁶³. Опера охарактеризована в традиционно поствагнеровском ключе: неизбежно у слушателей и исследователей сравнение с «Парсифалем». К тому же, в программе того же сезона театра «Ла Скала» постановка оперы Вагнера, под руководством великого В. Фуртвенглера, соседствовала с русской оперой-мистерией. Родственными казались жанровые, сюжетно-драматургические, религиозно-мистические, формально-структурные принципы опер. Нередко преобладал пиетет перед властителем дум Вагнером. И все же от начальной «отрицательной рекламы» Римского-Корсакова, от равнодушия по отношению к красотам и высокой простоте музыки «Китежа», автор приходит к такому заключению: «Если изначально одинокий монолог Февронии и ее сцена с княжичем схожи с ораторией, далее... драма обретает мощное театральное дыхание... Особо значимы центральные и заключительные сцены: техника автора, погруженного в мистическую ауру легенды, трансформируется во все более своеобразный индивидуальный стиль, где общедоступные элементы сплетены с неожиданными находками в сфере ритма, колорита — неповторимо русского вкуса, духа...»⁶⁴.

Забавна характеристика индивидуального «лица» композитора в одной из газетных рецензий того времени: «он в своем творчестве поставил художественной основой симметрию и регулярность. От других русских композиторов его отличают недостаточность

⁶² Damerini Adelmo. I caratteri di “Leggenda” // Programma ufficiale Stagione lirica 1950–1951. P. 295.

⁶³ Там же. P. 297–298.

⁶⁴ Там же. P. 298.

драматического содержания опер, где изъяны, несовершенства контрастируют с богатствами, красотами инструментовки, коя являет блестящее разнообразие ослепляющих, талантливых колористических нюансов. Персонажи его 15 опер — схемы легендарных фигур, не возбуждающих ни сострадания, ни отторжения, ни согласия, ни несогласия с ними. Он замечательный описатель природы, пейзажей, великий рассказчик сказок и народных мифов; большей частью — эпический, не лирический и драматический поэт. Его лучшие описательно-натуралистические страницы и замечательная оркестровая виртуозность оказали некоторое влияние на западную музыку... Музыкальная часть «Китежа» довольно монотонна, но ничего не было более выигрышного сценически, нежели увлекательная скачка татар на их белоснежных конях...»⁶⁵.

Несмотря на такую, в целом прохладную и лишенную глубокого понимания оценку, о востребованности оперы, ее успехе у публики говорит и иная, вскоре последовавшая постановка «Китежа» в сезоне 1956–1957 годов, когда прошло 4 спектакля (первый — 12 января 1957 года) с дирижером Капуана, с великой Ренатой Скотто в роли Февронии, а также с Ренато Гаварини, Пьеро Гуэльфи, Антониа Массария.

Неудивительно, что после периода фашизма, участия в войне, восстановления после «разрухи» — периода, который не был благоприятным для появления на сценах Италии русских опер (исключение являет «Борис Годунов»...), довольно сложных, трудоемких по постановке и для вокалистов, и для оркестра, — со второй половины 1950-х годов наступает пора «ренессанса», что доказывает рост интереса не только к славянской экзотике, но также и к постсталинской России, ее народу, миропониманию, прошлому и нынешнему культурному богатству.

«Китеж» — квинтэссенция русской оперы и по пространности. Нельзя было судить о цезурах в ее очень длинном тексте, пока я не обратилась к единственному сохранившемуся рабочему клавиру оперы в музыкальном архиве флорентийского Teatro Comunale. Не погружая читателя в частности (хотя они любопытны), укажу, что при флорентийской постановке 1990 года более шестой части оперы было сокращено. Возможно, купюры унаследованы от российских традиций.

По-новому предстают оперы Римского-Корсакова в XXI веке в спектаклях, рожденных с участием российских и западных артистов.

⁶⁵ Teatro Alla Scala. La leggenda della città invisibile di Kitesc // Corriere degli artisti. Milano, 31 marzo 1951.

Уникально своеобразной в этом отношении явилась постановка Эймунтаса Някрошюса «Сказания о невидимом граде Китеже», когда театр сардинского города Кальяри сотрудничал с Большим театром⁶⁶. Однако рассказ об этом спектакле с его интернациональным составом и господствующим язычески-литовским пантеизмом находится за границами нашей темы, требуя большого пространства и погружения: и ведь это все же не «итальянское прочтение» оперного шедевра.

То же можно сказать о зловеще-актуальной **«Царской невесте»** с режиссурой Дмитрия Чернякова, когда «Ла Скала» сотрудничал с немецкими организаторами постановки. Многозначна трансформация «русского мира» и «мифа русской оперы» в интерпретации Дмитрием Черняковым «Царской невесты» (Берлин, 2012; «Ла Скала», 2013, копродукция). Вслед В. Пелевину («Поколение пепси») режиссер открывал западному зрителю мнимость и тщету «национальной идеи». Считаем, что тут смело развита главная мысль оперы Римского-Корсакова: человечность, равная красоте и истинной женственности, становится жертвой жажды Власти. У Чернякова властная кучка оперирует экранными технологиями для формирования мнимого, виртуального фантома идеального «царя» (собирающего лучшие черты отечественной портретной живописи, лиц актеров советских фильмов, любимых поэтов и пр.), а по сути антигуманистического воплощения зла, инкуба, манипулирующего сознанием массы. И для «оживления образа» такового «царя» нужна свежая кровь, чистая жертва-невеста. Недаром и в рабочих набросках к постановке оперы «Царская невеста» Станиславский писал: «Опричники — предатели, шпионы, клеветники, в общем, НКВД; доходят до полной разнузданности»⁶⁷.

Читая отрицательные отзывы на спектакль Чернякова, слыша их даже и от исследователей Римского-Корсакова, можем ли мы поразиться непониманию «постороннему»? Здесь характерно гораздо более раннее отторжение этого опуса: в 1925 году, в ответ на итальянскую публикацию пьесы Льва Мея, на которой основано либретто «Царской невесты», похвалив перевод Дамиани, великий русист Ло Гатто назвал ее «нелучшим театральным русским опусом, все же заслуживающим представления публике как один из ответов на горячее желание русских видеть на сцене фигуру Ивана

⁶⁶ «Китеж» по Някрошюсу см. <https://www.youtube.com/watch?v=48RClN26Rtk> (дата обращения: 14.10.2016), «по Чернякову» — <https://www.youtube.com/watch?v=2pSFxt8itR8> (дата обращения: 14.10.2016).

⁶⁷ Песочинский Н. Станиславский — Могуchemy: «Браво!» // <http://ptj.spb.ru/blog/stanislavskij-moguchemu-bravo/> (дата обращения: 14.10.2016).

Грозного»⁶⁸. И все же удивляет отсутствие постановок «Царской невесты» в Италии, ибо кажется, что эта опера по форме и духу ближе иных к традиционной, даже веристской мелодраме, потому должна была бы чаще иных появляться на итальянской сцене. А совсем наоборот! Ее называет в списке постановок А. Матусевич (Рим, 1987), однако никаких следов этого спектакля найти не удалось, был ли он? Лет десять спустя и недавно с «Царской невестой» приезжал на гастроли в Италию театр «Геликон». Но это не способствовало желанию создать в Италии свою интерпретацию «Царской невесты». Однако и выдающийся дирижер Владимир Юровский, и главный дирижер театра Болоньи Микеле Мариотти — оба они, не сговариваясь, высказывали желание осуществить трактовку этой оперы, прочесть ее по-своему, ближе познакомить с ней итальянскую публику.

Стоит упомянуть о редко исполняемых операх Римского-Корсакова. «Млада» была привезена Большим театром и не увлекла, «Моцарт и Сальери», «Кашей бессмертный» представляли «точечно» перед аудиторией Апеннинского полуострова; в Римской опере «Сервилию» безуспешно пытался сыграть Г. Рождественский.

А вот «Снегурочка», которую должны бы ставить нарасхват, поставлена итальянцами всего раз: после гастрольного тура Русской частной антрепризы Церетели, когда она прошла в 1931 г. в Турине, Флоренции, Милане, Риме, видим ее название лишь на афишах оперы Рима сезона 1953–1954 годов. Судя по отсутствию итальянских приближений к особо любимому самим композитором детищу, публика не «растаяла» от любви к этой опере, подобно ее героине.

Если Риму свойственно принимать, прожевывать и поглощать многое из чужих культур, превращая это в «свое», он также и жестко отторгает неприемлемое. Кажется симптоматичной римская серия безжалостно-смешных карикатур, распространенная в те годы в театральной практике великого города, где среди прочих находим отклик ерника-рисовальщика Онорато в журнале «Travaso» 10 января 1954 года.

Зрелая исполнительница роли Снегурочки, с накладными и ладными блондинистыми косами, со слишком разработанным долгим трудом на сцене умильно-улыбчивым лицом, напряженная от усилий представляться русской льдышкой и еще петь колоратурным сопрано «С подружками по ягоду ходить», пусть и по-итальянски, — паинькой стоит перед маменькой, дородной оперной дивой

⁶⁸ Lo Gatto E. Lev Aleksàndrovic Mei: La sposa dello zar. Dramma in quattro atti in versi. Traduzione poetica dal testo russo di Enrico Damiani con introduzione e note (Biblioteca del Teatro Straniero, N. 1). Roma: Maglione e Strini, s. d., 1925. P. 220. L. 10; Leonardo. Rassegna mensile della coltura italiana. 1925. No 10 (1). P. 227.



Карикатура на римскую постановку оперы «Снегурочка», художник — Умберто Онорато, опубликована 10 января 1954 года. На ней изображены певцы: Мириам Пираццини (Весна), Вито Де Таранто (Дед Мороз), Елена Риццьеры (Снегурочка)

«Весной», а возмущенный «Дед Мороз» чисто итальянским жестом в ужасе потрясает руками. Все происходит на фоне «типической приметы» язычески-сказочного места действия: вдалеке — очертания церковных куполов.

Однако в ироническом взгляде карикатуриста можно усмотреть также и некое предвкушение нового этапа итало-советских отношений: спад поверхностного пиетета перед искусством страны, идущей в сторону коммунизма. Прямолинейны, но закономерны параллели политических и оперно-культурных событий: смерти Сталина — и постановки «Снегурочки», хрущевских заявлений, начала оттепели — и первого появления оперы «Кашей бессмертной» на итальянских сценах... Или в том ощутима «рука Москвы», указывающая иным коммунистам, итальянским интеллектуалам привлекательную метафору необходимого искоренения старых порядков в своей стране?

Как бы то ни было, эти сочинения в местном оперном репертуаре не задержались. Были попытки представить и сочинения нашего композитора по Гоголю. Тут отличился Театр Комунале г. Болонья, где прошли «Ночь перед Рождеством» (1976) и «Майская ночь» (2001).

Первая из них была осуществлена по-итальянски. При знакомстве с раритетом — итальянским либретто **«Ночь перед Рождеством»**⁶⁹ — восхищает тщательность, эрудированность, виртуозность и увлеченность переводчика (великолепный Феделе Д'Амико!). Его текст поражает стремлением максимально отобразить гоголевские реалии, язык, стиль, — упорными попытками найти «локальные» эквиваленты народного говора, шуток, способа мышления, отображающегося в речи; по оценке итальянцев, перевод «очень эффективен и наполнен кипучим юмором»⁷⁰. Литератор дал некую аналогию строю русских и украинских песен, а также колядок (термин сохранен и по-итальянски), создав комически звучащую стилизацию диалекта итальянской провинции Венето, где господствуют окончания слов на согласные звуки, — чего нет в других вариантах местных диалектов и в «правильном» итальянском языке.

Судя по отклику исследователя⁷¹, в Италии, в Европе, в мире более ощутима связь музыки Римского-Корсакова с музыкой прошлого и будущего, чем в России 1970-х годов (для соотечественников композитора связь эта была достаточно неопределенной, малопонятной): наряду с влиянием Глинки, Гуно, Чайковского (полонез из «Онегина» — в сцене с Екатериной II) и тенями итальянской оперы, есть предвидение композитором будущих приемов не только Стравинского, но и — Прокофьева, Бартока... «Ночь перед Рождеством», «преисполненную удовольствий и новогоднего отсутствия тяжелых проблем», продлили за счет введения в оперу фрагментов иных сочинений композитора, образовав новые балетные сцены. Хотя дирижер Джузеппе Патанэ... «...недурной в иронических моментах, мог бы приложить больше усилий к раскрытию звуковых богатств, красоты и прелести партитуры... солисты хорошо приспособили к латинским чертам характеров русские сказочные образы... Ветеран “Ночи перед Рождеством”, ставивший ее в Австрии и Швейцарии, режиссер Карл Хейнц Крахль четко, динамично провел спектакль...»⁷².

⁶⁹ Напомним, к каждой первой постановке русских опер издавались либретто на итальянском!

⁷⁰ Так переводим характеристику музыковеда Джорджо Пестелли в его книге «Di tanti palpiti: cronache musicali 1972–1986», ed. Studio Tesi, Bolero, 1987. P. 19–20. Исследователь тонко подмечает связи с «Русланом» Глинки, музыкой и духом «Сна в летнюю ночь» Шекспира – Мендельсона... <https://books.google.ru/books?id=z0ETN8PTTU4C&pg=PA19&lpg=PA19&dq=La+notte+di+Maggio+Rimskij-Kunale+di+Bologna&source=bl&ots=2tPtJGc8MR&sig> (дата обращения: 14.10.16).

⁷¹ См. там же. С. 20.

⁷² Среди солистов Карло Вини, Тилло Пани, Ферруччио Фурланетто, Бруна Бальони // Там же. С. 21.

Замечательная постановка оперы «**Майская ночь**», инспирированная и курированная Владимиром Юровским (ранее он ставил ее в Wexford), шла в течение сезона, с 28 января 2001 года, с оркестром театра Болоньи. Обилие выдумки, юмора; превосходные солисты из России⁷³; тщательная работа команды профессионалов высокого класса, режиссер Стефано Вициоли. Автор эскизов декораций и костюмов Франческо Кальканьини представил место оперного действия таинственной информационной «пустотой», заполняемой условными деталями деревенского пейзажа.

Но грустно становится при чтении статьи Роберто Верто «Сарказмы и праздники одной майской ночи», когда источник сюжета определен «народной германской легендой, опера — между комедией и феерией, не избежавшая некоторых следов скуки... словно стакан полупустой и полуполный»; в оркестровой увертюре (ее автор рецензии предложил сократить), в «весенних зовах прежде всего, слышны следы “Прелюдов” Листа и “Картинок с выставки”»; изобретательная сценография «схожа с рождественским “вертепом”»; Юровский трактует Римского точно и рафинированно», но «мастерской и яркой» манере дирижера «не хватило нервозности, нужной для комедии» (!!!)⁷⁴.

Ясно, что тут усилия постановщиков и исполнителей восприняты неадекватно, словно между итальянской оперной критикой и театром Римского-Корсакова стоит и утолщается некое затуманенное стекло, мешающее сценическому восприятию его сочинений, — зато больше веры страстям, образу русских душ и музыке Мусоргского⁷⁵.

Когда же читаешь мнения итальянцев на Интернет-форуме, радуется интерес, любовь к созданиям Римского-Корсакова. Приведем лишь выдержки виртуальной переписки «простых любителей музыки» с никами «Любитель», «Сверхчеловек» и «Князь Карамель»: «У этого композитора индивидуальное, необычное звучание, гениальная оркестровка!» — «Я слушал по радио из театра Кальяри потрясающую оперу “Сказание о невидимом граде Китеже”, и она меня сильно впечатлила». — «Хотя слушал только фрагменты, мне

⁷³ В постановке участвовали Сергей Кунаев, Агата Бьенковска, Максим Михайлов, София Аксенова, Светлана Васильева, Филиппо Мораче в роли Каленика, Эрмонела Яхо и Елена Бельфьоре (1-я русалка (наседка), 2-я русалка (ворон)), Моника Минарелли (мачеха).

