

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор *иск.*, профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьёв (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор *иск.*, доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. *иск.*, доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. *иск.*, профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. *иск.*, доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор *иск.*, вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. *иск.*, профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор *иск.*, профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор *иск.*, профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. *иск.*, профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор *иск.*, профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. *иск.*, науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор *иск.*, профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор *иск.*, профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор *иск.*, профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор *иск.*, профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

Содержание

Статьи

Юлия Векслер

Дадаистские балеты Эрвина Шульхофа:
от мистерии к гротеску **8**

Ольга Макарова

Балет «Двенадцать» Леонида Якобсона.
Рождение несостоявшегося шедевра **28**

Надежда Карпун

Прошлое и настоящее
в мультимедийной балетной опере
«Апокалиптика» М. Келемена **42**

Дмитрий Лыков

Проблема интерпретации
литературного сюжета на балетной сцене
(на примере балета Джона Ноймайера
«Дама с камелиями») **58**

Александр Демченко

«Петрушка» И. Стравинского:
ракурсы осмысления **74**

Оксана Гагарина

«Весна в Аппалачах» М. Грэм —
А. Копленда: американская пастораль **94**

Андрей Денисов

Хорал «Ein feste Burg ist unser Gott»
в «Гугенотах» Дж. Мейербера —
парадоксы знаменитой темы **108**

Лю Сяохэ

Особенности вокального стиля
опер Джоакино Россини: традиции
и новаторство **122**

Наталья Дегтярева

Авторские ремарки в нотном тексте
как выражение режиссерской воли
композитора **140**

Зивар Гусейнова

«Я прямо писал оркестровую партитуру»
(о создании Н. А. Римским-Корсаковым
оперы «Майская ночь») **158**

Анастасия Ким

Из истории оперы «Плотина»
А. Мосолова **178**

Диана Локотьянова

Хоровая деятельность Антона Брукнера.
Светские вокальные произведения **206**

Нина Захарьина

Средневековая традиция в Новое время:
творчество в области монодических
роспевов **232**

Сведения об авторах **250**

Информация для авторов **256**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2023

Contents

Articles

Yulia Veksler

Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets:
From Mystery to Grotesque **8**

Olga Makarova

Ballet "The Twelve". The Birth of a Failed
Masterpiece **28**

Nadezhda Karpun

The Past and the Present in the Multimedia
Ballet-Opera "Apocalyptica"
by Milko Kelemen **42**

Dmitry A. Lykov

The Ballet Interpretation of the Literary Plot
in "The Lady of the Camellias"
by John Neumeier **58**

Alexander Demchenko

"Petrushka" by Igor Stravinsky:
Perspectives of Understanding **74**

Oksana Gagarina

"Appalachian Spring" by Martha Graham —
Aaron Copland: An American Pastoral **94**

Andrei Denisov

Chorale "Ein feste Burg ist unser Gott"
in "The Huguenots" by Giacomo Meyerbeer —
Paradoxes of a Famous Theme **108**

Liu Xiaohe

Specifics of the Vocal Style
of Gioachino Rossini's Operas:
Tradition and Innovation **122**

Natalia Degtyareva

Author's Remarks in the Musical Text
as Demonstration of Director's Will
of the Composer **140**

Zivar Guseinova

"I Wrote Directly the Orchestral Score"
(On Creation of Opera "The May Night"
by N. A. Rimsky-Korsakov) **158**

Anastasia Kim

"Plotina" ("The Dam") by Alexander Mosolov.
The History of Creation **178**

Diana Lokotyanova

Choral Activities of Anton Bruckner.
Secular Vocal Works **206**

Nina Zakharina

Medieval Tradition in The New Time:
Creative Activity in the Field
of Monodic Chants **232**

Contributors to this issue **250**

Directions to contributors **256**

Статьи

Научная статья

УДК 782.91

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.001

«Дадаистские балеты Эрвина Шульхофа: от мистерии к гротеску»

Юлия Сергеевна Векслер

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия, wechsler@mts-nn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Аннотация. Статья посвящена двум балетам чешского композитора Эрвина Шульхофа (1894–1942), написанным в 1920-е гг. Они вобрали в себя как его опыт в области джаза, так и многие идеи дадаизма — движения, к которому он примкнул в конце 1910-х. Шульхофа привлекали упругие ритмы и откровенная сексуальность танцевально-джазовой музыки, он рассматривал ее как действенное средство обновления музыкального искусства. Дадаисты пробудили его интерес к примитивным культурам, неевропейской экзотике. Важными оказались и контакты дадаистов с создателями так называемого «выразительного танца» — Рудольфом фон Лабаном и Мари Вигман.

Балетная мистерия «Огелала» (*Ogelala*, 1922) написана на сюжет из жизни ацтеков. Одним из первых Шульхоф прибегает к эмансипации ударных инструментов и разрабатывает дифференцированную систему соответствий между их звучанием и пластикой балета.

Второй балет, «Лунатичка» (*Die Mondsüchtige*, 1925), основан на ранее написанной Сюите для камерного оркестра (1921), которую Шульхоф снабдил эпатажным дадаистским прологом. Сюита, составленная из модных танцев и джазовых пьес, была переработана в «танцевальный гротеск» (*Tanzgroteske*) на либретто чешского поэта Витезлава Назвала, близкое послевоенным балетам группы «Шести».

Ключевые слова: Эрвин Шульхоф, гротескный танец, дадаизм, экспрессионизм, экзотизм

Для цитирования: Векслер Ю. С. Дадаистские балеты Эрвина Шульхофа: от мистерии к гротеску // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 8–27. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.001>.

© Векслер Ю. С., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.001

Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets: From Mystery to Grotesque

Yulia S. Veksler

Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia,
wechsler@mts-nn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract. The article is devoted to two ballets by the Czech composer Erwin Schulhoff (1894–1942), created in the 1920s. They absorbed both his experience in the field of jazz music and many of the ideas of Dadaism, a movement which he joined in the late 1910s. Schulhoff was attracted by the elastic rhythms and outright sexuality of dance and jazz music, he considered it an effective means of renovation of the musical art. Dadaists awoke his interest in primitive cultures, non-European exotics. Their contacts with the creators of the so-called “expressive dance”, Rudolph von Laban and Mary Wigman, were also important.

The ballet mystery *Ogelala* (1922) is composed according to a plot from the life of the Aztecs. Schulhoff was one of the first to resort to emancipation of percussion instruments and develop a differentiated system of concordances between their sound and the plasticity of ballet.

The second ballet, *Die Mondsüchtige* (1925), is based on a previously composed *Suite for Chamber Orchestra* (1921), which Schulhoff precessed with an outrageous dada prologue. The suite, composed of fashionable dances and jazz pieces, was reworked into a “grotesque dance” (*Tanzgroteske*) based on a libretto by the Czech poet Vítězslav Nezval, close to the post-war ballets of the *Six* group.

Keywords: *Erwin Schulhoff, grotesque dance, dadaism, expressionism, exoticism*

For citation: Veksler Yu. S. Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets: From Mystery to Grotesque. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 8–27. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.001>.

© Yulia S. Veksler, 2023

Юлия Векслер

Дадаистские балеты Эрвина Шультхофа: от мистерии к гротеску

Имя чешского композитора Эрвина Шультхофа (1894–1942) обычно не связывают с балетом. В первую очередь он известен как автор фортепианной и камерной музыки¹. Будучи единственным профессиональным музыкантом в кругу дадаистов, в своем творчестве, проникнутом духом нигилизма, Шультхоф воплотил многие установки дада, хотя редко выходил за рамки академической традиции.

Небывалый взлет интереса к балету в начале XX столетия затронул не только композиторов из окружения Сергея Дягилева. Шультхоф также был очарован танцем. Его привлекали упругие ритмы и откровенная сексуальность танцевально-джазовой музыки, он рассматривал ее как действенное средство обновления музыкального искусства. В 1920-е гг. Шультхоф стал автором двух балетов. Путь к ним пролегал через дада-искусство и через джаз.

24 мая 1919 г. в Берлине состоялся дадаистский вечер,

знаменитый и одиозный публичный спектакль с симультанными стихотворениями, танцами масок, манифестациями и куплетами [Widmaier 1994, 16].

Шультхоф присутствовал на этом действе, возможно, участвовал в нем, и сразу же завязал контакты с берлинским кругом дада, куда входили художник Георг Гросс, поэт Иоганнес Баадер, писатель Рихард Хюльзенбек². Композитор писал Альбану Бергу:

Это особое искусство — создать из искусства неискусство [цит. по: Bösch, Vojtech 1993, 62].

¹ Из музыковедческих исследований о Шультхофе следует назвать монографию Й. Бека [Bek 1994], дающую целостное представление о жизни и творчестве композитора, работу Г. Эберле о фортепианном творчестве композитора [Eberle 2010], а также обширную монографию М. Вайсс [Weiss 2011], которая рассматривает наследие Шультхофа сквозь призму джаза. Шультхофу-дадаисту посвящена небольшая, но емкая книга Ж. П. Гёргена [Goergen 2001]. На русском языке см. нашу статью на эту тему [Векслер 2022].

² Далее в статье упоминается как Гюльзенбек.

Открытая эпатажность и «абсолютная непочтительность» [John 1994, 27] сочетались у дадаистов со страстью к джазовым ритмам. Популярные джазовые танцы были нагружены эротикой и служили воплощением раскрепощенной телесности. Шульхоф в письме признавался Бергу:

У меня неслыханная страсть к экстравагантным танцам, и были времена, когда я все ночи напролет танцевал с барными дамами <...> это дает мне феноменальный творческий импульс, поскольку в своем сознании я неслыханно земной, почти животный [цит. по: Bösch, Vojtech 1993, 67].

То, что Шульхоф называет экстравагантными танцами самого «банального сорта» [Schulhoff 1994, 15] — рэгтайм, уанстеп, фокстрот, танго, шимми — в то время отождествляли с джазом (аутентичный джаз был еще мало известен). Шульхоф как никто другой понимал тесную связь джаза и модернизма, непременно указывая на то, что первым в этой области был Игорь Стравинский, написавший Рэгтайм для 11 инструментов (1917–18, премьера — 1920). Он вопрошал:

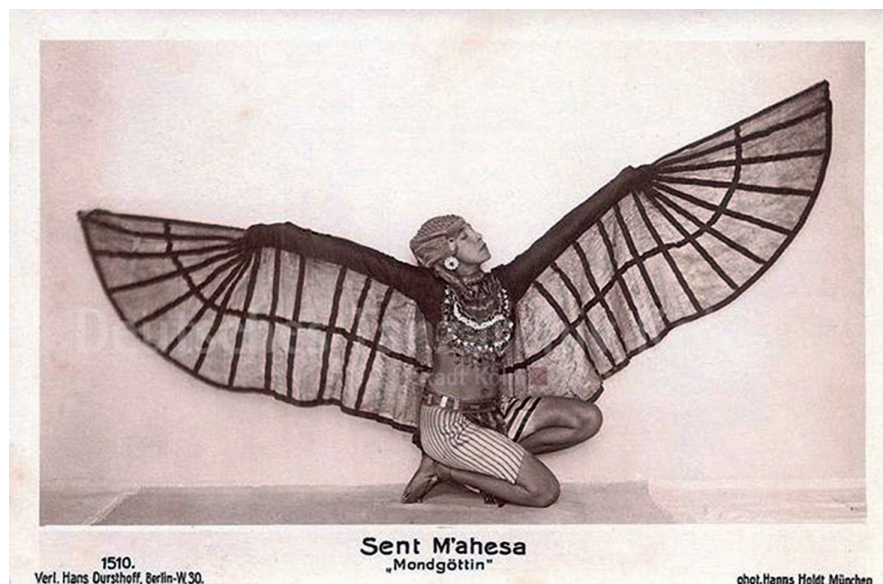
Если Бах, Моцарт, Брамс, Шуберт писали танцы своей эпохи и любили их, почему я не могу их любить и писать?! [цит. по: Bösch, Vojtech 1993, 67].

Шульхоф был убежден, что главное в музыке (как, впрочем, и в танце) — это ритм. Посредством ритма она доставляет телесное удовлетворение, приводит в экстаз. Музыка должна обладать «ритмическим скелетом», воздействовать «силой бьющего ритма» [Schulhoff 1994, 12]. Музыка — отнюдь не философия,

она рождена экстатическим состоянием и находит выражение в ритмическом движении [Schulhoff 1994, 13].

Следовательно, ритм и тембр должны занять место звука. Лишь «ритмическая интуиция» [Schulhoff 1994, 13] позволит освободиться от интеллектуализма.

Все эти идеи нашли воплощение в первом балете Шульхофа. Им стала балетная мистерия «Огелала» (*Ogelala*, 1922). Сочинение было задумано совместно с танцовщицей Сент Махеса, которая изучала египтологию и получила большую известность благодаря своим экзотическим танцам



Ил. 1. Сент Махеса в образе Богини Луны. Фото Ханса Хольдта (1928)

Fig. 1. Sent M'Ahese in the image of Moon Goddess. Foto by Hanns Holdt (1928)

на древнеегипетские темы³ (ил. 1⁴). Шульхоф побывал на одном из ее берлинских выступлений, и она предложила ему написать балет на сюжет из жизни ацтеков — индейского племени, жившего в Мексике в доколумбовые времена. В качестве вознаграждения Сент Махеса обязалась организовать постановку этого балета как в Германии, так и за ее пределами (см. [Schulhoff 1994, 124]). Возможно, этот сюжет или даже либретто балета Шульхоф обсуждал и с Тристаном Тцара⁵, с которым познакомился на дадаистском конгрессе в Веймаре в сентябре 1922 г. Выбор Шульхофа соответствовал духу времени: интерес к экзотике породил моду на неевропейские сюжеты — латиноамериканские и негритянские: вспомним, например, написанные в то же время балеты Дариуса Мийо «Человек и его желание» (1918) и «Сотворение мира» (1923).

³ Sent M'Ahese (настоящее имя Эльзе фон Карлберг / Else von Carlberg, 1883–1970) — шведская танцовщица, переводчик и журналист.

⁴ Источник изображения: Deutsches Tanzarchiv Köln <https://www.deutsches-tanzarchiv.de/archiv/nachlaesse-sammlungen/sent-mahesa#&gid=1&pid=1> (дата обращения: 14.08.2023).

⁵ Детали их переписки см. в: [Bek 1994, 59].

Сюжет балета «Огелала» заимствован из индейского эпоса, записанного знаменитым французским исследователем Мексики Брассёром де Бурбуром⁶. Собранные им исторические драмы изначально были балетом, своего рода музыкально-хореографическими представлениями, сопровождавшимися игрой на барабанах, и носили название «танец под барабан» («шахош-тун»⁷). Литературную обработку источника предпринял Георг Цивьер из Берлина⁸. Впоследствии, уже в Праге, либретто переработал Карел Бенеш⁹.

Содержание балета выглядит так. Гордый воин Огелала взят в плен своим противником королем Ивой. Огелалу приговорили к смерти, однако он глумится над врагом и соблазняет дочь короля принцессу Ивалу. Завершает балет кровавое жертвоприношение и танец с головой Огелалы, наколотой на копье.

Этот сюжет был как нельзя более близок Шульхофу. Он нашел в нем главное: ритм. Одержимый идеей аутентичности, Шульхоф обратился к изучению сохранившихся материалов о культуре ацтеков. Он консультировался с этнологом Эрихом Хорнбостелем¹⁰ из Берлинского университета, штудировал фонограммы в Кельнском музее этнографии, искал информацию о ритмах военной музыки индейцев хопи¹¹.

Танец открывал для Шульхофа пространство мифа — он возвращал к изначальному, естественному, не затронутому влиянием цивилизации. Естественность виделась ему в откровенном, нетабуированном выражении сексуальности. На этом покоится его понимание мистерии, вынесенной в жанровое определение балета. Именно такую мистерию он услышал в «Весне священной» — балете, которым он искренне восхищался

⁶ Аббат Брассёр де Бурбур (Abbé Brasseur de Bourbourg, 1814–1874) — французский историк, лингвист и этнограф. Один из основоположников майянистики. Во время пребывания в Гватемале составил самое значительное в XIX в. собрание текстов майя, среди которых был и тот, что послужил основой балета «Огелала» — «Рабиналь-ачи» («Витязь из Рабиналя»). См. также [Weiss 2011, 230].

⁷ См. об этом: [Дробинский 1962, 127].

⁸ Подробнее см. в письме Шульхофа Э. Херцке: [Schulhoff 1994, 124].

⁹ См. [Bek 1994, 68]. Их сотрудничество продолжилось и в опере Шульхофа «Пламя» (*Die Flammen*), в основу которой положена поэма Бенеша «Дон Жуан».

¹⁰ Австрийский этномузыковед Эрих Хорнбостель (Erich Moritz von Hornbostel, 1877–1935) стоял у истоков сравнительного музыковедения. Он преподавал в Берлинском университете и руководил архивом фонограмм, где были собраны звуковые документы из всех частей света. Хорнбостель считал ошибочным оценивать неевропейскую музыку при помощи критериев музыки европейской и видел большую опасность в повсеместном распространении последней (см. об этом: [Weiss 2011, 231]).

¹¹ Хопи — один из народов группы пуэбло, проживающей на Юго-Западе США. Шульхоф нигде не указывает, какими конкретно материалами он пользовался, поэтому об аутентичности музыки балета говорить вряд ли возможно.

и влияние которого совершенно очевидно испытал. «Картины языческой Руси» виделись ему «пылающей лавой извергающегося вулкана», насыщенной фаллической символикой, а оргиастические празднества представлялись «космическим соитием» [Schulhoff 1994, 41].

Спустя четыре года после окончания балета венский журнал новой музыки *Anbruch* задумал специальный выпуск о танце под названием «Танец в наше время». Композиторов (среди них были Эрнст Кшенек, Альфредо Казелла, Эгон Велес) попросили ответить на ряд вопросов о танцевальной музыке и ее специфике [Tanzmusik 1926]¹². Шульхоф дал интереснейший комментарий к балету и по сути сформулировал свой манифест балетной музыки.

Прежде всего Шульхоф понимает танец как воплощение эротического:

Если я должен каким-то образом высказаться о танце, в первую очередь я думаю об эротике [Schulhoff 1994, 81].

Так было у древних:

Мифический танец <...> увенчивался апофеозом полового акта [Schulhoff 1994, 81].

Поэтому в танце определяющим является вид

почти или полностью обнаженного тела, совершающего ритмичные возбуждающие движения [Schulhoff 1994, 81].

Танец немислим без музыки, которая

в своей животной брутальности оказывает на слушателя необычайно возбуждающее и волнующее действие [Schulhoff 1994, 82].

Поэтому следует до предела редуцировать мелодический материал — он сводится к стереотипным формулам — и выдвинуть на первый план ритм за счет главенства ударных:

Поскольку у примитивных народов ударный инструмент является основополагающим и выступает как главный фактор,

¹² Два варианта текста Шульхофа о балете «Огелала» и танцевальной музыке в целом впоследствии опубликованы в: [Schulhoff 1994, 81–85].

я признал в нем единственно мыслимую жизнеспособность, более того, единственную возможность создать здоровую танцевальную музыку, отвечающую интенсивности танцевальных жестов [Schulhoff 1994, 82].

Лишь ударные инструменты способны обеспечить ритмическую точность, в высшей степени необходимую для танца.

Музыка балета не самоценна, она служит «самовыражению посредством танца» [Schulhoff 1994, 82]. Поэтому никакого лиризма и благозвучия, никакой декоративности. Нужно писать не музыку вообще, но музыку «для тела», подобно тому, как существует музыка для скрипки или музыка для фортепиано. Именно тело становится главным инструментом в балете. С телом танцора также следует обращаться как с любым другим инструментом: композитор должен иметь дело с его «техническими возможностями» [Schulhoff 1994, 83] и знать, какими средствами передать его движение. Шульхоф писал:

В «Огелале» мне удалось создать музыку, которая вообще не может существовать самостоятельно [Schulhoff 1994, 82].

Идее ритмического сопровождения танца он подчиняет весь оркестр, выдвигая на первый план расширенную группу ударных, которая включает ксилофон, колокольчики, тамбурин, военный барабан, цилиндрический барабан, большой барабан, прутья, кастаньеты, наждачную бумагу, хлыст, японский деревянный барабан, трещотку, треугольник, бубенчики, подвешенные тарелки, обычные тарелки, два там-тама (высокий и низкий). Одним из первых Шульхоф прибегает к эмансипации ударных и разрабатывает дифференцированную систему соответствий между их звучанием и пластикой балета. Так, он делит ударные на женские и мужские, предназначенные для нижней и верхней части тела. Мужскими становятся барабаны — большой и цилиндрический, женскими — тамбурин с дисками и без них. Военный барабан связывается с мимическим началом и воплощает душевные порывы с помощью *crescendo* и *diminuendo*. Малые барабаны, тарелки, треугольник, трещотка, хлыст, колокольчики служат для «усиления психологического момента». Шульхоф резюмирует:

Таким образом, ритмический шум ни в коем случае не является бессистемным, а скорее психологически организованным [Schulhoff 1994, 82].

Идеи Шульхофа были не новы. Они близки так называемому «выразительному танцу»¹³ того времени и его топосу интуитивной и изначальной телесности. Не чужды они были и дадаистам, которые также экспериментировали в сфере танца, стремясь к выявлению его первобытной, синкретической природы. Глава швейцарских дадаистов поэт Хуго Балль видел в танце «связующее звено между визуальными и поэтическими искусствами», а его рисунок сравнивал с «нанесением татуировки на тело» [Максимов 2016, 70].

Идеи Рудольфа фон Лабана, пионера свободного танца, оказались созвучны экспрессивным дадаистским стихам Балля,

передающим звуками универсальные общечеловеческие ощущения от конкретных процессов [Максимов 2016, 70].

Галерея «Дада» в Цюрихе в 1917 г. демонстрировала постановки Софи Тойбер, ранее работавшей с Лабаном, а Балль репетировал с танцовщиками из его группы. Задуманный Баллем танец поразительно напоминал концепцию «Огелалы»:

Пять девушек в негритянских ритуальных масках и длинных черных плащах совершали синхронно повторяющиеся ритмизованные движения [Максимов 2016, 70].

Стремление к редукции музыкального начала также связывало дадаистов с движением «выразительного танца». Дадаисты постоянно практиковали сопровождение своих представлений ударными инструментами, в частности, африканскими барабанами. Хуго Балль пишет в своем дневнике:

Приехал Гюльзенбек. Он выступает за усиление (негритянского) ритма. Будь его воля, он бы всю литературу заменил барабанной дробью [цит. по: Шуман 2002, 94].

Известнейшая ученица Лабана Мари Вигман также указывает на переосмысление роли музыки: она утрачивает в танце свою независимость и становится «ритмошумом»:

¹³ См. содержательный очерк И. Хардт [Хардт 2008].

Танец по своей сущности живет исключительно ритмом, ему родственен звуковой мир ударных инструментов. Барабан, гонг, тарелки и все их разновидности как ни один другой инструмент пригодны для того, чтобы подхватить ритм танцующего человека и подчеркнуть его. Связь звучания этих инструментов с атмосферой танца, с духовным состоянием танцующего столь сильна, что заставляет забыть об источнике звука: кажется, будто собственные жесты начинают музицировать [цит. по: Weiss 2011, 234].

Несмотря на то, что Шультхоф не присутствовал на представлениях швейцарской галереи «Дада», он мог знать о них от своих берлинских коллег, кроме того, имел возможность почерпнуть информацию из первых рук на веймарском конгрессе.

Одноактный балет «Огелала» включает 10 картин¹⁴. В основе его ритуальные танцы — военные и эротические. Лишь один номер (как исключение) является песней.

Экспрессионистски окрашенная музыка балета возникла на пересечении разных влияний — языческого варваризма «Весны священной», сексуального безумия «Чудесного мандарина», экзотизма военной музыки индейцев хопи. Ее суровый колорит определяется преобладанием brutальных военных маршей и экстатических остигатных нарастаний, прорезаемых фанфарными возгласами: Шультхоф словно бы изживал свой травматичный опыт Первой мировой войны. Один из таких мотивов — сигнал трубы, основанный на интервалах тритона и большой септимы — проходит в качестве лейтмотива через весь балет (ил. 2). При этом музыка подчас производит впечатление фоновой в силу отсутствия рельефного и пластичного тематизма, а доминирование ритма скорее выступает как фактор монотонии, нежели разнообразия. Большой динамичностью отличается лишь ритуальный победный танец, исполняемый Ивалой, который показывает перемену от ненависти к любви и основан на непрерывном, постепенно нарастающем ритмическом остигато: за ним стоит не только тень Бартока, но и Танца семи покрывал из «Саломеи» Р. Штрауса.

¹⁴ Приведем сценарий балета: 1. Битва; 2. В окопах; 3. В крепости короля Ивы; 4. Танец в окопах; 5. Приговор (пантомима); 6. Танец с черепом; 7. Песня Ивалы; Танец Ивалы; Победный танец; Любовный танец; Сексуальный танец; 8. Танец с оружием; 9. Кровавая жертва (пантомима без музыки); 10. Жертвенный танец с головой Огелалы.

Ил. 2. Э. Шюльхоф. Огелала. Сцена 1.
Мотив трубы



Fig. 2. Ervín Schulhoff. *Ogelala*. Scene 1.
Trumpet motif

Ил. 3. Э. Шюльхоф. Огелала. Сцена 6. Танец с черепом

Fig. 3. Ervín Schulhoff. *Ogelala*. Scene 6. Dance with the Skull

Наиболее аутентичное впечатление производит Танец с черепом (Сцена 6), который представляет Огелалу, танцующего после вынесения ему смертного приговора (ил. 3). Здесь используются исключительно ударные инструменты (ксилофон, японский барабан, кастаньеты, наждачная бумага, тамтам, большой и цилиндрический барабан). Неизвестно, знал ли Шюльхоф о созданном ранее балете Мийо «Человек и его желание», где также есть номер для солирующих ударных, воссоздающих звуки ночного бразильского леса. Скорее он опирался на опыт дадаистов, широко использовавших разнообразные шумовые инструменты. Барабаны в танце создают остигатный ритмический ковер, на котором выделяются более яркие и светлые краски, хотя колорит в целом приглушенный, с преобладанием мягкого «костяного» тембра. Мелодический материал поручен ксилофону, его фразы основаны на ладово неопределенном скользящем вращательном движении в малом диапазоне, ограниченном верхним *fis*².

Влияние джаза в балете более всего сказалось в Песне Ивалы (ил. 4) — дочери вождя Ивы, соблазненной Огелалой (Сцена 7). Это песня без слов для сопрано в сопровождении банджо (вокальная партия может быть исполнена и кларнетом in Es). Она создает заметный контраст мужскому миру остальных частей: здесь появляется прихотливая мелодия, воспроизводящая один из целотоновых мотивов Танца с черепом (63 + 62) — впоследствии он будет положен в основу танца Ивалы — и уходит монотонный остинатный ритм: его заменяет ритм синкопированный, сбивчивый.

Ил. 4. Э. Шульхоф. Огелала. Сцена 7. Песня Ивалы

Fig. 4. Ervín Schulhoff. *Ogelala*. Scene 7. Ivala's Song

Балетом заинтересовался директор венского Universal Edition Эмиль Херцка и принял его в программу издательства. Однако премьера, которая состоялась 21 ноября 1925 г. в Дессау, принесла жестокое разочарование: постановка, согласно Шульхофу, оказалась «ниже всякой критики» и «прямо-таки позорной» [цит. по: Schulhoff 1994, 125]¹⁵. Последующие исполнения в Дортмунде и Брно также были неудачны: если в Дортмунде спектакль был превращен в фарс, в Брно он спровоцировал скандал, инициированный клерикалами.

¹⁵ Сведений о хореографе и исполнителях премьеры балета в доступных источниках найти не удалось.

Критика писала:

Протест вызвал балет Шюльхофа «Огелала», который желает быть фольклористским, доисторическим, мистическим, сексуальным, животво-инстинктивным, экстатическим и бог знает еще каким, который однако в своей манере схематически беден и композиторски однообразен (цит. по: [Weiss 2011, 229]).

Не осуществился и план создания на основе балета «Ацтекской танцевальной сюиты».

В отличие от «Огелалы», написанного как «музыка для танца», второй балет Шюльхофа, «Лунатичка» (*Die Mondsüchtige*, 1925), представляет собой постановку на небалетную музыку. Он основан на сочиненной ранее Сюите для камерного оркестра (1921), одном из многочисленных опусов Шюльхофа, составленных из модных танцев и джазовых пьес — как, например, известные «Пять Питторесок» (*Fünf Pittoresken*) с центральной пьесой *In Futurum*, состоящей из одних пауз. В сюиту были включены Рэгтайм, Вальс-бостон, Танго, Шимми, Степ и Джаз. Если «Огелала» отмечен влиянием цюрихского дада, «Лунатичка» перерабатывает берлинские и парижские импульсы. В первую очередь, с берлинским дадаизмом это сочинение связывает очарованность джазом. Большим ценителем американской джазовой музыки был скандально известный берлинский художник-дадаист Георг Гросс, которого Шюльхоф почтительно именовал «маршалом и метамузыкантом». Гросс был обладателем внушительной коллекции джазовых грампластинок, и в его берлинской студии Шюльхоф имел возможность познакомиться с ними [Gayda 1995, 9].

Шюльхоф предпослал сочинению довольно грубый и эпатажный дадаистский пролог, который вызывает в памяти сатирические антивоенные картины его кумира Гросса:

Моя душа больна пивной
И мои зубы клацают в такт шимми
Мой мозг пронизывают резонансы большого города и режут:
Хайль в победном венке...
Спящим меня несут на родину... на родину¹⁶!
Ибо я напился как свинья и думаю по-немецки!

¹⁶ Здесь Шюльхоф пародирует начальную строку стихотворения Альфреда Момберта из цикла «Пылающий» (*Die Glühende*), положенного в основу второй из Четырех песен ор. 2 Альбана Берга. Ср.: *Schlafend trägt man mich, in die Heimat* (Шюльхоф) и *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* (Момберт).

Знаешь мои цвета? — ? !!! — ? !!
Я наслаждаюсь шампанским, а женщина спермой.
Вздыхают граммофоны, рыдают патриотические песни — и,
Там, где песни, смело оставайся, — ибо
Злые люди песен не поют (ты же видишь)¹⁷
Подонки!!!!
Мои силы возрастут неслыханно,
Я сожру вас всех,
Вам место в мясорубке,
Банда свиней!!!
Потом, — потом в космосе наступит миг,

В
А
Потом из меня сделают аспирин В А У Е R¹⁸
Е
R¹⁹.