⁷⁴ <http://www.giornaledellamusica.it/rol/?id=748> (дата обращения: 14.10.16).

⁷⁵ О том говорит и статистика: практически ежегодные многочисленнейшие постановки «Бориса Годунова», частые и успешные обращения к «Хованщине», фестивали опер Мусоргского — и отсутствие подобных для театра Римского-Корсакова.

эта опера интересна, как и многое русское в музыке». — «А я видел ее в субботу вечером в театре, и это самый вдохновляющий спектакль, на котором я присутствовал, произведение ошарашивающей красоты». — «Параллель с “Парсифалем” уже немного банальна и, по-моему, неуместна (так говорят и авторитетные музыковеды Пульчини и Маттиэtti)». — «Композитор мало известен и недооценен в сравнении с ценностью его опусов». — «Он великий музыкант, один из самых блестящих и по технике, автор почти совершенных партитур, но его творчество мало распространено; редко исполняется только узкий круг его опусов». — «Его книга об оркестровке — совершенный шедевр». — «Он писал музыку блестящую, колористичную, полную энергии, доставляющую наслаждение, где отображал сказочные или фольклорные элементы (подчас слишком), хотя эффекты в его музыке ослепительны, но, думаю, не хватает, как у многих националистов, эволюции, развития форм... его оперы слишком “декоративны”»⁷⁶.

В завершение — несколько общих соображений.

Можно ли утверждать, на материале наших исследований, что появления итальянских постановок опер Римского-Корсакова в Италии стали «триумфом русской музыки»? Пожалуй, мы не дали бы такого однозначного определения. Несомненно, опусы композитора были, в целом, восприняты с большим интересом, энтузиазмом, часто — с восторгом. Они прочно входили в оперный репертуар оркестров и театров Апеннинского полуострова. Судя по прессе и сохранившимся звукозаписям, там к исполнению партитур нашего мастера музыканты — оркестранты, дирижеры, певцы — относились с огромным почтением, желанием воспроизвести музыкальный текст максимально корректно и ярко. Присущее итальянцам чувство сценического драматизма способствовало более энергичному темпоритму исполнительского повествования; эмоциональная открытость и высокие вокальные качества итальянских артистов нередко открывали в музыке Римского-Корсакова некие новые, замечательно выразительные качества. Русская кантабилность обогащалась полнозвучием и тембровыми нюансами, ранее не слыханными. Сделанные в некоторых случаях сокращения (купюры), в целом, не превышали объема принятых в российских театрах того времени. Переводы либретто качественны, подчас блистательны. Горячо почитали профессиональное мастерство нашего музыканта, особенно в сфере оркестровой колористики.

Все это способствовало любви к русской музыке, интересу к вершинным источникам отечественной литературы, искусства,

⁷⁶ Интернет-форум (2012).

к отечественному менталитету. Не только читая переводы великих русских романов, но и наблюдая героинь наших опер, итальянцы могли оценить самоотверженность, нежность, достоинство, готовность жертвовать собой ради любви и долга; и в том женские персонажи произведений Римского-Корсакова, хотя во многом и малопонятные здесь, вызывали горячую симпатию, способствуя, наряду с другими факторами, своего рода культу русской женщины в Италии, особенно в 1950–1970-е годы. Удивляли и радовали театралов открытия иных сюжетов, других фольклорных основ, «почв и судеб», сказочно-мифологических персонажей, их мистический свет, тепло, юмор. Сквозь призму оперных историй даже «самодостаточные» в своих интересах, в том склонные к национализму итальянцы знакомились с поначалу экзотически-интригующе-чуждым, а впоследствии все более понятным, симпатичным им миром российской культуры. Более того: для них «русское», в том числе пространство нашей оперы, даже в советские времена, становилось зоной эскапизма, идеализированным краем природной естественности, духовности и душевности, лишенных корысти и изощренного зла. И сказочно-мистический воздух музыки Римского-Корсакова тут был наилучшим убежищем...

А те моменты, которые критики отмечали как негативные и мешающие безусловным победам оперной музыки Римского-Корсакова на сценах Апеннин, — то, что отечественному слуху нередко кажется продолжением достоинств музыкального языка композитора, особыми чертами его повествовательного стиля, знаками национальной специфики? Что же, видимо, они «преодолимы» в самых удачных постановках, благодаря таланту интерпретаторов.

IV

Мифы и реалии

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ
(ПО МАТЕРИАЛАМ РОССИЙСКИХ УЧЕБНИКОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА)

Учебник, чего ты хочешь от меня? Так, перефразируя знаменитые слова французского писателя и ученого Бернара де Фонтенеля, я бы сформулировала цель своей работы. Почему выбраны учебники для музыкальных школ? Вероятно потому, что знакомство с музыкой начинается не только с концертного зала, но и с чтения книг о музыке. В моей статье, выполненной в ракурсе рецептивных исследований, анализируется фигура Н. А. Римского-Корсакова, предложенная для изучения юным музыкантам-школьникам в российских учебных изданиях за последние пятьдесят лет.

Н. А. Римский-Корсаков присутствует в четырех учебниках, выпущенных и функционирующих в этот исторический период, как правило, в рамках дисциплины «Русская музыкальная литература». Ввиду более чем полувековой истории этой дисциплины в нашей стране (так же, как и в иных сферах гуманитарного знания и образования), учебники имеют явную связь с определенным культурно-историческим ландшафтом и идеологическим климатом страны. Соответственно, учебники для детских музыкальных школ за этот период условно можно разделить на «советские» и «постсоветские».

Первую группу безоговорочно и безальтернативно представляет учебник «Русская музыкальная литература» **Э. С. Смирновой**, первое издание которого вышло в 1968–1969 годах в московском издательстве «Музыка». До 1989 года было выпущено 11 изданий, потом переиздания выходили без указаний номера. Такая однозначность наблюдается в общей идеологии образования и особенности советской музыкальной картины мира (МКМ)¹, которая должна была

¹ Подробнее о МКМ см.: Купец Л. А. The Musical Weltanschauung through the prism of Russian textbooks on Music History (Музыкальная картина мира сквозь призму отечественных учебников по истории музыки) // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 3. С. 73–80; Купец Л. А. Глазунов и его наследие в российских учебниках для вузов (вторая половина XX – начало XXI века) // Вестник

транслироваться и фиксироваться через учебные тексты. В качестве прогнозируемого результата именно таким способом должно было сформироваться единственно правильное видение/слышание музыкального текста у юного музыканта, и не только у него.

Вторая группа, в которую входят уже три издания, фиксирует принципиальный плюрализм постсоветской идеологии начала 2000-х годов и попытку формирования новой музыкальной картины мира. В этой новой МКМ и учитель, и школьник XXI века имеют право на самостоятельный выбор учебника, а значит — на выбор персон, фактов и их интерпретацию. Показательно, что плюрализм связан и с городами, где выходят издания: это не только столица страны — Москва, но и признанная культурная столица России — Санкт-Петербург, и даже юг России — Ростов-на-Дону, город, ставший в конце 1990-х местом активного развития новых гуманитарных направлений (например, исторической психологии, переводов фундаментальных работ английского историка Э. Хобсбаума²). Первые постсоветские учебники по русской музыкальной литературе вышли в 2003 году: авторы — **М. И. Шорникова** (Ростов-на-Дону) и **Н. П. Козлова** (Москва). Через два года, в 2005, появляется учебник **С. Б. Привалова** (Санкт-Петербург). Но и до настоящего времени с разной частотой (2013 — Привалов, 2014 и 2016 — Козлова и Шорникова³) идут переиздания этих трех новых версий русской музыки для уже постсоветских школьников. Тиражи изданий разнятся, вероятно, ввиду общей коммерциализации издательского дела: от 500 и 2000 экземпляров у учебника Привалова и от 1000 у Козловой до 5000 экземпляров Шорниковой.

Как и любой учебник, все эти четыре издания имеют явную историко-культурную (идеологическую) составляющую, которая выражена как сознательно, так и имплицитно. Без сомнения, она присутствует в характеристике и ракурсе описания личности и творчества композитора, стилистике изложения материала. Вероятно, свой отпечаток на каждый учебник наложила и фигура его автора.

Так, об **Эсфири Соломоновне Смирновой** известно, что она обучалась в Москве, в Гнесинском институте в конце 1940-х годов в классе фортепиано у Г. Г. Нейгауза и у Л. Е. Брумберга. Любила играть Шопена. С середины 1950-х годов до конца 1970-х работала в ДМШ им. С. Я. Лемешева (Москва), где вела музыкальную литера-

Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2014. № 33. С. 72–80; Музыкальная картина мира в художественном процессе. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2014.

² Например, см.: Хобсбаум Э. Век революций. Европа 1789–1848 / Науч. ред. Егоров А. А.; пер. с англ. Якуниной Л. Д. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999.

³ В 2016 году вышло 20-е издание этого учебника.

туру. Умерла в 1991 году. Была и блестящим фортепианным педагогом⁴.

Наталья Павловна Козлова, заслуженный работник культуры РФ, преподает гармонию в Московском государственном колледже музыкального исполнительства имени Ф. Шопена⁵.

Мария Исааковна Шорникова окончила в 1979 году Ростовский государственный музыкально-педагогический институт как музыковед. По окончании начала работу в Ростовской филармонии, где и продолжает трудиться сейчас. Заслуженный работник культуры России. Член Союза композиторов России.

Сергей Брониславович Привалов — заместитель директора по учебной работе, заведующий теоретическим отделом, преподаватель сольфеджио и музыкальной литературы в одной из старейших и самых крупных музыкальных школ Санкт-Петербурга — ДМШ им. Н. А. Римского-Корсакова, автор изданных сочинений для шестиструнной гитары, заслуженный работник культуры РФ⁶.

Даже из этих кратких сведений видно, что все авторы — действующие педагоги-практики, которые долгие годы работали и работают с начинающими и молодыми музыкантами.

Каков же образ Римского-Корсакова, который формируется на страницах этих изданий? Какие сочинения предлагаются юным слушателям и исполнителям в качестве эталонных и наиболее значимых? Что должен услышать/понять школьник в музыкальных текстах композитора? Наконец, какие факты биографии великого русского творца акцентируются, и как объясняются мотивы его творчества?

Учебник Смирновой уникален как по своей продолжительности функционирования, так и по масштабности тиражей. Это был единственный, безальтернативный и потому самый популярный учебник в СССР, даже после 1991 года. Учебник активно переиздавался вплоть до 2011 года достаточно большими тиражами: например, в 1979 — 100 000 экземпляров, в 2002 — 10 000. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что множество поколений профессиональных музыкантов и любителей музыки фактически до наших дней выросло именно на этом труде и, соответственно, особом взгляде на образ Римского-Корсакова.

⁴ О ней см.: http://lemeshev.music.mos.ru/education_activities/programs/teoriya-muzyki/; <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-64069.html> (дата обращения: 05.10.2016).

⁵ Подробнее о ней: <http://mgkmi.ru/козлова-наталья-павловна> (дата обращения: 06.10.2016).

⁶ См. о нем: http://www.compozitor.spb.ru/catalog/?ELEMENT_ID=7480; http://www.compozitor.spb.ru/catalog/?ELEMENT_ID=7480 (дата обращения: 05.10.2016).

Удивительно, но все изменения в главе о Римском-Корсакове в переизданиях после 1991 года (например, 1994 года) ничтожны и касаются исключительно изъятия нескольких предложений о советской музыке. Явно мифологизированный образ Римского-Корсакова предстает здесь в качестве культурного героя советской эпохи: композитора — адепта родной природы и сказочного фольклора как сути русского народа. Вступление к этой главе в 2002 году (те же слова и в 1994, 1987 и др.): «С его творчеством пышным цветом расцвела в русской музыке сказка (*анимализм — Л. К.*). Именно в сказке народ высказывал светлую мечту о лучшей доле, о мужестве правды и победе добра над злом, насилием и несправедливостью (*политические клише — Л. К.*). Вся жизнь Римского-Корсакова — это беззаветное и бескорыстное служение искусству, верность своим идеалам (*идеологема — Л. К.*)»⁷. В доступной для юного возраста форме излагается миф о советском человеке с его идеей служения народу, о жесткой дихотомии добра и зла и определяющем оптимистичном мироощущении. Но, «прежде всего это патриотическая доктрина — реализуемая то как “служение народу” (у авторов, настроенных не слишком радикально), то как “борьба с самодержавием” (у самых радикальных), то как “любовь к родной земле”»⁸.

В качестве анализа выбраны исключительно сказочные сочинения Римского-Корсакова: «Снегурочка» и «Шехеразада». Причем приоритет в творчестве отдан безоговорочно опере, что подтверждает хрестоматия к этому учебнику 1968 года — там фрагменты даны только из «Снегурочки». Употребляемая лексика самой главы имеет нарочито возвышенный и патетический тонус: например, многочисленные эпитеты «прекрасное», «вдохновенное», похвала «трудолюбию», «чуткой передаче». Достаточно много морально-нравственных отсылок: «человек высокого благородства, передовых взглядов, он был и остается образцом воспитателя и педагога... великий композитор»⁹.

Проверочно-дидактический блок невелик и достаточно стереотипен: это три-пять вопросов и заданий после каждой темы внутри главы. Их целью является проверка точного запоминания информации: расскажите биографию (основные события жизни Римского-Корсакова), дайте общую характеристику творчества, назовите основные сочинения (чаще на сказочную тему). Все проверочные

⁷ Смирнова Э. Русская музыкальная литература: Для VI–VII классов детской музыкальной школы / Под ред. Т. В. Поповой. М.: Музыка, 2002. С. 95.

⁸ Пономарев Е. Последний учебник: эклектика и морализм // Нева. 2010. № 7: <http://magazines.russ.ru/neva/2010/7/po10.html> (дата обращения: 06.10.2016).

⁹ Смирнова Э. Указ. соч. С. 95.

вопросы (а это именно вопросы, а не задания) составляют жесткий каркас текста учебника, который желательнее запоминать как Библию. Они не требуют поиска иного материала или обдумывания противоречий. В основном используются два типа вопросов: очень обобщенные — какую роль, какое место, как обрисованы, дайте характеристику... расскажите о..., или жестко «техническую» — перечислите, изложите...

Детальные описания сюжета-постановки и явная визуализация музыки, вероятно, были связаны как с недостаточной бытовой технической оснащенностью в СССР (самый массовый цветной телевизор «Рубин-714» стал производиться с 1976 года), так и с особенностью программной политики на советском телевидении (преимущественно на всей территории страны было только два канала, где академической музыке отводилась символически-фоновая функция). Все это вкуче провоцировало то, что подавляющее большинство школьников могло увидеть оперу только через текст учебника. В этой ситуации учебник выступал в роли устного рассказчика — эдакого советского Гомера: это подтверждает и анализ стиля композитора, который явно приближен к устному высказыванию, характерному для эпической поэзии с ее эффектом дописьменной коммуникации и особыми способами запоминания информации. Как уточняет историк В. А. Шкуратов, такой рассказ «несет в себе гипнотический эффект... С энергетической точки зрения, подобный тип запоминания и воспроизведения неэкономичен, но это и служит залогом надежности сохранения материала, который “впечатан” в личность и организм, а не подан каким-либо фрагментом информации... И наконец, указанная форма психики исключает высокое развитие индивидуального самосознания и рефлексии»¹⁰.

Следовательно, учебник Смирновой находится целиком в тренде советских учебников, в основном учебников по литературе, последнее поколение которых появилось как раз в начале брежневской эпохи. Можно говорить и об общей модели в подходе. Так, согласно исследованию советских школьных учебников по литературе Е. Р. Пономарева, для них характерны следующие параметры:

«Общая концепция этих учебников стала расплывчатой и эклектичной. Сохраняются патриотические интенции послевоенных лет, правда, проводить их стали не столь прямолинейно-злободневно. Мировое значение русской и, в особенности, русской советской литературы по-прежнему организует все трактовки»;

¹⁰ Шкуратов В. А. Историческая психология. Учебное пособие. М.: «Смысл», 1997. 2-е изд. С. 215.

«Подменяет анализ развернутым и комментированным пересказом содержания... Пересказ создает иллюзию полноты и подробности рассмотрения, заполняя любое количество страниц»;

«Для патриотической концепции, выстраиваемой при помощи риторических конструкций, пересказ становится незаменимым»¹¹.

Не могу не отметить близость понятия «анализ» в музыкальной литературе и литературе общей. Как акцентирует Е. Р. Пономарев: «методисты, в разное время писавшие в журнале “Литература в школе”, всегда относились к понятию “анализ” с большим недоверием. Наиболее смелые из них предлагали вообще ничего не анализировать, а как можно больше читать вслух и учить наизусть. Именно к этому идеалу, как кажется, и пришло во многом развитие советской школы в области обучения литературе. Школьник прочитывает определенное количество классических текстов (или, что чаще, знакомится с их кратким содержанием), выучивает наизусть необходимое количество стихотворений и считает вместе с учителем, что получил нужную дозу культуры. Такое изучение литературы едва ли полезнее изучения идеологического»¹². Подобно литературе, в предмете «Музыкальная литература» (и русская в том числе) главным считалось как можно больше и чаще слушать музыку и обязательно самим играть на фортепиано все произведения учебной программы. Таким образом, слушательски-тактильная практика декларировалась как идеальная цель предмета «Музыкальная литература», а отнюдь не анализ музыкального текста или биографии.

Итак, Римский-Корсаков в учебнике Э. Смирновой — это *советский творец музыкального искусства, патриот-реалист, который целиком отстаивает идеи русского народа и верит в его прекрасное будущее*. Такой советский канон аналогичен по отношению ко многим русским писателям и поэтам XIX века¹³.

Учебники XXI века демонстрируют настоящий плюрализм авторских версий: существуют как минимум три учебника для ДМШ, которые может выбрать педагог. Разнятся эти учебники уже *географией*

¹¹ Пономарев Е. Чему учит учебник. Учебник по литературе в рамках советской школы // Нева. 2010. № 1: <http://magazines.russ.ru/neva/2010/1/po22.html> (дата обращения: 06.10.2016).

¹² Пономарев Е. Последний учебник... Указ. соч.

¹³ См., например: Бодрова А. С., Вдовин А. В. Лермонтов в советской школе (1953–1991): канон, идеология, педагогика // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. 2014. № 5. С. 33–53. О концепции советского учебника см.: Пономарев Е. Р. Общие места литературной классики. Учебник брежневской эпохи разрушился изнутри // НЛО. 2014. № 2 (126): <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/126/18p.html> (дата обращения: 07.10.2016).

издания: это не только традиционно столицы — Москва и Санкт-Петербург, но и провинция, к которой можно отнести Ростов-на-Дону. Разный подход у авторов и к *месту размещения композитора* в композиции всего учебника. Оставаясь неизменно предшественницей Чайковского, глава о Римском-Корсакове имеет разных «соседей» в рассматриваемых изданиях. Так, Привалов придерживается линии Смирновой, и у него Римский-Корсаков следует за Бородиным, как бы образуя свертхтекст на уровне глав: русский эпос (Бородин) — русская сказка (Римский-Корсаков). Да и изучение творчества Бородина до знакомства учеников с Римским-Корсаковым впечатление от Бородина-композитора явно усиливает. Возможно, такая диспозиция композиторов была исторически обусловлена и напрямую зависима от того, что Бородин умер раньше Римского-Корсакова. А в двух других учебниках Римский-Корсаков оказывается продолжающим тенденции Мусоргского (неволью так это выглядит при чтении этих глав). Возможно, что такое расположение авторам кажется справедливым как с точки зрения яркости новшеств в области музыкального языка Мусоргского, так и опять же относительно более долгой жизни Римского-Корсакова.

Различаются в учебниках объемы главы о Римском-Корсакове: самая большая она, что понятно по объективным географическим причинам, у петербургского автора — 47 страниц, и далее: на треть меньше у Шорниковой — 33 страницы, и еще вдвое меньше у Козловой — 16. Интересны также и *пропорции глав о композиторах*, если сравнивать, например, главы о Римском-Корсакове и Чайковском, то у авторов-дам их объемы примерно равны. А вот у Привалова эти пропорции четко демонстрируют значимость (даже иерархию) композиторов в истории русской музыки: глава о Римском-Корсакове почти вдвое больше, чем о Бородине, но, в свою очередь, вдвое меньше, чем о Чайковском. Уточню, что у Смирновой эти две главы имели одинаковое количество страниц. Расположение главы о композиторе в общем материале этих учебников, ее объемы в сравнении с иными персонами достаточно наглядно свидетельствуют о разных взглядах на ключевые фигуры и их неофициальную иерархию в русской музыке второй половины XIX века.

Тем не менее, несмотря на различие, современных авторов объединяет *общая установка на специфику возрастной психологии современного школьника*, который живет в новом интернет-мире, где причудливо соединены буйная анархия фэнтези и скрупулезный научный факт. Если мифологизация образа Римского-Корсакова у Смирновой — это абсолютная норма массового и даже часто научного мышления советского времени, то элементы мифологизации (типологизации — тип героя кино) в трактовке личности

и творчества композитора в постсоветское время ориентированы, вероятно, на особенности возрастной психологии школьников 12–14 лет. Это средний школьный возраст (подростковый), когда образно-сказочное (еще с прошлого возрастного этапа) существует одновременно с новым интересом к фактологически-детальному.

Поэтому в текст учебников введены реальные истории для подтверждения особенностей психологического склада юного композитора-кадета, а также используются мифологемы (например, «русскость» его творческих установок; у Шорниковой — это вставки — исторические слухи «Рассказывают, что...»), интересные школьникам цитаты из его писем и воспоминаний (этот прием использует и Козлова, и Привалов). Это могут быть врезки кратких биографий значимых для него людей (например, М. П. Беляева, С. И. Мамонтова — у Козловой) с их фотографиями из архивов и совсем даже непарадными портретами (у Привалова приведен набросок углем портрета композитора, сделанный В. А. Серовым). Такая историческая детальность напрямую формирует доверие школьников к излагаемому материалу и приближает композитора к читателю, делает Римского-Корсакова реальным человеком, а не своеобразной иконой. Более того, подобные подходы позволяют учебнику по музыкальной литературе соотнести биографию композитора с историей государства, напоминая, что он живет в определенной ситуации, которая может резко меняться.

Самостоятельность мышления и критичность, формирующиеся в этом возрасте, как и возможности самостоятельного просмотра оперы и иной музыки в интернет-ресурсах, сказываются в этих учебниках и на подаче самого материала о композиторе и его сочинениях. Основным становится изложение причинно-следственных связей того или иного явления, правда, в основном, в биографическом блоке. Исчезает детальное описание сюжета оперы — вместо этого превалирует собственно музыкальный анализ (например, у Козловой).

Изменяется и дидактический блок вопросов, они становятся очень конкретными: в каком театре, кто был первым учителем, в каком году, какие народные песни, назовите поэтов... Используются вопросы, которые подводят школьников к объяснению уже прочитанного и высказыванию своего мнения об этом (особенно у Привалова): «Почему опера “Золотой петушок” была запрещена цензурой», «Как вы понимаете последние слова Звездочета?»

Еще одним показателем внимания к историческим фактам служит, например у Шорниковой, краткий список сочинений композитора в конце главы с указанием года написания каждого опуса (в отличие от Смирновой). Возможный вариант у Привалова — хро-

нограф определенного периода (1895–1904). У него же к визуальным факторам, несущим смысловую нагрузку, добавлено и выделение шрифтом важных слов, словосочетаний и цитат из писем (т. е. «голоса» композитора). А хрестоматия Смирновой (для самостоятельной игры школьниками фрагментов музыки Римского-Корсакова на фортепиано) трансформировалась в современный аналог — фонохрестоматию, записанную на диске и выпущенную вместе с учебником Шорниковой в издании 2014 года. Так исчезает непосредственное знакомство с музыкой композитора «через руки», явление, наследующее традиции еще XIX века, когда переложение опер, балетов и симфонической музыки представлялось неотъемлемой частью музыкальной культуры России и Европы. И никого не смущали весьма сильные, а часто и кардинальные, изменения собственно музыкального текста. Главными считались две стороны в таком знакомстве слушателя с сочинением: узнаваемость начального фрагмента мелодии-гармонии-ритма и сам факт музицирования. В академической музыкальной культуре XXI века с ее неким культом уртекста и его интерпретаций, с жестким разделением на слушателя и исполнителя, подход «через пальцы» кажется уже почти оскорбительным анахронизмом для знакомства с творчеством композитора XIX столетия.

Новый взгляд на Римского-Корсакова в этих постсоветских изданиях можно сформулировать так: *композитор-цивилизатор, творец новой картины мира в собственном творчестве и создатель всей отечественной композиторской школы с конца XIX столетия:*

- «он был творцом-мыслителем, создавшим в своих произведениях собственную картину мира, устроенную по законам порядка, гармонии и красоты»¹⁴.

- «Римский-Корсаков явился создателем композиторской школы, воспитав таких мастеров, как Глазунов, Лядов, Аренский, Ипполитов-Иванов, Черепнин, Гречанинов, Стравинский, и многих других»¹⁵.

- Привалов определяет Римского-Корсакова как самого разностороннего из композиторов «Могучей кучки», акцентируя его огромную заслугу в развитии музыкальной жизни России (не больше и не меньше — Л. К.)¹⁶.

¹⁴ Шорникова М. И. Музыкальная литература: Русская музыкальная классика. Третий год обучения. Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. С. 184.

¹⁵ Козлова Н. П. Русская музыкальная литература. Учебник для ДМШ: Третий год обучения предмету. М.: Музыка, 2003. С. 67.

¹⁶ Привалов С. В. Русская музыкальная литература. Музыка XI – начала XX века. СПб.: Композитор, 2005. С. 183–184.

Резюмируя, можно утверждать, что, несмотря на устойчивые музыкальные доминанты (выбор для анализа-рассказа сказочных сочинений: «Снегурочки» и «Шехеразады» — у всех, кроме Привалова, который предпочитает оперу «Золотой петушок» и «Шехеразаду»), статус Римского-Корсакова в учебных изданиях сильно изменился за полвека: от композитора-сказочника — до почти демиурга отечественной музыки XX века (как в ее советской версии, так и зарубежной, если учитывать его ученика Стравинского и композиторов национальных школ).

На этом основании можно сделать еще один важный вывод: даже при устойчивой приверженности только к одним и тем же музыкальным сочинениям с одной тематикой, главным для первого знакомства школьника с фигурой Римского-Корсакова становится не столько сама музыка, сколько ее *текстовая, вербальная предпосылка*, которую и создают учебники по русской музыкальной литературе.

Екатерина Лобанкова (Ключникова)

РЕЦЕПЦИИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА ЗА 100 ЛЕТ: ОТ НАЦИОНАЛЬНОГО ГЕНИЯ К АВТОРУ «ДЕТСКИХ» ОПЕР (ПО МАТЕРИАЛАМ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЭНЦИКЛОПЕДИЙ)

Отмечаемый в 2014 году юбилей Николая Андреевича Римского-Корсакова — 170-летие со дня его рождения — привлек внимание к вопросам рецепции его наследия. Создаваемые тексты о нем и его музыке не только формируют обобщенный образ композитора в культуре¹, но и создают информационные предубеждения для восприятия и понимания его музыки как в прошлом, так и в настоящем².

С точки зрения социальной истории, каждая эпоха формирует свой пантеон кумиров, а репутация художников изменяется в контекстах мировоззрений разных эпох. Именно публика формирует смысловые поля в толковании тех или иных произведений искусства, которые влияют на развитие культуры долгие годы³. Как замечает Р. Тарускин, история искусства складывается из подобных нарративов об искусстве (сюда входят не только представления об отдельных композиторах, но и различные «истины» — об «абсолютной музыке», «искусстве ради искусства» и т. д.). Таким образом, написание истории музыки — это не столько описание, аналитика и структурный анализ музыкальных шедевров, сколько обзор

¹ Это своего рода узнаваемое имя, бренд, то есть комплекс ассоциаций, знаний, представлений, эмоций, которые находятся в сознании публики. Подробнее см.: Котлер Ф. Маркетинг от А до Я. 80 концепций, которые должен знать каждый менеджер. М.: Альпина Паблишер, 2012.

² О предубеждениях слушания музыки Ф. Шопена, создаваемых в процессе получения вербальной информации, пишет Л. А. Купец. См.: Официальные образы русского Шопена в XX веке (энциклопедический экскурс) // Купец Л. Музыкальная картина мира в художественном процессе. Исследовательские очерки. Петрозаводск: ПетрГУ, 2014. С. 100–107.

³ Так, рассматривая тексты о музыке, написанные в советскую эпоху, М. Г. Раку пишет: «Осознание того, до какой степени исторически обусловлено наше сегодняшнее толкование классики, представляется до сих пор совершенно недостаточным в отечественном музыкальном сообществе...». См.: Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия. М.: НЛО, 2014. С. 12.

возникающих в разные времена суждений о произведениях искусства. История складывается, как замечает американский ученый, из различных действий и дискурсов⁴.

Очевидно, что музыка Римского-Корсакова влияла на историю музыки весьма значительно, но в то же время сформированные за более чем столетний период с его смерти суждения о нем являются смысловым бэкграундом современных исполнителей, определяют выбор режиссера той или иной оперы для постановки, влияют на то, как она будет трактована в современной культуре.

За прошедшие более чем 100 лет со дня смерти автора «Снегурочки», его репутация заметно «поблекла», особенно по сравнению с началом 1900-х годов. Этот процесс рецептивных изменений можно проследить, анализируя официальные тексты о композиторе, направленные на широкую аудиторию. К подобным репрезентативным текстам, включающим объективный свод знаний по предмету, относятся универсальные энциклопедии, которые в СССР и постсоветской России во многом находились (и находятся) в ведении государства⁵. Они являются частью культурной политики, участвуя в создании и поддержании единого «ядра» национальной культуры⁶. Как указывает Л. А. Купец, в энциклопедиях можно диагностировать триединство принципов повествования: современность взглядов (то есть фиксируется корпус знаний, сложившийся к моменту выхода книги) — научность понимания — доступность изложения⁷.

Статьи о Римском-Корсакове в энциклопедиях⁸ будут рассмотрены с точки зрения сформированных в них образов и дискур-

⁴ Тарускин Р. История чего? // OPERA MUSICOLOGICA. Научный журнал Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. № 4 [6]. 2010. С. 4–19.

⁵ Государственное влияние оказывалось прямым финансированием государственных издательств, в последние годы издательства поддерживаются через федеральные целевые программы и гранты.

⁶ Об этом см.: Жидков В., Соколов К. Культурная политика: теория и история. М.: Академический проект, 2001. С. 88–126.

⁷ Купец Л. А. Музыкальная картина мира... Указ. соч. С. 172.

⁸ За рамками статьи практически полностью остались тексты о композиторе, которые создавались для профессиональной аудитории: главы в учебниках по музыкальной литературе и истории музыки, статьи в сборниках, специализированные монографии. Дело в том, что они либо создавались теми же авторами, что и статьи в энциклопедиях (а значит, в целом дублировали друг друга), либо могли иметь узкий круг распространения. В этом смысле энциклопедии являются более репрезентативными для показа официального образа Римского-Корсакова, их тиражи достигали в разные годы до 600 тысяч экземпляров.