В этом прологе соединились и реалии большого города (музыка пивных, секс, алкоголь), и антибуржуазный, антинемецкий и антивоенный пафос (он прочитывается в отмеченных выше пародийных цитатах), и, наконец, мрачное предвидение собственной судьбы, которое заключено в последних словах: придет время, и «из меня сделают аспирин» (Шульхоф погиб в концлагере)²⁰. Однако в музыке Сюиты нет провокационности, грубости и вульгарности (если не считать провокацией намерение автора наполнить музыкой пивных, борделей и танцевальных баров один из наиболее патриархальных и старомодных жанров). Шульхоф очень любил джаз, и его работа — работа академического музыканта — не лишена тонкости, вкуса и изящества. Вполне узнаваемые модели джазовых танцев «приправлены» элементами политональности и периодически возникающими острыми диссонансами. Оркестровка сюиты

¹⁷ Шульхоф пародирует первую строфу стихотворения И. Г. Зойме (1763–1810) «Песни» (*Die Gesänge*), ставшую крылатой: «Там, где песни, смело оставайся — злые люди песен не поют» (*Wo man singet, lass dich ruhig nieder, / Ohne Furcht, was man im Lande glaubt, / Wo man singet wird kein Mensch beraubt: / Bösewichter haben keine Lieder*. Впоследствии первая и последняя строка соединились вместе: *Wo man singt, dort lass dich ruhig nieder. Böse Menschen haben keine Lieder*).

¹⁸ Свободный перевод последних строк см.: [Калужский 2007, 51].

¹⁹ Цит. по: [Weiss 2011, 158–159].

²⁰ Незадолго до начала Второй мировой войны Шульхоф получил советское гражданство, однако не успел покинуть Чехию и был заключен в концлагерь Вюльцбург, где впоследствии скончался от туберкулеза.

Ил. 5. Э. Шулхоф. Лунатичка. Степ

Fig. 5. Ervín Schulhoff. *Die Mondsüchtige*. Step

Allegretto

*) Die Dämpfung der Rührtrommel:
Das Fell mit einem Stück Leinwand belegt!

**) ♩ = Becken, ♩ = Gr. Tr.

изобретательна и прозрачна (согласно авторскому указанию, в оркестре используются сольные, а не групповые струнные), ударные инструменты присутствуют в изобилии, но звучат легко и остроумно — порой они напоминают о шумовых инструментах дадаистов: сиренах, свистках, трещотках, клаксонах (последний вводится в Шимми, и это первый случай

его использования в академической музыке). Одна из частей — Степ — исполняется только ударными, так же, как и «Танец с черепом» в «Огелале» (ил. 5). Но в отличие от последнего, в Степе нет ни одного мелодического инструмента — там доминирует тембр военного барабана. Вместе с тем, ремарка «Без музыки» в этом танце (см. [Gayda 1995, 10]) заставляет вспомнить *In Futurum* из «Питторесок», также основанный на ритме, но только беззвучном, представленном лишь паузами различной величины. Особым очарованием проникнут медленный, изысканно инструментованный Вальс-бостон, который отсылает нас к странному минимализму пьес Эрика Сати (ил. 6):

Ил. 6. Э. Шультхоф. Лунатичка. Вальс-бостон

Fig. 6. Ervín Schulhoff. *Die Mondsüchtige*. Valse-boston

The musical score is for a piece in 3/4 time, marked 'Tempo (rubato) di Valse' and 'con sord.' (with mutes). It consists of three staves: Horn (Hrf.), Violin I (Vl. I), and Violoncello (Vc.). The Horn part is marked 'mp' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part is also marked 'mp' and features a melodic line with slurs and accents. The Violoncello part is mostly silent, with some notes in the final measures.

Идея переработать сюиту в балет или пантомиму возникла у Шультхофа позже, в 1925-м²¹. Он дополнил ее части прелюдиями, постлюдиями и интерлюдиями, которые стилистически отличались от остального материала сюиты, приближаясь к более позднему сочинению — опере «Пламя» (*Die Flammen*, 1929) (см. [Gayda 1995, 10]). Впрочем, в них слышатся и отзвуки «ярмарочной» музыки «Петрушки» Стравинского. Сценарий поначалу вызвался написать либреттист «Огелалы» Карел Бенеш, однако Шультхоф был вынужден признать, что ему «оказался чуждым этот род гротеска» [цит. по: Weiss 2011, 168]. Работа над балетом, кото-

²¹ Интересно, что спустя три года Херцка предложил Шультхофу переработать в балет и его Первую симфонию, на что композитор ответил отказом. См. [Bek 1994, 83].

рый постоянно менял свои названия (первоначально «Ревю» (*La revue*), затем «Кукареку или спиритический сеанс» (*Kikeriki ou la séance spirit*)), зашла в тупик. Шульхоф рассчитывал на помощь Жана Кокто. В конце концов либретто под названием «Денди в консервной банке» (*Der Dandy in der Konservenbüchse*) написал известный чешский поэт-сюрреалист Витезслав Незвал²² — по словам Шульхофа, один из «самых больших талантов среди молодых чешских писателей» [цит. по: Weiss 2011, 168]. В окончательной версии балет получил название «Лунатичка». Сюжет (впрочем, он не особенно интересовал композитора) получился как раз в духе Кокто, создателя искрометных и увлекательных балетов «Шестерки»²³. В центре действия — романтический топос Луны, который подвергается осмеянию и глумлению²⁴. Поначалу Луна уводит на крышу из бара Даму и даже пытается за ней ухаживать, для чего гипнотизирует ее (этот мотив дал название балету), но затем с поистине дадаистским шумом укрощается: Луну стаскивают с неба, заключают в консервную банку, гоняются за ней на игрушечном автомобиле и в конце концов торжественно хоронят как последний реликт романтизма. Оставшуюся на небе дырку затыкают футбольным мячом с надписью «Солнце»²⁵.

Хореографию спектакля взяла на себя ученица Р. Лабана Милча Марова. Танец основывался на лабановской концепции «движущихся хоров» (*Bewegungschöre*), которые понимались как «чистое выражение человеческого участия в танце космоса» [Gayda 1995, 9]²⁶ и были рассчитаны на участие непрофессиональных танцовщиков. Балет получил типичное для того времени жанровое определение *Tanzgroteske* — танцевальный гротеск. Несомненно, он ассоциируется не только с дадаизмом, но и с «новой вещественностью» с ее антиромантизмом, стремительными темпами, урбанистическими темами и обилием современной танцевальной и джазовой музыки.

Путь «Лунатички» к премьере был долог и тернист (см. [Bek 1994, 87]). Шульхоф возлагал надежды на Немецкий театр в Праге, однако согласие не было получено. Композитор безуспешно пытался добиться исполнения в Донауэшингене и Кёльне, напрасно ждал ответа от Дягилева,

²² Nezval, Vítězslav (1900–1958) — чешский поэт, переводчик, живописец, один из основателей сюрреализма в Чехословакии. Целый ряд сочинений Незвала, в том числе сказки для детей, были изданы в СССР.

²³ Написанные Кокто либретто балетов «Шестерки» опубликованы в: [Кокто 2000].

²⁴ Нельзя избежать ассоциаций и с более близкими по времени воплощениями этого топоса, в частности, с экспрессионистским циклом мелодрам А. Шёнберга «Лунный Пьеро».

²⁵ Более подробное изложение сюжета см. в: [Weiss 2011, 168–169].

²⁶ См. о них также: [Хардт 2008, 512].

которому послал либретто на французском, вел переговоры с парижской группой Прампolini, которая планировала исполнить сочинение в Театре Мадлен. Премьера осуществилась лишь в 1931 г. на фестивале Международного общества новой музыки в Оксфорде, сам автор стоял за пультом Чешского филармонического оркестра. В программу фестиваля вошли также британские балеты, созданные К. Ламбертом и Р. Воаном-Уильямсом. Критик из *Musical Times* нашел в творении Шульхофа «забавное развлечение», «современную арлекинаду», которая, однако, имела немного общего с балетом в традиционном понимании [Ewans 1931, 804].

Несмотря на отдельные обнадеживающие отклики, балеты Шульхофа успеха не имели. Причина неудач, как представляется, не в качестве музыки, поскольку балет создается не только композитором. Успех балета определяется прежде всего талантливой антрепризой, которая может объединить и направить в нужное русло усилия всех его творцов. Но у Шульхофа такого антрепренера не было. Это осложнялось и огромной конкуренцией в сфере балета — как между антрепризами, так и между танцорами, и между музыкантами. Известное противоречие заключалось и в том, что дадаистские идеи были воплощены средствами академического музыкального искусства, пропущены сквозь призму слуха профессионального музыканта, поэтому конечный результат, по-видимому, не мог до конца удовлетворить ни широкую публику, ни высокообразованных эстетов, ни коллег-дадаистов, если бы им довелось присутствовать на спектакле. Однако несчастливая судьба этих сочинений не может заслонить от нас ценность и оригинальность воплощенных в них идей. И если они являются частью эпохи, стремившейся выразить себя в танце, то безусловно имеют свое собственное лицо.

Список источников

- [1] Векслер 2022 — Векслер Ю. С. Между экспрессионизмом и дадаизмом. Эрвин Шульхоф в диалоге с нововенской школой // Музыкальная академия. 2022. № 3. С. 98–115. <https://doi.org/10.34690/255>.
- [2] Дробинский 1962 — Дробинский А. И. Рабиналь-ачи // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. Москва : Советская энциклопедия, 1962. С. 127.
- [3] Калужский 2007 — Калужский М. Репрессированная музыка. Москва : Классика – XXI, 2007. 54 с.
- [4] Кокто 2000 — Кокто Ж. Петух и арлекин: Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / составление, перевод, послесловие, комментарии М. А. Сапонова. Москва : Прест, 2000. 223 с.
- [5] Максимов 2016 — Максимов В. И. Театр и балет дада (К столетию дадаизма) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 69–79.

- [6] Хардт 2008 — Хардт И. Выразительный танец в Германии // Германия. XX век — Модернизм, авангард, постмодернизм. Москва : РОССПЭН, 2008. С. 502–517.
- [7] Шуман 2002 — Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне / отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С. К. Дмитриева. Москва : Республика, 2002. 558 с.
- [8] Bek 1994 — Bek J. Erwin Schulhoff: Leben und Werk. Hamburg : von Bockel, 1994. 268 S.
- [9] Bösch, Vojtech 1993 — Bösch K., Vojtech I. Der Briefwechsel zwischen Erwin Schulhoff und Alban Berg // Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. 1993. № 4. S. 27–78.
- [10] Eberle 2010 — Eberle G. Der Vielsprachige: Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik. Saarbrücken : Pfau-Verl., 2010. 214 S.
- [11] Ewans 1931 — Ewans E. The Oxford Festival // Musical Times. 1931. Vol. 72. No. 1063 (Sep. 1). P. 803–806.
- [12] Gayda 1995 — Gayda T. Franz Schreker. Erwin Schulhoff. Paul Hindemith. Dance pantomimes. Dance grotesques // Tanz Grotesk. Schreker: Der Geburtstag der Infantin; Schulhoff: Die Mondsüchtige; Hindemith: Der Dämon. Booklet for CD. Decca – 444 182-2. 1995. P. 7–11.
- [13] Goergen 2001 — Goergen J. (Hrsg.) Oberstdada Colonel Schulhoff von Dadanola: Poesien, Texte und Briefe des Dadakomponisten Erwin Schulhoff. Siegen: Univ., 2001. 83 S.
- [14] John 1994 — John E. Absolute Respektlosigkeit: Jefim Golyscheff 1919 // Neue Zeitschrift für Musik. 1994. Vol. 155. No. 3. S. 27–31.
- [15] Schulhoff 1994 — Schulhoff E. Schriften / Hrsg. von T. Widmaier. Hamburg: von Bockel, 1994. 137 S.
- [16] Tanzmusik 1926 — Tanzmusik. Rundfrage // Musikblätter des Anbruch. Tanz in dieser Zeit. 1926. № 3–4. S. 170–181.
- [17] Weiss 2011 — Weiss M. “To make a lady out of Jazz”. Die Jazz-Rezeption im Werk Erwin Schulhoffs. Neumünster, Holst : Bockel, 2011. 458 S.
- [18] Widmaier 1994 — Widmaier T. Colonel Schulhoff, Musikdada: Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit // Neue Zeitschrift für Musik. 1994. Vol. 155. No. 3. S. 14–21.

References

- [1] Veksler, Yulia S. (2022). “Mezhdu ekspressionizmom i dadaizmom. Ervin Schulhoff v dialoge s novovenskoy shkoly” [“Between Expressionism and Dadaism. Erwin Schulhoff in Dialogue with the Second Viennese School”]. In *Muzykal'naya Akademiya [Music Academy]*. 2022. No. 3. Pp. 98–115 (in Russian). <https://doi.org/10.34690/255>.
- [2] Drobinskiy, Alexandr I. (1962). “Rabinal'-achi” [“Rabinal'-achi ”]. In *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya [A short literary encyclopedia]*. Vol. 6. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. P. 127 (in Russian).
- [3] Kaluzhskiy, Mikhail V. (2007). *Repressirovannaya muzyka [Repressed music]*. Moscow: Klassika – XXI. 54 p. (in Russian).
- [4] Cocteau, Jean (2000). *Petukh i arlekin: Libretto. Vospominaniya. Stat'i o muzyke i teatre [The Cock and the Harlequin: Libretto. Memories. Articles about music and theater]*, compilation, translation, afterword, comments by Mikhail A. Saponov. Moscow: Prest, 223 p. (in Russian).

- [5] Maksimov, Vadim I. (2016). “Teatr i balet dada (K stoletiyu dadaizma)” [“Theater and ballet dada (To the centenary of Dadaism)”]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]. 2016. No. 6 (47). Pp. 69–79 (in Russian).
- [6] Hardt, Ivonna (2008). “Vyrzitel’nyy tanets v Germanii” [“Expressive dance in Germany”]. In *Germaniya. XX vek — Modernizm, avangard, postmodernizm* [Germany. XX century — Modernism, avant-garde, postmodernism]. Moscow : ROSSPEN, pp. 502–517 (in Russian).
- [7] Schumann, Klaus (2002). *Dadaizm v Tsyurikhe, Berline, Gannovere i Kel’ne* [Dadaism in Zurich, Berlin, Hanover and Cologne], executive editor Klaus Schumann; translation from German by Sergei K. Dmitriev. Moscow : Respublika, 558 p. (in Russian).
- [8] Bek, Josef (1994). *Erwin Schulhoff: Leben und Werk*. Hamburg : von Bockel, 1994. 268 S.
- [9] Bösch, Katrin & Vojtech, Ivan (1993). “Der Briefwechsel zwischen Erwin Schulhoff und Alban Berg”. In *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*. 1993. No. 4. S. 27–78.
- [10] Eberle, von Gottfried (2010). *Der Vielsprachige: Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik*. Saarbrücken : Pfau-Verl., 2010. 214 S.
- [11] Ewans, Edwin (1931). “The Oxford Festival”. In *Musical Times*. 1931. Vol. 72. No. 1063 (Sep. 1). P. 803–806.
- [12] Gayda, Thomas (1995). “Franz Schreker. Erwin Schulhoff. Paul Hindemith. Dance pantomimes. Dance grotesques”. In *Tanz Grotesk. Schreker: Der Geburtstag der Infantin; Schulhoff: Die Mondsüchtige; Hindemith: Der Dämon*. Booklet for CD. Decca – 444 182-2. 1995. P. 7–11.
- [13] Goergen, Jeanpaul (2001). *Oberstdada Colonel Schulhoff von Dadanola: Poesien, Texte und Briefe des Dadakomponisten Erwin Schulhoff* / Hrsg. von Jeanpaul P. Goergen. Siegen: Univ., 2001. 83 S.
- [14] John, Eckhard (1994). “Absolute Respektlosigkeit: Jefim Golyscheff 1919”. In *Neue Zeitschrift für Musik*. 1994. Vol. 155. No. 3. S. 27–31.
- [15] Schulhoff, Erwin. (1994). *Schriften* / Hrsg. von Tobias Widmaier. Hamburg: von Bockel, 1994. 137 S.
- [16] _____ (1926). “Tanzmusik. Rundfrage”. In *Musikblätter des Anbruch. Tanz in dieser Zeit*. 1926. No. 3–4. S. 170–181.
- [17] Weiss, Miriam (2011). “To make a lady out of Jazz”. *Die Jazz-Rezeption im Werk Erwin Schulhoffs*. Neumünster, Holst : Bockel, 2011. 458 S.
- [18] Widmaier, Tobias (1994). “Colonel Schulhoff, Musikdada: Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit”. In *Neue Zeitschrift für Musik*. 1994. Vol. 155. No. 3. S. 14–21.

Статья поступила в редакцию: 25.02.2023; одобрена после рецензирования: 28.02.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 25.02.2023; approved after reviewing: 28.02.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 792.8

doi: 10.26156/ОМ.2023.15.3.002

Балет «Двенадцать». Рождение несостоявшегося шедевра

Ольга Николаевна Макарова

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия, bailaolga@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0004-2678-7312>

Аннотация. В 1960-е балет «Двенадцать» Бориса Тищенко в хореографии Леонида Якобсона был показан в Государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова всего три раза и остался в истории спектаклем, задавленным цензурой, искалеченным принимающими комиссиями. На послепремьерных обсуждениях в адрес постановки звучали восторженные отзывы авторитетных специалистов музыкального театра, а хореограф спустя десять лет после премьеры называл «Двенадцать» в числе очень немногих любимых своих балетов. Этапы работы над спектаклем нашли отражение в записках Якобсона, сохранившихся в его архиве и демонстрирующих, как менялся сценарий, из каких истоков складывались образы персонажей. Драматичную историю рождения не вполне реализованного замысла иллюстрируют протоколы обсуждений спектакля. Принимающие комиссии настаивали на отказе от христианских мотивов, призывали к революционной монументальности, тогда как якобсоновская трактовка поэмы Блока не предполагала помпезной оды революции. Подверглись критике намерения хореографа вывести на сцену Христа, Ленина, провести параллели между страданиями убитого Катюку Петрухи и страданиями Иисуса, представить обобщенные картины зла, которое героям предстоит преодолеть и оставить в старом мире. Якобсону пришлось отказаться и от задуманного финала, созвучного блоковской неоднозначности поэмы. Однако, несмотря на исполненный компромиссный вариант, спектакль заслужил одобрение чутких современников.

Ключевые слова: балет «Двенадцать», Борис Тищенко, Леонид Якобсон, обсуждение спектакля, поэма Александра Блока

Для цитирования: Макарова О. Н. Балет «Двенадцать». Рождение несостоявшегося шедевра // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 28–41. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.3.002>.

© Макарова О. Н., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.002

Ballet “The Twelve”. The Birth of a Failed Masterpiece

Olga N. Makarova

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia,
bailaolga@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0004-2678-7312>

Abstract. In the 1960s, Boris Tishchenko’s ballet *The Twelve* choreographed by Leonid Yacobson was shown only three times at the Kirov State Academic Opera and Ballet Theater and remained in history as a performance ruined by censorship, crippled by the commissions. At the post-premiere discussions, the production received enthusiastic reviews from authoritative musical theater experts, and 10 years after the premiere, the choreographer named *The Twelve* among his very few favorite ballets. The stages of work on the performance were reflected in Yacobson’s notes, preserved in his archive, and showing how the script changed, and how the characters developed. The dramatic story of creation of an incompletely implemented idea is illustrated by the notes of the discussions of the performance. The acceptance panel insisted on rejection of Christian motives, called for revolutionary monumentality, while Yacobson’s interpretation of Blok’s poem did not imply a pompous ode to the revolution. The intentions of the choreographer to bring Christ and Lenin onto the stage, to draw parallels between the sufferings of Petrukha, who killed Kat’ka, and the sufferings of Jesus, to present generalized pictures of the evil that the heroes have to overcome and leave in the old world, were criticized. Yacobson also had to abandon the planned final which was in tune with Blok’s ambiguity of the poem. However, despite the performed compromise version, the performance earned approval of sensitive critics.

Keywords: *ballet “The Twelve”, Boris Tishchenko, Leonid Yacobson, discussion of the performance, Alexander Blok’s poem*

For citation: Makarova O. N. Ballet “The Twelve”. The Birth of a Failed Masterpiece. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 28–41. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.002>.

© Olga N. Makarova, 2023

Ольга Макарова

Балет «Двенадцать». Рождение несостоявшегося шедевра

Балет «Двенадцать», очень ценный хореографом Леонидом Якобсоном, на сцене был показан всего несколько раз и вошел в историю как жертва цензуры. Идея его создания принадлежала балетмейстеру. Неумолимый выдумщик, в 1950–60-е Якобсон регулярно выпускал спектакли в Театре имени С. М. Кирова. Ко времени премьеры «Двенадцати», 31 декабря 1964 г., им уже были поставлены «Шурале» (1950), «Спартак» (1956), «Хореографические миниатюры» (1958), «Клоп» (1962), «Новеллы о любви» (1963). Якобсон сам писал либретто и всякий раз радовал артистов и зрителей новыми по пластике спектаклями, а обкомовских надзирателей озадачивал «вольностями».

Тема нового балета — по поэме Блока — была одобрена на комсомольском собрании еще в 1958 г. «Неоднократно мною предлагаемая, эта тема несколько раз отвергалась и с трудом проникла в театр», — жаловался хореограф в сохранившейся записке директору театра Рачинскому¹.

После XXII съезда КПСС (1961) и принятия на нем программы строительства коммунизма, на волне воодушевления идеей о новом мире, спектакль о крушении старого оказался актуальным, и Министерство культуры признало идеологически важной постановку на «патриотическую историко-революционную тему»². В планах театра среди резервных названий появился балет «молодого композитора Бориса Тищенко по поэме А. Блока»³, который планировалось подготовить «силами артистической молодежи»⁴ и выпустить в мае 1964 г.⁵

Интересно, что, уже утвердив заявку Кировского театра, чиновники министерства запланировали создание балета «Двенадцать» и в Большом театре (позже, в 1965–67 гг.) — музыку должен был писать трехкратный лауреат Сталинской премии Тихон Хренников. В Большом театре идея постановки начиналась с музыки, а кандидатуры возможных балет-

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 21. «Двенадцать». Заметки Якобсона о постановке балета. Рукопись. Л. 1.

² ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1052. Репертуарный план театра на 1964 год. Л. 7.

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1052. Л. 7.

⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1052. Л. 7.

⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1052. Л. 10.

мейстеров обсуждались: звучали имена Игоря Бельского и Леонида Лавровского. В Кировском театре же инициатива обращения к поэме Блока шла от хореографа.

Якобсон предпочитал экспериментировать с молодыми композиторами. Для своих балетов он заказывал музыку неизвестным тогда Олегу Каравайчуку, Геннадии Банщиковой, работал с Георгием Фиртичем, а в авторы «Двенадцати» выбрал юного выпускника Ленинградской консерватории Бориса Тищенко. Правда, расчет на стоворчивость начинающего и его уступки мэтру не оправдался. Композитор спорил, отстаивал свое видение эпизодов, в арбитры призывал своего учителя — Дмитрия Шостаковича, и тот наставлял упрямого Якобсона:

И все-таки, Леня, ты его слушайся. Композитор — автор спектакля [Шостакович 1997, 8].

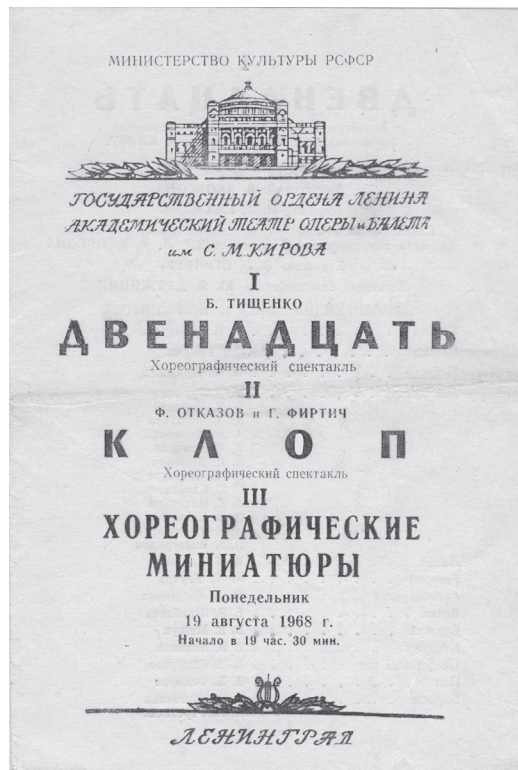
Кировский театр не спешил с выполнением министерского плана. Уже готовая партитура была рассмотрена худсоветом и принята к постановке только через год после написания. В заметках Якобсона читаем:

Партитура спектакля давно сдана композитором в нотную библиотеку и долгие месяцы лежала без движения. Композитор и дирижер предупреждали меня, что партитура отличается от клавира. <...> Я полгода не могу добиться от театра трех оркестровых репетиций для записи на магнитофон. Без этой записи во многом работа идет напрасно⁶.

Работать над партитурой и дирижировать премьерой пригласили Игоря Блажкова. Композиторы любили сотрудничать с этим дирижером и часто доверяли ему первые исполнения своих произведений. Борис Тищенко уже был с ним знаком, и после успешной совместной работы над своим фортепианным концертом предложил театру готовить премьеру с Блажковым. Ему пошли навстречу.

Мало заинтересованности в спектакле театр проявил в отношениях с художниками. Первоначально Якобсон планировал работу с москвичом Львом Збарским — молодым книжным иллюстратором, рано заявившим о себе оформлением издания произведений Юрия Олеши и быстро ставшим востребованным и модным художником. Якобсон сообщает, что работал со Збарским два с половиной месяца, «но так и не

⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 1–1 об.



Ил. 1. Постановка хореографических спектаклей Л. В. Якобсона «Двенадцать» (музыка Б. Тищенко) и «Клоп» (музыка Ф. Отказова и Г. Фиртича). Программа. Государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 19 августа 1968 г. Фото из личного архива И. А. Донской-Тищенко

Fig. 1. Choreographic performances by Leonid Yacobson *The Twelve* (music by Boris Tishchenko) and *The Bedbug* (music by F. Otkazov (Oleg Karavaychuk) and Georgy Firtich). Program. Kirov State Academic Opera and Ballet Theater. August 19, 1968. Photo from the personal archive of Irina Donskaya-Tishchenko

дождался заключения с ним договора»⁷. Оформил балет театральным художник Энар Стенберг.

Не встретил ожидаемой поддержки Якобсон и в балетном управлении — занятость артистов в других спектаклях тормозила постановочный процесс:

⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 1 об.

Составы не утверждены, хотел начать работу с начала сезона, но Сергеев⁸ отказывает по причине занятости артистов в балете «В порт вошла „Россия“»⁹. Нет дублеров, выписывают хаотично, случайно, кто свободен¹⁰.

Однако со стороны исполнителей Якобсон не чувствовал препятствий и нежелания участвовать в постановке. «Актеры работают с увлечением и любовью», — констатировал хореограф¹¹. Интересно, что роль Катьки Якобсон изначально задумывал для Аллы Шелест¹², но она не дождалась спектакля, так как к моменту начала репетиций уже закончила сценическую карьеру. Партию Катьки танцевали Нонна Звонарева и Ирина Генслер.

Замысел хореограф вынашивал долго: добиваясь от театра решения о постановке, Якобсон размышлял о будущем спектакле, и разные этапы работы нашли отражение в его записках. Сценарий претерпевал изменения, характеристики персонажей формировались постепенно.

Визуальный образ своего прочтения Блока Якобсон изначально соотносил с иллюстрациями Юрия Анненкова к первому изданию поэмы «Двенадцать» 1918 г. «Все по рисункам Анненкова», — записывает Якобсон¹³. В набросках неоднократно употребляется слово «фресковость»¹⁴. Очевидно, Якобсон планировал использовать в «Двенадцати» прием, удачно найденный им в «Спартаке», когда, имитируя античные барельефы, ключевые эпизоды сюжетного развития он запечатлел в «живых картинах», статичных положениях, в которых застыли герои во время симфонических антрактов между картинами. Фриз из двенадцати красноармейцев, выстраивавшихся на авансцене, должен был лейтмотивом повторяться на протяжении спектакля. Якобсон хотел поставить и виртуозный номер двенадцати — их танцевальную визитную карточку, однако эта идея осталась только на бумаге.

⁸ Константин Михайлович Сергеев (1910–1992) — главный балетмейстер Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова в 1951–55, 1961–71 гг.

⁹ Премьера балета «В порт вошла „Россия“» в постановке Ростислава Захарова состоялась в Государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова 14 февраля 1964 г.

¹⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 2.

¹¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 2.

¹² ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. «Двенадцать». Хореографическая композиция, режиссерские заметки. Монтировка костюмов, составы исполнителей. Л. 117.

¹³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 118.

¹⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 59 об.

В дневниках Блока Яacobсона привлекла такая мысль поэта (он выписал эти строки):

Что Христос идет перед ними — несомненно. Дело не в том, «достойны ли они его», а страшно то, что опять он с ними и другого нет¹⁵.

Судя по запискам, Яacobсон искал этого «другого». Он вывел на сцену Христа. И появлялся он не в финале, как у Блока, а гораздо раньше:

— Кто там машет красным флагом?
— Приглядишь-ка, эка тьма!
Христос с красным флагом! Гениальная выдумка! Флаг не красный, а кровавый, в пятнах крови¹⁶,

— писал хореограф и в спектакле проводил параллель между страданиями Петрухи, убившего Катюку, и страданиями Иисуса. Рядом с именем Христа Яacobсон написал:

Самое трудное для понимания. Моральная святость дела¹⁷.

В рабочем варианте либретто (март 1963 г.) читаем:

В темноте, вьюге бьется красный флаг — постепенно вырисовывается на небе фигура Иисуса Христа. Разверзаются небеса, гром, молния. Иисус Христос опускается с неба и вкомпоновывается в образовавшуюся картину Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», но переосмысленную в современность. Все двенадцать выстраиваются перед Христом. Петруха его расстреливает. Христос снова возносится на небо¹⁸.

Затем планировалось, что контуры «Вечери» исчезают, стол раздвигается и двенадцать апостолов превращаются в красноармейцев:

Идет дозор. На этот раз каждый шаг дозора чеканится как командорский шаг. «Вдаль идут державным шагом». Все ступают

¹⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 19. «Двенадцать». Литературно-иллюстративный материал. Л. 2 об.

¹⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 34.

¹⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 34.

¹⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 5–6.

одновременно, героично, мощно, продолжая дозор. Видят зрительный зал. Тревожно всматриваются в темноту. Видят своих. Все спокойно, продолжают идти дозором революции, мощно чеканя каждый шаг, от которых сотрясается все вокруг¹⁹.

Дальше в рукописных набросках хореографической композиции появляются уточнения: «Распинают Христа (Голгофа)»²⁰. «Преобразование из Христа в Ленина»²¹:

Сперва Христос, а за ним в просвете Ленин. Потом Христос растворяется в пространстве, остается Ленин. <...> Вместо Христа — Ленин, с ним дальше идут двенадцать. Свет Ленина озаряет путь. Возникают скульптуры будущего и постепенно образуют фриз (полукругом), а позади восходит солнце. Скульптуры — счастье, любовь, преданность, изобилие. Или одна любовь в разных проявлениях. Появляется Ленин как святой²².

Замысел был сопоставим с грандиозными обобщениями яacobсоновской мистерии «Клоп», где в финале хореограф задумывал показ утопического города будущего.

В официальной версии либретто, которую Яacobсон как либреттист спектакля представлял в театре для утверждения, ни Ленина, ни Христа он не называл:

Все старое, гнилое прошлое рушится, и ведомые кем-то невидимым в снежной вьюге с кровавым флагом, <...> в чистых красных одеждах входят в новый мир, вырисовывающийся на фоне восходящего солнца²³.