сов; учитываются исторические, идеологические и политические контексты, а также исполнительская практика. Все это позволит: 1) визуализировать утвержденные в национальной картине мира образы композитора за более чем столетний период; 2) деконструировать процесс их девальвации; 3) увидеть их присутствие в сегодняшней музыкальной картине мира. Временной охват материалов — с 1908 года, то есть с момента ухода композитора из жизни⁹, по 2013 год¹⁰.

РУССКО-ЕВРОПЕЙСКИЙ КЛАССИК

В дореволюционной культуре наиболее авторитетной являлась Энциклопедия Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. Статья о Римском-Корсакове, напечатанная в 26-м томе, вышла в 1899 г., то есть при жизни композитора, но новых публикаций в этом издании о нем после его смерти уже не было. Редактором музыкального отдела и автором статьи являлся критик и композитор Н. Ф. Соловьев. Римскому-Корсакову он уделил небольшой объем в 1,5 колонки. В статье описаны периоды творчества до 1880-х годов. Автор характеризует его как «известного русского композитора», но не переоценивает его влияния на современников¹¹. Большое значение уделяется симфонической музыке, его мастерству оркестровки: высоко оценены «Антар», «Шехеразада», «Испанское каприччио», «Воскресная увертюра». Среди оперного творчества отмечена «Снегурочка». Как указывается в статье, в ней «лирический талант автора и истинно-народная его манера в обработке национальных мелодий (интересно, например, превращение известной “Дубинушки” в нечто самостоятельное, в танце Хмелья и Хмелихи) выступили с большим рельефом»¹². Перечисляя камерные сочинения, автор упоминает о нескольких небольших духовных произведениях, о которых в последующих изданиях уже не будет информации. Много уделяется внимания редакторской и педагогической деятельности,

⁹ В связи с ограничением объема статьи в аналитику практически не вошли дореволюционные образы композитора. Интересно было бы проследить преемственность образов, сформированных при жизни Римского-Корсакова, например, в статьях В. В. Стасова, и последующих, после его смерти.

¹⁰ Временной охват материала был связан с юбилейным 2014 годом, когда проходила конференция, посвященная Римскому-Корсакову, для которой создавался этот текст. Ситуация, складывающаяся за два последующих года, описана в постскриптуме.

¹¹ Возможно, подобная нейтральная оценка связана с позицией самого Соловьева, придерживавшегося противоположных взглядов на искусство, нежели Римский-Корсаков и представители «Могучей кучки».

¹² Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона в 52 тт. СПб.: Типография Акц. Общ. «Изд. дело, бывш. Брокгауз-Ефрон», 1899. Т. 26. С. 724.

среди известных учеников упомянуты А. Бернгардт, занимавший на тот момент должность директора Петербургской консерватории, А. Лядов и А. Саккетти, из частных учеников — А. Глазунов¹³.

В качестве специализированной энциклопедии дореволюционного периода можно указать на «Биографии композиторов с IV — XX век с портретами» (издание К. А. Дурново, М., 1904)¹⁴. В отличие от Н. Ф. Соловьева, автор статьи высоко оценивает композиторский вклад Римского-Корсакова в русскую и — шире — европейскую музыку. Композитору уделено 5 страниц (стандартное количество для всех отобранных персон), из них одна отдана под фотографию с музыкальным автографом. Из музыкальных сочинений особо отмечены Первая симфония, как вообще первая симфония русского композитора, исполненная с успехом в концерте БМШ¹⁵; высокоталантливая опера «Садко», оригинальная вторая симфония «Антар»¹⁶. Автор указывает на самобытность его музыки, которая заключена в «русском складе таланта» (правда, не расшифровывается, что это значит), и «в блестящей, в высшей степени колоритной инструментовке»¹⁷. Опера «Снегурочка», «одна из самых оригинальных, чудных и поэтических созданий русского искусства»¹⁸, показывает «наибольшее проявление лирического таланта композитора», умение создать «волшебную картинность». В ней он создал «настоящую народную обработку национальных мелодий»¹⁹. Отмечается публичная деятельность Римского-Корсакова, что создает образ новатора и активного участника музыкального процесса. Упоминаются: возрождение симфонических концертов БМШ, пропаганда новейших и крупнейших сочинений выдающихся русских и иностранных композиторов, «громадные заслуги» как педагога²⁰. «Как композитор, он — крупная величина новой русской музыкальной школы и вместе — замечательный оперный композитор современной Европы», то есть фиксируется важное место композитора в истории европейской музыки. При этом ключевую роль занимает

¹³ Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона в 52 тт. Указ. соч. С. 725.

¹⁴ Иностраннный и русский отделы выполнены под редакцией А. Ильинского.

¹⁵ Биографии композиторов с IV — XX век с портретами. М.: Типо-литография Тов-ва И. Н. Кушнерев, 1904. С. 566.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 569.

¹⁸ Там же. С. 570.

¹⁹ Интересно, что автор смешивает понятия «народная» и «национальная», по-видимому, транслируя популярную установку романтизма о фольклоре как проявлении истинного духа народа. Биографии композиторов... Указ. соч. С. 570.

²⁰ Там же.

его симфоническая музыка: «по свойству своего таланта он особенно значителен как симфонист, обладающий оригинальным творчеством и стилем, и необыкновенною способностью ярко и колоритно инструментовать»²¹.

Следовательно, для дореволюционных энциклопедий имя композитора в первую очередь связывалось с симфонической музыкой, ценились его общественные и педагогические достижения, признавалось его влияние на русскую и европейскую музыку. На страницах же профессиональной прессы, например «Русской музыкальной газеты», Римский-Корсаков в эти годы причислялся к когорте «русских классиков», наряду с Чайковским. Эпитеты, применяемые к композитору, в статьях «РМГ»: «гений земли русской», «символ русского искусства»²².

При этом сформированный дискурс — интерпретация музыкального стиля композитора в рамках русской традиции, без учета влияний на него зарубежной музыки (например, итальянской оперы, Дж. Мейербера, Р. Вагнера, Р. Штрауса), с подчеркнуто народно-национальным акцентом — будет использован в последующих изданиях. Таким образом, можно увидеть, как уже в 1910-е годы история русской музыки создавалась как отдельная, исключительная линия, вне окружающего европейского контекста.

ОПЫТЫ РАННЕСОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Музыка Римского-Корсакова после 1917 года продолжала исполняться на концертных эстрадах и в театрах. Как и в эпоху Серебряного века, она звучала в рамках домашнего и частного музицирования. Так, в школе, где учились Д. Шостакович и дочь художника Кустодиева Ирина, силами учеников ставились сцены из «Снегурочки» в 1919 году²³. Популярными мелодиями — шлягерами — были темы из «Снегурочки» и «Садко». Юный Шостакович использовал тему из «Песни Индийского гостя» в балете «Золотой век», юмористически сблизив ее с мелодией негритянской музыки в «Танце Негра и двух советских футболистов»²⁴.

²¹ Биографии композиторов... Указ. соч. С. 571.

²² Подробнее о том, как конструировалось понятие «классика» на страницах «РМГ» см.: Лобанкова (Ключникова) Е. Восприятие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре конца XIX – начала XX века (по материалам «Русской музыкальной газеты») // Мусоргский и Римский-Корсаков: две грани великого содружества. Сборник статей и материалов / Ред.-сост. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: Скифия-принт, 2016. С. 95–128.

²³ См. об этом: Адэр Л. Кружки и салоны // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2013. Т. 3. С. 310.

²⁴ См. об этом: Брагинский Д. «Золотой век» // Шостакович в Ленинградской консерватории. Указ. соч. С. 99.

Педагогические установки Римского-Корсакова, образующие целостную школу композитора, процветали в учебных заведениях, особенно в стенах Ленинградской консерватории, где преподавали многие его ученики (М. Штейнберг, Н. Соколов, Н. Малько и др.), не говоря уже о директорстве А. Глазунова. Курс гармонии проходили по «Практическому учебнику гармонии» Римского-Корсакова, который являлся настольной книгой многих поколений студентов²⁵. Его сочинения стали учебным материалом для практического освоения инструментовки и чтения партитур, а значит становились базисом для будущих советских композиторов.

В 1926 году была возобновлена опера «Сказание о невидимом граде Китеже», которая шла под управлением дирижера В. Сука в декорациях К. Коровина (режиссер В. Раппопорт). Она имела большой успех, что вызвало нарекания композитора Н. А. Рославца, политредактора Главреперткома, боровшегося за радикальные трансформации вкусов и воспитание новой публики с помощью авангардной музыки²⁶. Рославец в критике Римского-Корсакова был не одинок — его поддерживал, например, Б. Асафьев и представители Ассоциации современной музыки.

ПРОТИВ КЛАССИКА

В 1920-е годы постепенно возникла «волна» публичного порицания деятельности Римского-Корсакова и его школы, олицетворяющей для молодых деятелей советской культуры консерватизм и рутину²⁷. Внешним поводом для открытого противостояния «старого» и «нового» послужила премьера в Мариинском театре оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского (1928) в новой редакции П. Ламма, сделанной, как известно, с учетом рукописей автора. Борьба за «настоящего» Мусоргского привела к обесцениванию деятельности Римского-Корсакова. Его редактур не только «Бориса», но и «Хованщины»,

²⁵ Школу Римского-Корсакова в стенах Ленинградской консерватории прошел и Д. Шостакович, который неоднократно с благодарностью ссылался на удобства и педагогическую продуманность его пособия по гармонии. Из шести педагогов по консерватории, у которых он занимался, все шестеро были учениками Римского-Корсакова. Подробнее об этом см.: Адэр Л. Шостакович — ученик // Шостакович в Ленинградской консерватории. Указ. соч. С. 101–169.

²⁶ Рославец, по-видимому, рассматривал «Китеж» в дискурсе Серебряного века и полностью отрицал его значение для новой культуры. Он писал, что религиозные и мистические настроения, вызвавшие интерес у публики в этой опере, не должны «поднимать голову». Цит. по: Власова Е. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. С. 45.

²⁷ На это противостояние указывает, например, М. Штейнберг. См.: Глазунов А. Исследования, материалы, публикации, письма. Т. 2. Л.: Музгиз, 1960. С. 448.

«Сорочинской ярмарки» трактовалась как нарушение «авторской воли», нивелирование художественных открытий Мусоргского. Автор «Бориса» воспринимался раннесоветской культурой как главный музыкант-революционер прошлого, борец со своей эпохой и выразитель философско-этических воззрений Чернышевского²⁸.

Однако начало этому процессу было положено еще раньше — по-видимому, в деятельности С. Дягилева и И. Стравинского²⁹. В 1914 году «Русская музыкальная газета» сообщила, что «импресарио Дягилев взбаламутил наш музыкальный мир обвинениями великого друга Мусоргского — Римского-Корсакова — в значительных переделках и купюрах подлинной музыки “Хованщины”. В последней парижской постановке опера ставилась в новой “редакции” с заключительным хором, в “редакции” И. Стравинского. Теперь этот хор появился в печати даже в двух иностранных переводах». «Выступить против такого великого мастера, как Римский-Корсаков, значит, делать сенсацию. Сенсация обещает всякому антрепренеру выгоду. Вероятно, этим только и объясняется причина появления новой редакции финала “Хованщины”. Художественных прав Мусоргского она не восстановила, да, по-видимому, и не рассчитывала на это», — заключает автор рецензии «РМГ»³⁰. Можно предположить, что причины подобных заявлений лежали не только в области сенсации и маркетинговых стратегий, которыми прекрасно владел создатель «Русских балетов». Вероятно, и у Дягилева, и у Стравинского были свои личные мотивы (выходящие за рамки эстетики и композиторского процесса) для публичной критики ушедшего из жизни русского классика. Возможно, на выступление Дягилева повлияла реакция родственников Николая Андреевича — его вдовы Надежды Николаевны и сына Андрея, — критикующих постановку «Золотого петушка» в Париже. Вольное обращение Дягилева с партитурой «патриарха» русской музыки и изменение авторского жанра в сторону оперы-балета повлекло запрет вдовы на исполнение «Петушка», что вызвало сложности в делах импресарио. Стравинский же болезненно переживал критику семьи его учителя в отношении своих новых сочинений после «Петрушки».

²⁸ Подробнее о советском мифе Мусоргского см.: Раку М. Г. Указ. соч. С. 60–75.

²⁹ О глубокоом, личном и противоречивом отношении Стравинского к своему учителю Н. А. Римскому-Корсакову см.: Вишневецкий И. Г. Автобиографическое в «Петрушке», или Как поссорился Игорь Федорович с Андреем Николаевичем и Максимилианом Осеевичем // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010. СПб.: СПб ГМТИМИ, 2010. С. 208–216.

³⁰ Ф. Заключительный хор для «Хованщины» на темы Мусоргского и подлинно раскольничьи сочинения Игоря Стравинского. Ц. 1 р. 50 к. Изд. В. Бесель и Ко / Библиографический листок. № 7. 1914. Приложение к «РМГ». Стб. 51.

ЦЕНзуРА

Согласно Репертуарному указателю Главреперткома, который регулировал репертуарную политику театров, идеологически «чистыми» в 1929 году считались пять опер Римского-Корсакова: «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный» и «Золотой петушок». Им была присвоена литера «А», означающая, что сочинения наиболее приемлемы и рекомендованы к повсеместной постановке³¹.

Однако, к 1930-м годам, когда цензура и вмешательство властей в сферу искусства стали тотальными, отношение к наследию Римского-Корсакова осложнилось. «Сказание» было запрещено, а для «правильного» восприятия оперы «Золотой петушок» предварительно читались вступительные лекции, например на радио, где она интерпретировалась в духе марксистских установок и классовой борьбы. В 1930-е к «правильным» сочинениям также были отнесены сочинения: «Ночь перед Рождеством», «Испанское капричио», «Шехеразада».

С 1926 года запускается производство Большой советской энциклопедии, для которой специально создается отдельное издательство. Ее первый выпуск закончится в 1947 году и составит 65 томов. Том, где публикуется статья о Римском-Корсакове, выпущен в 1940-е годы, когда в культурной политике установится курс соцреализма. А до этого времени в раннесоветской культуре продолжали функционировать энциклопедии из предыдущего периода.

Несмотря на борьбу с авторитетом Римского-Корсакова, заметными стали мероприятия по празднованию 25-летия со дня его смерти. Для их проведения был организован Оргкомитет под руководством М. Штейнберга, его ученика и зятя. По его просьбе «выступить... с руководящей статьей, посвященной личности и творчеству покойного»³², к этой дате влиятельный А. Луначарский написал статью «Музыкально-критическая фантазия к 25-летию со дня смерти», которая была опубликована в «Известиях» № 154 от 20 июля 1933 года.

СТАЛИНСКИЙ «ПЕВЕЦ НАРОДА» (1930–1955)

Несмотря на репертуарные чистки, с 1930-х годов имя Римского-Корсакова уверенно располагается в ряду главных советских «классиков» — с Мусоргским и Бетховеном, приобретая символиче-

³¹ Подробнее об этом см.: Власова Е. Указ. Соч. С. 47.

³² М. О. Штейнберг — А. В. Луначарскому. Письмо от 27 апреля 1933 г. Ленинград // Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов 1917–1991 / Сост. Л. В. Максименков. М.: МВД, 2013. С. 110.

скую значимость. Об этом свидетельствует размах празднований 100-летия со дня рождения композитора, отмечаемого в 1944 году. Программа регулировалась постановлением Политбюро ЦК ВКП(б), подписанным Сталиным дважды³³. В 1940–1950-е годы в Большом театре наибольшее внимание уделяется наследию именно Римского-Корсакова: здесь шли 9 из 15 опер композитора³⁴. 100-летие перешло в празднование 110-летия. За эти годы были окончательно утверждены «основные маркеры» присутствия образа композитора в советской действительности: был открыт Дом-музей в Тихвине, Ленинградской консерватории присвоено имя композитора, принято решение об издании полного собрания его сочинений (с 1 по 50 тома изданы в период с 1946 по 1970 год), а в 1952-м установлен монумент на Театральной площади.