На заседаниях худсовета Яacobсона призывали представить «законченное либретто», на что хореограф отвечал, что это невозможно и предлагал принимать решение о включении спектакля в репертуар на основании написанной им хореографической композиции²⁴. Все претензии от-

¹⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 6.

²⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 9.

²¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 12.

²² ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 45.

²³ Там же. Ед. хр. 17. «Двенадцать». Либретто. Л. 4.

²⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1051. Протоколы заседаний худ. совета театра. 26 января 1964 — 29 декабря 1964. Л. 7.

ложились до обсуждений спектакля. Первое состоялось после чернового сбора спектакля — первой оркестровой репетиции.

Когда худсовет принимал решение о начале работы над спектаклем, музыку Тищенко хвалили. Но когда она зазвучала в исполнении оркестра аккомпанементом яacobсоновской визуализации поэмы, принимающим спектакль ответственным лицам стало не хватать героики и романтики в партитуре, ими был услышан неуместный гротеск и комедийность в образе двенадцати. Говоря о красноармейцах в сцене, названной Яacobсоном «Грабиловкой», цензоры утверждали, что

анархическая голытьба не может делать революцию²⁵.

Хореографу вменяли в вину чересчур подробное изображение обитательниц кабака в ущерб революционной монументальности и положительности героев.

Мы не должны выносить на сцену всю проституцию Блока!²⁶

— восклицали заседатели. На что Тищенко простодушно возмущался:

У Блока гораздо меньше революции и больше проституток, чем у Яacobсона. Если мы принимаем поэму Блока, мы должны ее уважать²⁷.

Яacobсон, обдумывая показ этих проституток в кабаке, стремился к исторической достоверности — помечал себе, что нужно «посмотреть открытки в Публичке» на предмет того, какие танцы были в 1918 году²⁸.

Образы блоковской поэмы во плоти сделали зримой многомерность произведения, считавшегося для многих несомненным гимном революции. Зазвучали речи о его «идейной неполноценности»²⁹, оказалось, что «спектакль не воспринимается революционным»³⁰. Принимали решение о включении в план спектакля в надежде на пополнение репертуара патриотическим сочинением, а получили подчеркивание «ущербных на-

²⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1051. Л. 170.

²⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1051. Л. 135.

²⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1051. Л. 135.

²⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 42.

²⁹ [Клюевская 1966, 3].

³⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1051. Л. 128.

строений поэта»³¹. Якобсон, наученный горьким опытом многолетнего творческого простоя и отказов, очевидно, выбрал «Двенадцать» как беспрюирышный для утверждения вариант. Однако создание помпезной оды революции явно не входило в его планы. Стиль спектакля он определял как «народный, частушечный, часто балаганный»³².

Хореограф Леонид Якобсон мыслил предельно конкретными, зримыми образами. Не случайно подавляющее большинство его балетов и миниатюр — сюжетные, его герои не просто танцевали, они действовали. Подчас даже отвлеченные понятия он наделял «плотью и кровью»: в «Двенадцати» вывел на сцену Шелудивого пса как «олицетворение старого мира с поджатым хвостом»³³, а свои размышления о зле, которое героям предстоит преодолеть и оставить в старом мире, тоже планировал материализовать — показать эпизод «Смерть войне» и марш калек (жертв фашизма и страдальцев Хиросимы). Эту идею не одобрил худсовет.

Якобсон не пересказывал, он трактовал поэму Блока, хотя во многих эпизодах, как внимательный читатель, оставался предельно близко к тексту, не стесняясь конкретизировать неназванное у автора. В ряд революционных сочинений «Двенадцать» вписывало цветное решение, придуманное художником Энаром Стенбергом. В костюмах красноармейцев от сцены к сцене постепенно нарастало количество красного цвета, и в финале, освобожденные от бытоподобных или исторических деталей, персонажи представляли идущими в новый мир атлетами в красном трико. В финале был задуман световой эффект: последняя картина должна была так контрастировать с темнотой первых картин, что этим бы, по мнению художника, «достигалось идейно-смысловое равновесие»³⁴.

Атлетов было тринадцать. Одни ответственные лица усмотрели в этом присутствии Христа, другие во имя политической правды настоятельно рекомендовали запретить Петрухе по-ленински протягивать вперед руку, поскольку неблагонадежный Петруха не может вести в будущее. Якобсон парировал:

Жест у Петрухи не ленинский, а жест, олицетворяющий сущность эпохи, это символ времени³⁵.

³¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1046. Приказы Министерства культуры СССР и РСФСР, относящиеся к деятельности тетра. Л. 11.

³² ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 1.

³³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 53.

³⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1051. Л. 58.

³⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1051. Л. 136.

Много претензий принимающих спектакль касалось «религиозных ассоциаций». Говорили, что нельзя показывать «Тайную вечерю», в финале выводить Христа и двенадцать апостолов, вместо этого надо заканчивать действие «мостом в будущее».

Спектакль, а особенно его финал, несколько раз «очищали от скверны»³⁶, требовали внести изменения. Якобсон, со слов директора театра, «только благодарил за критику, не принимая ее»³⁷. Он предлагал показать спектакль зрителю дважды и «устроить обсуждение с широкой общественностью»³⁸. Премьеру до последнего не объявляли. Даже накануне в афише на 31 декабря значилось «О спектакле будет объявлено особо». Чтобы все-таки показать балет, хореограф пошел на уступки. Купировал звучавший в финале четырехминутный хорал, на который двенадцать медленно, словно в рапиде, уходили к восходящему солнцу. Исследователь творчества Якобсона Г. Добровольская назвала красноармейцев в этом первоначальном варианте финала «апостолами революции»:

Они двигались замедленным, текучим шагом, точно входили в храм. Эта пластика передавала раздумчивость поэзии Блока, ставила в финале блоковское многоточие [Добровольская 1968, 159].

А принимающие говорили, что нельзя героям ползти, крадучись пробираться в будущее — это «политический скандал»³⁹. Хотя Якобсон и утверждал, что они не ползут, а летят, но сцену эту сократил, закончив спектакль ритмичными шагами двенадцати навстречу солнечному диску на заднике сцены. Такой купюрой он привел в негодование Тищенко — лишил его сочинение вывода, который чуткий критик Вера Красовская сформулировала как

мечту об идеальной гармонии, мечту возвышенную и чистую, подсказанную духом поэзии Блока [Красовская 1967, 304].

Обиженный композитор после спектакля говорил, что

не считает себя автором этой музыки⁴⁰.

³⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1051. Л. 170.

³⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1051. Л. 141.

³⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1051. Л. 140.

³⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 1051. Л. 133.

⁴⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. 22. Материалы дискуссии в ЛО Союза композиторов РСФСР о балетах «Двенадцать» (постановка Л. Якобсона), «Круг ада» (постановка

Якобсон, очевидно, рассчитывал, что со временем бдительность стражей идеологического порядка притупится и он сможет представить свое детище таким, как задумывал. Однако спектакль прошел всего три раза. Уважаемые коллеги и авторитеты музыкального театра на послепремьерных обсуждениях высказывались о неудачности апофеозного шествия к восходящему солнцу в финале, а о спектакле говорили, что он великолепен и производит огромное эмоциональное впечатление. Приведем слова критика Валерии Чистяковой⁴¹:

Якобсон поставил лучший <...> спектакль в своей жизни пока что. Можно не везти этот балет на гастроли, можно показывать его раз в два месяца, можно его не показывать и два года, но из истории развития советского балета его уже не вычеркнешь⁴².

Спустя десять лет после премьеры в интервью Якобсон называл «Двенадцать» в числе весьма немногочисленных любимых своих балетов [Якобсон 1974, 107]. Так долго вынашивавшийся и не вполне реализованный замысел не забылся, и балетмейстер планировал вернуть его на сцену в труппе «Хореографические миниатюры». Но не успел. Возобновление увидело свет уже после его смерти. Восстанавливал хореографический текст и мизансцены Юрий Дружинин, обладавший феноменальной фотографической памятью и бывший в Кировском театре ассистентом хореографа на постановке «Двенадцати». Другие артисты примерили на себя придуманную Якобсоном пластику и игровые образы, попробовали разные версии финала: запретов тогда стало гораздо меньше, и на премьере перед публикой предстал рапидный ход двенадцати, задуманный Якобсоном. Балет вернулся на сцену.

Однако легенда о крамольном спектакле, задавленном цензурой и оттого еще более любопытном, оказалась сильнее. В контексте истории балета второй половины XX в. судьба «Двенадцати» стала одним из примеров, демонстрирующих драматизм творческой судьбы Леонида Якобсона. О запретах, купюрах и компромиссах очевидцы вспоминали чаще, чем о художественных достоинствах спектакля. Вероятно, находки балета прозвучали бы ярче, будь этих запретов меньше.

К. Боярского) и «Три мушкетера» (постановка Н. Боярчикова). Л. 50.

⁴¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. 22. Л. 38.

⁴² ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. 22. Л. 42.

Аббревиатуры

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

Рукописные источники

- ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 17. «Двенадцать». Либретто. 7 л.
 ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 18. «Двенадцать». Хореографическая композиция, режиссерские заметки. Монтровка костюмов, составы исполнителей. 121 л.
 ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 19. «Двенадцать». Литературно-иллюстративный материал. 15 л.
 ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 21. «Двенадцать». Заметки Якобсона о постановке балета. Рукопись. 2 л.
 ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 22. Материалы дискуссии в ЛО Союза композиторов РСФСР о балетах «Двенадцать» (постановка Л. Якобсона), «Круг ада» (постановка К. Боярского) и «Три мушкетера» (постановка Н. Боярчикова). 54 л.
 ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1–2. Ед. хр. 1046. Приказы Министерства культуры СССР и РСФСР, относящиеся к деятельности театра. 46 л.
 ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1–2. Ед. хр. 1051. Протоколы заседаний худ. совета театра. 26 января 1964 – 29 декабря 1964. 74 л.
 ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1–2. Ед. хр. 1052. Репертуарный план театра на 1964 год. 16 л.

Список источников

- [1] Добровольская 1968 — *Добровольская Г. Н.* Балетмейстер Леонид Якобсон / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград: Искусство, 1968. 176 с.
- [2] Ключевская 1966 — *Ключевская К.* Высокая марка академического // Ленинградская правда. 1966, 8 января. С. 3.
- [3] Красовская 1967 — *Красовская В. М.* Статьи о балете. Ленинград: Искусство, 1967. 340 с.
- [4] Шостакович 1997 — Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 1997. 49 с.
- [5] Якобсон 1974 — Диалоги. Л. В. Якобсон // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. в 4 вып. Вып. 1 / ред. И. В. Голубовский. Ленинград: Музыка, 1974. С. 100–108.

References

- [1] Dobrovolskaya, Galina N. (1968). *Baletmeyster Leonid Yacobson* [Choreographer Leonid Yacobson]. Leningrad: Iskusstvo, 176 p. (in Russian).

- [2] Klyuevskaya, K. (1966). “Vysokaya marka akademicheskogo” [“High Brand of Academic”]. In *Leningradskaya pravda*. 1966, January 8. P. 3 (in Russian).
- [3] Krasovskaya, Vera M. (1967). *Stat'i o balete* [Articles about ballet]. Leningrad: Iskusstvo, 340 p. (in Russian).
- [4] Shostakovich, Dmitri D. (1997). *Pis'ma Dmitriya Dmitrievicha Shostakovicha Borisu Tishchenko s kommentariyami i vospominaniyami adresata* [Letters from Dmitri Dmitrievich Shostakovich to Boris Tishchenko with Comments and Memoirs of the Addressee]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 49 p. (in Russian).
- [5] Yacobson, Leonid V. (1974). “Dialogi. L. V. Yacobson” [“Dialogues. Leonid Yacobson”]. In *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta* [Music and Choreography of Contemporary Ballet]: Collection of works in 4 iss. Is. 1, editor Ivan V. Golubovsky. Leningrad: Muzyka, pp. 100–108 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 25.02.2023; одобрена после рецензирования: 28.02.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 25.02.2023; approved after reviewing: 28.02.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья
УДК 782.9
doi: 10.26156/OM.2023.15.3.003

Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере «Апокалиптика» М. Келемена

Надежда Аркадьевна Карпун

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, nadya.karpun@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1239-4054>

Аннотация. Статья посвящена анализу драматургии мультимедийной балетной оперы хорватского композитора Милко Келемена «Апокалиптика». Это произведение, до сих пор почти не привлекавшее внимания отечественных музыковедов, представляет собой опыт современного переосмысления эсхатологического сюжета. Параллели между событиями библейской истории и новейшего времени, гротескные и гиперболизированные образы страданий и смерти создают ужасающую картину Апокалипсиса, который уже наступил. В статье проанализированы основные эсхатологические мотивы в опере. В их числе — техно-эсхатологические (загрязнение окружающей среды, истощение природных ресурсов, война, диктатура, поклонение машинам), ветхозаветные (падение Вавилонской башни) и новозаветные эсхатологические мотивы (наказание Вавилона, Страшный суд и предсмертная агония человечества, новое небо и новая земля). Переплетение перечисленных драматургических линий в архитектонике целого, нелинейность повествования, свойственные музыкальному театру второй половины XX века, организуют сложное мифологическое пространство оперы.

Ключевые слова: Милко Келемен, «Апокалиптика», опера в XX веке, мультимедийная опера, эсхатология, оперная драматургия

Для цитирования: Карпун Н. А. Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере «Апокалиптика» М. Келемена // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 42–57. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.003>.

© Карпун Н. А., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.003

The Past and the Present in the Multimedia Ballet-Opera “Apocalyptic” by Milko Kelemen

Nadezhda A. Karpun

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
nadya.karpun@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1239-4054>

Abstract. The article is devoted to the analysis of the dramaturgy in the multimedia ballet-opera *Apocalyptic* by Croatian composer Milko Kelemen. This work, still almost unknown in Russia, is an example of a modern rethinking of an eschatological plot. Parallels between biblical events and contemporary history, grotesque images of suffering and death create a horrible picture of the Apocalypse, which has already come. The article considers the main eschatological motifs in the opera. They include techno-eschatological (environmental pollution, depletion of natural resources, war, dictatorship, worship of machines), Old Testament (the fall of the Tower of Babel) and New Testament (the punishment of Babylon, the Last Judgment and the people’s agony, the New Heaven and Earth) eschatological motifs. A combination of these dramaturgical lines, and non-linearity of the narrative organize the complex mythological space of the opera.

Keywords: *Milko Kelemen, “Apocalyptic”, opera in the 20th century, multimedia opera, eschatology, opera dramaturgy*

For citation: Karpun N. A. The Past and the Present in the Multimedia Ballet-Opera “Apocalyptic” by Milko Kelemen. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 42–57. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.003>.

© Nadezhda A. Karpun, 2023

Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере «Апокалиптика» М. Келемена

«Откуда мы пришли» и «каким будет наш конец» — эти фундаментальные онтологические проблемы никогда не потеряют своей актуальности. Библейские образы рождения сущего и его гибели находили свое отражение во многих произведениях искусства. Данте и Микеланджело, А. Дюрер и О. Мессиян, Вл. Соловьев и Г. Вайгль искали ответ на вопрос: можем ли мы «заглянуть за край», понять, что случится после конца истории?

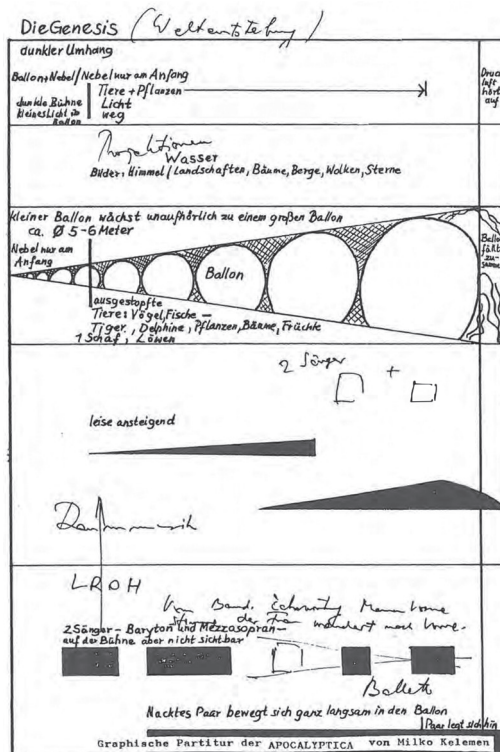
Мультимедийная балетная опера «Апокалиптика» Милко Келемена (1973–78, либретто Фернандо Аррабаля, мультимедиа и сценография Эдмунда Кизельбаха), как видно из самого названия, представляет собой пример подобных размышлений о судьбах мира¹. Последнее время, по мысли композитора, приближает сам человек, день за днем разрушая созданный универсум и гармонию мира. Загрязнение окружающей среды, истощение природных ресурсов, война, диктатура, поклонение машинам — перечисленные темы, характерные для конца XIX–XX вв.², становятся важнейшими для оперы.

Оригинальное жанровое решение — мультимедийная балетная опера — приближает сочинение Келемена к аналогу «тотального театра»³. В «Апокалиптике» происходит синтез пространственных искусств (скульптуры, кинетического искусства), света, хореографии, текста и музыки. При этом музыкальная, словесная, визуальная и хореографическая драматургические линии одинаково равноправны в опере, что неоднократно подчер-

¹ Согласно Большому толковому словарю по культурологии Б. И. Кононенко апокалиптика — «направление в позднебиблейской и послебиблейской религиозной мысли иудейства, выразившее себя в форме рассуждений и пророчеств („откровений“) о конечных судьбах мира» [Кононенко 2003].

² Эти и другие ключевые идеи внерелигиозной эсхатологии сформулировал К. Фондунг в своей культурологической работе об Апокалипсисе [Vondung 2000, 219–224].

³ О важности концепции тотального театра для Келемена свидетельствует, например, статья композитора «Тоска по тотальному театру», в котором он подробно разбирает генезис данного явления и, в частности, ссылается на открытия Л. Мохой-Надя (хотя, как известно, авторство термина «тотальный театр» принадлежит другому члену группы Баухаус, режиссеру В. Гропиусу) [Kelemen 1968, 22–23].



Ил. 1. М. Келемен. «Апокалиптика», сц. 1. «Бытие (Сотворение мира)»

Fig. 1. Milko Kelemen. *Apokaliptika*. Scene 1. *Genesis (Creation of Earth)*

кивал сам композитор. Оригинальность жанра обусловила и своеобразие оформления текста произведения — в частности, существование графической партитуры сочинения, в которой кратко обозначены важнейшие сценографические, хореографические и музыкальные детали (ил. 1).

В соответствии с авторским замыслом соединения современных и вечных эсхатологических мотивов названия сцен делятся на две части, первая из которых отсылает к библейским образам, а вторая имеет отношение к вопросам настоящего времени⁴:

⁴ Названия ветхозаветных книг, используемые в заголовках сцен 1–8, приводятся на латыни, а с № 9 — на языке исполнения. В данной статье для удобства все названия даны на русском языке.

- Сцена 1 «Бытие (Сотворение мира)»
- Сцена 2 «Исход (Загрязнение окружающей среды)»
- Сцена 3 «Левит (Угрозы войны)»
- Сцена 4 «Четвертая книга Моисея (Отрицательные последствия войны)»⁵
- Сцена 5 «Второзаконие (Война)»
- Сцена 6 «Судья (Мир)»
- Сцена 7 «Цари (Признаки диктаторских режимов)»
- Сцена 8 «Псалмы (Реквием по павшим)»
- Сцена 9 «Притчи (Песня о любви)»
- Сцена 10 «Песнь песней (Поклонение машинам)»
- Сцена 11 «Проповедник (Революция и реставрация)»
- Сцена 12 «Апокалипсис»

В названиях сцен очевидна и другая центральная мысль: начало определяет конец, события начала мироздания ощущаются как предвестники конца⁶. В этой связи симптоматичен и выбор упоминаемых книг Ветхого Завета: Пятикнижие (названия каждой книги из данного раздела соответствуют первым пяти сценам «Апокалиптики»), фрагменты Книг исторических (Сцены №№ 6 и 7, вероятно, являются отсылками к Книге Судей Израилевых и четырем Книгам Царств) и учительных (Сцена № 8, скорее всего, относится к Псалтири, № 9 — к Притчам Соломоновым, № 10 — к одноименной книге, № 11 — к Екклесиасту⁷). Ни одна из перечисленных книг не связана с эсхатологией напрямую. В Пятикнижии эсхатологические образы, как заметил Ф. Н. Петров, относятся к прошлому, а не к будущему (Потоп, Содом и Гоморра) [Петров 2001, 44]. Главные же пророчества о грядущем конце света содержатся в книгах пророков Даниила, Исаии, Иеремии, Иезекииля, то есть именно в тех книгах, которые не были упомянуты Келеменом и Аррабалем. В опере, вместе с тем, лишь последняя сцена, «Апокалипсис», наводит на мысль о последнем времени.

Открывает оперу Предисловие — 15-минутная запись голосов животных, символизирующая, по замыслу Келемена, находящийся под угрозой животный мир [Kelemen 1981, 26]. Эта медитативная картина настраивает на последующее бессюжетное повествование, полное символов и мета-

⁵ Четвертая книга Моисея (другое название — четвертая книга Пятикнижия) — Числа.

⁶ Похожая мысль звучала также, например, и в анализе петербургского текста В. Н. Топорова: «„креативный“ и эсхатологический мифы не только возникли в одно и то же время (при самом начале города), но и взаимоориентировались друг на друга, выстраивая — каждый себя — как анти-миф по отношению к другому, имеющий с ним, однако же, общий корень» [Топоров 2003, 23].

⁷ В переводе с греческого «екклесиаст» означает «проповедник».

фор. Та же идея изображения мира, нетронутого человеком, — перво-зданного универсума лежит и в основе первой сцены. Отрешенность, безучастность, которые господствуют здесь, ярко контрастируют с последующими сценами, где речь идет о судьбах людей, человеческом страхе смерти и тяге к саморазрушению.

Самым важным из техно-эсхатологических мотивов, представленных в опере, является мотив гибели мира из-за войны. Он прослеживается в абсолютном большинстве сцен. Жестокость, безапелляционность тона Ветхого Завета как нельзя лучше подходит для повествования о войне и людских бедствиях.

Сцены № 3–5 рисуют картины бомбардировки, боев и их влияние на человечество. Первые части названий этих сцен отсылают к третьей, четвертой и пятой книгам Пятикнижия. При этом ветхозаветные заповеди прочитываются в гуманистическом ключе, а в некоторых случаях их смысл и вовсе меняется на противоположный.

Сцена № 3 «Левит (Угрозы войны)» воплощает метафорическую картину гибели мирных жителей. Назидательность тона созвучна стилю одноименной книги Ветхого Завета, в которой излагаются основные иудейские заповеди. На сцене — два броневика и солдаты. Три чтеца на трех языках (немецком, французском и английском) предостерегают мужчину и женщину, наставляют их, призывают обеспечить безопасность всему живому. В тексте приводятся знакомые образы из Ветхого Завета, соединенные с урбанистическими картинами:

Не называй человека именем бога Баала, не отравляй его техническими приспособлениями любого вида, верни его безопасный сон⁸. Дай ему хлеб и воду, шерсть, холст и масло, виноградные и фиговые листья, чтобы закрыть свою наготу⁹ [Kelemen 1981, 30].

⁸ Данное предложение, вероятно, отсылает к первой из Десяти заповедей, «Я Господь, Бог твой, Который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства; да не будет у тебя других богов пред лицом Моим» (Исх. 20:2–3). Примечательно упоминание в тексте оперы Баала — древнего божества, почитаемого в древних Финикии, Ханаане и Сирии. Он описывался как могущественный воин, который к тому же был богом плодородия, молнии, ветра, дождя и гроз. В Ветхом завете упоминается также человек, буквально названный именем бога Баала — Ишбаал (Иевосфей), младший сын царя Саула, много лет воевавший с Давидом (2Цар. 2–4). Особый акцент в тексте оперы на божестве и герое, неразрывно связанных с войной, как думается, соотносятся с основной анти-милитаристской идеей сочинения. Наконец, в этом упоминании Баала — отсылка еще и к первому роману автора текста «Апокалиптики», Ф. Аррабаля, «Баал Вавилон» (1959). Сюжет романа также связан с темой войны: в нем повествуется о детстве мальчика в фашистской Испании. В 1970–71 годах роман был переработан в сценарий к фильму «Да здравствует смерть!»

⁹ В данном фрагменте — синтез отрывков из Бытия («И открылись глаза у обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания», Быт. 3:7)

Призывы чтецов сопровождаются апокалиптическим звучанием сирен и шумом.

Во время звучания последних слов чтецов на сцене появляется Клоун. Несмотря на ожидаемое для подобного архетипа поведение (фактически, клоун — одно из традиционных воплощений трикстера), его речь в целом продолжает мысль предыдущих ораторов. В ней также переплетаются заповеди и цитаты из Левита и Исхода:

Любой, кто проливает жертвенную кровь телят, ягнят, козлят, пусть будет истреблен из народа своего¹⁰. Никто из вас не должен пить кровь¹¹, надевать военный костюм <...> Да не сотворите себе кумира¹², да не стройте себе памятников и надгробий¹³, не делайте неоновых рекламных вывесок, чтобы валяться пред ними свиньей <...> Не будете следовать моим словам, он натравит на вас машины и диких зверей, чтобы уничтожить вас всех и навсегда, и ваш путь превратится в пустыни¹⁴ [Kelemen 1981, 30–31].

Главным отличием монолога Клоуна от трех чтецов является то, что высказывание первого музыкальное; он не произносит свою речь, а пропевает ее. Мелодика вокальной партии по-экспрессионистски неровная, с большим количеством скачков и ритмических сложностей, оттого сам тон произнесения становится более решительным и сердитым по сравнению с отрешенным монотонным чтением. Инструментальное сопровождение остается таким же давящим и зловещим: отдельные мотивы у клавишных, краткие ритмические последовательности ударных и шу-

и книг пророческих («пойду за любовниками моими, которые дают мне хлеб и воду, шерсть и лен, елей и напитки», Ос. 2:5).

¹⁰ Переосмысленная цитата из Левита: «если кто из дома Израилева заколет тельца, или овцу, или козу в стане, или кто заколет вне стана и не приведет ко входу скинии собрания, чтобы представить в жертву Господу пред жилищем Господним, то человеку тому вменена будет кровь: он пролил кровь, и истребится человек тот из народа своего» (Лев. 17:3–4).

¹¹ Почти прямое воспроизведение заповеди из той же главы Левита: «Не ешьте крови ни из какого тела» (Лев. 17:14).

¹² Вторая заповедь Закона Божия («Не делай себе кумира», Исх. 20:4), здесь приводится с иным продолжением.

¹³ Возможно, отсылка к Евангелию от Матфея: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что строите гробницы пророкам и украшаете памятники праведников» (Мф. 23:29).

¹⁴ О превращении цветущего края в пустыню, уничтожении городов повествует Иеремия: «Смотрю, и вот, Кармил — пустыня, и все города его разрушены от лица Господа, от ярости гнева Его» (Иер. 4:26).

мовых, кластеры духовых инструментов, сирены вызывают ассоциации с гулом машин, военными сигналами и техникой.

В первых двух разделах сцены, помимо включения современных понятий и образов, видно существенное изменение смысла библейских заповедей. То, что в каноническом тексте было произнесено падшей женщиной и являлось метафорой низменного, плотского (см.: Ос. 2:5), в тексте Аррабалья становится атрибутом спокойной мирной жизни, к которой призывают стремиться. Жертвоприношение трактуется как смертный грех, а питье крови истолковывается как запрет на убийство в целом.

Еще один значимый символ третьей сцены — образ девочки, бьющей кнутом броневик. Ее соло, явно жанровое, песенное, по характеру мелодии и текста напоминает потешку или прибаутку и переносит осуждение войны в плоскость гротеска, смеховой культуры:

Вставай, вставай, к столу, суп готов! <...> этот суп свекольный — он для молодых девушек, этот из бузины — он для молодых юношей, этот томатный — для маленьких девочек, этот из сыворотки — для мальчиков <...> А танк, который ничего не ест, не сможет и играть [Kelemen 1981, 31].

Этот гротеск, впрочем, только подчеркивает подлинную трагичность образа: вокальная партия то и дело срывается на выкрики или почти проговаривание текста, звучит на фоне ритмического оstinato у ударных, напоминающего очередь выстрелов, и резких сигналов медных духовых.

В завершающем эпизоде сцены броневик нацеливается на ребенка. Девочка возносится на небеса. Мелодическая линия финального вокала, который сам Келемен называл «гимном мира» [Kelemen 1981, 30], постепенно поднимается все выше и выше, музыкально иллюстрируя и символизируя спасение праведников и обещание вечной жизни, окончательную победу добра над злом. Впрочем, напоминание о суровой реальности не исчезает до самого конца сцены: вокализ звучит на фоне зловещего кластера.

«Четвертая книга Моисея (Отрицательные последствия войны)» — четвертая сцена оперы — продолжает тему жестокости войны. Метафорическая картина уступает место буквальному изображению военных действий. В музыкальном плане это воплощается в маршевости, механистически ровном ритме, хоровом скандировании (текст на немецком — отсылка к недавно прошедшей Второй мировой войне) под свист, обрывки мелодий маршей, резкие удары и фанфары. В этой сцене отсутствуют цитаты из Ветхого Завета, однако аналоги происходящему все же

есть в упомянутой в названии Книге Чисел. Первые ее главы описывают приготовления к военному походу. В противовес библейскому воинству, у Келемена маршируют искалеченные воины, поющие пошлые песни. Вульгарный текст противопоставлен апокалиптическому пейзажу, изображенному в инструментальном сопровождении: гул электронной музыки, странные, разрозненные выкрики и возгласы у медных духовых, свист, удары, звон. Картину дополняют сценография и мультимедийные средства: маршевый эпизод сцены сопровождается кинопроекцией сцен войны.

Пятая сцена, как и Второзаконие, на которое она ссылается, является по сути повторением сказанного, важнейших идей предыдущих частей: неприятие войны, прославление мира, а в плане драматургии — сочетание метафоричности и реализма, библейских цитат и современных понятий.

Война предстает здесь метафорическим противостоянием огня и воды. И та, и другая стороны показаны как нечто враждебное, неестественное: записанные голоса, рассказывающие о стихиях, намеренно искажены и звучат по-настоящему устрашающе. В то же время присутствуют и натуралистические изображения боевых действий (сцена бомбардировки с записями взрывов и белого шума). В текст, характеризующий стихию огня, включена знаменитая библейская фраза «Око за око, зуб за зуб»¹⁵ — один из воинственных постулатов Ветхого Завета, от которого христианство отказалось. Заключительный дуэт теноров прославляет мир: «Как ты прекрасен, голубь мира, ангел мира». Этот образ можно трактовать двояко. С одной стороны, образ голубя отсылает к истории о Ное и с древних времен символизирует прощение Господом людей (Быт. 8:10–11). С другой стороны, с 1949 г. голубь мира прочно связан с образом окончания Второй мировой войны¹⁶.

Сцены № 6–8 развивают антимилитаристскую тему и посвящены прославлению мира (№ 6) и рефлексии о последствиях войны (№№ 7 и 8). Наиболее интересен среди них № 8, в котором вместо назидательно-обличительных, устрашающих, трагических образов появляется гротескное изображение войны, контрастирующее с идущими встык страшными

¹⁵ Эта фраза не раз встречается в Пятикнижии: в Исходе (21:24), Левите (24:20), Второзаконии (19:21). В Новом Завете Иисус «отменяет» действие этой заповеди: «Вы слышали, что сказано: око за око и зуб за зуб. А Я говорю вам: не противься злому. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5:38–39). В балетной опере Келемена значение этой цитаты воспринимается негативно, что отсылает к словам Христа.

¹⁶ В 1949 г. состоялся Первый всемирный конгресс, эмблему для которого — белого голубя мира — создал П. Пикассо.

картинами разрушений и смерти¹⁷. Гротеск воплощен в этой сцене в образах диктора на радио, с пропагандистским воодушевлением возвещающим о победах воинов и их высоких целях, и верховного главнокомандующего, провозглашающего похожие лозунги (обе речи даются в записи). Особо сильный эффект от слов чтецов получается из-за несоответствия их выступлений происходящему на сцене, где шествуют полумертвые солдаты, и музыкальному ряду — вокализу хора (реквиему). На уровне музыкальной драматургии конфликт напускного, лживо-торжественного и трагического выражается с помощью постоянного прерывания хорового отпевания павших: в плач вторгаются на *fff* чужеродно звучащие записи отрывков маршей разных стран.

Последняя сцена, связанная с темой войны в опере, — № 11 «Проповедник. Революция и реставрация». Это снова метафорическая картина войны, с символической фигурой фашистского генерала, которая спускается с небес на землю и победоносно шествует по планете. Грохот от его шагов напоминает взрывы бомб, а сопровождают его крики, удары и плач. Генерал говорит о бессмысленности революции, о жестокостях, которые она сопровождает. Это напрямую связано с Книгой Екклесиаста, отсылка на которую содержится и в названии сцены: проповедник также разочаровывается в человеческом земном существовании («Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, — все суета!» — Еккл. 1:2). В конце книги упоминается и грядущий суд над всеми живыми: «ибо всякое дело Бог приведет на суд, и все тайное, хорошо ли оно, или худо» (Еккл. 12:14). Тот же эсхатологический образ встречается и в опере:

Пришел час бунта, чтобы отправить вас в ад. Праведники спасутся от мести, но не ты, жадная, ненасытная толпа, от чьих преступлений до сих пор дымится опустошенная земля [Kelemen 1981, 36].

Однако проповедь о бессмысленности борьбы в «Апокалиптике» произносит *фашистский* генерал. Это заставляет воспринимать слова с недоверием, подобно очередному пропагандистскому спичу. Как и в предыдущих сценах, библейский текст наполняется неожиданным, противоположным смыслом. Показательна музыкальная «реакция» на последние слова генерала («Кричите, приветствуйте эту вашу революцию»): «демонические», хроматические органные пассажи-вихри и человеческие кри-

¹⁷ В другой раз гротеск как средство воплощения жестоких, страшных образов будет использован Келеменом в № 10 «Песнь песней (Поклонение машинам)».

ки и плач. Восстановление «справедливости», о которой так много говорил генерал, стало началом нового зла и людских страданий.

Семь сцен, представляющих в опере мотив осуждения войны, автономны друг от друга¹⁸, имеют ряд общих черт, однако не выстраиваются в нарративный сюжет. Подобное решение не только характерно для музыкального театра 1960–70-х гг. в целом, но и соотносится с характером библейских текстов, на которые ссылается композитор.

К другим техно-эсхатологическим мотивам можно отнести заявленные в опере темы загрязнения окружающей среды (№ 2 «Исход. Загрязнение окружающей среды») и порабощения мира машинами (№ 10 «Песнь песней. Поклонение машинам»). Воплощение их различно. Поклонение машинам изображено скорее в гротескном ключе (священник совершает свадебный обряд между машинами¹⁹, мужской и женский хоры в образе машин преувеличенно страстно объясняются друг другу в любви). Сцена № 2, напротив, целиком является аллюзией на девять казней египетских, описываемых в книге Исход (Исх. 7–10)²⁰. Основная особенность — направленность на будущее, а не рассказ о прошлом, что усиливает эсхатологичность повествования.

Сцена делится на два больших раздела. Первый изображает собственно казни, второй подытоживает повествование, напрямую обвиняет человека в осквернении природы. Открывает сцену монолог девочки на французском, повествующей о библейской предыстории казней египетских: «Жезл сделается змеей, и тогда девять казней охватят мир». Похожий образ невинного ребенка как символа божественного начала появится затем и в № 3. Далее одна за другой следуют картины природных катаклизмов, взятых точно из библейского описания. Некоторые из них (превращение воды в кровь, нашествие насекомых, гром и молнии) получают в музыке прямое воплощение: на фоне рассказа о второй казни имитируются рвотные позывы, вокалисты изображают жужжание мошек, глухие удары напоминают громовые раскаты. Эта особенность, вместе с композицией (чередование сольных и хоровых разделов), стилистическими приемами (статичность, повествовательность, полифони-

¹⁸ За исключением сцен №№ 5 и 6, идущих друг за другом attacca.

¹⁹ В этой сцене можно увидеть отсылку к Песне песней из Ветхого Завета, которая трактуется исследователями как сборник песней свадебного обряда и наполнена множеством признаний в любви, произносимых поочередно мужчиной и женщиной.

²⁰ В сцене оперы Келемена отсутствует упоминание последней, десятой казни (смерти первенцев). Как думается, это связано с замыслом композитора провести параллели с проблемами окружающей среды, уничтожения растений и животных. В этом контексте история о гибели детей была бы лишней.

ческое развитие вокальных партий в ансамблевых и хоровых эпизодах), приближает сцену к ораториальному жанру ²¹.

Музыкальным остинато второй сцены служит урбанистическая музыка, напоминающая «Пасифик 231» А. Онеггера. Изображение движения паровоза здесь носит негативный оттенок, символизируя пагубное влияние человека на окружающую среду, непоправимый вред, наносимый природе. Слова обвинения доносятся из динамиков; их произносит искаженный голос, который постепенно множится и звучит все громче и громче. Такой же намеренно устрашающий голос будет рассказывать о борьбе огня и воды в № 5, очевидно, являясь оригинальным средством воплощения надличного и угрожающего начала в опере.

Еще один эпизод этой сцены — нестройный хор мужчин, сидящих в клетках. В духе театра абсурда реплики мужчин лишены всякого смысла: исполнители поочередно произносят “kukuriku”. Этот фрагмент может быть трактован двояко. С одной стороны, мужчины в клетках, говорящие по-птичьи, символизируют животный мир, оказавшийся в плену у человека и требующий у него бережного к себе отношения (не зря Келемен сравнивает эти выкрики с «лозунгами на демонстрации» [Kelemen 1981, 29]). С другой стороны, мужчины в клетках могут быть метафорой ущербного и глупого человечества, которое само загнало себя в угол.

В последней сцене оперы подводится итог всем перечисленным выше техно-эсхатологическим мотивам. Намеки на конец времен, несколько раз звучавшие в разных частях «Апокалиптики» ²², здесь трансформируются в масштабную картину последнего времени. Финальная сцена действительно очень развернута: согласно ремаркам автора ее длительность составляет около пятнадцати минут, что делает ее самой продолжительной из всех сцен ²³. Значительность замысла воплощена и в количестве используемых одновременно драматургических пластов: в заключительной сцене оперы симультанно развиваются несколько музыкальных линий (каждая из которых так или иначе связана с идеей последнего времени), а также хореографическое повествование, основанное по большей части на ветхозаветных образах.

Финальный «Апокалипсис» композитор характеризует как гранд-балет, подчеркивая драматургическую важность хореографической состав-

²¹ В первую очередь, разумеется, вспоминается оратория «Израиль в Египте» Г. Ф. Генделя, ее яркое музыкальное воплощение казней.

²² В сценах №№ 2, 6 и 11 о конце времен говорилось напрямую. В № 11 предвосхищение последней сцены особенно заметно, так как сцены №№ 11 и 12 идут без перерыва.

²³ Для каждой сцены Келемен оставил пожелания относительно ее примерной длительности.

ляющей сцены. Другой подходящей характеристикой этой сцены могло бы стать определение ее как апофеоза. Хореографическая партитура включает в себя семнадцать эпизодов, являющихся сжатой версией уже рассказанных в опере событий. Из первозданного хаоса появляется Адам, который освобождает себя и Еву от сковывающих их полиэтиленовых пакетов. Па-де-де постепенно перерастает в общий танец, а тела танцоров формируют Вавилонскую башню. На ее верх падают деньги, автомобили, техника, и под весом всего этого башня разваливается. Люди вновь объединяются, но внезапно наступает бесконечный хаос, и сцена резко обрывается, лишь в ослепительном луче света мелькает танцовщица в образе белого голубя.

Смысл метафоры хореографического действия читается легко. Подобно предыдущим сценам, Апокалипсис у Келемена словно оказывается переписан заново, с оглядкой на современные угрозы и проблемы. Надежда на обретение нового неба и новой земли, хоть и появляется в финале, но остается призрачной: появление голубя, важного символа новой жизни, идет вразрез с музыкальным рядом, в котором все так же сохраняется мрачная, гнетущая атмосфера.

Музыкальная драматургия финала, не считая этого последнего «кадра», во многом следует за «сюжетом», в котором разрозненные эпизоды укладываются в общую апокалиптическую картину. Длительные звуки в низком регистре, словно из темной глубины, постепенно наполняются новыми подголосками (шумами, звонами, хоровыми вокализациями, резкими пассажами у фортепиано и духовых), звуковая масса становится все более плотной. Динамика нарастает. Из абстрактного звукового пространства вдруг отделяется соло скрипки (появление Адама). Следующий дуэт тенора и сопрано (па-де-де), плач и крики женщины («Рождение»), вступление хора — очень постепенно, с каждым новым эпизодом музыкальная ткань становится насыщеннее. В первой кульминации сцены (разрушение Вавилонской башни) мешанина реплик, пассажей, звуковых пятен достигает высшей точки. Келемен использует здесь звукоизобразительные средства: мы буквально слышим, как разрушается башня, в результате быстрого динамического спада, резких ударов, нисходящей хоровой мелодии²⁴.

На волне кульминации звучат два пророчества о страданиях человечества. Их тексты близки строкам из Откровения. Некоторые образы на-

²⁴ Нисходящая хроматическая мелодия хора — фактически *passus duriusculus*. Введение данной фигуры в музыкальную ткань акции, таким образом, не только изображает падение башни, но и является символом смерти и страдания.

прямую отсылают к конкретным главам. Например, о нашествии саранчи размером с коней упоминается в главе 9 Апокалипсиса (Откр. 9:7–10), а сравнение Страшного суда с жатвой и сбором винограда — в главе 14 (Откр. 14:15–18). Другие образы пророчеств Келемена–Аррабаля не имеют точных аналогов. «Гигантская птица, увенчанная смертоносными лучами, чье дыхание соткано из серного огня», о которой предупреждает хор во втором пророчестве, связан с фрагментом главы 19:

И увидел я одного Ангела, стоящего на солнце; и он воскликнул громким голосом, говоря всем птицам, летающим посередине неба: летите, собирайтесь на великую вечерю Божию, чтобы пожрать трупы царей, трупы сильных, трупы тысяченачальников, трупы коней и сидящих на них, трупы всех свободных и рабов, и малых и великих (Откр. 19:17–18).

а также с описанием коней, от дыхания которых, по свидетельству Иоанна, умрет треть людей («изо рта их выходил огонь, дым и сера», Откр. 9:17). Оба пророчества заканчиваются неоднократно повторенной в Откровении фразой «Кто имеет уши слышать, да слышит!»²⁵.

Генеральная кульминация, состоящая из двух акций — «Организованный хаос» и «Неорганизованный хаос», в прямом смысле подводит к состоянию полной дезориентации в звуковом пространстве. Выкрики солистов, поначалу разрозненные, звучат одновременно, на фоне агрессивных кластеров у медных духовых, фортепиано, ударных. Общий звуковой поток в какой-то момент превращается в неконтролируемую массу. Внезапно оглушительный грохот прерывается глухими ударами литавр и тихим, напряженным гулом. В этом настороженном ожидании и застывает последняя сцена.

Может показаться, что новозаветная эсхатология представлена в опере Келемена по большей части в финале, в остальных же сценах на первом плане — переосмысление образов Ветхого Завета. Однако не все так однозначно: несмотря на отсутствие прямых упоминаний, драматургические функции сцен, их расположение в «Апокалиптике» (за исключением Предисловия и первой сцены) сходны с композицией и ключевыми событиями Откровения.

Картина Универсума, из которого все произрастает, словно является музыкальным воплощением слов Господа из начала Откровения: «Я есмь

²⁵ Эта фраза встречается также и в других книгах Нового Завета — например, в Евангелиях от Матфея (Мф. 11:15, 25:30), Луки (Лк. 8:15), Марка (Мк. 4:9).

Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1:8). Это ярче ощущается постфактум: сравнивая первую и последнюю сцену, можно ощутить их замкнутость; с того, на чем заканчивается последняя сцена, начинается первая. Вторая сцена перекликается не только с образами казней египетских, но и с бедствиями, насылаемыми на человечество семью ангелами. Сходство заложено в самом первоисточнике: превращение воды в кровь, появление страшных гигантских чудовищ — эти образы появляются и в том, и в другом случае. Важной особенностью второй сцены оперы является уже упоминаемая направленность в будущее, что сближает ее с описанием бедствий из Откровения. Сцены №№ 3–11 также демонстрируют людские прегрешения, муки и войны, близкие тем, что описывал Иоанн. Наконец, финал оперы — последние страдания и надежда на обретение нового неба и новой земли. При этом, как уже отмечалось выше, в музыкальной драматургии последнего оптимистического штриха нет: звучание последних тактов мрачно, напряженно и неопределенно, мы останавливаемся «за секунду до пробуждения», на пороге новой жизни. Какой она будет, не знает никто.

Христианская эсхатология, ее ключевые темы, таким образом, стали важнейшей частью оперы Келемена. Появление и распространение новых, альтернативных взглядов на конец мира не отменили исключительного влияния христианского канона на мироощущение композиторов, которое прослеживалось в европейской музыке на протяжении столетий, но дополнили и усложнили эсхатологический миф. «Апокалиптика» Келемена — один из ярких примеров слияния идей Священного Писания и актуальных концепций, связанных с появившимися в то время философскими и социополитическими течениями.

Список источников

- [1] Кононенко 2003 — *Кононенко Б. И.* Большой толковый словарь по культурологии. Москва : Вече : АСТ, 2003. 509 с. Электронная версия: NIV, 2000–2023. URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/index.htm> (дата обращения: 23.01.2023).
- [2] Петров 2001 — *Петров Ф. Н.* Эсхатологический миф: миф о грядущей гибели и последующем возрождении мира. Челябинск : Юж.-Урал. кн. изд-во, Юж.-Урал. изд.-торг. дом, 2001. 108 с.
- [3] Топоров 2003 — *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. Санкт-Петербург : «Искусство — СПб», 2003. 616 с.
- [4] Kelemen 1968 — *Kelemen M.* Čežnja za totalnim teatrom (1968) // Kelemen M. Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu / ed. by Zdravko Blažeković. Zagreb : Muzički informativni centar, 1983. S. 21–24. (Riječ i glazba; Knjiga treća).

- [5] Kelemen 1981 — *Kelemen M. Apokaliptika. Vizije prema Knjizi nad Knjigama* (1981) // Kelemen M. *Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu* / ed. by Zdravko Blažeković. Zagreb : Muzički informativni centar, 1983. S. 25–38. (Riječ i glazba; Knjiga treća).
- [6] Vondung 2000 — *Vondung K. The apocalypse in Germany* / transl. from German by Stephen D. Ricks. Columbia ; London : University of Missouri Press, 2000. 437 p.

References

- [1] Kononenko, Boris I. (2003). *Bol'shoy tolkovyy slovar' po kul'turologii [Big explanatory dictionary of culturology]*. Moscow: Veche; AST, 2003. 509 p. Electronic Version: NIV, 2000–2023. Available at: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/index.htm> (accessed: 23.01.2023) (in Russian).
- [2] Petrov, Fedor N. (2001). *Eskhatologicheskiy mif: mif o gryadushchey gibeli i posleduyushchem vozrozhdenii mira [Eschatological myth: the myth of the coming death and the subsequent rebirth of the world]*. Chelyabinsk: Yuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, Yuzhno-Ural'skiy izdatel'sko-torgovyy dom, 108 p. (in Russian).
- [3] Toporov, Vladimir N. (2003). *Peterburgskiy tekst russkoy literatury: Izbrannyye Trudy [Petersburg Text of Russian Literature: Selected Works]*. St. Petersburg: "Iskusstvo — SPb", 616 p. (in Russian).
- [4] Kelemen, Milko (1968). "Čežnja za totalnim teatrom" (1968) ["A longing for Total-theater" (1968)]. In Milko Kelemen, *Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu*, edited by Zdravko Blažeković. Zagreb : Muzički informativni centar, 1983. S. 21–24. (Riječ i glazba; Knjiga treća). (In Croatian).
- [5] Kelemen, Milko (1981). "Apokaliptika. Vizije prema Knjizi nad Knjigama" (1981) ["Apocalyptic. Visions according to the Book of Books" (1981)]. In Milko Kelemen, *Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu*, edited by Zdravko Blažeković. Zagreb: Muzički informativni centar, 1983. S. 25–38. (Riječ i glazba; Knjiga treća). (In Croatian).
- [6] Vondung, Klaus (2000). *The apocalypse in Germany [Apokalypse in Deutschland]*, translated from German by Stephen D. Ricks. Columbia ; London : University of Missouri Press, 437 p.

Статья поступила в редакцию: 23.01.2023; одобрена после рецензирования: 28.02.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 23.01.2023; approved after reviewing: 28.02.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья
УДК 792.8; 782.91
doi: 10.26156/ОМ.2023.15.3.004

Проблема интерпретации литературного сюжета на балетной сцене (на примере балета Джона Ноймайера «Дама с камелиями»)

Дмитрий Анатольевич Лыков

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия,
dima.lykov@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-2664-8685>

Аннотация. На протяжении всего времени существования балетного театра остается актуальной проблема сценической интерпретации литературных произведений различных жанров, что требует трансформации их содержания и сюжета, так как литература и балет используют различные формы художественной выразительности с различными семантическими возможностями. В то время как формы большого балета эпохи романтизма предполагают определенную действенную схему, что семантически ограничивает их сюжеты, в балетных постановках XX в. возникает тенденция преодоления смыслового разрыва между произведениями балета и литературы. Как пример такого преодоления в статье рассматривается балет Джона Ноймайера «Дама с камелиями» (на музыку Ф. Шопена, 1978), являющийся одним из наиболее художественно релевантных балетно-сценических прочтений одноименного романа А. Дюма-сына. Сюжетно-композиционные особенности этого романа позволили его автору не ограничиться мелодраматическим содержанием, а выразить идеи социального, личностно-психологического, философского порядка. Ноймайер, используя композиционные находки Дюма-сына, воспроизводит в балете сюжет, максимально полно передающий семантику романа, и получает художественный результат, адекватный глубине литературных идей. Музыка балета (компиляция произведений Ф. Шопена), являясь в синтезе его действия не только структурной, но и выразительной основой, во многом определила параметры интерпретации литературного сюжета и позволила Ноймайеру, сохраняя стилевое единство, отразить в постановке многогранность содержания «романа на балетной сцене».

Ключевые слова: балет, балетный театр, музыка, музыкальное содержание, литературный сюжет, композиция, балетно-сценическая интерпретация, Джон Ноймайер, «Дама с камелиями»

Для цитирования: Лыков Д. А. Проблема интерпретации литературного сюжета на балетной сцене (на примере балета Джона Ноймайера «Дама с камелиями») // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 58–73. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.3.004>.

© Лыков Д. А., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.004

The Ballet Interpretation of the Literary Plot in “The Lady of the Camellias” by John Neumeier

Dmitry A. Lykov

The Russian Institute of Theatre Art — GITIS, Moscow, Russia,
dima.lykov@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-2664-8685>

Abstract. The problem of ballet interpretation of literature remains relevant during the entire period of ballet existence. Since ballet theatre and literature are different arts with different forms of expressiveness, ballet interpretation of a literary text leads to transformation of its content and plot. While the musical and choreographic forms of the romantic ballet involve a certain valid scheme, reducing literary plot to a semantically restricted one, the ballet of the 20th century presents a tendency of overcoming the semantic gap between the works of ballet and literature. This article, as an example of such overcoming, considers the John Neumeier’s ballet *The Lady of the Camellias* (to music by F. Chopin, 1978) being one of the most relevant ballet interpretation of the A. Dumas son’s novel *La Dame aux camélias* (1848). The specifics of the plot and the composition of the novel allowed the author not only to present a melodramatic content but express social, personal psychological, philosophical ideas. Neumeier used the Duma son’s composition to reproduce closely the semantics of the novel, and achieved the most artistic result, equal to the depth of the literary plot. The music (a compilation of Chopin’s works), as a component of the ballet synthesis, is not only a structural but also an expressive basis of the action, allowed Neumeier to preserve the style unity and reflect in the ballet a complex, multifaceted content of “the novel on stage”.

Keywords: *ballet, ballet theatre, music, musical content, literary plot, composition, ballet interpretation, John Neumeier, “The Lady of the Camellias”*

For citation: Lykov D. A. Ballet Interpretation of Literary Plot in “The Lady of the Camellias” by John Neumeier. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 58–73. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.004>.

© Dmitry A. Lykov, 2023

Дмитрий Лыков

Проблема интерпретации литературного сюжета на балетной сцене (на примере балета Джона Ноймайера «Дама с камелиями»)

Музыкальный театр Западной Европы, в частности балет, был связан с отображением литературного слова на его сцене изначально. Первый полноценный балетный спектакль — легендарный *Комедийный балет королевы* (1581) — имел литературную основу, обращенную к поэтическому изложению мифа о Цирцее. Спектаклю предшествовали идеи поэтов и музыкантов Плеяды, мечтавших воскресить античную драму в синтезе искусств как союз поэзии, музыки и танца, тем самым предполагая ее поэтическое, т. е. литературное, основание. Последующие балетные спектакли различных жанров в эпохи барокко, классицизма, преромантизма и, наконец, романтизма были также преимущественно сюжетными и черпали свои сюжеты в изложениях античных и национальных мифов и легенд, сказках, поэтических произведениях, драматических пьесах и даже новеллах и романах.

В XX–XXI вв. в поисках сюжета танец и балет обращаются не только к литературе, но и к другим видам искусства, явлениям из различных сфер жизни человека — к произведениям живописи, музыки, историческим и политическим событиям, фактам обыденной жизни, игре и т. д. Кроме того, с возникновением и распространением, в том числе в балетном театре, тенденций ненарративного искусства появляются бессюжетные балеты. Однако ко второй половине XX в. интерес к сценическому прочтению сюжетов серьезной литературы в западноевропейском балетном искусстве не только не угас, но и многократно усилился, проявившись в постановках целого ряда хореографов. Таким образом, изначальная проблема интерпретации литературы в музыкальном театре — на балетной сцене сохраняет свою актуальность и поныне.

Данная проблема возникает, поскольку балетный театр и литература — разные искусства, создающие свои образы в разнородных семиотических системах. Вербальная основа литературы позволяет ей использовать в своей художественной знаковой системе все семантическое богатство общепотребительного языка, отражающее все категории мно-

говекового опыта мировосприятия и коммуникации человека. Это дает свободу в содержательном наполнении художественной формы: позволяет создавать смысловые конструкции, привлекая самые сложные понятия (в том числе абстрактно-логические), произвольно представлять пространственно-хронологическую траекторию повествования, свободно осуществлять переходы, следуя ей.

Балет — синтетическое искусство, его язык — сложная система невербальных знаков, воспринимаемых визуально и на слух как балетно-сценические образы, синтезированные в музыкальном, хореографическом, художественно-образительном рядах. Эти знаки, апеллирующие, прежде всего, к эмоциональной и чувственной сфере, имеют преимущественно символическую природу, а потому неоднозначны. Они могут служить не столько для передачи содержаний как конкретных понятий, сколько для их проживания. В этом отношении балет способен воплощать движения души, мысли, образы, являющиеся триггерами эмоций и ощущений, трудно поддающихся или не поддающихся вербализации. Как сценическое искусство балет не может свободно манипулировать пространственно-временными параметрами действия, свободно обращаться к моментам прошлого, будущего или моментально переносить его в другое место. На сцене существует только «здесь» и «сейчас».

Буквальный перевод с языка литературы на язык балетной сцены (прямая замена слова на танцевальное движение) не может быть адекватным, поскольку, учитывая разность закономерностей формообразования, для этих систем нет прямого и исчерпывающе полного соответствия между значащими элементами на соответствующих структурных уровнях художественной формы, как нет и полного соответствия самих этих уровней. Смыслы, которые возможно выразить в литературной форме, могут быть неподвластны прямому балетному прочтению, в то же время балетная сцена требует воплощения «невывказанного», но доступного ее выражению и необходимого в силу требований ее эстетики.

Таким образом, при переносе литературного произведения на балетную сцену оно в той или иной мере подвергается необходимой трансформации, затрагивающей как сюжетно-композиционную, так и идейно-смысловую его составляющие. При этом содержание литературного произведения переходит в балет лишь в той его части, которая имеет возможность эквивалентного по смыслу сценического представления и перспективы разработки в музыкально-хореографическом виде.

Подобные сюжетные трансформации были неизбежны в романтическом балете, ставшем вершиной развития хореографического искусства

до XX в. в ходе эволюции его структурно-функциональных возможностей порождения художественного смысла:

Универсальная форма сюжетно-композиционного решения спектакля создала особую среду, в которой танец получил возможность означать любые объемы смысла, сохраняя при этом свою действенную условность [Кондратенко 2010, 23].

Став академическим, романтический балет окончательно утвердил четкие музыкально-хореографические формы, в рамках которых отдельные элементы танцевального высказывания приобретали смысловое наполнение благодаря своей четкой композиционной организации. Сложилась эстетика «большого балета» — монументального спектакля, где сюжет излагался в пантомимных сценах, а развернутые танцевальные ансамбли обеспечивали его эмоционально-экспрессивное развитие, обобщая чувства героев.

В силу того что танец, стремясь к главенству в спектакле, вытеснял пантомиму на периферию сценического представления, содержание постановки тяготело к лирическому воплощению поэтически обобщенных идеальных образов и конфликтов, построенных на антиномиях (доступных представлению преимущественно музыкально-хореографическими средствами). Этому подчинялся и сюжет, что неизбежно ограничивало его семантически и упрощало, обедняло по сравнению с литературой, имевшей более богатый выбор доступных тем, а также широкий спектр возможностей представления и детализации образов, событий сюжетного действия. Например, в таких балетах обязательно высвечивалась (а иногда создавалась) любовная линия главных героев (которой могло даже не быть в литературном источнике) и уходила в тень та часть сюжета, где раскрывались философские, социальные, психологические идеи.

Уже на рубеже XIX–XX вв. кризис романтического и академического балета свидетельствовал об исчерпании выразительных возможностей его формы, ограниченных его «застывшей» эстетикой в новых этико-эстетических и смысл-порождающих реалиях. В то же время литература успешно перешагивала внутренние границы на пути своего развития.

Попытки преодолеть смысловой разрыв между произведениями балета и литературы были предприняты в западноевропейском театре в XX в., ближе к его второй половине, когда популярность среди западноевропейских хореографов стал вновь приобретать многоактный сюжетный балет, тяготеющий к жанру хореодрамы. Задачей стало, используя

музыкально-хореографические средства, создать драматургически выверенное действие, наполненное смыслом на уровне литературного слова.

Одним из ярких примеров такого преодоления является балетно-сценическая трактовка романа Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» (1848), осуществленная Джоном Ноймайером. Этот роман середины XIX в. стал каноном массовой литературы того времени, однако по своему глубокому психологическому содержанию, социально-нравственному послы, мастерству композиции и приемов он, безусловно, обладает художественными качествами произведения серьезной литературы. Созданный по мотивам реальных событий, роман мог служить попыткой Дюма-сына воскресить на его страницах собственные чувства и образ своей возлюбленной, парижской куртизанки Мари Дюплесси (Розы-Альфонсины Плесси), умершей в 23 года.

Центральным образом романа является Маргарита, которая, так или иначе, присутствует на всех его страницах. Относительно этого образа выстраивается композиция романа, именно к нему последовательно спускаются уровни повествования: сначала оно идет от третьего по отношению к Маргарите лица — автора, затем переходит к Арману, противопоставленному героине в позиции второго лица, затем развязка всей истории подается от первого лица — самой Маргариты (через ее дневниковые записи). Такое сочетание различных планов зрения придает содержанию психологическую объемность, а повествовательное движение сквозь них — особую динамику восприятия образа и его развития.

Роман делится на две неравные части. Основная история изложена во второй части, а первая — от лица автора — может служить ей большим развернутым прологом, где писатель излагает идеи осуждения лицемерного общества и жертвенной любви как пути духовного развития и возвышения. Их Дюма-сын помещает в поток размышлений автора, тем самым объективируя их от третьего лица — как взгляд со стороны. Таким же образом он психологически анализирует случившееся с двух точек зрения: с позиций переживания стихии чувства в его коллизиях и импульсивности (Арманом) и на объективном уровне обобщающего осмысления (автором). Линия Армана оказывается свободна от нравственно-дидактических компонентов и отдана выражению любви и страсти, а линия автора готовит читателя к восприятию истории и вводит его в суть основных событий. При этом композиция романа нелинейна — действие часто переносится в пространстве и во времени, содержит ретроспекции и моменты ретардации, но при этом оно активно развивается на всем протяжении, находясь в постоянном взаимодействии с лирическим планом.

Сюжет «Дамы с камелиями» содержит интертекстуальную связь с романом аббата Прево «История кавалера де Гриё и Манон Леско» (1731), которая обнаруживается в символической ассоциации образа Маргариты и ее отношений с Арманом с таковыми из книги, по сюжету подаренной им героине. Композиционно роман Прево становится отправной точкой романа Дюма. В смысловом плане Арман (а вместе с ним и Дюма-сын) воспринимает образ Маргариты в сопоставлении с героями Прево XVIII в., ставшими символическими фигурами в веке XIX-м. Это существенно усиливает значение образа главной героини с одной стороны, а с другой — позволяет глубже его раскрыть.

Действенная четкость и эмоционально-лирическая насыщенность романа сразу определили потенциал его сценической интерпретации, однако сложность композиции потребовала трансформации сюжета даже при создании автором версии для постановки на драматической сцене. Пьеса легла в основу либретто оперы Дж. Верди «Травиата» (1853). В этом случае сюжет, подчиняясь условиям и условностям сценической адаптации, а также эстетическим требованиям музыкального театра, получил иные ходы, композицию изложения и смысловые акценты. Это обеспечило ему яркое мелодраматическое развитие и сообщило романтические черты, однако нравственно-философская составляющая была сглажена, и был утерян поистине экзистенциальный конфликт главной героини, к разрешению которого восходит роман.