Римский-Корсаков отождествлялся с «правильной» классикой, которая является примером для создаваемой советской школы. Он указывал путь «заблудившимся» композиторам-формалистам после постановления 1948 года³⁵. Образ композитора выстраивался вокруг значимых для идеологии эпохи концептов: «народность» (например, в исследовании В. Цуккермана «Римский-Корсаков и народная песня»), доступность широким массам³⁶, революционность (акцентировалось то, что он поддержал революцию 1905 года, принял участие в студенческой забастовке, обработал знаменитую «Дубинушку»³⁷). В 1948 году выходит научно-популярная монография А. Соловцова, выдержавшая несколько переизданий, с образцовым имиджем композитора, полностью отвечающим идеологии советской эпохи.

³³ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об ознаменовании столетия со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова» от 17 ноября 1943 г. // Музыка вместо сумбура... Указ. соч. С. 229.

³⁴ Интересно, что в сталинскую эпоху главный театр страны довольно прохладно относился к музыке кумира дореволюционной эпохи — Чайковского. Его присутствие в репертуаре ограничивалось 3 балетами и 4 операми («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта», позже «Черевички»).

³⁵ См., например, «Отклики трудящихся Ленинграда на постановление от 10 февраля 1948 г. “Об опере «Великая дружба»” В. Мурадели» от 8 марта 1948 г. // Музыка вместо сумбура... Указ. соч. С. 312–313.

³⁶ «Сеча при Керженце» из «Китежа» приводится как образец популярной симфонической музыки, понятной и доступной народу. Из документа: Д. Шепилова и П. Лебедева — Секретарям ЦК ВКП(б) «О недостатках в развитии советской музыки». Не позднее 13 декабря 1948 г. // Музыка вместо сумбура... Указ. соч. С. 280.

³⁷ Эти факты из жизни Римского-Корсакова формировали образ революционного композитора, который подчеркивался в художественном фильме «Римский-Корсаков», выпущенном в 1950-е гг. и утвержденном лично Сталиным. См.: Музыка вместо сумбура... Указ. соч. С. 357–359.

В статье БСЭ, изданной в 1941 году, Римский-Корсаков получает эпитеты «знаменитый русский композитор», «педагог-дирижер» и «музыкальный деятель»³⁸. О нем написано 5 столбцов и дана большая иллюстрация на отдельной черно-белой вкладке — известный портрет работы В. А. Серова, изображающий композитора за столом (1898). В статье впервые говорится о «культе Глинки». Именно в это время создается устойчивый миф о значительной роли в истории русской музыки «знаменитого балакиревского кружка» с главным маркером-названием «Могучая кучка» (что отсутствовало в предыдущих энциклопедиях)³⁹.

К мировоззренческим принципам композитора относится все то, что связывалось с понятием соцреализма: «революционное просветительство», «борьба за народность, национальную самобытность, реализм в искусстве, за высокую идейность и социальную направленность художественного творчества»⁴⁰. Подробно описано выступление композитора в защиту революционно настроенного студенчества Петербургской консерватории. В «Псковитянке» изображена борьба против царской власти и за демократические права. В «Снегурочке» отразились «оптимистическое, светлое мировоззрение, в основе своей чуждое религиозности, увлечение внешне-обрядовой стороной древнего русского быта, языческой мифологией, глубокое чувство природы, всепроникающая идея народности»⁴¹. Усиливая социальную подоплеку, автор пишет, что Римский-Корсаков воспроизвел «богатейшее содержание русского национального народного творчества», где «народное» трактуется как определенный класс и этнос. Автор пытается «очистить» музыку композитора от религиозных подтекстов и даже в «Воскресной увертюре» указывает на утверждение язычества. Чтобы вписать тематику сказочных опер в советскую идеологию, автор указывает: «влечение к фантастике сочеталось у Римского-Корсакова с сильными реалистическими тенденциями, со стремлением к жизненно-правдивой характеристике образов, к показу реального человеческого быта», а «венцом реализма» названа «Царская невеста». «Кашей бессмертный» выразил освободительные мечты, охватившие многие круги русского общества, а в «Золотом петушке» дана «острая сатира на самодержавие»⁴².

Указывая на значение композитора в истории, автор статьи музыковед Борис Штейнпресс, в прошлом участник РАПМ, пишет:

³⁸ Штейнпресс Б. Римский-Корсаков // Большая советская энциклопедия в 66 тт. М.: Советская энциклопедия, 1941. Т. 48. Стб. 837.

³⁹ Там же. Стб. 838.

⁴⁰ Там же. Стб. 839.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

его огромное воздействие связано с последней четвертью XIX в. и с первыми десятилетиями XX в., когда начались его активные революционные выступления. Наследие сыграло «громадную роль в формировании национальных музыкальных школ Украины, Армении, Грузии, Азербайджана»⁴³, что вписывается в идеологию многонационального советского государства. Пишется о 200 (!) учениках, среди которых особенно отмечены Н. Лысенко (Украина) и А. Спендиаров (Армения). Подчеркивается влияние на французов К. Дебюсси и М. Равеля (sic!), итальянца О. Респиги, англичанина А. Бакса. Впервые четко заявлено, что он является создателем крупнейшей русской композиторской школы, повлиявшей даже на главных представителей зарубежной классики. «Первостепенной важностью» обладает «известная» «Летопись моей музыкальной жизни» (переизданная к 1935 году 5 раз), в которой автор БСЭ видит объективное описание ушедшей эпохи⁴⁴.

Апофеозом советского образа Римского-Корсакова, своего рода его канонизацией, является статья во втором издании БСЭ, в томе, выпущенном в 1955 году. Объем составляет 12,5 столбцов, которые снабжены двумя иллюстрированными вкладками. Среди иллюстраций: портрет, выполненный И. Е. Репиным, когда он показан сидящим на диване в профиль (1893); эскизы декораций к «Царской невесте» и «Китежу» (дореволюционные постановки). Кроме того, в самом тексте приводятся: его портрет 1876 года, автографы страниц из «Летописи» и «Китежа», фото дома в Тихвине (место рождения) и усадьбы Любенск (место смерти). Фактически, статью по жанру и объему можно приравнять к публикации в специализированной шеститомной «Музыкальной энциклопедии», тем более что оба издания курировал Ю. В. Келдыш.

Эта статья вобрала все предыдущие определения и смыслы из БСЭ, вплоть до точного цитирования. Но она значительно расширена за счет анализа отдельных сочинений, хронологии и цитат из «Летописи», которые должны были придать повествованию больший вес и объективность.

Применяются превосходные эпитеты: «великий русский композитор», «глубоко национальный художник», создатель «народности, определяющей как тематику его произведений, так их стиль

⁴³ Штейнпресс Б. Указ. соч. Стб. 842.

⁴⁴ Об исторических искажениях в «Летописи» и субъективных оценках Римского-Корсакова см.: Лашенко С. «Летопись моей музыкальной жизни»: побуждения и смыслы // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора. По материалам конференции «Келдышевские чтения – 2008». Сб. статей / Сост. М. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2009. С. 97–104.

и музыкальный язык»⁴⁵. Усилен дискурс «реалистического начала»: он «неоднократно обращается к историческим и историко-легендарным сюжетам, насыщенным социальным содержанием», «правдивое и яркое отображение действительности жизни сочеталось у Р.-К. с исключительной способностью к музыкальному воплощению фантастических образов», «в большинстве случаев эти образы заимствованы им из народной поэзии, где за фантастической формой всегда скрыта глубокая жизненная правда»⁴⁶. Отмечается широкое признание трудящимся народом СССР музыки композитора: «народ любит музыку Р.-К., чтит память великого художника-патриота», особенно «в условиях строительства новой культуры и развития подлинно народного музыкального искусства»⁴⁷.

Таким образом, к 1955 году был создан наиболее советизированный и идеологически выверенный образ композитора, который внедрялся и утверждался с помощью масштабных ресурсов власти в музыкальную картину мира советского слушателя. В статье сформирована риторика рассуждений о композиторе⁴⁸, которая определяла его образ на протяжении последующих 50 лет, в том числе в постперестроечных энциклопедиях, вплоть до сегодняшнего дня в интернет-ресурсах.

КОМПОЗИТОР-МАСТЕР (1960–1970-е ГОДЫ)

Статья 1971 года в третьем издании БСЭ, написанная О. Б. Степановым, ограничивается 3 столбцами. Вместо прежних эпитетов «великий» и «известный» в ней лаконично констатируется «русский композитор». В библиографии основное внимание уделено современным изданиям — Л. Данилевича о последних операх (1961), биографии И. Кунина (1974), двухтомнику В. Ястребцева, а о дореволюционной литературе информации практически нет. Публикация представляет собой конспект статьи 1955 года, в котором остались лишь факты, цифры и краткие пассажи о революционной, народной и национальной природе его музыки. «Золотой петушок» и «Кашей

⁴⁵ Большая советская энциклопедия в 51 т. 2-е издание. М.: Советская энциклопедия, 1955. Т. 36. С. 527.

⁴⁶ Там же. С. 528.

⁴⁷ Там же. С. 552.

⁴⁸ Параллельно этому существовал образ Римского-Корсакова, созданный в «духовном подполье» советской эпохи. О нем пишет М. Г. Раку, указывая, что и в этой катакомбной культуре «Римский-Корсаков выполнял ту же самую патриотическую роль», при этом вписываясь в философию Серебряного века и сохраняя ее идеи вопреки официальной идеологии. Он занимал «особое — центральное, никем не оспариваемое место и воспринимался в первую очередь как создатель “Китежа”, чей образ ассоциировался с потерянной ушедшей родиной». См.: Раку М. Г. Указ. соч. С. 407–438.

бессмертный» все так же интерпретируются как примеры остро-современной социально-политической сатиры на царское самодержавие.

Впервые указано, что жанр оперы является основной областью творчества композитора, так как 15 его опер «представляют необычайное разнообразие жанровых, драматургических, композиционных и стилистических решений»⁴⁹.

Необычная трактовка дана опере «Сказка о царе Салтане», которая отражает, по мнению автора, новые тенденции искусства XX века за счет «ее подчеркнута условной театральности и элементов стилизации народного лубка». Автор статьи обращает внимание на интерес композитора к внутреннему миру человека: «углубленная лирическая выразительность» в романсах, «напряженно-экспрессивная драма» в «Царской невесте», что отражает интерес эпохи шестидесятничества к индивидуальности.

Впервые в советской энциклопедии появляется интерпретация «Китежа»: это «величественная, патриотическая опера-легенда», поднимающая «высокие нравственно-философские проблемы», правда, о религиозной природе ее сюжета умалчивается⁵⁰. Можно констатировать, что именно этот текст фиксирует распад официального мифа о Римском-Корсакове. Данный здесь образ предельно схематизирован, клиширован и представлен как «классик» ушедшей эпохи.

Однако столь краткую справку в универсальной энциклопедии «компенсирует» обширная статья в специализированной «Музыкальной энциклопедии» под ред. Ю. Келдыша, где авторами статей по истории русской музыки были Т. Ливанова и В. Протопопов. Необходимо отметить, что современных аналогов этому советскому изданию до сих пор нет, так что суждения энциклопедии транслируются и в современной культуре. О композиторе написано 10 страниц, дан хронограф, в список литературы включена периодика и впервые источники на иностранных языках. Статья снабжена 4 иллюстрациями, в том числе некоторые повторяют образы из статьи 1955 года. Эпитеты весьма сдержанные, среди определений — столь же лаконичное «русский композитор», при этом его роль в истории приравнивается к достижениям «первого русского классика» — М. Глинки, но значение обоих не выводится за рамки отечественной музыки.

Новые черты в творчестве композитора связаны с акцентом на его увлечении образной сферой «созерцательности», на его

⁴⁹ Большая советская энциклопедия в 30 тт. 3-е издание. М.: Советская энциклопедия, 1975. Т. 22. С. 120.

⁵⁰ Там же.

умении выявлять философский подтекст в фольклорных жанрах, раскрывая тем самым мировоззрение народа — «его извечную мечту о лучшей жизни, о счастье»⁵¹.

Впервые пишется, что композитор уделял особое внимание «специфически внутренним проблемам искусства», для него было характерно «выявление эстетического начала в каждом сочинении, стремление к красоте, совершенству выполнения», «эстетика мастерства»⁵². Большая часть статьи посвящена музыкальному анализу его творчества (форма, гармония, оркестровка и др.). Общественное значение подчеркнуто фактом создания музея-квартиры композитора в Ленинграде в 1971 году.

Очевидно, что Римским-Корсаковым мало интересовались в эпоху 1960–1970-х, когда в сфере академической музыки высокие котировки получил авангард и возникло противостояние с так называемой «популярной» классикой для народа, к которой причислялся в официальных текстах композитор. В это время актуализируется его образ художника-мастера, чьи профессиональные достижения, поиски нового гармонического языка вызывали больший интерес, чем общественные, этические, философские смыслы его творчества. При этом сохранена риторика прежнего революционно-народного образа Римского-Корсакова, отвечающего общественному подъему 1860-х и воспринимаемого как историческая рифма к 1960-м.

Между тем в 1980-е была осуществлена попытка обновить иной образ композитора, сложившийся вне официальных текстов, в своего рода параллельном мифе о Римском-Корсакове, который поддерживался, например, в подтексте романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака⁵³ и резонировал с философией интеллектуального движения неонародничества и почвенничества, развивавшегося параллельно и (или) вопреки официальной доктрине соцреализма в 1960–1970-е годы.

В Большом театре под руководством дирижера Е. Светланова, совместно с режиссером Р. Тихомировым, художниками И. Глазуновым и Н. Виноградовым, в 1983 году был поставлен спектакль «Сказание о невидимом граде Китеже...», который вызвал общественный резонанс и докладную записку заведующего Отделом культуры ЦК КПСС В. Ф. Шауро. Постановка оказалась точкой противостояния властей и художественной элиты. Она коррелировала с поисками

⁵¹ Музыкальная энциклопедия в 6 тт. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. Стб. 635.

⁵² Там же.

⁵³ Подробнее об этом см.: Раку М. Указ. соч. С. 403–429.

новой «русской идеи» и национальной самобытности через древнерусскую культуру и новое понимание религиозности, которые шли вразрез с официальной, спущенной сверху интернациональностью⁵⁴. В официальном документе, с которым ознакомились секретари ЦК КПСС, точно диагностированы эти расхождения: «тревогу вызывают неточности, допущенные художником И. Глазуновым в оформлении спектакля.... Неоправданно большое место... занимает тема сверхъестественных сил, божественного мистического начала. Это впечатление усиливают два занавеса — перед первым и последним актами спектакля с изображением града Китежа, охраняемого небесными силами, и картины “Страшного суда” с характерной для этого сюжета символикой. Все это в известной мере снизило народно-эпическое, патриотическое звучание спектакля»⁵⁵.

ДАЛЕКИЙ «КЛАССИК»: ПОСТПЕРЕСТРОЕЧНАЯ ЭПОХА

В 1990-е годы вышел краткий вариант «Музыкальной энциклопедии» в виде однотомного «Музыкального словаря». Его репринт был сделан в 2003 году под названием «Музыка» и выпущен издательством «Большая российская энциклопедия», постперестроечным наследником «Советской энциклопедии». Энциклопедия обозначена в предисловии как «золотой фонд» русской культуры, что должно придать ей дополнительный авторитет. Статья о Римском-Корсакове занимает всего 2 столбца — еще меньше, чем в предыдущем издании. Автор не употребляет каких-либо ярких эпитетов или определений. Значение композитора определяется в рамках русской школы, причем именно «академического» направления, установившегося в середине – конце XIX в. О его работах начала XX в., которые были определены новым мироощущением Серебряного века, не упоминается. Значение наследия Римского-Корсакова сводится до конкретного места и времени. Симфоническому творчеству отводится второе место. По инерции прежних изданий подчеркивается народность его музыки и использование «подлинных образцов музыкального фольклора»⁵⁶. Образ композитора все более уходит в прошлое.