В XX в. на тему сюжета «Дамы с камелиями» был создан и ряд хореографических интерпретаций. Среди них особо выделяются две, различные по своей концепции и по ее воплощению, — постановки Ф. Аштона и Дж. Ноймайера. Следует отметить, что сюжетно-композиционный замысел на соответствующем уровне прочтения для каждого хореографа связан с выбором музыки для балета. В синтезе балетного действия музыка становится не только структурной (метроритмической), но и функциональной основой, сообщая балетной постановке семантику музыкального содержания, обретая особую значимость в балетно-сценической интерпретации литературного сюжета, определяя ее параметры. Она же во многом определяет жанровую принадлежность постановки и ее соответствие литературной семантике и эстетике.

Балет Аштона «Маргарита и Арман» (1963) стал его личным посвящением Марго Фонтейн, а, будучи поставлен для нее и Рудольфа Нуриева, вошел в историю искусства как символ рождения легендарного дуэта. Дуэт главных героев и оказался в фокусе концепции хореографа. Ей полностью соответствовал выбор музыкальной основы, которой стала Соната *h-moll* Листа. Этот выбор определил характер трактовки Аштоном

романа Дюма-сына, эмоциональную выразительность и смысловую целостность балета, став залогом его огромного успеха:

Соната *h-moll* Листа есть симфоническая поэма для фортепиано. И вместе с тем соната остается великой энциклопедией музыкального романтизма [Цуккерман 1984, 111].

Сонатно-симфонический цикл обладает возможностью отражения широкого охвата контрастных сторон человеческого существования (в отличие от классической одночастной формы), но при этом приобретает обособленность своих частей, выполняющих отдельные задачи. Лист преодолел до конца расчлененность действий драмы в создании одночастно-циклической сонатной формы. Развитие образов в их постоянном взаимодействии, текучесть движения и цельность композиции делает музыку Листа благодатной основой сценической интерпретации сюжета.

Для постановки на балетной сцене необходимо выделить такие мотивы литературного первоисточника, которые могли бы быть пластически представлены в соответствии с временной и образной структурой музыкальной основы. В рамках получасового звучания Сонаты Аштон не мог бы полностью раскрыть содержание романа и даже пьесы (или оперного либретто), поэтому он выстроил сюжет, лежащий на содержании этого сочинения, данное в порядке его внутреннего развития. Сюжет охватывает узловые моменты любовной истории героев романа и обретает ярко романтический характер сочинения Листа, становясь отражением вечного стремления человека к мечте и недостижимости идеала.

Действие развивается в сознании умирающей Маргариты в ретроспективе всей истории ее отношений с Арманом и делится на пять сцен, представленных в виде драматичных монологов и дуэтов. Эти сцены точно соотнесены с формой сонаты в соответствии с особенностями ее музыкальной драматургии. Виртуозная хореография и яркие пластические характеристики помогают воплотить образы, развивающиеся на грани прекрасного и трагического, воспроизводя линию высокой романтической драмы. Однако узловые моменты действия разрешаются в романтической же условности. Конкретно-изобразительный характер получает трактовка темы вступления в прологе как сотрясения Маргариты в чахоточном кашле. Романтически контрастная трактовка образа отца Армана проявляется как некоторая схематичность персонажа и сцен с его участием. Встреча героев перед смертью Маргариты становится моментом катарсиса, но определяет мелодраматическое решение всего балета.

Таким образом, балет Аштона лишь в некоторой степени соотносится с романом Дюма — это самостоятельное произведение на его тему. Точно следуя логике музыкального произведения, Аштон придает своей балетной трактовке сюжета «Дамы с камелиями» предельно романтический характер и черты *хореографической поэмы*. Антиномия мечты и реальности, раскрытие темы всепоглощающего чувства, идея жертвенности во имя любви, как и контрастность трактовки образов, смещение ряда смысловых акцентов действия в область мелодрамы, типичны для эстетики романтизма и свойственны данной постановке.

Поистине «литературным» стал балет Дж. Ноймайера «Дама с камелиями», который был поставлен в 1978 г. на сцене Штутгартского театра с Марсией Хайде в роли Маргариты, а тремя годами позднее — Гамбургским балетом с ней же в главной роли. Постановка интерпретирует сам роман с его многоплановостью содержания, нелинейностью изложения, «кинематографическими» наплывами действия. Именно эти его свойства использует Ноймайер, чтобы выразить идеи, утерянные в пьесе или оперном либретто.

Центральной в балете становится не романтическая идея главенства чувств и жертвенности любви, а идея духовной самоидентификации главной героини, этико-философский аспект становления ее личности. По сюжету Арман дарит Маргарите книгу аббата Прево с надписью «*Маргарите смиренная Манон*», признавая благородство души Маргариты. Эта книга становится отправной точкой действия и главным символом романа Дюма, она является и ключом к концепции балета Ноймайера. Из отсылки к роману Прево в романе Дюма вырастает «балет в балете» Ноймайера — целый сюжет, параллельный основной событийной канве, позволяющий наглядно представить линию внутренних переживаний Маргариты. Возникает своего рода метасюжет, помогающий понять сюжет основной. Драматургия балета строится как минимум на двух уровнях, организованных в линейный поток сценического представления, в котором эти уровни находят взаимное отражение.

Главные действующие лица балета — Маргарита и Арман. На постижении образа Маргариты Арманом как воспоминания, на изменении ее мироощущения и ценностных ориентиров формируется фабула постановки.

Хореограф говорит о своей героине:

Перед нами женщина, которая считала, что жизнь состоит из материальных вещей — украшений, драгоценностей, и вдруг понимает, что искренние чувства мужчины содержат больше смысла и значения [цит. по: Шатилова 2014].

С образом Армана связано противопоставление его искренней любви и эгоистичного, но естественного чувства ревности. Благодаря эпизоду с куртизанкой Олимпией (которую Арман соблазняет назло покинувшей его Маргарите), заимствованному из романа, отношения героев смотрятся более жизненно и менее мелодраматично. Высокой психологической достоверностью отличаются решения и всех героев второго плана. Ноймайеру удалось избежать схематизма трактовки образа Жоржа Дюваля, имеющего в балете особое значение.

Важный элемент балетной постановки — это ее миры, семантические пространства, в которых существуют главные герои. Мир парижской богемы и мир деревенского счастья противопоставлены в балете: первый — это пространство жизни куртизанки с невозможностью любви, второй — царство любви и внутренней свободы. Между этими мирами осуществляет переход главная героиня, совершая моральный выбор, что составляет основное событие и балета, и романа. Третий мир связан с тем самым параллельным сюжетом, «метафизической» линией спектакля, — пространство героев романа Прево и представлений героев Дюма. Именно в нем, вплетающемся в пространство внешне-событийного сюжета, идея и процесс поиска самоопределения главной героини получают хореографически воплощаемое развитие. Мир этот меняется в течение всего балета вместе с изменениями существования его героев — и Прево, и Дюма.

Еще одним миром, отделенным здесь по временному принципу, является пролог. Это уровень драматургической конструкции, связанный с потоками параллельных сюжетов. Спектакль состоит из пролога и трех актов, причем пролог связывает все три акта, он становится отправной точкой для каждого, именно из его пространства происходят все ретроспекции.

По принципу подбора музыкальной основы спектакля «Дама с камелиями» Ноймайера относится к тем его балетам, партитуру которых хореограф составил самостоятельно. Была отброшена идея использовать музыку оперы Дж. Верди (в обработке Дж. Ланчбери), так же как и музыку балета А. Соге. Балетмейстера вдохновили сочинения Ф. Шопена, обратиться к которым ему посоветовал немецкий дирижер Г. Марксон. Совместно они составили музыкальный текст балета из отдельных произведений композитора. В партитуру балета вошли как оркестровые, так и фортепианные произведения Шопена — *Largo* из Сонаты *h-moll*, *Larghetto* из Концерта для фортепиано с оркестром *e-moll*, целиком вошел Концерт для фортепиано с оркестром *f-moll*, Большая фантазия на польские темы, Баллада *g-moll*, *Andante spianato* и Большой блестящий полонез *Es-dur*, а также вальсы, прелюдии, экосезы.

С одной стороны, произведения Шопена — прежде всего фортепианная музыка, она не дансатна в том смысле, что не написана специально для танца. Даже в своих многочисленных мазурках, вальсах, полонезах композитор использует танцевальный жанр лишь условно, для определения формы эмоционального выражения. Такая музыка была немыслима в балете более ранних периодов и вошла на его сцену только в XX в. Однако в текучести «романтической» ритмики в синтезе с шопеновской мелодикой всегда присутствует танцевальное начало, структурно четкое и ритмически определенное. И, что важнее всего, во всех произведениях Шопена утверждается глубокое лирическое и образно-драматическое содержание, их главная тема — тонкая романтическая лирика, человеческие чувства, эмоции, переживания. Именно такая музыка, как особый строй музыкального выражения, была способна передать индивидуально-психологические коллизии романа на уровне, не уступающем литературному.

Музыкальный подбор был произведен столь искусно, что возникает впечатление, будто музыка Шопена специально написана для этой постановки. Она создает в балете многоплановую драматургическую конструкцию, организованную на основе концепции романа; при этом она образует собственную структуру, отражающую эмоциональные нюансы действия, и одновременно подчиняет себе развитие хореографической драматургии каждого фрагмента. Хореограф говорит:

И не важно, что было раньше — музыкальный сценарий или танцевальный, интуитивно я находил то, что потом выглядело как единое целое, откуда не выкинешь ни слова, ни ноты [цит. по: Беляева 2014].

Для Ноймайера хореографический текст рождается всегда в диалоге с текстом музыкальным. Язык хореографа, лексически определенный классической традицией, в соответствии с музыкой устанавливает собственные символы и принципы построения образно-символических семантических структур. Чтобы свободно следовать нарративу музыкального текста, Ноймайер обходит традиционные условности балетной сцены. Выходы кордебалета, «бесшовно» связанные внутри отдельного фрагмента действия, всегда драматургически мотивированны, хореограф отказался от дивертисмента как основы построения развернутых танцевальных сцен, применяя принцип действенного танца даже на уровне кордебалетных эпизодов. Ансамбли оттеняют действия солистов, создавая объемную полифоническую картину внутреннего или внешнего события.

Воспроизводить композицию романа и молниеносно менять сцены подобно киномонтажу позволяют мобильные легкие декорации, разработанные Ноймайером совместно с художником Ю. Розе. Костюмы, соответствующие XIX в., отражают цветовую символику балета и романа.

Спектакль состоит из трех актов и пролога, который сосредотачивает действенный потенциал всего спектакля и, являясь сквозной темой, инициирует действие каждого акта погружением в воспоминания главного героя, он соответствует плану повествования «от автора» в романе, «третьим лицом» предстоит стать зрителю, чтобы самому узнать от Армана историю Дамы с камелиями. Мастерски выстраивая точное соотношение сценических деталей, Ноймайер повествует без слов. Безлюдное лаконично оформленное пространство сцены делает живым и говорящим соотношение ее обстановки с портретом, помещенным точно в центр композиции, — образом умершей Маргариты, экспонированным в потоке жизни после жизни самого персонажа. Такая экспозиция сразу формирует зрительское восприятие всей последующей истории и рассказывает о глубоком одиночестве героини — одном из важных аспектов романа. В прологе сосредотачивается действенный потенциал всего спектакля. Раскручиваясь затем, как сжатая пружина, он запускает ход всего действия, периодически давая новый импульс его развитию.

Впечатление не ослабляет, а усиливает идущая следом экспозиция остальных действующих лиц: в тишине они по очереди появляются и заполняют сцену — каждый в своем образе и со своим отношением к Маргарите... И вот уже деловитый настройщик фортепиано извлекает звуки из стоящего в стороне рояля.

Сначала робко, затем уверенно начинает звучать тема Largo из Сонаты *h-moll* в тот самый момент, когда Жорж Дюваль берет портрет в руки, как бы обращаясь к нему с невысказанным вопросом. Эта тема не раз представлена в спектакле: здесь музыкальный фрагмент звучит как *эпизод* жизни Маргариты, но, будучи элементом пролога, становится *эпиграфом* ее истории. Значение лейтмотива балета Ноймайера приближается к роли лейтмотива кинематографического саундтрека, вмещающего в свое семантическое пространство целый комплекс образно-символических значений.

На финальных тактах фрагмента Largo, где в конце репризы первой темы звучит проникновенный фортепианный «речитатив», вбегает Арман. Он теряет сознание от наплыва эмоций, музыка обрывается. Когда его приводит в чувство подбежавший отец, Арман замечает синее платье Маргариты в руках проходящей девушки. Вырвав его у нее, он передает платье отцу, и в это время начинает звучать Второй концерт Шопена — так из пролога вырастает действие первого акта.

Внешне-событийный план условной реальности спектакля и его метафизический план тесно переплетаются в первых сценах, имеющих параллель в романе и представляющих встречу главных героев в театре, в воспоминание о которой попадает Арман со звуками *Maestoso* Концерта Шопена. Это последовательное представление всех сюжетных линий истории. Экспозиция оркестра сопровождает сбор богемной публики, среди которой блистают дамы полусвета; в зрительном зале разыгрывается мизансцена неловкого представления Армана, пока только позабавившего Маргариту (одетую в то самое — синее — платье), окруженную восхищенным вниманием мужчин. С началом фортепианной экспозиции открывается следующий эпизод — *балетное представление «Манон»*. Таким образом внешнее действие переходит в экспонирование внутреннего мира главных героев, и зрителю об этом говорит семантика музыкальной формы: пышное оркестровое звучание сменяется проникновенным голосом фортепиано.

Чтобы наглядно пластически живописать в своей постановке героев Прево, Ноймайер сделал их балетными, а не книжными, как в романе. Как и Маргарита, куртизанка Манон блистает в обществе поклонников, что не мешает идиллии ее отношений с возлюбленным — кавалером де Гриё. Маргарита ассоциирует себя с Манон, выражая это в порывистом, взволнованном соло на фоне задумчиво-лирических пассажей побочной партии *Maestoso*, вдруг задержав на Армане изменившийся взгляд. Драматизм заключительной партии находит отражение в исподволь возникающей и зафиксированной символической мизансцене отождествления героев: Маргарита и Арман, обращенные друг к другу с противоположных сторон авансцены, оказываются лицом к лицу каждый со своим персонажем Прево, подобно зеркальным отражениям.

Основная сюжетная линия, тема любви Маргариты и Армана, представлена в балете тремя дуэтами — в первом, втором и третьем актах. Первый дуэт является завязкой в этой линии и завязкой действия всего балета, в нем устанавливаются танцевальные символы отношений героев. Их характер отражает вторая часть Концерта *f-moll* Шопена, *Larghetto*. Эта его часть была эмоционально особо значима для Шопена, поскольку в ней композитор живописал музыкальный портрет своей первой любви, Констанции Гладковской, и наполнена самым трепетным и лирическим содержанием.

Эмоциональной кульминацией спектакля и утверждением темы любви является второй дуэт; именно он наполняет символическим значением музыкальный лейтмотив спектакля — *Largo* из Сонаты *h-moll*, из которого рождается сам танец. Дуэт следует за очень краткой и очень

важной для понимания драматургии спектакля «немой» мизансценой, обрывающей развернутую сцену деревенских увеселений, когда Маргарита отказывается от покровительства герцога и переходит из мира куртизанок в пространство любви. Свобода излияния чувств, медитативное парение вне времени и пространства, внутреннее раскрепощение выражаются в проникнутой углубленным мечтательным созерцанием музыке, хореографии, облике Маргариты в белом платье, с развевающимися волосами. Символическая игра рук, переходящая в шаги и обводку в беге Маргариты с разлетающимися прядями волос, оттяжки, поддержки со смещением центра тяжести балерины, переход в партер символизируют свободу излияния чувств. «Замирающие» подьемы и переносы с плавными спусками с высоких положений ассоциируются с медитативным парением вне времени и пространства, внутренним освобождением и раскрепощением. Сменяется второй дуэт сценой с Жоржем Дювалем, утверждающей главную идею постановки — осознания собственного «я» героиней. Танцевальное решение диалога, интонационно выраженного в прелюдиях Шопена, передает эмоциональные оттенки переживаний обоих героев, их взаимодействие развивается последовательно и органично, мотивации убедительны. Следующее затем возобновление дуэта Маргариты и Армана меняет свое значение — те же движения и реприза финала Largo в новом соотношении подчеркивают обреченность и отчаяние главной героини.

Третий дуэт — еще одна, драматическая, кульминация истории героев и ее развязка — последняя вспышка чувств на фоне гибельных предчувствий, весь спектр которых присутствует в сонатной форме Баллады *g-moll* Шопена, и воспоминаний, отраженных в танцевальном тексте движениями прошлых дуэтов. Маргарита приходит к Арману с просьбой не мучить ее более после встречи на Елисейских полях. Горестная мольба, смятение, элегия воспоминаний о любви, ощущение рока, отчаянное ликование прорывающегося чувства, безудержная страсть, завершающие объятия сменяют друг друга в хореографии вслед за музыкой Баллады. Дуэт окружен развернутыми танцевально-драматическими сценами — встречи на Елисейских полях и бала, где Арман из ревности оскорбляет Маргариту. Напряжение возрастает в этом ряду и получает выход в последнем эпизоде.

Параллельный сюжет как *idée fixe* Маргариты постоянно вторгается в основное действие, проясняя происходящее «изнутри». В переломный момент диалога с отцом Армана — видение Манон в окружении кавалеров самой Маргариты — невольно побуждает ту утвердить самое себя и не быть «как Манон», приняв условия Дюваля. После третьего дуэта —

это сон о Манон: бледная, в износившемся платье, под грустные звуки *Andante spianato*, она напоминает Маргарите, до каких страданий та может довести Армана, если останется с ним, будучи «как Манон». В «послесловии» третьего акта — дневниковом рассказе самой Маргариты — это финал «балета в балете», переходящий в трио. Смысл и характер трио определяется музыкальной семантикой финала *Larghetto* из Концерта *e-moll*: это каденция, музыкальный фрагмент, выходящий за пределы формы, получающий надструктурное значение и сообщающий тем самым сцене надреальный, метафизический смысл откровения на пороге жизни и смерти. В представлении героев Прево также имеет значение отсылка к моменту последних мгновений жизни Манон, когда она понимает, что главная в жизни ценность — любовь, а не драгоценности, которые она так любила. Поэтому, отождествляя себя с Манон, Маргарита на сей раз принимает себя такой, познавшей цену жизни и любви, какой *теперь* видит себя в умирающей Манон. Это выражается в хореографии, когда Маргарита вплетается в дуэт Манон и де Гриё, повторяя и отражая движения и позы Манон. Этот момент обретает значение катарсиса как завершение нравственного поиска героини и обретения себя.

Финальные фразы *Largo* Сонаты *h-moll* замыкают все действие балета Ноймайера на последних минутах жизни Маргариты с мыслями об Армане и на мыслях Армана с ее дневником в руках.

Таким образом, при своей многоплановости и высокой динамике сменя сцен спектакль Ноймайера сохраняется смысловое единство содержания. Балет становится поистине «литературным», воспроизводящим художественный эффект композиционных находок Дюма-сына: линейная развертка сложной многомерной композиции позволяет хореографу выстроить балетный сюжет, максимально полно передающий семантику романа, и получить художественный результат, адекватный глубине литературных идей. Компиляция произведений Шопена, составляющая партитуру «Дамы с камелиями», позволила Ноймайеру, сохраняя стилевое единство, отразить в балете сложность композиции и многогранность содержания «романа на балетной сцене».

Список источников

- [1] Беляева 2014 — Балет Ноймайера «Дама с камелиями» / перевод с немецкого Екатерины Беляевой (2014) // Премьерный буклет Большого театра к балету «Дама с камелиями». Москва, 2014. Электронная копия: Belcanto.ru. Проект Ивана Фёдорова, 2002–2023. URL: <https://www.belcanto.ru/kameliendame.html> (дата обращения: 22.05.2023).

- [2] Кондратенко 2010 — *Кондратенко Ю. А.* Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: автореф. дисс. ... док. искусствоведения: 24.00.01 / Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева. Саранск: [б. и.], 2010. 37 с.
- [3] Цуккерман 1984 — *Цуккерман В. А.* Соната си-минор Ф. Листа. Москва: Музыка, 1984. 112 с.
- [4] Шатилова 2014 — *Шатилова Ю.* Свою трактовку «Дамы с камелиями» в Большом театре представил немецкий хореограф Джон Ноймайер, 2014 // Первый канал, 1996–2023. URL: https://www.1tv.ru/news/2014-03-21/46380-svoyu_traktovku_damy_s_kameliyami_v_bolshom_teatre_predstavil_nemetskiy_horeograf_dzhon_noymayer (дата публикации: 21.04.2014; дата обращения: 22.05.2020).

References

- [1] Belyaeva, Ekaterina (2014). “Ballet Neumeiera ‘Dama s kameliyami’ ” [“Neumeier’s ballet ‘The Lady of the Camellias’ ”], translated from German by Ekaterina Belyaeva // Belcanto.ru, 2002–2023. Available at: <https://www.belcanto.ru/kameliendame.html> (accessed: 22.05.2023) (in Russian).
- [2] Kondratenko, Yuri A. (2010). *Sistema khudozhestvennogo yazyka tantsa: spetsifika, struktura i funktsionirovanie* [*The system of the artistic dance language: specificity, structure, functioning*]: Extended abstract of Dr. Sci. (Arts) dissertation: 24.00.01, Ogarev Mordovia State University, responsible organization. Saransk : [s. l.], 37 p. (in Russian).
- [3] Zuckerman, Victor A. (1984). *Sonata si-minor F. Liszta* [*F. Liszt’s Sonata in B minor*]. Moscow : Muzyka, 112 p. (in Russian).
- [4] Shatilova, Yulia (2014). “Svoyu traktovku ‘Damy s kameliyami’ v Bol’shom teatre predstavil nemetskiy khoreograf John Neumeier” [“The German choreographer John Neumeier has represented his interpretation of ‘The Lady of the Camellias’ in the Bolshoi Theatre”]. In *Pervyy kanal* [*Channel One*], 1996–2023. Available at: https://www.1tv.ru/news/2014-03-21/46380-svoyu_traktovku_damy_s_kameliyami_v_bolshom_teatre_predstavil_nemetskiy_horeograf_dzhon_noymayer (publication date: 21.04.2014; accessed: 22.05.2020) (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 17.04.2023; одобрена после рецензирования: 18.05.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 17.04.2023; approved after reviewing: 18.05.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 782

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.005

«Петрушка» И. Стравинского: ракурсы осмысления

Александр Иванович Демченко

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия, alexdem43@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Аннотация. В статье акцентируется новаторская разработка И. Стравинским тех форм чрезвычайно актуального для отечественного искусства начала XX в. обновления народно-национального начала, которые были выдвинуты в ходе бурного развития его жанровой стихии. Балет «Петрушка» стал первой крупной вехой и блистательным манифестом открытого прорыва современного жанрового начала. Его важнейшей приметой является острая характеристичность, поскольку в нем все основано на чрезвычайно выпуклой обрисовке характеров. Масленичные сцены балета едва ли не целиком базируются на своеобразной аранжировке фольклорных цитат, нередко относящихся к «низовой» культуре, причем примечательной гранью воплощения этого пласта становится происходящая от первой к последней картине эволюция от изображения массовой среды в ее отчетливых связях с традицией ко все более осязаемой современной ее обрисовке. Модернизация авторского стиля в полной мере заявляет о себе в сфере индивидуальных характеров (прежде всего Петрушки), где вырезают очертания кардинально нового типа человеческой натуры. Эта новизна складывалась, прежде всего, через передачу таких граней, как эксцентричность и варваристика.

Ключевые слова: *И. Ф. Стравинский, «Петрушка», жанровое начало, эволюция стилистики*

Для цитирования: *Демченко А. И. «Петрушка» И. Стравинского: ракурсы осмысления // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 74–93. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.005>.*

© Демченко А. И., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.005

“Petrushka” by Igor Stravinsky: Perspectives of Understanding

Alexander I. Demchenko

Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia, alexdem43@mail.ru,
<http://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Abstract. The article focuses on Stravinsky’s pioneering development of the forms of renewal of national and national principles which were extremely important for the national art of the early twentieth century, and which were put forward in the course of rapid development of the genre elements. The ballet *Petrushka* was the first major landmark and brilliant manifesto of an open breakthrough of contemporary genreism. Its most important feature is its sharp specificity, as everything here is based on an extremely convex outline of the characters and a vivid rendering of every kind of character. The ballet’s *Shrovetide* scenes are almost entirely based on a peculiar arrangement of folklore quotations, often from the “grassroots” culture, with the evolution from the first to the last scene from the depiction of the cultural environment in its clear links to the tradition to its increasingly tangible modern outlook being a notable facet of this mode of representation. Modernization of the author’s style makes itself felt in the sphere of individual characters (primarily *Petrushka*), which outlines of a cardinal new type of human nature. This novelty was conveyed primarily through such facets as eccentricity and barbarism.

Keywords: *Igor Stravinsky, “Petrushka”, genreism, stylistic evolution*

For citation: Demchenko A. I. “Petrushka” by Igor Stravinsky: Perspectives of Understanding. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 74–93. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.005>.

© Alexander I. Demchenko, 2023

Александр Демченко

«Петрушка» И. Стравинского: ракурсы осмысления

Исследовательская литература, посвященная балету Игоря Стравинского, огромна, она в том числе представлена соответствующими разделами в трех капитальных монографиях отечественных музыковедов [Ярустовский 1969, Друскин 1982, Савенко 2001]. Тем не менее, возникает естественная потребность предложить достаточно новые подходы к осмыслению данной партитуры. Их суть состоит в следующих позициях:

- в ходе рассмотрения в меру возможного дистанцироваться от вербальной канвы тщательно разработанного либретто А. Бенуа и И. Стравинского, чтобы сосредоточиться на выявлении того обобщенного содержания, которое заложено в главном для данного произведения — в его музыке;
- выявить вызревание особенностей жанровых истоков тематизма, характерных для балета «Петрушка», в творчестве непосредственных предшественников Стравинского;
- раскрыть свойства острой характеристичности как базиса художественной выразительности массовых сцен и индивидуальных образов, что связано и с оригинальной спецификой претворения фольклорных цитат;
- определить приемы кардинального обновления стилистики, связанные прежде всего с акцентуацией черт эксцентричности и вариативности.

Уже с конца XIX столетия характерные для русской музыки своеобразные формы обновления народно-национального начала были выдвинуты в ходе бурного развития *жанровой стихии*. С ней в композиторское творчество входило живое, непосредственное ощущение жизни в ее самых непритязательных ракурсах — в бытовых и характеристических проявлениях, в повседневных и праздничных сторонах. По сути это во многом то, что в изобразительном искусстве получило наименование *бытовой жанр*, обращенный к различным сторонам обычного житейского обихода (в качестве прямой параллели можно назвать жанр бытовой оперы).

Прямое соприкосновение с жизненной почвой возникало в данном случае благодаря преимущественной опоре на соответствующие интонационно-жанровые ресурсы, часто используемые как бы в необработанной форме, взятые в виде некоего «сырца». Будучи, подобно «язычеству» — другому важному течению новой русской музыки начала XX столетия, принадлежностью фольклоризма, жанровая сфера существенно отличалась тем, что серьезная проблематика замещалась идущим от досуга, внебытовое — обыденным, очертания мифологические и полуфантастические — сугубо реальной обрисовкой, архаизированный декор — чисто современным антуражем.

Истоки по-новому трактуемой жанровости обнаруживались тогда, прежде всего, в позднем творчестве Чайковского и Римского-Корсакова, отчасти у Глазунова.

У Чайковского в ряде номеров из «Щелкунчика» («Шоколад — Испанский танец», «Чай — Китайский танец», «Мамаша Жигонь и паяцы»), а также в других произведениях (например, «Характеристический танец» и «Танцевальная сцена» из Восемнадцати пьес для фортепиано ор. 72) замечаем различные свидетельства меняющегося отношения к жанровости.

Обращает на себя внимание особый дух раскованности, что сказывается в высвобождении от академических «запретов». На передний план выдвигается шумный, размашистый характер, порой с чертами сознательного огрубления и примитивизации, приближающийся к ярмарочно-балаганной манере. Подчас ощутимы нарочитая буффонность, эксцентричность, утрированность — тогда бурлескный стиль приобретает гротескную окраску (с соответствующим интонационным изломом).

Многое осуществляется путем прямого выхода к «натуре», посредством широкого включения так называемого сниженного материала: уличная песенка, грубовато-фанфаронский солдатский марш, шармочная мелодия и т. п. Соответственно понадобилась особая терпкость красок — будь то полиаккордовые наслоения, «обнажение» тембров или сопряжение резко сопоставленных далеких регистров.

В творчестве Римского-Корсакова в этом отношении выделяется «Сказка о царе Салтане» — в полном смысле слова опера-лубок, поскольку здесь явно и весьма активно ассимилируются черты и признаки, идущие от народного балагана: подчеркнуто игровой, бутафорский склад с элементами скоморошины, «антипсихологический» прямолинейно-плакатный штрих, цветисто-красочный колорит.

Коснулись подобные тенденции и некоторых произведений Глазунова: в увертюре «Карнавал» обнаруживается исключительный темперамент в воспевании жизненных утех, в балете «Барышня-служанка» исполь-

зуется «музыка простонародья» (слободская песенность, шарманочная «струя»), в III части Седьмой симфонии рисуется картина народного праздника с чертами шумного ярмарочного действия.

Как видим, многое подготавливало открытый прорыв современного жанрового начала, первой крупной вехой и блистательным манифестом которого стал балет И. Стравинского «Петрушка» (1910–11). Трудно не согласиться с оценкой Д. Шостаковича:

Стихия народного праздника, гулянья, карнавала слита в нашем представлении с именем автора этого сочинения. От влияния «Петрушки» до сих пор не может отделаться ни один композитор, когда он сочиняет такого рода музыку [Стравинский 1973, 8].

Речь идет в данном случае о крайних картинах балета — 1-й и 4-й. Это, по сути, два дивертисмента, продолжающие друг друга, и обозначенные одинаково: «Народные гуляния на Масленой», с прибавлением в последней картине уточнения «Под вечер».

Согласно либретто, на Царицыном лугу в Петербурге перед зрителем проходит множество разнословных гуляющих (франты, военные, воспитанники кадетского корпуса, мастеровые, горничные и кормилицы, кучера и конюхи, а также купцы, среди которых выделены ухарь-купец и пьяный купчик с цыганками) и персонажи, убажывающие их развлечениями (шарманщики и плясуны, балаганный дед, ряженые, Фокусник со своими куклами — Петрушкой, Балериной и Арапом).

Многослойная звуковая ткань с ее всевозможными зрелищно-изобразительными эффектами превосходно передает людской гомон и толчею, немолчный шум-гам разношерстной толпы, нескончаемую круговерть нарядного многолюдия. Из этого «коловращения» время от времени выхватываются отдельные типы и типажи, и тогда на передний план выдвигаются камерно трактованные фрагменты или даже просто переключки тех или иных инструментов, звучащие как бы из разных точек сценического пространства.

Непременной приметой жанрового начала «Петрушки» является острая характеристичность, поскольку все здесь основано на чрезвычайно выпуклой обрисовке характеров и на яркой передаче всякого рода характерности через ритмоинтонационное воспроизведение позы, жеста, мимики, движения. В этом сказалась свойственная композитору удивительная меткость жизненных наблюдений. И сразу же заметим, что жанрово-характеристическое начало в меньшей степени присуще и му-

зыке «интерьерных» 2-й и 3-й картин, всецело посвященных разработке индивидуальных образов Петрушки, Арапа и Балерины.

Возвращаясь к сценам «площадных» картин, находим, что они едва ли не целиком базируются на своеобразной аранжировке фольклорных цитат, и эти цитаты носят весьма специфический характер. Вслед за отдельными симфониями Г. Малера, но в неизмеримо большей степени, данная партитура открыла в музыкальном искусстве шлюз практически любому интонационно-жанровому материалу. То, что было чуждо академическому искусству или, по меньшей мере, находилось на далекой периферии его интересов, относилось к «низовой» культуре либо считалось псевдонародным, стоящим вне критериев эстетики, хлынуло теперь самым широким потоком:

- шарманочные мелодии, так называемый жестокий романс, всевозможные плясовые, частушки, городские напевы нового времени;
- расхожие опереточные мотивы, штампы дилетантского музицирования, танцевально-эстрадные жанры начала века;
- бытовые инструментальные формы, будь то гармошечные наигрыши, балалаечное «треньканье» или имитации звучания духового оркестра.

Для конкретизации можно назвать такие популярные песенные источники, как «Далалынь, далалынь», «Ах вы, сени, мои сени», «Не лед трещит, не комар пищит», «Я вечер млада» (более известна со словами «Вдоль по Питерской»). Из некоторых таких напевов использованы только отдельные обороты («По улице мостовой», «А мы масленицу дожидаем»). Особую категорию составляют шарманочные мелодии «Чудный месяц плывет над рекою», «Под вечер осенью ненастной» или песенка «Деревянная нога», которую Стравинский услышал в исполнении шарманки на юге Франции. Дополняется все это целым сводом «выкриков уличных торговцев и ярмарочных зазывал» [Вершинина 1967, 87] в их самом широком спектре — то въедливо-громогласных, то полупричетных, жалостливых.

Касательно бытовых инструментальных форм особое внимание обращают на себя уподобления звучанию гармоники. В исследовательской литературе об этом упоминалось, но только вскользь (см., например, упоминание о «гармошечном наигрыше» [Вершинина 1967, 99]). Но композитор отнюдь не ограничивается введением соответствующих наигрышей и так называемых переборов (характерные примеры находим в конце сцены «Русская» и в эпизоде «Купец играет на гармонике») и даже тем, что порой подобное приобретает нарочито откровенный характер — как

в сценке балаганного деда, где следует 20-кратное повторение смены двух трезвучий с «гармошечной» тембровостью у высоких деревянных и труб (ц. 8).

Дело в том, что зримо и незримо фоническим лейтобразом балета становится вдох-выдох мехов, то есть сжимание и разжимание «кузова» с как бы механичным движением и противодвижением параллельных трезвучий. Этот пронизывающий всю партитуру крайних картин дыхательный базис подчас превращает оркестр в циклопическую «гармошку» (см. в начале последней картины невообразимо густую, тяжеловесно-громоподобную фактуру со сплошным заполнением регистров от большой октавы до четвертой).

Итак, всеобъемлющая опора на «просторечный», расхожий звуковой материал, причем в ряде случаев выплескиваемый на страницы партитуры в виде «сырца», что напоминает своего рода «съемки с натуры» — в градациях от умеренной натуральности до открытого натурализма. Метод намеренного использования заведомо тривиальных, «площадных» бытовизмов был сознательной установкой автора. Примечательно одно из его писем времени работы над «Петрушкой»:

Друг, умоляю немедленно прислать мне 2 уличных (или фабричных, что ли?) песни <...> вы с Володей их ради курьеза напевали <...>. Это надобно безотлагательно! Ради Бога!.. [Стравинский 1998, 250–251].

Как видим по заклинательному характеру обращения, Стравинскому эти мелодии были нужны «позарез», что говорит о принципиальной необходимости данного материала (одна из запрашиваемых песен вошла в музыку балета — то была «Под вечер осенью ненастной»). Причем композитор не хочет воспроизвести эти цитаты по памяти, ему нужна этнографическая точность. И, наконец, он прекрасно сознает их банальность, упоминая, что пелись эти песни «*ради курьеза*».

Надо признать, что с точки зрения привычных норм академического искусства активное использование такого тематизма вело к неизбежным эстетическим потерям, и в свое время подобная практика воспринималась частью слушательской аудитории весьма неодобрительно. Показательна реакция С. Прокофьева тех лет, который отозвался на партитуру «Петрушки» самым пренебрежительным образом:

Какая там музыка! — одна труха [Прокофьев 1961, 644].

Подала критический голос в своей статье 1913 г. и Надежда Николаевна Римская-Корсакова, супруга единственного педагога Стравинского по композиции:

Что касается русской народной музыки, то над ней Стравинский прямо издевается — это доказывает его «Петрушка», и если бы Николай Андреевич мог услышать это сочинение, оно бы глубоко его огорчило, он почувствовал бы в этом оскорбление народной русской песни, столь дорогой ему, но которая Стравинскому, очевидно, ничуть не дорога, иначе он не позволил бы себе сваливать в один мешок подлинные русские напевы и пошлейшие, площадные, грубые песни и уродливые мотивы «Петрушки», сдабривая все это дикими гармониями и такими же контрапунктами [Стравинский 1998, 222–223].

Тем не менее уже тогда восторжествовала точка зрения, согласно которой, композитор имел право отобразить такой пласт жизни и сумел превратить это великолепно. Подобную точку зрения убедительно сформулировал Н. Мясковский, которому ни в коем случае нельзя отказать в художественном вкусе:

«Петрушка» — это сама жизнь: вся музыка его полна такого задора, свежести, остроумия, такого здорового неподкупного веселья, такой безудержной удали, что все эти нарочитые пошлости, тривиальности, не только не отталкивают, но, напротив, еще более увлекают, точно вы сами в снежно-солнечный сверкающий масленичный день со всем пылом молодецкой свежей крови влились в праздничную, веселую, хохочущую толпу и слились с нею в неразрывное ликующее целое [Мясковский 1964, 41].

Такому впечатлению в немалой степени содействует то, что при всей «натуральности» музыкально-бытового материала Стравинский в меру возможного осуществляет его поэтизацию посредством искусного расцвечивания, привнесения затейливости и нарядности, а также насыщения пикантными деталями. Даже обращаясь к откровенно примитивным исходным моделям, композитор находит ресурсы их оригинального произнесения.

Так, в недавно упомянутой сценке Балаганного деда (ц. 8) 20-кратно повторяемый гармошечный мотив предстает с неожиданным сопоставлением минорной тоники и мажорной субдоминанты, что дает на редкость звонкую краску. Но мало этого: мотив из четырех восьмых по-

мещен в условия размера $\frac{5}{8}$, что подчеркнуто аккордами sf на сильных долях. В результате столь изобретательной игры акцентов вместо заунывно-однотонного сдвигания-раздвигания мехов возникает исключительно прихотливое, дразняще-цветистое, озорное звучание.

Другой яркий образец преобразования примитива в художественную «изюминку» находим в танце Балерины из 3-й картины с его забавно причудливой смесью откровенного «натурализма» и некоего артистизма. Действительно, с одной стороны, дешевый блеск бойкого уличного шлягера с угловато-корявыми оборотами дилетантского музицирования и штампами фанфарно-сигнальной бравуры военного толка (корнет-апистон с сопровождающей его дробью барабана), а с другой — известная грациозность летучего штриха и шарм отдельных звуковых вкраплений (допустим, изысканное движение по контуру большого тонического септаккорда или большого нонаккорда II ступени).

И. Я. Вершинина, говоря о парадоксальном совмещении пошлости и обаяния, делает примечательное наблюдение:

Не обладая оригинальностью интонационно-тематического содержания, эта мелодия вместе с тем представляет собой образец сложнейшей виртуозной каденции. Такое сочетание музыкального примитива и технической сложности имеет для Стравинского определенный выразительный смысл. Балерина для него не только образ пустой и легкомысленной красоты, но и своего рода олицетворение искусства, пусть низкого, площадного, но все же искусства [Вершинина 1967, 127]

Отметим отдельные приемы поэтизации:

- один из любимых способов преподнесения «сомнительного» материала заключается в том, что по его канве и обычно поверх него ведется раскраска звончатыми эффектами (колокольчики, челеста) и фиоритурами «порхающей» флейты; эта бисерная «вышивка» нередко приобретает волшебный, сказочный колорит — см., к примеру, в 1-й картине эпизоды шарманки (ц. 15) и фокуса (ц. 31);
- в *Adagietto* из 2-й картины плясовой наигрыш, основанный на простейшей фактуре «бас-аккорд», расцвечивается радужными переливами пассажей в лидийском ладу, избеганием тоники и причудливым гетерофонным рисунком фортепиано с его непрерывными скачками на септиму и нону;
- в танце кормилиц из 4-й картины весьма заурядный фольклорный тематизм ввиду непрерывной и очень прихотливой игры форшла-

гов (то сверху, то снизу, а перед ц. 91 в обоих направлениях) обретает особую упругость, задор и ощущение пьянящей полетности.

Подобные примеры художественного преобразования «сырого материала» можно множить и множить.

На этой интонационно-жанровой основе складывался многоцветный, подчас нарочито пестрый конгломерат, причем различные пласты могли смешиваться даже в пределах одного образа, а целое нередко представляло собой множественную структуру сюитно-рапсодического типа со свободным монтажом всевозможных образов, портретов, зарисовок. Уже благодаря этому мир представал красочным, нарядным. Еще в большей степени таким делал его подбор соответствующих тонов — столь же терпких, ярких, дразнящих.

Оперируя подобным материалом, автор в избытке обеспечивал сочинению исключительную свежесть, живость, сочность, колоритность. Стояла за всем этим преимущественно внешняя, бытовая жизнь города, представленная не только в праздничном гомоне, но и в повседневном течении. Царит площадной дух с его характерно ярмарочно-балаганным привкусом и тот особый характер возбужденной городской суеты, который позволил Александру Бенуа метко окрестить «Петрушку» Стравинского «балетом-улицей» [Ярустовский 1969, 53].

Естественным свойством звукового воспроизведения уличной суеты становится живописание шума-гула разноголосой толпы. С первых тактов партитуры этому служат изощренная полиритмия и полиметрия. В самом деле, размер $\frac{3}{4}$ основным является только формально, так как аморфно тремолирующие флейты, кларнеты, валторны и высокие струнные, ориентируясь на мануальную сетку дирижера, только минимально выделяют сильную долю. У ведущих тему «Далалынь» фаготов и низких струнных, поддержанных фоновыми рисунками челесты и арфы II, реально звучит размер $\frac{2}{4}$. Свой полиритмический эффект дают флейта-пикколо и гобой, поскольку их $\frac{7}{8}$ должны уложиться в такт $\frac{3}{4}$, как позже $\frac{5}{8}$ в такт $\frac{2}{4}$ или $\frac{8}{8}$ в такт $\frac{3}{4}$.

Нарочитая ритмометрическая рассогласованность звуковых линий дополняется их полиладовостью. Так, в цц. 3–4 той же сцены главенствующий «голос» высоких деревянных и трубы идет в *g* натуральном, вписываясь в фон с его полным заполнением гаммы *d* натурального. И в этом фоне упоминавшаяся «Далалынь» проводится в *g* дорийском. Характерная для подобных эпизодов перенасыщенность множественной фактуры (одна из кульминаций ее предельной концентрации — ц. 88 в 4-й картине) активно дополняется шумовой фоникой большой батареи

ударных (11 инструментов, в том числе треугольник, бубен, тамбурин, там-там, колокольчики, ксилофон). Все вместе взятое способствует запечатлению гудящей разнородной людской массы.

Неотъемлемым качеством жанрово-бытовой сферы начала XX в. являлось ярко выраженное жизнелюбие. Это шло от переполняющих ее соков телесного здоровья, и этим удовлетворялась столь присущая нарождавшейся тогда новой эпохе потребность в радости, смехе, отдохновениях. Вот откуда господство радужного колорита, большая роль комедийного начала, общая легкость, непринужденность, зрелищность.

С этой точки зрения следует, как и в будущей «Весне священной» с ее подзаголовком «Картины языческой Руси», оценить пронизательность Стравинского, который определил жанр «Петрушки» словосочетанием «*Потешные сцены*». В «двусмысленности» данного обозначения схвачена, с одной стороны, гедонистическая функция (*потешное* — так в былые времена называлось предназначенное для развлечения), а с другой — склонность к юмористическому, смешному (*потешное* как нечто забавное).

В масленичных сценах балета ярко выраженная национальная характерность временами предстает и в облике свойственных ей шири, молодецкого размаха, удалого раздолья (это наиболее очевидно в разработке мелодии «Вдоль по Питерской», что затруднительно ассоциировать с предназначением в качестве «Танца кормилиц» из 4-й картины). Но главное сосредоточено на картинках «развеселой» Руси, пышущей здоровьем и простодушно жаждущей праздных утех-удовольствий. Отсюда не просто безусловно господствующий мажорный колорит, но и та подчеркнутая пестрота и цветистость красок, которые побудила В. Каратыгина определить манеру «Петрушки» как «стиль художественного лубка» [Каратыгин 1965, 66].

Прямой параллелью можно назвать живопись Б. Кустодиева тех же лет — следовательно, И. Стравинский был отнюдь не одинок в своих творческих устремлениях.

Итак, праздная Россия, насыщенная не только цветистыми красками, но и терпкими запахами, поскольку композитор, по его собственному признанию, добивался того, чтобы музыка отдавала

какой-то русской снедью — щами, что ли, потом, сапогами-бутылками, гармошкой [Стравинский 1973, 453].

И то, что передается в массовых сценах — отнюдь не фоновый образный план, а самоценный пласт драматургии балета:

Судя по переписке с Бенуа, образы праздничной толпы, занимали и вдохновляли Стравинского ничуть не меньше, чем судьба Петрушки [Вершинина 1967, 71].

Примечательной гранью воплощения этого пласта становится происходящая начиная с первой и вплоть до последней картины эволюция от изображения массовой среды в ее отчетливых связях с традицией ко все более осязаемой современной ее обрисовке.

В самом деле, поначалу достаточно хорошо прослушиваются отзвуки классических прототипов, более всего идущие от оперных сцен торжищ и народных гуляний (от «Вражьей силы» А. Серова до «Снегурочки» и «Садко» Н. Римского-Корсакова). И тогда при всей остроте и терпкости привносимой Стравинским фонике явственно чувствуются провинциально-патриархальные корни былой России.

Однако по ходу разворота масленичного действия подобный ретроспективизм неуклонно убывает. Осуществляется это, конечно же, благодаря активному качественному преобразованию звуковой ткани. Помимо гиперскачков в мелодической линии, неожиданных метроритмических рисунков (с характерной для них подчеркнутой остротой синкоп) и совершенно неординарных тембровых комбинаций, особое внимание привлекает гармоническая вертикаль.

Принципиально значимой для нее становится разного рода «дрязнящее» диссонирование. Не ограничиваясь свободными полифункциональными наслоениями, композитор нередко стремился к максимальному или даже полному одновременному заполнению диатонического звукоряда, расписанному на цепь разнонаправленно движущихся голосов, (в ц. 85 таких линий четырнадцать, причем в большинстве они многоголосные). Широко используется совершенно ненормативная аккордика, и ее терпкая характерность нередко обеспечивается тем, что к каждому из созвучий снизу или сверху «прилипает» большая или малая секунда (законченный систематический облик это приобретает, к примеру, в ц. 96, где такие секунды образуются и снизу, и сверху).

Плясовая стихия становится все динамичнее, а главное — усиливается крен в ухарски-разбитное, оркестровое звучание приобретает грубовато-зычную тембральность, топчущая фактура — «ухающий» характер. Если припомнить авторские ремарки к 4-й картине: «веселье достигает крайних пределов <...>, толпа подвыпивших гуляк <...> в общем диком плясе» [Энтелис 1966, 224]), то окажутся правомерными те словесные аналогии, которые можно предпослать ряду эпизодов этой картины: бесшабашный разгул, хмельное молодечество, потеха и гульбище.

Следовательно, в движении от первой к последней картине в результате образно-стилевой «модуляции» устои прежнего жизнеощущения оказываются весьма расшатанными. Преодолевая условности и эстетические табу академического искусства своего времени, Стравинский, в том числе, подменяет заповеданную классикой категорию *народ* понятием *толпа* (не случайно либретто пестрит пометками типа «пестрая толпа», «шум толпы», «балаганный дед потешает толпу» и т. п.).

Кроме всего прочего, в обличье «массовки», обрисованной Стравинским, порой ощутимо присутствие авторской иронии, что передается путем акцентуации лубочно-площадных форм, подчеркнутой банальности, пародийной гиперболизации и элементов гротеска. Идя на заведомое снижение эстетического кодекса жанра балета, композитор тем самым вышучивал определенный пласт русской жизни — прежде всего в ее обывательских и кондово-сермяжных проявлениях. К сожалению, это незримо оборачивалось тем, что на посмешище выставлялась Россия как таковая.

* * *

Еще более критически Стравинский был настроен по отношению к основным персонажам своего произведения. Не говоря о Балерине (по авторской характеристике, «пустынькая кокетка») и Арапе («ленивый, тупой»), это не столь открыто, но относится и к Петрушке.

Казалось бы, мы безусловно должны сочувствовать главному герою, так как, согласно либретто,

горько чувствует он жестокость Фокусника, свою неволю, свой уродливый и смешной вид [Энтелис 1966, 223].

Однако в собственно музыкальном выражении его образ вряд ли может вызвать положительные эмоции. И симптоматична реплика композитора на сей счет, прозвучавшая в письме к матери в 1910 году:

Петрушка мой каждый день проявляет все новые и новые несимпатичные качества своего характера, <...> но что меня радует, так это то, что он абсолютно не лицемерит [Ярустовский 1969, 35].

Это второе существенно: автора, по крайней мере, привлекает в главном герое открытое самовыражение того, что он собой представляет. Другие персонажи в противовес «массовке» тоже ярко индивидуализированы, чему всецело посвящены «интерьерные» 2-я («У Петрушки»

и 3-я («У Арапа») картины. И сразу же следует подчеркнуть, что в отношении данных образов Стравинский возражал против их кукольной трактовки и говорил о «чисто человеческом обобщении» [Стравинский 1988, 14].

Индивидуализация характеров (прежде всего Петрушки) базируется на интенсивнейшей хроматизации мелодики и гармонических последований, на необычайной прихотливости звукового потока, благодаря чему передается стремительная смена настроений, и на исключительной детализированности оркестровой фактуры с ее подчеркнуто дифференцированными тембрами. Важнейшими из этих тембров становятся сугубо специфичные для балетной классики кларнет, труба и особенно солирующий рояль, зачастую подаваемый в виртуозном плане и настолько широко, что 2-я картина в некотором роде превращается в «концерт для фортепиано с оркестром». Нелишне заметить, что история «Петрушки» началась с сочинения концертштюка для фортепиано с оркестром, музыка которого стала впоследствии основой этой картины, то есть художественная идея появилась раньше сюжетно-театрального замысла (см. об этом: [Стравинский 2005, 76–77]).

Таким образом, безотносительно образов будущих «кукол» в воображении композитора возникли очертания кардинально нового типа человеческой природы. Эта новизна складывалась по преимуществу в таких гранях, как эксцентричность и варваристика.

В отношении *эксцентричности* определяющую нагрузку несет образ Петрушки, причем настолько, что, согласно либретто, Балерина «боится его странностей». Стоит за этим исключительная изменчивость состояний с их резкими, непредвиденными перепадами (буквально ежесекундные контрасты тембра, динамики, ритмической организации, типа интонирования), склонность к пикантному изыску, взбалмошности, издевке, эпатирующему выверту.

Передается все это через изоощренную, подчеркнуто дифференцированную инструментовку, остро «приперченные» звучания, цепочки неразрешающихся диссонансов, вызывающе трескучее тремолирование полушумовых гармоний, излом мелодических линий. За отмеченными свойствами угадывается сложная, нервно вибрирующая интеллектуально-эмоциональная гамма психологически неустойчивой природы с ее спонтанной импульсивностью, непредсказуемостью реакций и часто взбудораженным, даже взвинченным тоном, с характерными для нее вспышками обостренной экспрессии и экстатической эмоции.

Для иллюстрации можно напомнить происходящее в самом начале 2-й картины: тт. 1–3 ц. 48 — протестующий вскрик (все высокие деревян-

ные с корнетом и фортепиано, *ff*); тт. 4–6 — недоуменное вопрошание (флейта со сменяющимися ее струнными, *pp*); тт. 7–8 — радость словно бы найденного ответа (фортепиано, *mf*) и т. д.

Варваристика сосредоточена главным образом в эпизодах Арапа. Говоря о начальном эпизоде 3-й картины, Б. Асафьев отметил:

Стравинский крайне удачно зафиксировал тембры и ритмы, чтобы передать примитивную психику этого «зверушки» [Асафьев 1974, 69].

Шаржированно ориентальный колорит музыки призван в данном случае намекнуть на нечто темное, инстинктивное, обрисовать угрюмый нрав с отзвуками самодовольного фанфаронства и восточного деспотизма.

Огротескованная «пластика» Арапа выпукло предстает в 3-й картине в контрасте с квази-грациозными па Балерины. На мелодику использованных здесь двух вальсов Ланнера (из ор. 165 и 200) и всегда поперек нее накладываются характеристические реплики, передающие утрированно неуклюжие, топорные телодвижения. Их корявая угловатость подчеркнута фигурами обращенного пунктирного ритма с крикливыми *sforzandi*, которые приходится на затактовую шестнадцатую, пронзительной краской оголенных кварт и квинтквартаккордов, тягуче-заунывной «возней» бас-кларнета или контрафагота в самом нижнем регистре, а также различными формулами примитива дилетантского музицирования.

Штрихи варваристики преподносятся и в других ситуациях:

- отдельные эпизоды с Фокусником;
- откровенно шокирующее впечатление производит оглушительно грохочущий бой двух барабанов в начале сцены фокуса, а затем при каждой смене декораций;
- сценка мужика с медведем в центре последней картины.

Последний из названных моментов заслуживает настоящего внимания ввиду того, что здесь во всей очевидности проявлено скифски-варваристское начало. Оно было намечено в «Поганом плясе Кашеева царства» из предыдущего балета «Жар-птица» и теперь, уже отсюда, перебрасывается мостик к главенствующему образному пласту будущей «Весны священной».

Среди праздничной суеты масленичного гулянья эта сценка возникает как устрашающее чудовище-наваждение. Звериную личину «изобличают» циклопический размер $\frac{6}{4}$, внеличная целотоновая ладовость, тяже-

лый шаг перемежающих друг друга двух аккордов в тритоновом соотношении *Fis–C*, «визг» кларнетов и вторящее им «мычание» тубы в самом высоком регистре и на *fortissimo*.

Возвращаясь к основным персонажам и говоря об эксцентричности и варваристике как кардинально различающихся их характеристиках, необходимо отметить и нечто общее для указанных образных сфер. Дело в том, что Стравинский в обоих случаях портретирует существо не только причудливо-экстравагантное, но и вздорное, своевольное, с ярко выраженной эгоцентрической позицией и чертами экспансивности, нередко перерастающей в агрессивный напор.

Если начать с Петрушки, то его эгоцентрические склонности совершенно отчетливо сказываются в свойственной ему амбициозной жажде самоутверждения, в его анархизирующей фронде к окружающему, поэтому вовсе не случайно сделанное Стравинским признание:

смысл лейтмотива Петрушки в том, чтобы эпатировать публику [Вершинина 1967, 116].

Позиция вызова, подогреваемая незавидным положением ревнивца в тривиальной ситуации любовного треугольника, порождает экспансивные выпады, многократно зафиксированные в сценарии:

ревнуя Балерину к Арапу, ударяет соперника палкой <...> в испуге пробивает стенку своей комнаты <...> врывается бешеный от ревности... [Энтелис 1966, 223–224].

Обрисовка агрессивности Петрушки сосредоточена в его лейтмотиве, который чаще всего звучит как фанфара проклятий. Ее вызывающая нота состоит в том, что сам композитор оговорил следующим образом:

Я придумал музыку в двух тональностях, как дерзкий вызов публике со стороны Петрушки [Вершинина 1967, 133].

Отмеченное выше тритоновое соотношение *Fis–C* в аккордике сценки мужика с медведем трансформировано здесь в одновременное параллельное движение голосов по звукам трезвучия *C* и секстаккорда *Fis* с возникающим при этом «трением» секунд. Исключительную резкость и жесткость фонизма разложенной полигармонии зачастую обостряют судорожно-издерганный ритмический излом, пронзительная сигнальность туб в высоком регистре и с опорой на тот же тритон, форсирован-

ная динамика (вплоть до *fff*), почти чисто шумовое *tremolando* фактуры (показательны кульминационные проведения в цц. 51 и 60).

В результате складывается объемный спектр эмоциональных проявлений, частично обозначенных указаниями *Feroce* и *Furioso*: возмущение, кипящее негодование, ярость, угрозы, озлобление, неистовое ожесточение и даже истошный вопль (еще до появления либретто Стравинский написал пьесу «Крик Петрушки»).

Что касается Арапа, то его агрессивность самоочевидна: согласно сценарию, в определенный момент «*Arap свирепеет*», а в ходе развязки

взбешенный Арап настигает Петрушку и ударяет его саблей. Петрушка падает с разбитым черепом [Энтелис 1966, 224].

Все в данном случае нацелено на обрисовку угрюмо-давящей, жестокой силы, грубого воинственного напора, злобных выпадов и вспышек необузданной ярости. Вот для чего понадобились плакатно-примитивистские краски, пронзительный клич и топчущая аккордика, «свербящее» переченье малых секунд, тритонов, больших септим и «скрежет» полигармоний, усиленный звучанием засурдиненной меди, грубый форсаж и обвалы массированных *tutti*.

* * *

Как видим, основные персонажи и массовые сцены по своему звуковому облику различаются категорически. И конечная суть этого различия состоит в том, что посредством стилистического контраста передается процесс замедленного, во многом подспудного жизненного обновления, происходящего в массовой среде, и ускоренно-радикального выхода к онтологическим реалиям XX века в сфере индивидуальных проявлений.

Эти пласты отнюдь не отделены друг от друга некоей китайской стеной. Более всего их объединяет то, что абсолютно все здесь выдержано в жанрово-характеристическом ключе. Время от времени два драматургических плана пересекаются между собой не только сюжетно, но и по манере претворения бытового материала. Более всего это ощутимо в «Русской», когда «куклы» впервые вовлекаются в круговорот толпы.

Но важно, что столь «бешеный танец» (фраза сценария), завершая 2-ю картину, задает в разработке на разбитной лад хороводной «Ай, во поле липынька» ту планку динамизма, остроты выразительных средств, которая даст толчок «массовке» последней картины. В целом же взаимодействие двух данных образных сфер скорее напоминает сосуществование с четко выраженным стилевым разноречием.

Тем не менее, невозможно отрицать, что в ходе разворота последней картины происходит заметная эволюция в направлении все большей раскрепощенности. В музыкальном претворении данная «потешная сцена» оказывается уже весьма «расшатанной», далеко отошедшей от строгости и благородства классических норм XIX в. И то, что представлено в палитре гармонических и оркестровых ресурсов на кульминации картины («Танец кучеров» и «Ряженные»), в полной мере позволяет говорить как минимум о переходном стиле, в русле которого намечаются контуры нового национального характера.

Что же касается индивидуальной сферы, то в «Петрушке», пусть и весьма специфически, новые человеческие типажи обрисованы совершенно отчетливо на основе стилистики сугубо современного свойства. В этом отношении примечательно, что в лейтмотиве Петрушки легко угадываются мелодические очертания лейттемы Золотого петушка из одноименной оперы Римского-Корсакова, и тем более очевидно его кардинальное преобразование средствами гармонии и тембра.

С драматургически-смысловой точки зрения чрезвычайно важны взаимоотношения столь радикальной стилистики с окружающим ее полупатриархальным звуковым фоном. Отмеченная коллизия не получает своего разрешения. Показательна кода балета, когда с площади расходятся последние гуляки, а над театриком появляется тень Петрушки, который грозит кулаками своим мучителям и показывает нос Фокуснику. В музыкальном плане этому соответствует рассеивание тематизма ярмарочной толпы и пронзительно-торжествующий сигнал его (завершающее проведение лейтмотива Петрушки), однако затем следует погружение в неведомость — тихое пиццикато низких струнных с обрывом на неустое.

Балет «Петрушка» с полным правом входит в число тех произведений, которые составили непосредственный пролог музыкального искусства XX в. Стравинский осязаемо прочувствовал в художественных образах иную этику, раскрепощающую от норм былого уклада, отбрасывающую многие прежние ценности, устанавливающую свой кодекс жизненного ощущения. Посредством демонстративной «антиакадемичности» композитор настойчиво продвигался к новому музыкальному языку, что более всего выразилось в гармонии, оркестровом письме и в разработке монтажной драматургии. Открытия же, сделанные автором в «Петрушке», обретут новую жизнь в более поздних сочинениях — «Байке про лису, петуха, кота да барана», «Сказке о солдате» и «Мавре».

Список источников

- [1] Асафьев 1974 — *Асафьев Б. В.* О балете: статьи, рецензии, воспоминания. Ленинград: Музыка, 1974. 295 с.
- [2] Вершинина 1967 — *Вершинина И. Я.* Ранние балеты Стравинского. Москва: Наука, 1967. 221 с.
- [3] Друскин 1982 — *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Ленинград: Советский композитор, 1982. 208 с.
- [4] Каратыгин 1965 — *Каратыгин В. Г.* Избранные статьи / сост. и примеч. О. Л. Данскер; под ред. Ю. А. Кремлёва; Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград: Музыка, 1965. 352 с.
- [5] Мясковский 1964 — *Мясковский Н. Я.* Собрание материалов: в 2 т. Изд. 2-е, доп. Том II: Литературное наследие. Письма. Москва: Музыка, 1964. 612 с.
- [6] Прокофьев 1961 — *Прокофьев С. С.* Материалы. Документы. Воспоминания. Москва: Музгиз, 1961. 708 с.
- [7] Савенко 2001 — *Савенко С. И.* Мир Стравинского. Москва: Композитор, 2001. 328 с.
- [8] Энтелис 1966 — Сто балетных либретто / составлено и подготовлено к печати Л. А. Энтелисом. Москва; Ленинград: Музыка, 1966. 304 с.
- [9] Стравинский 1973 — *И. Ф. Стравинский.* Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. Москва: Советский композитор, 1973. 528 с.
- [10] Стравинский 1988 — *И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., заключ. ст. и указ. В. Варунца.* Москва: Советский композитор, 1988. 504 с.
- [11] Стравинский 1998 — *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. / сост., текстологическая ред. и коммент. В. П. Варунца. Том 1: 1882–1912. Москва: Композитор, 1998. 552 с.
- [12] Стравинский 2005 — *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. Москва: Композитор, 2005. 464 с.
- [13] Ярустовский 1969 — *Ярустовский Б. М.* Игорь Стравинский. Москва: Советский композитор, 1969. 397 с.