⁵⁴ Подробнее о поисках национальной идеи, осуществляемых в кругах художественной элиты в 1970-е гг., в том числе в творчестве Г. Свиридова, см.: Раскатова Е. М. «Борьба за сохранение национального культурного наследия»: идеологические новации власти в 1970-е годы и художественная интеллигенция // Вестник Гуманитарного факультета ИГХТУ. Иваново: Изд-во ИГХТУ, 2006. С. 32–41.

⁵⁵ В. Ф. Шауро — ЦК КПСС о постановке в ГАБТ оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» от 30 декабря 1983 г. // Музыка вместо сумбура... Указ. соч. С. 716–717.

⁵⁶ Энциклопедия «Музыка». М.: Большая российская энциклопедия, 2003. С. 462.

На повестке дня нового тысячелетия — интерес к многогранному, непонятному и забытому во времена советского тоталитаризма Серебряному веку с его символизмом, мистикой и авангардом. «Идеальным» композитором прошлого, востребованным в 1990-е, стал Александр Скрябин с его открытием потусторонних сфер и космологии.

РУССКИЙ ИЛИ РОССИЙСКИЙ РОМАНТИК?

ОБРАЗ МИЛЛЕНИУМА

Эпоха нулевых создавала парадоксальное сочетание советских клише, созданных о Римском-Корсакове в БСЭ, и попыток сформировать российский (а не русский) образ композитора. В издании «Большая энциклопедия», выпущенном издательством «Терра» в 2006 году, статье о композиторе отводится 1,5 колонки. В ней цитируются выводы из БСЭ с акцентом на истории об увольнении из консерватории в 1905 году⁵⁷, воплощая романтический образ «непокорного творца».

В «Русском биографическом словаре», подготовленном этим же издательством ранее, в 2001 году, дословно цитируется энциклопедия Брокгауза и Эфрона⁵⁸. В «Большой универсальной энциклопедии», изданной одним из крупных современных издательств «АСТ», образ композитора связан с его редакторской работой, при этом со знаком плюс (история с переработкой наследия Мусоргского, которая получила негативную окраску в начале XX века, не упоминается)⁵⁹. Ему отведено всего полколонки с публикацией портрета работы Серова.

В конгломерат издательств группы «АСТ» входит «Астрель», выпускающая серию детских книг под названием «Я познаю мир». В томе, посвященном музыке, есть статья о Римском-Корсакове, чей образ в первую очередь связывается с образами природы, народных песен и сказаний. Эхом советского имиджа оказывается фраза: в «искусстве сочетал реальную действительность с миром фантастики»⁶⁰. При этом главный акцент в «детской» интерпретации поставлен на романтизированном образе композитора: раннее увлечение музыкой, большая внезапная любовь к будущей жене, «страстно мечтал писать легко и непринужденно»⁶¹. Подобная трактовка соответствовала практике музыкальных театров: оперы Рим-

⁵⁷ Большая энциклопедия в 62 тт. М.: Терра, 2006. Т. 42. С. 18.

⁵⁸ Русский биографический словарь в 20 тт. М.: Терра, 2001. Т. 13. С. 127–128.

⁵⁹ Большая универсальная энциклопедия в 20 тт. М.: АСТ, 2010. Т. 15. С. 276.

⁶⁰ Кравченко Т. Великие композиторы. Серия «Я познаю мир». М.: АСТ, Астрель, 2005. С. 355.

⁶¹ Там же. С. 360.

ского-Корсакова ставились в качестве образовательного репертуара или сказочной истории для юной аудитории.

В 2000-х запущено несколько государственных проектов по созданию новых универсальных энциклопедий, отражающих социокультурную ситуацию миллениума: Новая российская энциклопедия, Большая российская энциклопедия, Православная российская энциклопедия, которые находятся в стадии работы. Тома со статьей о Римском-Корсакове находятся в стадии написания, а значит альтернативы советскому образу БСЭ пока нет.

Современный тип передачи знаний, связанный с установками текстов из Интернета и распространением информации новостного типа, во многом нивелирует востребованность печатных изданий. Интернет фактически становится глобальной энциклопедией, аккумулирующей все отрасли знаний. При этом парадокс интернет-пространства заключен в том, что здесь можно найти практически все энциклопедии за столетний период, и советизированный образ находится в паритетном соотношении с дореволюционным.

Наиболее популярной является электронная народная энциклопедия Википедия, в написании статей которой может участвовать любой пользователь Интернета. Во многом статья в Википедии опирается на источник из «Музыкальной энциклопедии» советского периода. Собрана информация биографической направленности, факты о семье, музеях, учреждениях, даны адреса, где жил композитор⁶². Библиография заканчивается специализированной монографией, написанной в конце 1990-х. Все это диагностирует современную ситуацию — пока не создано нового актуального целостного образа композитора.

Некоторую тенденцию обозначает авторская энциклопедия Л. Акопяна «Музыка XX века», выпущенная в 2010 году, где представлена опера «Сказание о невидимом граде Китеже...». Хотя биография композитора отсутствует, опера является, по мнению автора, частью музыкального процесса XX века. В частности, опера определена как обладающая «выдающимися музыкальными достоинствами», и автор жалеет, что она не пользуется популярностью⁶³.

P. S. СОЧИНСКИЙ ТРИУМФ

И все же в 2014 году можно констатировать триумф музыки Римского-Корсакова, который состоялся, как это ни парадоксально,

⁶² https://ru.wikipedia.org/wiki/Римский-Корсаков,_Николай_Андреевич (дата обращения: 01.10.2016).

⁶³ Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 523.

во время главного спортивного мероприятия страны — Зимней Олимпиады в Сочи в 2014 году. Ее официальные церемонии Открытия и Закрытия (а также Параолимпиады) предложили мировому сообществу новый образ русской культуры — во многом ориентированный на авангард XX века⁶⁴. В качестве «саунда» для русского имиджа активно использовались сочинения Римского-Корсакова, которые также неоднократно звучали во время выступлений отечественных фигуристов. Учитывая многомиллионную аудиторию Игр (с учетом телеаудитории), можно утверждать без преувеличения, что его музыку слушал весь мир. Правда, этот триумф был во многом анонимный, ведь спортивные комментаторы довольно редко информировали зрителей об авторстве музыки.

Процесс возвращения Римского-Корсакова в современную культуру постепенно происходит, но остается возникшее в 1980-х годах расхождение между «словом о музыке» и «звучащей музыкой», то есть практикой. Можно указать на несколько важных событий, связанных с именем Римского-Корсакова, которые повлияли на современный музыкальный процесс: первый фестиваль Римского-Корсакова в Мариинском театре в 1994 году, инициированный Валерием Гергиевым; постановка в Мариинском театре в 2001-м «Сказания» Дмитрием Черняковым, чья репутация связывается со скандальными интерпретациями классики; спектакль драматического режиссера Кирилла Серебренникова «Золотой петушок» в Большом театре (2011), вызвавший запрет со стороны РПЦ. В 2015 году оперой «Садко» открывал свое новое здание театр «Геликон-опера», и режиссер Дмитрий Бертман высмеял в спектакле московский китч, власть имущих и проблемы градостроения⁶⁵. А в Камерном театре им. Б. А. Покровского поставили забытую «Сервилию» как новаторский эксперимент.

⁶⁴ Подробнее о новом образе России и роли академической музыки в церемониях Олимпиады см.: Ключникова Е. Наша. Зимняя. Культурная // Музыкальное обозрение. 2015. № 3 (380). <http://muzobozrenie.ru/nasha-zimnyaya-kulturnaya/> (дата обращения: 09.11.2016).

⁶⁵ Подробнее см.: Ключникова Е. С московским шиком // Музыкальное обозрение. 2016. № 2 (395). С. 8–9.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Abbate C. *см.* Аббейт К.
Abdrazakov A. 268
Abraham G. *см.* Абрахам Дж.
Alexis G.-L.-J. 223
Aliev E. 268
Amblard J. *см.* Амблар Ж.
Arriga L. 268
Asafyev B. V. *см.* Асафьев Б. В.
Bartlett R. *см.* Бартлетт Р.
Basso J. L. 268
Bavagnoli G. *см.* Баваньоли Г.
Benois A. *см.* Бенуа А. Н.
Benois P. *см.* Бенуа П.
Berg A. 48
Bertocci A. 258
Bianconi L. *см.* Бьянкони Л.
Biélsky P. V. 71
Voereboom M. *см.* Бёребоом М.
Boldur A. 150
Bonastre F. 241
Bondino R. 258
Boni T. 258
Borrelli-Persson L. 69
Borren Ch. van den
см. Боррен Ч. ван ден
Brege I. 155
Brett P. 56
Brody E. 234
Browning O. 45
Bunameaux H. 226
Burokaité J. 178
Buzzi G. *см.* Буцци Дж.
Cadoni F. 258
Cañibano A. A. 239, 242
Cantini L. 268
Castigliano A. 261
Castro P. F. de 236, 243
Cellini E. 261
Chiara A. 268
Christoff B. *см.* Христов Б.
Clement C. *см.* Клеман К.
Closson E. *см.* Клоссон Э.
Colella A. 258
Collaer P. *см.* Коллер П.
Collet H. 239
Corbet A. *см.* Корбе О.
Cornaz M. 222, 223
Courir D. 268
Cui C. *см.* Кюи Ц. А.
D'Amico F. *см.* Д'Амико Ф.
Dahlhaus C. *см.* Дальхауз К.
Damiani E. *см.* Дамиани Э.
Dārziņš E. *см.* Дарзиньш Э.
Davison R. M. 235
Deaville J. 205
Debussy C. *см.* Дебюсси К.

- Delgado A. 243
 Dominici E. 261
 Dorado P. 239
 Ensor J. *см.* Энсор Дж.
 Falla M. de *см.* Фалья М. де
 Fauser A. 234
 Feder G. 260
 Foletto A. 268
 Freitas Branco L. de *см.*
 Фрейташ Бранку Л. де
 Fresno B. M. 242
 Fritzschn E. W. *см.* Фрицш Э. В.
 Frolova-Walker M.
 см. Фролова-Уокер М.
 Gaetani L. 258
 Garafola L. G. 242
 Gatti C. *см.* Гатти К.
 Gerzmava Kh. 268
 Gilson P. *см.* Жильсон П.
 Gonzales R. 258
 Gould G. *см.* Гульд Г.
 Gretchaninoff A.
 см. Гречанинов А. Т.
 Guggeri E. *см.* Гуджери Е.
 Hába A. 175
 Haine M. 234
 Harss M. *см.* Харс М.
 Helm T. *см.* Хельм Т.
 Herlin D. 237
 Hess C. A. 242
 Higgins P. *см.* Хиггинс П.
 Hudson R. *см.* Хадсон Р.
 Jadoul T. *см.* Жадуль Т.
 Jaho E. 282
 Jankélévitch V. *см.* Янкелевич В.
 Jankovic E. 268
 Jean-Aubry G. 239
 Joffe J. A. 234
 Jurjānu A. *см.* Юрьянс А.
 Kalniņš A. *см.* Калниньш А.
 Karnavičius J. *см.* Карнавичюс Ю.
 Kerman J. *см.* Керман Дж.
 Khnopff F. 226
 Kovnatskaya L. 178
 Las G. 258
 Lega A. *см.* Лега А.
 Leonard R. A. 53
 Lessmann O. *см.* Лессман О.
 Lesure F. 236, 237
 Llano S. 242
 López J. J. 241
 Losada C. 240, 241
 Macaulay A. *см.* Маколей А.
 Maes F. 229–231
 Mantovanini G. 268
 Mazzola G. 268
 McClary S. *см.* Макклери С.
 Melngailis E. *см.* Мелнгайлис Э.
 Melnikoff P. *см.* Мельников П. И.
 Mercy-Argenteau L. de
 см. Мерси-Аржанто Л. де
 Milloss A. M. *см.* Милош А. М.
 Minow M. 56
 Moessorgskiej M. P.
 см. Мусоргский М. П.
 Mols A. *см.* Молс А.
 Monelle R. 186
 Morosini A. 261
 Morrison S. *см.* Моррисон С.
 Navickaite-Martinelli L. 236
 Nerozzi L. 258
 Nery R. V. 243
 Neubauer J. 204, 212
 Nommick Y. 242
 Orlov V. 56
 Orlova A. 235
 Ottomano V. 226
 Panni N. 258

- Panugada M. 267
 Patiño C. M. 239
 Pedrell F. *см.* Педрель Ф.
 Pestrelli G. 261, 268
 Phillips A. 72
 Pianta P. 267
 Pinto A. 243
 Poluektova T. 268
 Prokofiev S. *см.* Прокофьев С. С.
 Pugliese F. 258
 Raisov G. 261
 Redepenning D. 215
 Reittererová V. 175
 Rimsky-Korsakov N.
 см. Римский-Корсаков Н. А.
 Ronconi L. *см.* Ронкони Л.
 Rudakova L. 268
 Sadie S. 44, 232, 233
 Sanzogno N. 258
 Saracino E. 268
 Sari A. 261
 Sheinberg E. 186
 Schaeffner A. *см.* Шефнер А.
 Scherr A. *см.* Шерр А.
 Schiller F. *см.* Шиллер Ф.
 Schippers T. 258
 Sinclair A. 239
 Slonimsky N. 42
 Sopen F. 242
 Soubies A. 239
 Spitzer M. *см.* Спитцер М.
 Spurný L. 175
 Staneviciute R. 179, 236
 Suttoni Ch. 223
 Taraschenko V. 268
 Taruskin R. *см.* Тарускин Р.
 Tedeschi R. *см.* Тедески Р.
 Thoran C. de *см.* Торан К., де
 Tibaldi Ch. M. 260
 Tichonova *см.* Тихонова А.
 Tiersot J. 234
 Torzewski M. 268
 Travaso 279
 Vechten C. van *см.* Вехтен К. ван
 Viglione-Borghese D.
 см. Вильоне-Боргезе Д.
 Villa N. 261
 Vitols J. *см.* Витолс Я.
 Wagner R. *см.* Вагнер Р.
 Vogel B. *см.* Фогель Б.
 Walsh S. *см.* Уолш С.
 Washington P. 264
 Whittal M. 47
 Аббейт К. 69, 74, 75
 Абрахам Дж. 32, 33, 36, 37, 44
 Агреньев-Славянский К. Д. 259
 Агрофф Н. 272, 274
 Адэр Л. О. 177, 301, 302
 Азанчевский М. П. 111
 Акопян Л. О. 313
 Аксенова С. С. 282
 Александр Невский 51
 Александр III, имп. 96
 Альтани И. К. 116, 253
 Альфано Г. 269
 Амблар Ж. 184, 186
 Андога (Журов) В. А. 261
 Анисимов А. М. 268
 Анненков В. В. 151
 Антокольский М. М. 189
 Аренский А. С. 87, 88, 94, 96, 101,
 116, 122, 124, 125, 158, 160, 295
 Арнольд Ю. К. 212, 213
 Арсений, митр. (Стадницкий А. Г.)
 154
 Архипова И. К. 61
 Арцыбушев Н. В. 87, 89
 Асафьев Б. В. 35, 36, 40, 193, 195, 302