References

- [1] Asafyev, Boris V. (1974). *O balete: stat'i, retsenzii, vospominaniya* [On the ballet: articles, reviews, memories]. Leningrad: Muzyka, 295 p. (in Russian).
- [2] Vershinina, Irina Ya. (1967). *Ranniye balety Stravinskogo* [Stravinsky's early ballets]. Moscow: Nauka, 1967. 221 p. (in Russian).
- [3] Druskin, Mikhail S. (1982). *Igor Stravinsky* [Igor Stravinsky]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1982. 208 p. (in Russian).
- [4] Karatygin, Vyacheslav G. (1965). *Izbrannye stat'i* [Selected articles], compilation and note by Olga L. Dansker; edited by Yuliy A. Kremlev. Leningrad: Muzyka, 1965. 352 p. (in Russian).

- [5] Myaskovsky, Nikolai Ya. (1964). *Sobranie materialov* [Collection of materials]: in 2 vols. Vol. II: Literaturnoe nasledie. Pis'ma [Literary heritage. Letters]. Moscow: Muzyka, 1964. 612 p. (in Russian).
- [6] Prokofiev, Sergei S. (1961). *Materialy. Dokumenty. Vospominaniya* [Materials. Documents. Memories]. Moscow: Muzgiz, 1961. 708 p. (in Russian).
- [7] Savenko, Svetlana I. (2001). *Mir Stravinskogo* [The world of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p. (in Russian).
- [8] Entelis, Leonid A. (1966). *100 baletnykh libretto* [100 ballet librettos], compiled and prepared for publication by Leonid A. Entelis. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1966. 304 p. (in Russian).
- [9] Stravinsky, Igor F. (1973). *I. F. Stravinsky. Stat'i i materialy* [Igor Stravinsky. Articles and materials], compiler Lyudmila S. Dyachkova; under the general editorship of Boris M. Yarustovsky. Moscow: Sovetskiy komrozitor, 1973. 528 p. (in Russian).
- [10] Stravinsky, Igor F. (1988). *I. Stravinsky — publicist i sobesednik* [Igor Stravinsky — publicist and interlocutor], compilation, textual edition, commentaries, final article and decree by Victor Varunts. Moscow: Sovetskiy komrozitor, 1988. 504 p. (in Russian).
- [11] Stravinsky, Igor F. (1998). *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [Correspondence with Russian correspondents. Materials for the biography]: in 3 vols, compilation, textual edition, commentaries by Victor P. Varunts. Vol. 1: 1882–1912. Moscow: Kompozitor, 1998. 552 p. (in Russian).
- [12] Stravinsky, Igor F. (2005). *Khronika moey zhizni* [Chronicle of my life]. Moscow: Kompozitor, 2005. 464 p. (in Russian).
- [13] Yarustovsky, Boris M. (1969). *Igor Stravinsky* [Igor Stravinsky]. Moscow: Sovetskiy komrozitor, 1969. 397 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 02.02.2023; одобрена после рецензирования: 11.03.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted 02.02.2023; approved after reviewing 11.03.2023; accepted for publication 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 782.9

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.006

«Весна в Аппалачах» М. Грэм — А. Копленда: американская пастораль

Оксана Александровна Гагарина

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург,
Россия, musicologue@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3304-1218>

Аннотация. Статья посвящена балету «Весна в Аппалачах» Марты Грэм на музыку Аарона Копленда, ставшему воплощением истинно американского в музыкально-театральном искусстве XX столетия. Балетная повесть о жизни христиан-первопоселенцев на фронтире рассматривается автором в русле жанровой традиции пасторали, а точнее, одного из ее историко-стилевых направлений — поздневропейской георгики. Последняя оказалась созвучной американской общественной мысли 1930–40-х гг., проникнутой патриотическим пафосом и жаждой жизнестроительства.

Анализ пластической, музыкальной и декорационной составляющих спектакля «Весна в Аппалачах» позволил сделать вывод о разноплановом претворении пасторальной жанровости в исследуемом балете. Последняя выступает и как формальная конструктивная стратегия, и как семантическая категория, затрагивающая разные масштабные уровни балетной архитектоники — от стилистики компонентов балетно-синтеза до общей драматургической идеи.

Универсальность ценностных категорий пасторали выводит содержание «Весны в Аппалачах» за тесные рамки национальной темы, придавая художественной концепции Грэм — Копленда общечеловеческий смысл. Кроме того, действие жанрового архетипа размыкает линейную ретроспективность повествования: внутри пасторального мифа эмоция ностальгии модифицируется в утопический нарратив о «веке простого человека».

Ключевые слова: *музыкальный театр США, Марта Грэм, Аарон Копленд, «Весна в Аппалачах», танец модерн, пастораль, балетная драматургия*

Для цитирования: *Гагарина О. А. «Весна в Аппалачах» М. Грэм — А. Копленда: американская пастораль // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 94–107. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.006>.*

© Гагарина О. А., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.006

“Appalachian Spring” by Martha Graham — Aaron Copland: An American Pastoral

Oksana A. Gagarina

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia, musicoloque@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-3304-1218>

Abstract. The article is devoted to the ballet *Appalachian Spring* by Martha Graham to the music of Aaron Copland, which became the embodiment of the truly American in the musical and theatrical art of the twentieth century. The ballet story about the life of Christian pioneers on the frontier is considered by the author in the framework of the pastoral genre tradition, or, more precisely, one of its historical and stylistic trends — the late European georgics. The latter proved to be in line with the American public thought of the 1930–40s, imbued with patriotic pathos and desire for life-building.

The analysis of the plastic, musical and decorative components of the performance allows us to conclude that the pastoral genre is represented in this ballet in various ways. It acts both as a formal constructive strategy and as a semantic category that affects all large-scale levels of ballet architectonics — from the stylistics of the components of ballet synthesis to the general dramatic idea.

The universal character of the pastoral’s value categories takes the content of *Appalachian Spring* beyond the narrow scope of the national theme, giving the Graham–Copland’s artistic concept universal humane meaning. Moreover, the effect of the genre archetype unlocks the linear retrospective narration: within the pastoral myth, the emotion of nostalgia is modified into a utopian narration of the “age of the simple folk”.

Keywords: *musical theater of the USA, Martha Graham, Aaron Copland, “Appalachian Spring”, modern dance, pastoral, ballet dramaturgy*

For citation: Gagarina O. A. “Appalachian Spring” by Martha Graham — Aaron Copland: An American Pastoral. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 94–107. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.006>.

© Oksana A. Gagarina, 2023

Оксана Гагарина

**«Весна в Аппалачах»
М. Грэм — А. Копленда:
американская пастораль**

В балетном театре США период 1930–40-х гг. стал поворотным этапом на пути к «совершеннолетию». За балетом в эти годы закрепился статус передового жанра музыкального театра. В становлении самобытного облика балетного искусства Америки заметную роль сыграли эксперименты в области хореографии, в частности, творческие поиски основоположников танца модерн — Р. Сен-Дени, М. Грэм, Д. Хамфри, М. Каннингем. Доминирующей позиции балета в музыкальном театре немало поспособствовало и так называемое «музыкальное возрождение» Америки, связанное с появлением крупных композиторских фигур (Р. Харрис, У. Риггер, Г. Кауэлл, А. Копленд, У. Шуман, Дж. Кейдж и др.) и отмеченное, по словам С. С. Прокофьева, огромной жаждой «создать свою американскую музыку» [Конен 1965, 362]. Национальная идея в творчестве американских композиторов резонировала с демократической направленностью свободного танца. Кроме того, новому синтезу искусств сопутствовала и общая для современной культуры тенденция — стремление выразить напряженный тонус действительности со всеми ее проблемами и противоречиями, которых было немало: жизнь американского общества 1930-х гг. протекала в борьбе с последствиями экономического краха, а в начале 1940-х новую волну потрясений принесла Вторая мировая война. В этой атмосфере были подняты на щит демократические и патриотические ценности, идеалы социальной справедливости и равенства, утрата которых остро переживалась.

Жажда жизнестроительства в условиях глобальных катаклизмов стимулировала интерес американской культуры к утопии, понимаемой в широком значении — как «образ мышления, определенное отношение к миру» [Шацкий 1990, 19]. Так, весьма симптоматична для социально-политической жизни Америки 1930-х — начала 1940-х гг. трансляция коммунистической идеологии, в частности, формирование образа послевоенного мира как «века простого человека». Данный фразеологизм, прозвучавший в публичной речи вице-президента США Г. Э. Уоллеса 8 мая 1942 г., означал грядущую победу над фашизмом, которая иден-

тифицировалась не с военным, но с «обыкновенным» человеком — аграрием и рабочим¹.

Жанрово-стилевые тенденции в американском искусстве названного периода определялись тем образом национального, который складывался под воздействием демократической атмосферы «красных тридцатых». Позднее в своей работе «Новая музыка» Аарон Копленд укажет на подобную обусловленность:

Период «Великой депрессии» принес новые импульсы в поисках самобытности в искусстве США. Во всех видах искусства поднималась новая волна симпатий к простому человеку... В музыке это выразилось в стремительном порыве композиторов ощутить себя в своей эпохе, как никогда ранее [Сигида 2012, 51].

Закономерно, что главным адресатом, к которому была обращена художественная коммуникация в эти годы, становится массовая аудитория, о чем свидетельствует, в частности, расцвет общественно-ориентированных видов искусства — кино, мюзикла, радиотеатра.

Что касается американского балетного театра, то в данной жанровой сфере национальная идея находила непосредственное воплощение в балетах на фольклорную тематику («Сельские танцы» К. Литлфилд на народную музыку, «Билли Кид» Ю. Лоринга и «Родео» А. де Милль — оба на музыку А. Копленда). Воплощению национального в балетах указанного периода была свойственна опора на модус мифа или утопии, в чем проявлялась онтологическая потребность культурного сознания в адаптации к происходящим переменам.

В европейской традиции жанром-носителем утопических мотивов нередко выступала пастораль. Мотивы идеализации сельской жизни, встречающиеся еще в античной буколке, стали характерными для новоевропейских пасторалей, в частности, для сентименталистского пасторально-

¹ Для американской цивилизации подобная тяга к конструированию улучшенной действительности весьма специфична. Достаточно вспомнить феномен массачусетских коммун XIX века («Брукфарм», «Хопдейл») или натурфилософские трактаты трансценденталистов — «Природа» У. Эмерсона и «Уолден, или Жизнь в лесу» Г. Д. Торо. Не будет преувеличением утверждать, что американская история, начинавшаяся, по словам А. В. Ивашкина, как «сознательное, <...> массовое, безвозвратное переселение из цивилизованного мира в неизведанный, варварский „антимир“» [Ивашкин 1991, 32], по существу явила собой классический образец утопии. Во многом эта историческая особенность обусловила черту национального американского характера, связанную с ориентацией на будущее или, словами того же исследователя, «поиском новой точки зрения на старое, „воз-рождением“, „вос-созданием“ и исправлением на новой почве того, что в ином виде существовало, но не устраивало» [Ивашкин 1991, 33].

го романа². Как воплощение «идеала патриархальной справедливости» [Шайтанов 1989, 49] пастораль легко встраивалась в сферу национальной тематики. Примером подобной трактовки пасторали на американской балетной почве стал спектакль «Весна в Аппалачах», созданный выдающейся танцовщицей, хореографом, идеологом танца модерн Мартой Грэм в сотрудничестве с композитором Аароном Коплендом.

Премьера балета, состоявшаяся 30 октября 1944 г. в концертном зале Библиотеки Конгресса в Вашингтоне, имела большой успех, который обеспечил спектаклю долгую сценическую жизнь, и со временем «Весна в Аппалачах» стала восприниматься как воплощение истинно американского в музыкальном театре XX в. Самостоятельную судьбу обрела музыкальная партитура балета, существующая в нескольких версиях. Помимо оригинальной партитуры для тринадцати инструментов, написанной Коплендом для балетной постановки, в 1945 г. по заказу дирижера А. Родзинского композитор создал концертную оркестровую сюиту, куда вошла примерно половина музыкального материала балета. Почти десятилетие спустя, в 1954-м «Весна в Аппалачах» была переработана Коплендом для расширенного состава оркестра. В данной статье речь пойдет именно о балетном спектакле, исследуемом в опоре на известную экранизацию П. Глушанюка³. Так как оригинальная партитура Копленда оказалась недоступна, при анализе музыкальной составляющей балета автором настоящей публикации использовалось издание балетной сюиты [Copland 1999, 195–276].

В истории создания балета «Весна в Аппалачах» обращает на себя внимание длительная кристаллизация замысла в сюжетном сценарии. Либретто множество раз перерабатывалось, о чем свидетельствуют мемуары М. Грэм: она упоминает ряд сюжетов «из американской жизни», обсуждавшихся в переписке с Коплендом. Среди них — легенда о Покахонтас, эпизод из «Хижины дяди Тома» Г. Бичер-Стоу, пьеса «Наш городок» Т. Уайлдера. Ни один из упомянутых сюжетов не был избран в качестве основы либретто, и в результате соавторы остановились на обобщенном, «скелетированном» варианте сценария, который обрастал деталями буквально в ходе постановочного процесса. По этой причине

² О проблеме соотношения пасторали и утопической модальности на примере французского пасторального романа XVII–XVIII вв. см.: [Пахсарьян 2010, 9–19].

³ Фрагмент постановки 1944 г. с участием первого состава исполнителей (главные партии — Марта Грэм, Мерс Каннингем, Эрик Хоукинс, Мэй О’Доннелл) сохранился в записи на «немую» 16-миллиметровую киноплёнку. Телевизионная версия спектакля была снята П. Глушанюком в 1957 году. В ней представлен обновленный состав труппы *Martha Graham Dance Company* (Марта Грэм, Стюарт Ходс, Мэтт Терни, Бертрам Росс).

балет не сразу получил окончательное название. В партитуре Копленда он фигурировал под лаконичным заглавием «Балет для Марты», и лишь накануне премьеры появился заголовок *Appalachian Spring*, заимствованный Грэм из поэмы Харта Крейна «Мост»⁴.

Идею балета Грэм сформулировала следующим образом:

я имею в виду <...> нечто ностальгическое, в лирическом смысле и всё же совершенно не сентиментальное, а мощное — поэму о нашем пути. Это должно иметь связь с человеческими корнями до такой степени, до какой мы можем выразить их, не рассказывая конкретный сюжет [Грэм 2020, 189].

Тему «нашего пути», а именно — пути американского народа хореограф воплотила в балетную историю о жизни христианской общины первопоселенцев. Эмоция ностальгии, считающаяся «основной эмоцией пасторали» [Пахсарьян 2010, 11], в балете обращена к фронтиру — месту и времени детства американской цивилизации, ее золотому веку. Метафорой фронтира в заглавии стал топоним Аппалачи, ассоциирующийся с исторической зоной освоения западных территорий США европейскими переселенцами и выступающий в качестве образа национального ландшафта.

Подобная идеализация роднит «Весну в Аппалачах» с упомянутой поэмой Х. Крейна «Мост». Поэма воспринималась многими соотечественниками как модернистский эпос об Америке. Воспетый в ней современный американский мир причудлив и аллегоричен, а его центральный объект — Бруклинский мост — воплотил, словами поэта, «миф, данный Богу взаймы»⁵. Однако если в поэме Крейна мифологизирована урбанистическая реальность, то в балете восстановлен миф о сельском существовании, опирающийся на идиллический хронотоп «родного дома»

⁴ В поэме «Мост» словосочетание *Appalachian Spring* означает, скорее, «Аппалачский источник», и закономерно, что название балета М. Грэм — А. Копленда стоило бы переводить в данном значении. Однако в отечественной литературе закрепились иные варианты перевода, соответствующие распространенному значению английского слова *Spring* — «весна» («Аппалачская весна» или «Весна в Аппалачах»). По мнению автора статьи, они не противоречат содержанию данного балета. В контексте общечеловеческой проблематики и ценностных универсалий пасторального жанра, обнаруживаемых в данном балете, «весенние» аналоги заглавия воспринимаются как аутентичные.

⁵ *O Sleepless as the river under thee,*

Vaulting the sea, the prairies' dreaming sod,

Unto us lowliest sometime sweep, descend

And of the curviship lend a myth to God [Американская поэзия 1983, 266].

и «родного дола» [Бахтин 2012, 473]. Судьба главных действующих лиц «Весны в Аппалачах» слита с невозделанной землей, на которой они устраивают быт и размышляют о будущем. Об идее синергии человеческого и природного свидетельствуют и следующие слова хореографа относительно замысла балета:

«Весна в Аппалачах» — это, по существу танец места. Ты выбрал участок земли, возвел на нем часть дома. Ты освящаешь его. Здесь есть дух вопрошания и дух вступающих корней [Graham 1991, 231].

Образ ландшафта не визуализирован в сценографии спектакля, однако природный элемент — неотъемлемый компонент пасторальной диады «человек и природа» — существует как особое переживание в душе героев. Это переживание передает пластика персонажей, когда они замирают в неподвижности, устремляя взгляды в воображаемый горизонт. Странное, гипнотическое очарование природы передано в музыке Копленда. Один из самых эффектных эпизодов партитуры — вступительная сцена рассвета, наполненная поэзией открытого пространства. Музыка этого эпизода изобилует элементами звукописи. Светло-идиллическую атмосферу создают воздушная фактура, диатоничная гармония, использование ясных по колориту тембров флейты и кларнета.

Помимо пространственно-временной координаты черты пасторальной жанровости содержит фабула балета — лирическая и по сути бесконфликтная. Интрига выстраивается вокруг истории любви молодой пары переселенцев. Своим решением о браке влюбленные нарушают целибат, принятый остальными членами религиозной общины. Однако конфронтация сторон в развитии сюжета не достигает полного противоречия или трагической неразрешимости: брачный союз получает благословение, а завершающая сцена коллективной молитвы знаменует восстановление порядка в жизни поселенцев.

Вполне в духе пасторали как лирического по природе жанра внимание создателей балета к внутреннему миру персонажей, которое можно уподобить кинематографическому приему крупного плана. Особую психологическую нагрузку несет на себе хореография. Пластический образ каждого действующего лица в ней предстает детально прорисованным, насыщенным выразительной эмоциональной энергетикой. Так, Фермер в балете — это «фигура Адама», вобравшая архетипические черты американского характера — амбициозность и оптимизм. В образе Ривайве-

листа⁶ соединяются неофитская ревностность и наивное простодушие. Подобная противоречивость с особой остротой передана в танце священника и прихожанок, где молитвенные жесты (воздеяние рук, колени-поклонение) перемежаются фигурами кадрили. Интонации «сельской музыки» в партитуре Копленда усиливают комический эффект несоответствия.

Христианское примиряющее начало вносит в действие образ Матери-пионерки, олицетворяющий мудрость и сострадание. Наиболее сложным в спектакле предстает образ Невесты. Динамика его развития образует дополнительный пласт повествования, в котором душевные переживания героини подвергаются тончайшему анализу. Особым психологизмом отмечены танцы-монологи Невесты, ставшие, по словам критика *The New York Times*, выражением «юношеского счастья, на мгновение омраченного сомнением» [Kisselgoff 1985, 12]. В них высказана мечта молодой женщины о семейной жизни, материнстве, а также ее тревога и страх перед тем, что может принести завтрашний день.

Узловым моментом спектакля становится сцена свадьбы, помещенная в центр балетной композиции. Она решена в форме танцевального диалога новобрачных, а музыкальной основой танца являются вариации на тему песни шейкеров⁷ *Simple Gifts* («Простые дары»)⁸. На танцевальный характер этой песни указывает упоминание в тексте движений, совершаемых одновременно с пением:

Дар быть простым, дар быть свободным,
Дар идти туда, где мы должны быть,
И когда мы окажемся в нужном месте,
Это будет долина любви и восторга.
Когда обретем истинную простоту,
Кланяться и изгибаться нам не будет стыдно,

⁶ Ривайвализм (от англ. revival — оживление, пробуждение) — идеология религиозного пробуждения и возрождения духа апостольской церкви. Возникла в среде английских и американских протестантов в середине XVIII в., особое развитие получила в трудах пуритански настроенных проповедников и теологов США в XIX в., сохраняет свое влияние и в позднейших идейных течениях протестантизма (движение святости и др.). Начало Р. связывается с процессом «Великого пробуждения» 1720–50-х гг. в британских колониях в Северной Америке.

⁷ Шейкеры (от англ. Shakers — букв. трясущиеся) — члены христианской религиозной организации *Объединенное сообщество верующих во второе пришествие Христа* (англ. *United Society of Believers in Christ's Second Appearing*), открыто практиковавшие экстатические танцы во время богослужений.

⁸ Авторство песни приписывается Джозефу Брэккетту (1797–1882), старейшине поселения шейкеров в штате Мэн (Новая Англия).

Наслаждением будет каждый поворот,
Пока, поворачивая, мы не повернем направо⁹.

Единственная цитата в партитуре Копленда — мелодия песни шейкеров — проводится практически в неизменном виде. В ее последующем фактурно-тембровом варьировании использован прием жанровой изобразительности: в одной из вариаций стилизовано звучание деревенского ансамбля, впечатляющее безыскусностью, сельской простотой.

Попутно заметим, что коннотации с бытом шейкеров присутствуют и в сценическом оформлении постановки, которое выполнил скульптор и дизайнер Исаму Ногучи. Так, одним из декоративных элементов спектакля становится кресло-качалка. Узнаваемый предмет обихода шейкеров, она используется и как функциональный атрибут «танца с вещью» в партиях женских персонажей — Невесты и Матери-пионерки. Кроме того, отсылки к шейкерам просматриваются и в хореографии спектакля. В частности, об обычае экстатических ритуальных танцев, практиковавшемся в богослужениях шейкеров, напоминает партия Ривайвелиста, отмеченная нервно-аффектированным тонусом. В этом отношении показательна сцена проповеди священника «об огне и сере», следующая за свадебным эпизодом. Суровое моралистическое послание к новобрачным становится единственной драматически-острой точкой балетного повествования. Жесткая, судорожная пластика персонажа в этой сцене передает состояние религиозного транса. Грозная атмосфера проповеди отображена в музыке вторжением пронзительных пассажей деревянных духовых на фоне тремоло струнных и ритмического остинато у фортепиано. Однако сумрачный колорит в музыке быстро рассеивается, просветленные интонации вступления сигнализируют о восстановлении покоя и умиротворения.

В финальной сцене возвращается тема песни «Простые дары», которая появляется сначала у солирующих духовых, а во второй раз — в тугтийном проведении. Апофеозное звучание песни маркирует кульминационный момент развития сюжета — воссоединение общины в кол-

⁹ *'Tis the gift to be simple, 'tis the gift to be free
'Tis the gift to come down where we ought to be,
And when we find ourselves in the place just right,
'Twill be in the valley of love and delight.
When true simplicity is gained,
To bow and to bend we shan't be ashamed,
To turn, turn will be our delight,
Till by turning, turning we come 'round right [Opdahl 2004, 147].*

лективной молитве. В этой сцене воспроизведен кинематографический прием смены планов (от ближнего к дальнему), при котором объекты на экране визуально теряют масштаб, становятся деталями панорамного изображения. Совершаемая благодаря этому приему модуляция повествовательной интонации (от лирической к эпической) позволяет вспомнить о традиции пасторальной георгики в ее позднеевропейском варианте «гердеровского руссоизма». Для данной жанровой модификации пасторали было типично именно такое «масштабирование» поэтического высказывания, акцентирующее переход от переживания к созерцанию, от выражения к отображению. К традиции георгики восходят и отмеченные выше аспекты содержания балета «Весна в Аппалачах» — поэтизация сельской жизни и земли, возделываемой и преобразуемой человеческим трудом, единение с природой. Помимо перечисленного, с позднеевропейской георгикой спектакль роднит ориентация на подлинные образцы фольклора в воплощении национального колорита.

По утверждению музыковеда А. Г. Коробовой, георгика заняла

прочное место в образно-выразительной палитре музыки XIX века, и особенно в тех направлениях искусства эпохи романтизма, которым близки были идеи народно-национального подъема [Коробова 2007, 5].

Осуществленный анализ балетной постановки «Весна в Аппалачах» подтверждает жизнеспособность позднеевропейской георгики и пасторали в целом, переживавшей очередную метаморфозу в американском балете 1940-х гг.

Таким образом, архетип пасторали в исследуемом спектакле предстает в виде жанрового комплекса: это и формальная конструктивная стратегия, и модальность, затрагивающая разные масштабные уровни архитектоники — от стилистики компонентов балетного синтеза до общей драматургической идеи. В реализации последней обращает на себя внимание высокий уровень художественного обобщения, достигаемый выходом создателей за тесные рамки этнографизма, в пространство поэтической рефлексии. Отдельные элементы фольклора, вкрапляемые в ткань балетного повествования, вносят необходимый дух историзма в балетную легенду о жизни на фронтире, оживляя мировоззренческий идеал христиан-реставрационистов, который характеризовало стремление к опрощению, жизни в естественных условиях. В свою очередь, естественность и простота являются устойчивыми этическими категориями пасторального мирозерцания.

Ценностный идеал пасторали продуцирует в балете «Весна в Аппалачах» соответствующие средства выразительности — в том числе музыкальные. Так, чистые и ясные звучности, преобладающие в крайних сценах партитуры Копленда, соотносятся с образом мироздания, в котором человеческое и природное пребывают в гармоничном единстве. Центром композиции и, соответственно, воплощением идейного стержня произведения, становится цитируемая песня шейкеров, воспевающая благой «дар быть простым, дар быть свободным».

Всепроникающая поэтика пасторальности придает рассматриваемой балетной истории о жизни на фронтире универсальный, общечеловеческий смысл. Это ностальгия по золотому веку, которая в контексте глобального кризиса западной цивилизации трансформируется в утопический нарратив. Подобное соединение диахронического и синхронического аспектов, допустимое внутри пасторального мифа, позволяет трактовать «Весну в Аппалачах» еще и как аллегорию вечной весны, о которой, в частности, размышлял Г. Д. Торо в эссе «Весна» из книги «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854):

Каждое время года поочередно кажется нам самым лучшим, но приход весны — это точно сотворение космоса из первозданного Хаоса и наступление золотого века [Торо 2022, 300].

Подобно тому, как поворот от зимы к весне заключает в себе таинство возрождения природы, так и пастораль в балете М. Грэм — А. Копленда служит воплощению надежды общества военного времени на скорое возвращение к естественному состоянию — к мирной, свободной жизни.

В заключение отметим, что «след» европейской пасторали в исследуемом балете способствует объемности и, как следствие, большей объективности восприятия процесса становления и развития музыкального театра США в первой половине XX в. Как видится, сущность этого процесса, наряду с характерной идеей поиска национального своеобразия, состояла в диалектике этнического и общечеловеческого, экспериментального и традиционного. Именно такая диалектичность определила в целом неповторимость облика американской культуры, становившегося отчетливым по мере накопления страной собственного исторического опыта, и особенно — в реакции на перипетии мировой истории.

Список источников

- [1] Американская поэзия 1983 — Американская поэзия в русских переводах. XIX–XX вв. / сост. С. Б. Джимбинов; на англ. яз. с параллельным русск. текстом. Москва : Радуга, 1983. 672 с.
- [2] Бахтин 2012 — *Бахтин М. М.* Собрание сочинений в 7 томах. Том 3: Теория романа. Москва : Языки славянских культур, 2012. 880 с.
- [3] Грэм 2020 — *Грэм М.* Память крови. Автобиография. Москва : АртГид, 2020. 240 с.
- [4] Ивашкин 1991 — *Ивашкин А. В.* Чарльз Айвз и музыка XX века. Москва : Советский композитор, 1991. 463 с.
- [5] Конен 1965 — *Конен В. Д.* Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Москва : Музыка, 1965. 525 с.
- [6] Коробова 2007 — *Коробова А. Г.* О влияниях жанра пасторальной георгии в оратории Й. Гайдна «Времена года» // Старинная музыка. 2009. № 2. С. 1–5.
- [7] Пахсарьян 2010 — *Пахсарьян Н. Т.* Миф, пастораль, утопия: к вопросу о дифференциации и взаимодействии литературоведческих понятий // *Пахсарьян Н. Т.* Избранные статьи о французской литературе. — Днепропетровск : Арт-Пресс, 2010. С. 9–19.
- [8] Сигида 2012 — *Сигида С. Ю.* Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века: становление национальной идентичности: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2012. 58 с.
- [9] Торо 2022 — *Торо Г. Д.* Уолден, или Жизнь в лесу / Пер. с английского З. Александровой. Москва : Издательство АСТ, 2022. 352 с.
- [10] Шайтанов 1989 — *Шайтанов И. О.* Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII века. Москва : Издательство «Прометей», 1989. 260 с.
- [11] Шацкий 1990 — *Шацкий Е. Р.* Утопия и традиция / Пер. с польского; общ. ред. и послесл. В. А. Чаликовой. Москва : Прогресс, 1990. 454 с.
- [12] Copland 1999 — *Copland A.* Ballet music. The Masterworks Library. London.: Boosey & Hawkes. 1999. 286 p.
- [13] Graham 1991 — *Graham M.* Blood Memory. New York : Doubleday, 1991. 279 p.
- [14] Kisselgoff 1985 — *Kisselgoff A.* The dance: “Appalachian spring” // *The New York Times*. April 20, 1985. P. 12. Electronic version: *The New York Times Company*, 2023. URL: <https://www.nytimes.com/1985/04/20/arts/the-dance-appalachian-spring.html> (дата обращения: 09.02.2023).
- [15] Opdahl 2004 — *Opdahl R., Opdahl V.* A Shaker Musical Legacy. Hanover : University Press of New, 2004. 302 p.

References

- [1] Dzhimbinov, Stanislav B. (1983). *Amerikanskaya poeziya v russkikh perevodakh XIX–XX vv.* [*American poetry in Russian translations XIX–XX centuries*], editor Stanislav B. Dzhimbinov. Moscow: Raduga, 672 p. (in Russian).

- [2] Bakhtin, Mikhail M. (2012). *Sobranie sochineniy* [Collected works]: in 7 volumes. Volume 3: *Teoriya romana* [The Theory of the Novel]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 880 p. (in Russian).
- [3] Graham, Martha (2020). *Pamyat' krovi. Avtobiografiya* [Blood memory. Autobiography]. Moscow: ArtGid, 240 p. (in Russian).
- [4] Ivashkin, Alexandr V. (1991). *Charles Ives i muzyka XX veka* [Charles Ives and the music of the XX century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 463 p. (in Russian).
- [5] Konen, Valentina D. (1965). *Puti amerikanskoy muzyki. Ocherki po istorii muzykal'noy kul'tury USA* [The Ways of American music. Essays on the history of musical culture of the USA]. Moscow: Muzyka, 525 p. (in Russian).
- [6] Korobova, Alla G. (2007). "O vliyaniyakh zhanra pastoral'noy georgiki v oratorii J. Haydna 'Vremena goda'" ["On the influences of the genre of pastoral georgics in the oratorio of J. Haydn's 'Seasons'"]. In *Starinnaya muzyka*. 2009. No. 2, pp. 1–5 (in Russian).
- [7] Pakhsaryan, Natalia T. (2010). "Mif, pastoral', utopiya: k voprosu o differentsiatsii i vzaimodeystvii literaturovedcheskikh ponyatiy" ["Myth, pastoral, utopia: on the issue of differentiation and interaction of literary concepts"]. In Natalia T. Pakhsaryan, *Izbrannyye stat'i o frantsuzskoy literature* [Selected articles about French literature]. Dnepropetrovsk : Art-Press, pp. 9–19 (in Russian).
- [8] Sigida, Svetalana Y. (2012). *Muzykal'naya kul'tura USA kontsa XVIII — pervoy poloviny XX veka: stanovlenie natsional'noy identichnosti* [Musical culture of the USA at the end of the XVIII — first half of the XX century: the formation of national identity]: Dr. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization. Moscow, 58 p. (in Russian, unpublished).
- [9] Thoreau, David H. (2022). *Walden, ili Zhizn' v lesu* [Walden, or Life in the Woods], translate from English by Zinaida Aleksandrova. Moscow: ACT Publ., 352 p. (in Russian).
- [10] Shaytanov, Igor O. (1989). *Myslyashchaya muza: "Otkrytie prirody" v poezii XVIII veka* [The Thinking Muse: "The discovery of nature" in 18th century poetry]. Moscow: Prometei Publ., 260 p. (in Russian).
- [11] Szacki, Jerzy R. (1990). *Utopiya i traditsiya* [Meetings with utopia], translated from Polish; general edition and afterword by Viktoriya Chalikova. Moscow: Progress, 1990. 454 p. (in Russian).
- [12] Coplend, Aaron. (1999). *Ballet music: The Masterworks Library*. London: Boosey & Hawkes, 1999. 286 p.
- [13] Graham, Martha (1991). *Blood Memory*. New York: Doubleday, 279 p.
- [14] Kisselgoff, Anna (1985). "The dance: 'Appalachian spring' ". In *The New York Times*. April 20, 1985. P. 12. Electronic version: *The New York Times Company*, 2023. Available at: <https://www.nytimes.com/1985/04/20/arts/the-dance-appalachian-spring.html> (accessed: 09.02.2023).
- [15] Opdahl, Robert & Opdahl, Viola (2004). *A Shaker Musical Legacy*. Hanover: University Press of New, 302 p.