- Ауленти Г. 266–268
 Ауэр Л. С. 86, 150, 153, 155, 157
 Ахрон И. Ю. 155
 Баваньоли Г. 261, 262
 Байрон Дж. 8, 135
 Бакс А. 307
 Бакст Л. С. 230
 Балакирев М. А. 50, 95–98, 100, 107,
 114, 117, 119, 153, 190, 213, 224, 225,
 227, 241, 242
 Бальони Б. 281
 Баранович К. 200
 Барбо К. 266
 Барда Ф. 172
 Баринова М. Н. 153–155, 157, 158
 Баронти Д. 269, 270
 Барсова Л. Г. 7, 42, 192
 Барт Г. 157
 Бартлетт Р. 52
 Барток Б. 186, 281
 Барутчева Э. С. 178
 Баскин В. С. 99
 Бах В. Ф. 160
 Бах И. С. 7, 103, 127, 128, 145, 156
 Беллини В. 273
 Бельская А. В. 196, 203
 Бельская А. К. 196, 202, 203
 Бельская О. Р. 196, 202
 Бельский В. В. 196, 203
 Бельский В. И. 7, 8, 13, 26, 42, 43,
 45, 67, 71, 72, 76, 87, 89, 188–194,
 196–203, 234, 264, 268, 274
 Бельский Р. И. 189, 196
 Бельфьоре Э. 282
 Беляев М. П. 81, 95, 135, 224, 229,
 234
 Бендль К. 215
 Бенуа А. Н. 258
 Бенуа Н. А. 263, 269, 270, 274, 275
 Бенуа П. 226, 231
 Берберова Н. Н. 201
 Бердяев Н. А. 179
 Березовский М. А. 157
 Берлиоз Г. 21, 204, 217
 Бернарди М. 253
 Бернгардт А. Р. 300
 Бертман Д. А. 314
 Бетховен Л. ван 47, 144, 146,
 156–158, 160, 206, 304
 Бёребоом М. 228
 Биагиотти К. 250
 Бибер-Гальперина Г. 152
 Бизе Ж. 3, 55, 58–63, 65, 239
 Блауманис Р. 169
 Блок А. А. 195
 Блуменфельд Ф. М. 130, 134, 153,
 159
 Бодлер Т. 68
 Бодрова А. С. 292
 Болдырь З. В. 159, 160, 161
 Больм А. 69, 72
 Бонгардт Н. 150, 152
 Бородин А. П. 42, 74, 95, 97, 98, 103,
 107, 126, 127, 161, 164, 211–213, 216,
 217, 221, 223–227, 229–231, 235,
 242, 244, 245, 249, 259, 293
 Бородина Е. С. 225
 Боррен Ч. ван ден 228
 Брагинский Д. Ю. 301
 Брамс И. 135, 204
 Брассен Л. 223
 Брендель Ф. 212
 Брендт С. 70
 Брик И. 152
 Бродский И. А. 264
 Брокгауз Ф. А. 299, 300, 312
 Брумберг Л. Е. 288
 Бузони Ф. 157, 158

- Бурштейн Б. Я. 154, 155
Бурштейн О. 155
Буслов Н. 152
Буттафава Дж. 264
Буцци Дж. 266, 268
Бьенковска А. 282
Бьянкони Л. 260, 261
Ваги Дж. 269
Вагнер Р. 3, 7, 14, 20, 21, 31–34,
41–44, 47–50, 52, 85, 98, 99, 103,
113, 125, 126, 183, 184, 204, 218,
227, 241–243, 269, 276, 301
Валевач Н. 274
Вальтер В. Г. 81, 89, 90, 93
Ванелли 269
Ванечкина И. А. 18
Варлих Г. 133
Варунц В. П. 131–134, 136, 139
Васильева В. М. 14
Васильева С. 282
Вашингтон И. 67, 71
Вдовин А. В. 292
Вебер К. М. фон 21
Веберн А. 145
Вейнингер О. 56
Венециани В. 265
Вентури М. 254
Венявский Г. 150
Вербецкий Е. Н. 161
Верди Дж. 39
Вержбилович А. В. 153, 159
Верлен П. 145
Верто Р. 282
Вершинина И. Я. 136
Веселовский А. Н. 190, 272, 274
Вехтен К. ван 72, 234
Вигнер Б. 169
Вилик Н. М. 157
Вильоне-Боргезе Д. 261, 262
Вини К. 281
Виноградов Н. 310
Винтерберг А. 213
Витолс Я. (Витоль И. И.) 155, 162,
166, 169–173, 177
Вициоли С. 282
Вишневецкий И. Г. 303
Власова Е. С. 302, 304
Вольская Л. В. 159
Вольф Г. 145
Воллонтас М. 257
Всеволожский И. А. 67
Вызар 200
Вырубова А. А. 196
Габель С. И. 156
Гаварини Р. 277
Галеви Л. 62
Галеев Б. М. 18
Галли-Курчи А. 250
Ганслик Э. 115, 204
Гарсиа М. 238
Гатти К. 260–262
Гатто Д. 275, 278
Гаук А. В. 161
Гвиди К. О. 99
Геварт О. 227
Гейне Г. 163, 217
Гендель Г. Ф. 7
Генслер В. И. 161
Гераклит Эфесский 13
Гервер Л. Л. 16
Гергиев В. А. 314
Гершельман С. К. 68
Гёте И. В. 189, 212
Гётteman О. 221
Гилельс Э. Г. 158
Гинесин Н.
 см. Гнесина Н.
Гинце А. 154

- Глазунов А. К. 43, 80, 86, 90, 95, 98,
101, 103, 132, 134–136, 152, 153,
157, 158, 169, 177, 179, 188, 213, 295,
300, 302
- Глазунов И. С. 310, 311
- Глазунов Л. А. 287
- Глинка М. И. 95, 98, 105, 110, 117,
120, 122, 124, 125, 153, 162, 164,
166, 167, 200, 211–214, 219, 220,
222, 233, 239–242, 249, 255, 268,
275, 281, 306, 309
- Глюк А. 249
- Гнесин М. Ф. 82
- Гнесина Н. 92, 105
- Гоголь Н. В. 15, 34–40, 82, 280, 281
- Годе Р. 237
- Годовский Л. 157
- Головин А. Я. 254
- Гольденвейзер А. Б. 149
- Гомер 9, 291
- Гомилиус Л. 163, 165, 166
- Гончарова Н. С. 69
- Гопко А. 60
- Городецкий С. М. 195, 196
- Горр Я. 152
- Гофман Е. М. 155
- Гофман И. 157
- Гречанинов А. Т. 42, 131, 295
- Григ Э. 146, 158
- Грус Ф. И. 135, 139
- Гуджери Е. 261, 262
- Гуз Ю. М. 157, 158
- Гульд Г. 187
- Гуно Ш. 253, 281
- Гусейнова З. М. 79, 80, 301
- Гусин И. Л. 228
- Гутор В. П. 150–152
- Гуэльфи П. 277
- Гюберти Г. 225
- Гяуров Н. 250
- Дабан А. 223
- Давыдов К. Ю. 150, 151
- Дайлис М. Л. 159
- Дальхауз К. 47
- Дамиани Д. 269, 278, 279
- Д’Амико Ф. 258, 263, 269, 281
- Данилевич Л. В. 308
- Данон О. 263
- Даргомьжский А. С. 42, 95, 166,
167, 249
- Дарзиньш Э. 162, 166–168
- Дарья, инокиня
см. Колтовская А. 14
- Дворжак А. 215
- Дебюсси К. 11, 12, 33, 139, 145,
182, 235–237, 239, 240,
243, 307
- Делиус Ф. 205
- Джавелла Б. 270
- Джилъи Б. 250, 252
- Дзаини Н. 270
- Дзаккарини Ф. 270
- Диевский К. 274
- Дическу А. 160
- Добровейн И. 275
- Доницетти Г. 273
- Достоевский Ф. М. 35, 217
- Дрезеке Ф. 215
- Дроздов А. Н. 159
- Друскин М. С. 130
- Дурново К. А. 300
- Дэлинэ М. 253
- д’Энди В. 234, 243
- Дюпон Ж. 226, 227
- Дютш Г. О. 100
- Дягилев С. П. 32, 130, 131, 146, 154,
222, 229, 234, 235, 237, 259, 260,
263, 303

- Егоров А. А. 288
Елачичи 131
Есипова А. Н. 153, 154, 157
Жадуль Т. 223–225
Ждановский Е. 270, 272, 274
Жидков В. С. 298
Жильсон П. 221, 227–229
Жиляев Н. С. 80
Жукович К. Т. 274
Журов (Андога) В. А. 261
Забела-Врубель Н. И. 127, 196
Зилоти А. И. 80, 89–91, 93, 101,
131–136, 149, 150
Зимин С. И. 67, 68, 74, 193
Золотова Н. В. 54
Иванов М. М. 80, 82, 113
Изаи Э. 155
Ильин М. 225
Ильинский А. А. 300
Ильяшенко А. С. 156
Ипполитов-Иванов М. М. 152, 295
Ирадьер С. де 238
Ирвинг В. 67, 71
Ирецкая Н. А. 86, 151, 153, 159
Йоахим Й. 204
Кавацци Э. 267
Кавос К. А. 122
Казанли Н. И. 153
Казелла А. 263
Каифа К. 267
Кайм Ф. 153
Калантарова О. К. 153, 159
Калашников П. И. 163
Калниньш А. 162, 164–166
Калниньш Я. 166
Кальвокоресси М. 192
Кальканьини Ф. 282
Кантакузино Г. 161
Капуана Ф. 277
Каракаш М. Н. 197
Каратыгин В. Г. 143
Карнавичене Н. 181
Карнавичюс Ю. (Карнович Ю. Г.)
175–187
Карнович Ю. Г. см. Карнавичюс Ю.
Крозио М. 270
Каролик М. 156
Каротти С. 268
Катторини И. 253, 257
Каховский П. О. 150, 151
Келдыш Ю. В. 307, 309
Керзина М. С. 228
Керман Дж. 33, 34
Кикиш И. 199
Кипнис А. 250
Клеман К. 56, 57
Клоссон Э. 227, 228
Ключникова Е. см. Лобанкова Е. В.
Книппер Л. К. 212, 213
Кнорозовский И. М. 142
Козлова Н. П. 288, 289, 293–295
Колбаба И. 160, 161
Коллер П. 231
Коломийцев В. П. 81, 82, 89–91,
94, 99
Колтовская А. 14
Консулов И. 266
Копылов А. А. 224
Корбе О. 226, 228
Коровин К. А. 261, 262, 302
Короленко В. Г. 13, 193
Корти А. 266
Косулов И. 267
Котлер Ф. 297
Котляров Б. Я. 150–152, 157, 160
Котоньи А. 151
Краббе Н. К. 111
Кравченко Т. Ю. 312

- Красавин В. Н. 160
 Крахль К. Х. 281
 Крушевский Э. А. 103
 Куза В. И. 152
 Кузнецова М. Н. 260
 Кунаев С. 282
 Кунин И. Ф. 308
 Купер Э. 269, 272–274
 Купец Л. А. 287, 297, 298
 Курдюмов Ю. В. 144
 Кустодиева И. Б. 301
 Куфферле Р. 264, 275
 Кюи Ц. А. 95, 97, 98, 115, 117, 138,
 188, 213, 218, 221, 223–228, 230,
 234, 240, 241
 Лало Э. 239
 Ламанский В. И. 190
 Ламм П. А. 302
 Ланца М. 250
 Лапшин И. И. 188, 190, 198, 199
 Ларош Г. А. 87–89, 92, 99, 101, 102,
 115, 120, 124, 125, 127, 129
 Лассо О. 7
 Лебедев П. И. 305
 Левензон Б. Л. 156
 Левко В. 61
 Лега А. 253, 257
 Лелевич Ю. 157
 Лемба А. Г. 156
 Ленин В. И. 275
 Лермонтов М. Ю. 292
 Лессман О. 215, 219, 220
 Лешетицкий Т. 150
 Ливанова Т. Н. 309
 Линева Е. Э. 71
 Липина А. 272, 274
 Липковская Л. Я. 153, 154
 Лист Ф. 215
 Ло Гатто Э. 278
 Лобанкова Е. В. 301, 314
 Лондон Дж. 181
 Лосев А. Ф. 194
 Лукаш И. 201
 Лукашевич Н. А. 112
 Луккарди Дж. 267
 Луна Т. Ди 257
 Луначарский А. В. 304
 Лучезарская Е. В. 151
 Лысенко Н. В. 307
 Львовский Г. Ф. 149
 Лядов А. К. 73, 79, 81, 86–88, 91, 93,
 95, 97, 98, 100, 103, 107, 116, 153, 157,
 159, 177, 179, 197, 224, 225, 295, 300
 Лядов К. Н. 81, 88, 98, 101
 Лядова Н. И. 93
 Ляпунов С. М. 153, 154
 Ляпунова А. С. 12
 Мадра Б. 266
 Майков А. Н. 9
 Макки Дж. 253
 Макклери С. 54–59, 64–66
 Маколей А. 68
 Максаква М. П. 61, 63
 Максименков Л. В. 304
 Малозёмова С. А. 86
 Малько Н. А. 302
 Мальченко Т. А. (Гай-Ардони) 159,
 160
 Мамонтов С. И. 192, 193, 198, 294
 Мариотти М. 279
 Мартинуцци Дж. 269, 270
 Марусин Ю. М. 266
 Масканьи П. 96
 Массария А. 277
 Массне А. 260
 Массне Ж. 103
 Матэ В. В. 188
 Маттиэтти Дж. 283

- Матусевич А. 251, 266, 279
 Маццарда Л. 266
 Мей Л. А. 62, 256, 278
 Мейербер Дж. 301
 Мекк Н. Ф. фон 235
 Мелнгайлис Э. 167, 168
 Мельник Г. 272
 Мельников П. И. 274
 Мельников-Печерский П. И. 193
 Мельяк Х. 62
 Мендельсон Ф. 281
 Менотти Дж. 263, 264
 Мериме П. 62
 Мерси-Аржанто Л. де 222,
 223–226
 Метнер Н. К. 159, 160
 Мец А. 155
 Мийо Д. 186
 Милош А. М. 260, 263
 Милютин Б. С. 161
 Минарелли М. 282
 Михайлов М. 282
 Мицкевич А. 13
 Молс А. 231
 Монтеверди К. 39, 55
 Мораче Ф. 282
 Моррис К. 48
 Моррисон С. 43, 46–48
 Моцарт В. А. 39, 54, 56, 57, 67, 127,
 157, 160
 Музическу Г. В. 152
 Мурадели В. И. 305
 Муро Б. де 253
 Мусоргский М. П. 16, 32, 44, 74,
 82, 88, 95, 97, 98, 101, 102, 106,
 107, 112, 113, 117, 120, 121, 125,
 138, 146, 153, 160, 167, 190, 199,
 201, 224, 225, 227, 229–231, 234,
 236, 242, 243, 254–257, 259, 262,
 264, 265, 268, 269, 275, 282, 293,
 301–304, 312
 Муссолини Б. 261, 269
 Направник В. Э. 89, 222
 Направник Э. Ф. 81, 88, 89, 98, 99,
 101, 115, 116, 122, 222, 223
 Нардов В. Л. 302
 Незлобин К. Н. 177
 Нейгауз Г. Г. 288
 Некрасова Г. А. 79, 80
 Нерон 28
 Николаев Л. В. 160
 Николай II, имп. 69
 Николя В. В. 138
 Новацки П. 266
 Някрошюс Э. 278
 Образцова Е. В. 61
 Обухова Н. А. 61
 Ойстрах Д. Ф. 158
 Орлов З. 150
 Орселли Ч. 268
 Оссовский А. В. 89, 90, 124, 149
 Острогорский В. П. 190
 Павлов А. 160, 161
 Павловский Ф. В. 197
 Пазеро Т. 263
 Палестрина Дж. П. 7, 127, 128
 Пальюга Л. 250
 Панарьелло Э. 267
 Пани Т. 281
 Паницца Э. 265
 Пармеджани Э. 270
 Пастернак Б. Л. 310
 Патанэ Дж. 281
 Педеричини Ж. 269
 Педрель Ф. 239–242
 Пелевин В. О. 278
 Персиани И. А. 197
 Песочинский Н. В. 278

- Пестелли Дж. 281
 Пестер М. Я. 157
 Петраускас-Пиотровский К. 272, 274
 Петренко Е. Ф. 133
 Петрова А. В. 259
 Петровский Е. 43, 273
 Петрушанская Е. М. 251, 253
 Пикколо Л. 273
 Пиранделло Л. 263
 Писарев Д. И. 106
 Плудонис В. 166
 По Э. А. 182
 Пономарев Е. Р. 290–292
 Попов Б. 272, 274
 Попов К. 260
 Попова Т. В. 290
 Поросеч З. 157
 Пресняков А. Е. 194
 Привалов С. Б. 288, 289, 293–296
 Прокофьев С. С. 51, 52, 72, 187, 221, 222, 230, 281
 Проман М. 270
 Протопопов В. В. 309
 Прянишников И. П. 188
 Пульчини Ф. 283
 Пуччини Дж. 269
 Пушкин А. С. 18, 22, 25, 59, 67, 71, 98, 166, 167, 193, 212
 Равацци Г. 264
 Равель М. 186, 239, 243, 263, 307
 Радиче К. 263
 Раду Ж.-Т. 225, 227
 Раковски Н. 274
 Раку М. Г. 297, 303, 308, 310
 Раппопорт В. Р. 302
 Раскатова Е. М. 311
 Рассе Ф. 231
 Ратманский А. О. 68–70, 75, 76
 Рахманинов С. В. 131, 149, 157, 158, 180, 197, 200
 Рахманова М. П. 7, 12, 60, 74, 177, 273, 307
 Ребиков В. И. 152, 179, 180
 Репин И. Е. 131, 188, 307
 Респиги О. 249, 307
 Ретровская Г. Л. 137
 Римская-Корсакова С. В. 16
 Римская-Корсакова Н. Н. 68, 79–82, 85–92, 99, 101, 105, 109, 114, 123, 131, 132, 303
 Римский-Корсаков А. Н. 80–84, 178, 180, 181, 201, 303
 Римский-Корсаков В. А. 97, 111
 Римский-Корсаков В. Н. 131, 132
 Римский-Корсаков М. Н. 189, 191, 196, 199, 200, 202, 203
 Римский-Корсаков Н. А. 3, 4, 7–135, 140, 144, 146, 151, 153, 156, 157, 159, 160, 162–164, 166, 169–174, 177–181, 183, 184, 186, 188–192, 194, 196–204, 211–213, 215, 216, 221, 224–227, 229, 230, 234, 241–244, 246, 249–284, 287, 289, 290, 292–316
 Рождественский Г. Н. 267, 279
 Розенталь Ц. 159
 Роллан Р. 237, 238
 Романов К. Н., вел. кн. 111
 Романова Е. П., вел. кн. 152
 Ронкони Л. 266–268
 Рославец Н. А. 302
 Россини Дж. 273
 Ростовцева А. Е. 198
 Рубинштейн А. Г. 95–97, 102, 115, 116, 126, 149–152, 197, 211–214, 219, 222, 241
 Рубинштейн Н. Г. 95, 96, 234

- Румянцев П. 63
Руоко М. 268
Савенко С. И. 16
Савшинский С. И. 152
Саккетти А. 300
Салин В. 152
Сальфи Ф. С. 263
Сампровалакис Я. 68, 71
Санин (Шенберг) А. А. 253, 265, 269
Сапсзон Ф. 267
Сарасате П. 150
Сарачени А. 269
Светланов Е. Ф. 310
Свиридов Г. В. 80, 311
Сегал Е. А. 225
Семенов В. П. 190
Семенов-Тянь-Шанский П. П. 190
Сен-Санс К. 198, 235
Серафин Т. 253, 254, 257, 263
Серебреников К. С. 314
Серов А. Н. 31, 95, 96, 125, 212
Серов В. А. 294, 306, 312
Сибелиус Я. 144, 145
Сибор Б. О. 155
Сидоренко И. Ю. 137
Сикард М. де 150
Сименти 257
Скалбе К. 169
Скворцова И. 16, 180
Скотто Р. 277
Скрябин А. Н. 74, 131, 158–160, 179, 183, 184, 312
Слатин А. И. 197
Слатин В. И. 197
Слатин И. И. (отец) 197
Слатин И. И. (сын) 197, 200
Слободская О. 272, 274
Смирнова Э. С. 287–295
Соковнин А. Л. 161
Соколов К. Б. 298
Соколов Н. А. 88, 302
Соловцов А. А. 305
Соловьев В. С. 194
Соловьев Н. Ф. 299, 300
Солодовников Г. Г. 193
Спендиаров А. А. 307
Спитцер М. 186
Стадницкая-Андронаки А. М. 157–159
Стадницкая-Гинце А. М. 154
Стадницкий А. Г. см. Арсений, митр.
Станиславский К. С. 63, 278
Станчинский А. В. 179, 180
Старкова М. М. 158
Стасов В. В. 12, 31, 82, 98, 101, 102, 110–112, 116, 117, 120, 121, 127, 135, 188, 190, 299
Стасюлевич М. М. 80
Степанов О. Б. 308
Степанова А. А. 14
Стеффанини 200
Столярский П. С. 158
Стоянова В. И. 151, 158, 160
Стравинская А. К. 131, 133
Стравинская Е. Г. 131, 133
Стравинский Г. Ф. 134
Стравинский Дж. 137
Стравинский И. Ф. 3, 51, 75, 130–146, 179, 180, 184, 222, 231, 237–239, 243, 276, 281, 295, 296, 303
Стравинский Ф. И. 133
Стрелер Дж. 275
Сук В. И. 302
Сырб Е. 159
Сырб Н. 150
Тагор Р. 261

- Таккани Дж. 269
 Танеев А. С. 196
 Танеев С. И. 25, 92, 93, 131, 213
 Тарускин Р. 32, 34, 42, 48, 49, 71,
 183, 184, 229, 232, 233, 238, 241,
 297, 298, 241
 Тассо Т. 216
 Тедески Р. 268
 Тейхмюллер Р. 158
 Теляковский В. А. 67, 68
 Тимофеев Г. Н. 117, 144
 Тиринделли П. А. 269
 Тихомиров Р. И. 310
 Тихонова А. 261, 262
 Толстой А. К. 9, 22
 Толстой Л. Н. 35, 106, 212, 275
 Томсон С. 224
 Торан К. де 229
 Тосканини А. 261
 Трелиакровский Л. 274
 Троицкий Л. Д. 261
 Тургенев И. С. 35
 Тюменев И. Ф. 193
 Уолш С. 145
 Файнштейн К. Л. 158
 Фалья М. де 242–248
 Фаминцын А. С. 115
 Фаринелли 264
 Федосеев В. И. 266
 Ферштер А. Л. 157
 Фигнер М. И. 96
 Фигнер Н. Н. 153
 Филиппов Т. И. 190
 Финдейзен Н. Ф. 79, 82, 83, 88, 89,
 135, 213, 217–219
 Финкель И. 152
 Фогель Б. 214, 216
 Фокин М. М. 68, 69, 76, 170, 230, 263
 Фолькман Р. 216
 Форе Г. 231
 Франк С. 243
 Фрейташ Бранку Л. де 243–248
 Фрицш Э. В. 215–217, 220
 Фролова-Уокер М. 71, 241
 Фрунзе А. 152
 Фурланетто Ф. 281
 Фуртвенглер В. 276
 Хадсон Р. 69
 Харс М. 68
 Хельм Т. 215–217, 220
 Хиггинс П. 58
 Хобсбаум Э. 288
 Холопов Ю. Н. 145
 Холопова В. Н. 145
 Христов Б. 250, 258
 Цареска Э. 275
 Цветкова А. Н. 8
 Церетели А. А. 259, 266, 268, 279
 Цимбалист Е. А. 155
 Цуккерман В. А. 305
 Чайковский М. И. 60, 80, 123, 128
 Чайковский П. И. 15, 16, 32, 37, 39,
 49, 51, 52, 59–61, 65, 80, 95–97, 102,
 115, 116, 120, 122, 123, 125, 126,
 140, 142, 155, 157, 158, 160, 161,
 179, 197, 198, 201, 211–215, 217, 218,
 222, 223, 227, 230, 235, 269, 281,
 293, 301, 305
 Чеккарелли Дж. 267
 Черепнин Н. Н. 94, 134, 179, 180,
 201, 229, 230, 295
 Черешня Н. 161
 Черилло Г. 274
 Чернышевский Н. Г. 106, 303
 Черняков Д. Ф. 278, 314
 Чесноков П. Г. 157
 Чехов А. П. 34, 261, 265
 Чешихин В. Е. 52

- Шабрие Э. 239
- Шаляпин Ф. И. 250, 253, 255, 257
- Шауро В. Ф. 310, 311
- Шейко Р. 61
- Шекспир У. 49, 68, 271
- Шелли П. Б. 182
- Шенберг А. А. см. Санин А. А.
- Шепилов Д. Т. 305
- Шереметев А. Д., граф 130,
132–134, 136, 137, 139
- Шерр А. 67, 68
- Шефнер А. 235
- Шёнберг А. 144, 145, 184
- Шиллер Ф. 115, 236
- Шильдкрета М. 152
- Ширманова Л. 271, 274
- Шкуратов В. А. 291
- Шмидт К. 150
- Шмитт Ф. 243
- Шопен Ф. 14, 135, 145, 158, 233, 288,
289, 297
- Шопенгауэр А. 189
- Шорникова М. И. 288, 289, 293–295
- Шостакович Д. Д. 177, 301, 302
- Шостаковский П. А. 96
- Штейнберг М. О. 8, 132, 135, 138,
156, 177–181, 302–304
- Штейнпресс Б. С. 306, 307
- Штраус Р. 301
- Штруп Н. 190
- Шуберт Ф. 41, 144, 158
- Шуман Р. 156, 158, 160, 212
- Эйзенштейн С. М. 51
- Экхуд 230
- Элгар Э. 205
- Эльмо К. 270
- Энгель Ю. Д. 74
- Энсор Дж. 226
- Эрдманнсдёрфер М. К. К. фон 219
- Эфрон И. А. 299, 300, 312
- Юргенсон Б. П. 133, 193
- Юровский В. М. 279, 282
- Юрьянс А. 162–165
- Якунина Л. Д. 288
- Янкелевич В. 69, 74, 75
- Ястребцев В. В. 7, 11, 17, 31, 42,
44, 60, 61, 67, 86, 89, 98, 99, 101,
188–190, 192, 308
- Яхо Э. 282
- Яцентковский Г. А. 159, 160

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Байс Кристин ван ден — PhD, глава исследовательского отдела Королевской консерватории в Брюсселе (Эразмус университетский колледж Брюссель) и профессор Свободного университета Брюсселя (Бельгия)

Барсова Людмила — доктор культурологии, профессор Российского государственного института сценических искусств (Россия)

Брагинская Наталия — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Россия)

Йонане Юлия — PhD, доцент кафедры музыковедения Латвийской музыкальной академии им. Язепса Витолса (Латвия)

Каштру Паулу Ф. де — PhD, профессор Факультета социальных и гуманитарных наук при Новом университете в Лиссабоне (Португалия)

Кириллина Лариса — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания (Россия)

Купец Любовь — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (Россия)

Лобанкова (Ключникова) Екатерина — кандидат искусствоведения, преподаватель Московской высшей школы социальных и экономических наук (Россия)

Моррисон Саймон — PhD, профессор Принстонского университета (США)

Орлов Владимир — PhD, доцент Санкт-Петербургского государственного университета (Россия)

Петрушанская Елена — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора медийных искусств Государственного института искусствознания (Россия / Италия)

Радеке Томас — PhD, сотрудник Института музыковедения при Университете Фридриха Шиллера в Йене (Германия)

Ричардсон Майкл Скотт — PhD, приглашенный преподаватель Университета св. Томаса в Хьюстоне (США)

Станевичуте Рута — PhD, профессор Литовской академии музыки и театра в Вильнюсе (Литва)

Стоянова Вера — аспирантка музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Молдова / Россия)

Хаас Дэвид — доктор музыковедения, профессор Школы музыки Университета Джорджии (США)

СОДЕРЖАНИЕ

Лидия Адэр Вступительное слово	3
I. ЗАМЕТКИ ОБ ОПЕРЕ: КОНТЕКСТЫ И ГИПЕРТЕКСТЫ	5
Лариса Кириллина Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова	7
Дэвид Хаас Опера как прикладная психология. Особенности «Ночи перед Рождеством» в контексте западного оперного критицизма	31
Майкл Скотт Ричардсон Русский «Парсифаль» или русское «Кольцо»? Пристальный взгляд на влияние Вагнера в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» <i>Пер. Е. Наливаевой</i>	41
Владимир Орлов «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова как «русская Кармен»: трансформация гендерной роли	54
Саймон Моррисон «Золотой петушок»: заметки об опере, которая стала оперой-балетом и затем балетом <i>Пер. Д. Безносиковой</i>	67
II. УТРАЧЕННОЕ И ОБРЕТЕННОЕ	77
Марина Рахманова История «Летописи»	79
Наталья Брагинская О неизвестном музыкальном мемориале Н. А. Римскому-Корсакову: «Погребальная песня» И. Ф. Стравинского — утраченная и обретенная	130

III. ЭСКИЗЫ ЖИЗНИ В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ	147
Вера Стоянова Из истории российско-молдавских культурных отношений конца XIX – начала XX века: бессарабцы – выпускники Петербургской консерватории	149
Юлия Йонане Преемственность традиций ориентализма Н. А. Римского-Корсакова в творчестве его учеников – латышских классиков	162
Рута Станевичуте Преломление эстетики Серебряного века в военной музыке Юргиса Карнавичюса <i>Пер. Е. Наливаевой</i>	175
Людмила Барсова Эскиз жизни В. И. Бельского в Петербурге и Белграде	188
Томас Радеке Расцвет русской музыки в Германии к 1900 году: Римский-Корсаков и Всеобщий германский музыкальный союз Листа <i>Пер. К. Ефимовой</i>	204
Кристин ван ден Байс Бельгия и «Могучая кучка»	221
Паулу Ф. де Каштру От «хорошего чужого» к «идеальному своему»: представления о русской инакости во Франции и на Пиренейском полуострове на рубеже XIX – XX веков <i>Пер. К. Ефимовой</i>	232
Елена Петрушанская Оперы Римского-Корсакова на итальянских сценах	249
IV. МИФЫ И РЕАЛИИ	285
Любовь Купец Н. А. Римский-Корсаков как культурный герой (по материалам российских учебников второй половины XX – начала XXI века)	287
Екатерина Лобанкова (Ключникова) Рецепции Н. А. Римского-Корсакова за 100 лет: от национального гения к автору «детских» опер (по материалам отечественных энциклопедий)	297
Именной указатель	315
Краткие сведения об авторах	328

Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. Сборник статей.
Т-67 СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2016 – 332 с., ил.
ISBN 978-5-91461-040-8

Сборник посвящен творчеству Н. А. Римского-Корсакова, его международным контактам и восприятию сочинений композитора. В издание вошли исследования, впервые представленные на конференции «Триумф русской музыки» (2014, Мемориальный музей-квартира Н. А. Римского-Корсакова), а также научные статьи, написанные специально для сборника.

ББК 85.31

Н а у ч н о е и з д а н и е

ТРИУМФ РУССКОЙ МУЗЫКИ.
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ — ОКНО В МИР
Сборник статей

Редакторы М. В. Садовникова, О. И. Складорова
Корректор О. В. Диль
Дизайн, верстка, предпечатная
подготовка В. Р. Ткачук

Подписано в печать 10.12.2016. Формат 70 × 100 ¼.
Бумага офсетная 100 г/м². Печать офсетная. Усл.-печ. л. 26
Тираж 300 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 №