Статья поступила в редакцию: 10.05.2023; одобрена после рецензирования: 16.06.2023;
принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 10.05.2023; approved after reviewing: 16.06.2023; accepted for
publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 382

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.007

Хорал “Ein feste Burg ist unser Gott” в «Гугенотах» Дж. Мейербера — парадоксы знаменитой темы

Андрей Владимирович Денисов

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, denisow_andrei@mail.ru <https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

Аннотация. В статье рассматривается цитата лютеранского хорала “Ein feste Burg ist unser Gott” в опере Дж. Мейербера «Гугеноты». Ее оценки и музыкантами-профессионалами, и критиками оказались различными, что обусловлено уже самим происхождением первоисточника. Эта цитата представляет осознанно допущенный Мейербером анатопизм: французские протестанты не могли ее исполнять, так как у них был собственный репертуар литургических песнопений. Показаны реальные причины, объясняющие обращение композитора к этому хоралу. Первая состоит в том, что он был хорошо известен французской аудитории, выступая в качестве обобщенного символа протестантской религии в целом. Раскрыты конкретные исторические и культурные предпосылки, благодаря которым этот символ смог сформироваться. Вторая причина заключается в характере религиозного самосознания последователей Кальвина, отождествлявших себя, в частности, с христианами, гонимыми в первые века, а также с ветхозаветными израильтянами. В этом контексте именно “Ein feste Burg” максимально полно мог воплотить главную идею сюжета «Гугенотов» — несокрушимую веру в собственные убеждения. В заключении кратко сказано о потенциальном «сценарии» интерпретации цитаты французской аудиторией в контексте ее отношения к протестантству в годы премьеры оперы.

Ключевые слова: Джакомо Мейербер, «Гугеноты», “Ein feste Burg”, протестантизм, хорал, цитата, семантика

Для цитирования: Денисов А. В. Хорал “Ein feste Burg ist unser Gott” в «Гугенотах» Дж. Мейербера — парадоксы знаменитой темы // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 108–121. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.007>.

© Денисов А. В., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.007

Chorale “Ein feste Burg ist unser Gott” in “The Huguenots” by Giacomo Meyerbeer — Paradoxes of a Famous Theme

Andrei V. Denisov

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
denisow_andrei@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

Abstract. The article considers the quotation of the Lutheran chant *Ein feste Burg ist unser Gott* in the opera *Huguenots* by G. Meyerbeer. Its assessments by both professional musicians and critics were different, which is due to the very origin of the original source. In itself, this quotation represents an anachronism consciously admitted by Meyerbeer: French Protestants could not perform it, since they had their own repertoire of liturgical chants. The author shows the real reasons explaining the composer’s appeal to this chorale. The first is that it was well known to the French audience, acting as a generalized symbol of the Protestant religion in general. The article reveals specific historical and cultural prerequisites, which this symbol is due to. The second reason lies in the nature of the religious self-consciousness of the followers of Calvin, who identified themselves, in particular, with Christians who were persecuted in the first centuries, and Old Testament Israelites. In this context, *Ein feste Burg* fully embodies the main idea of the plot of *Huguenots* — unshakable faith in one’s own convictions. In conclusion, it is briefly said about the potential “scenario” for the interpretation of the quote by the French audience in the context of its attitude towards Protestantism during the years of the opera’s premiere.

Keywords: *Giacomo Meyerbeer*, “*Huguenots*”, “*Ein feste Burg*”, *Protestantism*, *chorale*, *quotation*, *semantics*

For citation: Denisov A. V. Chant “Ein feste Burg ist unser Gott” in “The Huguenots” by Giacomo Meyerbeer — paradoxes of a famous theme. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 108–121. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.007>.

© Andrei V. Denisov, 2023

Андрей Денисов

Хорал “Ein feste Burg ist unser Gott” в «Гугенотах» Дж. Мейербера — парадоксы знаменитой темы

«Гугеноты» Джакомо Мейербера — одна из наиболее известных опер композитора. Начиная с первой же постановки ее сценическая судьба на протяжении длительного времени была необычайно счастливой: она обошла ведущие театральные сцены, мелодии из нее обрабатывались в виде транскрипций, ее музыка оказала мощное воздействие на несколько поколений композиторов, включая тех, кто склонен был Мейербера ругать, не стесняясь в выражениях. Герои и музыкальные темы этой оперы были хорошо узнаваемы на протяжении почти всего XIX в., причем не только во Франции. Она неоднократно упоминается в «Сценах из жизни богемы» А. Мюрге, например, в главе XIV читаем:

«Что ж! Взгляну на нее, но только как на произведение искусства!» — подумал Родольф и поднял голову. «И что за зрелище очам его предстало!» — как восклицает Рауль в «Гугенотах». Серафина была изумительно хороша [Мюрге 1963, 248].

Спустя почти полвека герои «Жизни богемы» обретут новую жизнь в опере Р. Леонкавалло «Богема» (1897), в первом акте которой композитор процитирует два фрагмента из «Гугенотов», явно рассчитывая на то, что публика моментально их узнает¹, хотя они и трактованы в явно пародийно-комическом ключе благодаря параллелизму сценических ситуаций.

Вместе с тем партитура «Гугенотов» содержит довольно необычные решения, далеко не всегда допускающие одноплановую интерпретацию, и самое курьезное среди них оказывается одновременно и самым знаме-

¹ Судя по рецензиям, так и было, см. например: *Locard E. Chronique Lyonnaise // Revue musicale de Lyon: paraissant le mardi de chaque semaine, du 20 octobre au 20 avril. 1903, 24 novembre. P. 68.* Произведения в жанре французской grand opera, в т. ч. Мейербера, обрели большую популярность в оперных театрах Италии с 1850-х, достигнув высшей точки в 1860–70-х гг. (см. Wittmann M., Spencer S. Meyerbeer and Mercadante? The Reception of Meyerbeer in Italy // Cambridge Opera Journal. 1993. Vol. 5. No. 2. P. 116).

нитым — это цитата хорала "Ein feste Burg ist unser Gott". Она привлекла внимание слушателей оперы и сразу после премьеры, и спустя многие десятилетия. В то же время отзывы о ней были разными. Приведем лишь несколько, наиболее показательных примеров. П. И. Чайковский в 1875 г. писал о превосходной разработке мелодии Лютера в опере. Оценивая использование этого хорала в увертюре "Ein feste Burg ist unser Gott" Й. Раффа, он отметил:

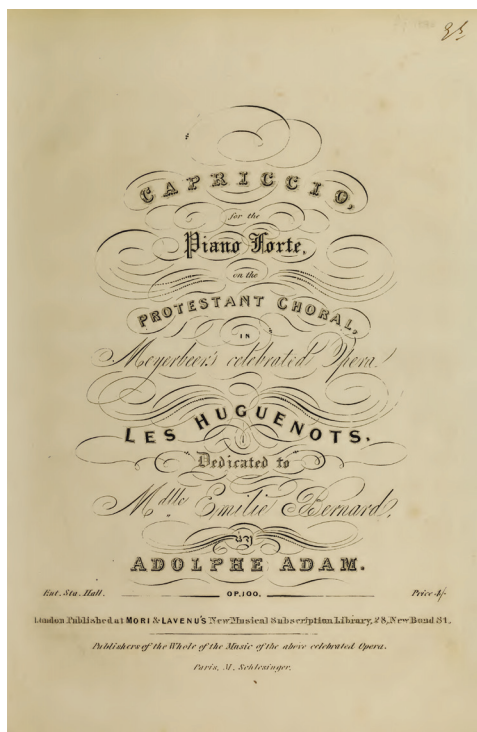
...нужно было много смелости и много мастерства, чтобы, взяв ее (мелодию хорала — А. Д.) за основной мотив и иллюстрировавши посредством полифонического развития и оркестровки, не впасть в подражание такому мастеру как Мейербер. Рафф вышел, однакож, победителем из этой трудности [Чайковский 1953, 238].

Противоположное мнение обнаруживается у А. Н. Серова, представившего, по его словам, перевод немецкой статьи, построенной в форме диалога Любителя и Музыканта, причем последний отмечает, что в «Гугенотах» «профанация хорала осталась музыкальным преступлением» [Серов 1986, 273–274]. Еще более резко высказался в своей откровенно отрицательной статье о «Гугенотах» Р. Шуман:

...всякого доброго протестанта возмущает, когда он слышит, как самую дорогую для него песню горланят с подмостков [Шуман 1978, 58].

Показательно, что столь же разными оказались и музыкальные интерпретации хорала из оперы Мейербера. С одной стороны, именно эта тема стала основой для появившегося в год премьеры оперы Каприччио А. Адана (*ил. 1*), далее она неоднократно использовалась в транскрипциях на темы из «Гугенотов», правда, композиторы были явно не склонны его трансформировать, вводя в относительно неизменном и обособленном виде². Однако так было не всегда. Наиболее шокирующим оказалось появление "Ein feste Burg" в оперетте Ж. Оффенбаха «Батаклан», причем в откровенно гротескно-пародийном смысле. Китайский император Фе-ни-хан (против которого организован заговор) желает обрести смерть так же, как ее приняли гугеноты, и призывает Ке-ки-ка-ко и Фе-ан-нихтон петь вместе с ним "Nosanna!...".

² Так, его использовали А. Адан, Ф. Бейер Ш. Восс, А. Терц, Е. Кеттерер, А. Лопец Альмагро, В. Попп, И. Рафф, Ф. Рис, Е. Таван, К. Черни.



Ил. 1. А. Адан. Каприччио на протестантский хорал из известной оперы Мейербера «Гугеноты», титульный лист

Fig. 1. Adolphe Adam. *Capriccio on a Protestant chorale from Meyerbeer's famous opera 'Les Huguenots'*, title page

Таким образом, цитата “Ein feste Burg” уже начиная со времен премьеры оперы оказалась наиболее провокационным ее местом, поставив особенно остро вопросы о *причинах* ее использования и интерпретации ее *семантики*. В настоящей статье мы и попытаемся их разрешить.

Напомним, что хорал проводится в ключевых сценах каждого акта, кроме четвертого³. Причем во всех его проведениях, судя по особенностям метроритмического и звуковысотного решения, Мейербер ориен-

³ Материал первой столлы хорала становится основой вариационной формы в Прелюдии; в № 3 проводится один раз целиком (с повтором первой столлы); в № 12 — первые два раза — до слов “unser Gott”, далее два раза первые шесть нот; в № 19 — один раз первая столла; в № 27 первый раз — целиком, но с отдельными внутренними сокра-

тировался не на оригинальный материал "Ein feste Burg", а на его версию, сложившуюся в эпоху барокко, в первую очередь — у И. С. Баха в кантате BWV 80, с которой он был знаком [Becker 1980, 60]. Возможно, сама идея использования хорала в опере в качестве обобщенного символа протестантства у Мейербера возникла благодаря его аналогичной трактовке в Пятой симфонии Ф. Мендельсона⁴ (показательно, что, в отличие от нее, музыкального символа у католиков в «Гугенотах» — нет!).

В то же время очевидно, что гугеноты — *французские* протестанты XVI в. — *немецкий лютеранский* хорал не только не могли исполнять, но и вряд ли знали о его существовании. Его цитата в опере представляет так называемый *анатопизм* (средство, не соответствующее месту действия произведения). Это дало повод исследователям XX в. интерпретировать отношение Мейербера к изображению времени и места действия как весьма свободное. Например, А. Герхард заметил:

Мейербер, подобно Верди, не относился слишком серьезно к выбору абсолютно достоверных прообразов своих «характеристических» мелодий. Он выразил свою готовность изучить соответствующий музыкально-исторический материал в 1832-м, готовясь к работе над «Гугенотами», <...> но в итоге использовал "Ein feste Burg ist unser Gott" Лютера, предпочтя его всем другим «реформаторским» подлинным псалмам, которые действительно исполнялись гугенотами [Gerhard 1998, 165]⁵.

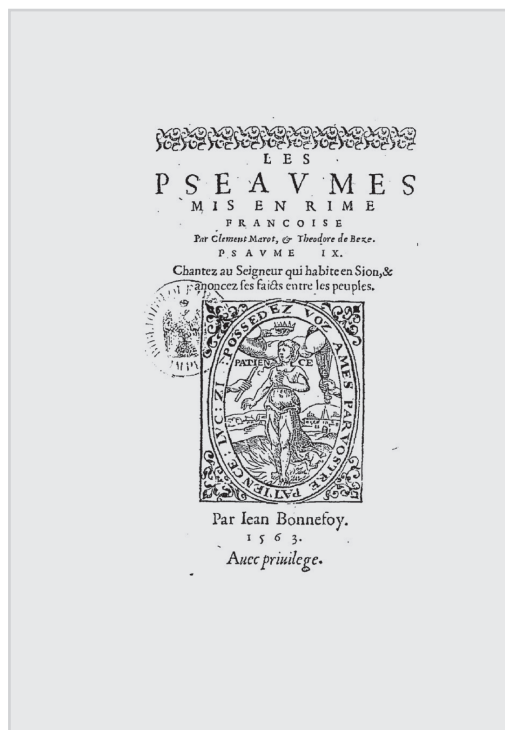
Как все же могло получиться, что Мейербер, превосходно образованный и вдумчивый музыкант, допустил анатопизм в «Гугенотах»? Х. Беккер отмечает, что к идее его использования композитор пришел в процессе работы, притом в рукописях есть множество свидетельств того, что он изучал музыкальные источники, более соответствующие времени и месту действия оперы, в том числе — т. н. Псалтирь гугенотов [Becker 1980, 60] (*ил. 2*).

Первое объяснение, почему Мейербер выбрал именно этот хорал, оказывается внешне самым простым: судя по отзывам прессы на оперу, именно его материал был хорошо *знаком* французской аудитории. В разных изданиях его обычно так и называли — «хорал Лютера» (Г. Берлиоз

щениями, далее использована только первая строка (в том числе — сокращенная до первого предложения).

⁴ Об этой гипотезе см.: Поризко Е. Мендельсон и Мейербер: к вопросу о творческих пересечениях двух композиторов сквозь призму цитаты хорала «Ein feste Burg ist unser Gott» // Вестник музыкальной науки. 2021. Том 9. № 3. С. 13–28.

⁵ Автор статьи благодарит за указание на данный источник докт. иск. О. В. Жесткову.



Ил. 2. «Псалмы» (К. Маро и Т. де Без), титульный лист издания 1563 г.

Fig. 2. *Psalms* (C. Maro and T. de Bez), title page of the 1563 edition

в год премьеры отметил: «в интродукции очень умело использован знаменитый хорал Лютера» [Берлиоз 1956, 110]⁶), позже — и вовсе попросту «хорал»⁷. При этом рецензенты «Гугенотов» отмечали эффектность его использования в наиболее важных сценах оперы (*La Mode*), в *Le Mercure de France* сказано, что он становится своего рода «талисманом» для Марселя, сообщая ему также характер «фанатичного энтузиазма» [Berthoud 1836, 27]. В *La Mode* было написано, что «Марсель сохранил воспоминания о хорале, сочиненном самим Лютером» [Académie 1836, 233] (правда, каким образом подобное «чудо» могло произойти, не уточняется).

⁶ См. также другие рецензии: *La Mode*. 1836, 1 janvier; *Gazette des théâtres*. 1836, 6 mars; *Le Mercure de France*, 1836; *La Presse musicale*. 1847, 4 février.

⁷ *Le Corsaire*. 1849, 18 avril; *La Cloche d'argent*. 1882, 8 octobre.

Почему из огромного числа лютеранских хоралов именно этот оказался столь широко известен, причем не только во Франции? Мартин Лютер создал его приблизительно в 1527–29 гг. на основе немецкого текста псалма №46/45 («Бог нам прибежище и сила, скорый помощник в бедах, / поэтому не убоимся, хотя бы поколебалась земля, и горы двинулись в сердце морей...»). И. Магер отметил, что Лютер трактовал этот гимн как песнь утешения и благодарения, не вкладывая в него какого-либо воинственного смысла [Магер 1986, 95].

Как указывает А. Швейцер, кантата И. С. Баха BWV 80 была написана именно в связи с празднованием дня Реформации 1730 г.⁸ — спустя почти 200 лет после появления самого хорала (он стал частью проприя дня Реформации, 31 октября, лишь в XVIII в., ранее же исполнялся в третьем воскресеньи Великого поста⁹). Возможно, это обстоятельство стало одним из факторов, повлиявших на его трактовку как символа протестантства. Впрочем, устойчивые очертания она обрела, по-видимому, в XIX в., весьма склонном к формированию новых мифов о культуре прошлых эпох.

Знаменитая характеристика, данная этому хоралу Генрихом Гейне (и, надо полагать, вызвавшая бы у самого Лютера немалое удивление), была представлена им в следующем контексте:

Боевою была та упрямая песня, с которой он (Лютер — А. Д.) и его спутники вступили в Вормс. Старый собор содрогнулся при этих новых звуках, и вороны перепугались в своих сумрачных гнездах на колокольнях. Этот гимн, эта марсельеза Реформации, сохранил свою вдохновляющую силу до наших дней... [Гейне 1958, 51]¹⁰.

В Германии хорал звучал в контексте важных событий (например, во время принятия воинской присяги добровольцами в 1813 г. в Рогау в связи с войной с Наполеоном¹¹, а также праздничных мероприятий, например — во время Гутенберговских торжеств в Лейпциге в 1840 г. (по

⁸ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах: Издание третье, исправленное и дополненное. Москва: Классика – XXI, 2011. С. 83.

⁹ Williams P. The Organ Music of J. S. Bach. Second edition. Cambridge University Press, 2003. P. 459.

¹⁰ Первое издание данной работы появилось в Париже (!), в 1834 г.; немецкое издание — в 1835 г.

¹¹ Зубарева Е. Карл Теодор Кёрнер (23.09.1791–26.08.1813) — поэт и герой Войны за освобождение Германии // STEPHANOS. 2015. No. №3. С. 135.

поводу 400-летия изобретения книгопечатания)¹². Использовался он и в сочинениях, написанных в честь юбилеев университетов (Церковная праздничная увертюра О. Николаи).

Неудивительно, что даже спустя семь лет после премьеры «Гугенотов», как указал М. Лоранс, “Ein feste Burg” являлся *единственным* лютеранским хоралом, повсеместно известным во Франции¹³. Ведь к этому времени он существовал в сочинениях очень большого числа композиторов¹⁴. Однако парадокс заключается в том, что эта же тема служила препятствием для представления оперы в других странах. Известно, что при подготовке «Гугенотов» к постановке в Вене помимо дискуссий с цензорами сама императрица написала письмо, запрещающее исполнение лютеранского хорала, в оригинальной версии опера смогла прозвучать в столице Австрии лишь в 1848 г. [Becker 1989, 84]. И это несмотря на то, что в Вене подобный прецедент уже был, причем более чем полвека назад, когда В. Моцарт использовал в финале второго акта своей «Волшебной флейты» лютеранский хорал, правда, вовсе не столь общеизвестный — “Ach Gott, von Himmel sieh darein”.

Как видно, для немецкоязычной аудитории (в том числе — католической Австрии) именно хорал “Ein feste Burg” и в XIX в. сохранял свой высокий сакральный статус. Для французской же аудитории он выступал как общеизвестный символ протестантской религии в целом — не важно, какой именно, немецкой или французской. Восприятие «Гугенотов» современниками композитора, судя по всему, было далеко от каких-либо историко-стилевых дифференциаций¹⁵. По крайней мере то, что гугеноты не могли исполнять “Ein feste Burg”, скорее всего, никого не волновало. Например, Р. Вагнер приводил мнение критиков о том, что Мейербер своей оперой прославляет протестантизм (в то время как «Тангейзер» — католицизм)¹⁶.

¹² См.: Шуман Р. Гутенберговские торжества в Лейпциге // Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Том II А. Москва: Музыка, 1978. С. 265.

¹³ Laurens M. De la Musique religieuse dans l'ancienne tonalité // Revue du Midi. Montpellier. 1843. P. 307.

¹⁴ Среди них — М. Агрикола, М. Альтенбург, И. К. Бах, И. Вальтер, И. Вернер, Д. Букстехуде, Г. Кауффманн, Ф. Кригер, С. Маху, И. Пахельбель, М. Преториус, Г. Телеман, Ф. Тундер, К. Флор, М. Франк, И. Ханфф, Х. Л. Хасслер, Л. Хеллингк, Х. Шайдемманн, И. Шайн и т. д.

¹⁵ То, что использованный Мейербером лютеранский хорал не мог иметь отношения к гугенотам, возможно первым отметил лишь в 1920 г. Ю. Капп (назвав данную ситуацию почему-то «анахронизмом»), см.: Kapp J. Meyerbeer. Schuster & Loeffler in Berlin, 1920. P. 164.

¹⁶ Вагнер Р. Моя жизнь: в 2 т. Том 1. Москва: Издательство Астрель, 2003. С. 507.

Однако эта причина оказывается хоть и существенной, но лишь внешней. Более важен *скрытый* смысловой план в интерпретации содержания этого хорала. Судя по всему, его выбор был связан с тем, что последователи Кальвина отождествляли себя как с преследуемыми в первые века христианами, так и с ветхозаветными израильтянами, находящимися под гнетом египтян или в Вавилоне¹⁷. В. Браунинг отметил, что во время протестантских богослужений, совершавшихся в период Реставрации Бурбонов, возникала явная параллель между современными событиями и вавилонским пленом израильтян¹⁸. В контексте оперы содержание "Ein feste Burg" как нельзя более соответствовало ключевой идее сюжета — *непоколебимой вере в свои религиозные убеждения*, во имя которых не страшна и мученическая смерть¹⁹.

Сам композитор писал по поводу использования "Ein feste Burg" своему другу Г. Веберу 20 октября 1837 г. так:

Конечно, если бы хорал стал оперной арией <...>, это был бы скандал. В действительности, этот хорал противопоставлен светской музыке и звучит всегда в строгом церковном стиле, как если бы он был голосом из лучшего мира, символ надежды и веры <...> но всегда только в устах человека (слуга Марсель), который представляет простую, но непоколебимую и благочестивую веру, и даже может быть назван мучеником. В этом плане я расцениваю присутствие [хорала] в этой опере как прославление, а не осквернение церковной музыки [Becker 1989, 79]²⁰.

В том же письме ранее композитор пишет о своем отношении к историческим событиям Варфоломеевской ночи — по его мнению, для католиков они имели сугубо политический смысл. При этом маэстро указывает, что вопрос о допустимости воплощения религиозного конфликта на оперной сцене, как и использования хорала в опере был решен еще четверть века назад, когда в лютеранском Берлине была представлена

¹⁷ Noske F. The Linköping Faignient-Manuscript // Acta Musicologica. 1964, Vol. 36, Fasc. 2/3 (Apr. — Sep.). P. 157.

¹⁸ Browning W. A history of the Huguenots, from 1598 to 1838. London: W. Pickering, 1839. P. 347.

¹⁹ О. В. Жесткова трактует семантику этого хорала в «Гугенотах» как воплощение идеи религиозного протеста — см.: Жесткова О. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление: дисс. ... докт. иск. Казань, 2018. С. 207.

²⁰ См. также более раннюю публикацию части письма: [Becker 1980, 60].

пьеса З. Вернера “Die Weihe der Kraft”, в которой героем выступал сам Лютер и звучали хоралы [Becker 1989, 79].

Цитирование литургического материала в опере конца XVIII — первых десятилетий XIX в. в любом случае было явлением достаточно экстраординарным²¹. В этом плане смелость Мейербера вполне сопоставима с явно эпатажным (для тех времен) использованием в «Фантастической симфонии» Берлиоза григорианского хорала “Dies irae”. Однако гротескная трактовка последнего, как правило, не вызывала острой полемической реакции у слушателей, в то время как “Ein feste Burg” в «Гугенотах», как стало видно выше, не всегда воспринимался адекватно. Возможно, одна из причин заключается именно в том, что в опере, согласно замыслу Мейербера, он и должен был сохранять свое положение *высшего ценностного плана*.

В связи с этим возникает естественный вопрос: как «вписывается» эта цитата в контекст отношения французской аудитории к протестантизму в целом (и кальвинизму в частности) в годы премьеры самой оперы и позже? Судя по всему, оно было достаточно изменчивым и неоднозначным. В первые десятилетия XIX в. между протестантами и католиками происходили столкновения, причем достаточно жесткие²². В то же время, как отмечает Б. Фитцпатрик, во Франции каждая смена национального режима влекла за собой изменения в религиозной «карте» страны, и в результате Первая и Вторая Реставрации Бурбонов имели католический «акцент», в то время как Первая империя, Сто дней и Июльская монархия получили поддержку со стороны протестантов²³. Именно в последний период «Гугеноты» и были представлены впервые. В то же время само это слово, давшее название опере, в языковой практике первой половины XIX в. могло трактоваться с явно *отрицательными* коннотациями²⁴.

Конечно, само появление оперы Мейербера вряд ли стоит ставить в однозначное соответствие религиозным процессам современной ей действительности. Но не приходится полностью исключать и то обстоя-

²¹ Так, еще А. Гретри в связи с созданием своей оперы «Великолепный» писал: «Мне казалось рискованным в комической опере дать <...> контрапункт, определенно указывающий на церковное пение» [Гретри 1939, 148].

²² Подробнее о драматичной истории противостояния католиков и протестантов во Франции этого периода см.: *Browning W. A history of the Huguenots, from 1598 to 1838*. London: W. Pickering, 1839. P. 347–406.

²³ *Fitzpatrick B. The Emergence of Catholic Politics in the Midi, 1830–70 // Religion, Society and Politics in France since 1789*. London — Rio Grande: The Hambledon Press, 1991. P. 90.

²⁴ См., например, определение, данное в *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*: гугенот — «оскорбительное прозвище, данное кальвинистам французскими католиками» [Larousse 1872, 435].

тельство, что она весьма недвусмысленно напоминала о недопустимости превращения веры в инструмент идеологических и политических манипуляций, губительных и для социума, и для религии в любую эпоху.

Список источников

- [1] Берлиоз 1956 — *Берлиоз Г.* Мейербер. «Гугеноты» // Гектор Берлиоз. Избранные статьи. Москва: Музгиз, 1956. С. 109–125.
- [2] Гейне 1958 — *Гейне Г.* К истории религии и философии в Германии // *Гейне Г.* Собрание сочинений в десяти томах. Том 6. Ленинград: Гос. издат. худ. лит., 1958. С. 13–140.
- [3] Гретри 1939 — *Гретри А.* Мемуары или Очерки о музыке. Т. 1. Москва-Ленинград: Музгиз, 1939. 264 с.
- [4] Мюрже 1963 — *Мюрже А.* Сцены из жизни богемы / пер. с фр. и примеч. Е. А. Гунста; вступ. статья С. И. Великовского. Москва: Гослитиздат, [1963]. 456 с.
- [5] Серов 1986 — *Серов А.* Разговор по случаю «Гугенотов» // *Серов А. Н.* Статьи о музыке: в 7 выпусках. Вып. 2 Б. Москва: Музыка, 1986. С. 272–282.
- [6] Чайковский 1953 — *Чайковский П.* Восьмое симфоническое собрание. — Итальянская опера // *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи. Москва: Музгиз, 1953. С. 237–240.
- [7] Шуман 1978 — *Шуман Р.* Фрагменты из Лейпцига IV. [«Гугеноты»] // *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей: Том II А. Москва: Музыка, 1978. С. 49–62.
- [8] Académie 1836 — Académie Royale de Musique. Première représentation des Huguenots, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de Giacomo Meyerbeer // *La Mode: revue des modes, galerie de moeurs, album des salons.* 1836, 1 janvier. P. 231–233.
- [9] Becker 1980 — Giacomo Meyerbeer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Heinz Becker. Rowolt, 1980. 157 p.
- [10] Becker 1989 — Giacomo Meyerbeer: A Life in Letters / H. and G. Becker. Portland: Amadeus Press, 1989. 215 p.
- [11] Gerhard 1998 — *Gerhard A.* The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century. Trans. by Mary Whittall. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998. 503 p.
- [12] Larousse 1872 — Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: Tome neuvième / par Pierre Larousse. Paris, [1872]. 1283 p.
- [13] Mager 1986 — *Mager I.* Martin Luthers Lied "Ein feste Burg ist unser Gott" und Psalm 46 // *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie.* 1986. Bd. 30. S. 87–96.
- [14] Berthoud 1836 — Les Huguenots // *Le Mercure de France: revue complémentaire du Musée des familles et des Magasins pittoresques: études et révélations mensuelles du journalisme, de la librairie, des ateliers, des académies, des salons, des théâtres et des tribunaux, réd. Henry Berthoud.* [Paris], 1836. P. 26–27.

References

- [1] Berlioz, Hector (1956). "Meyerber. 'Gugenoty'" ["Meyerbeer. 'The Huguenots'"]. In Hector Berlioz, *Izbrannye stat'i* [Selected papers]. Moscow: Muzgiz, pp. 109–125 (in Russian).
- [2] Heine, Heinrich (1958). "K istorii religii i filosofii v Germanii" ["To the history of religion and philosophy in Germany"]. In Heine Heinrich, *Sobranie sochineniy v desyati tomakh* [Collection of works in ten volumes]: Vol. 6. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, pp. 13–140 (in Russian).
- [3] Gretry, André (1939). *Memuary ili Ocherki o muzyke* [Memoirs or essays about music]. Vol. 1. Moscow-Leningrad: Muzgiz, 264 p. (in Russian).
- [4] Murger, Henri (1963). *Stseny iz zhizni bogemy* [Scenes from the life of the bohème], translation from French and notes by Evgeniy A. Gunst; introductory article by Samariy I. Velikovskiy. Moscow: Goslitizdat, [1963]. 456 p. (in Russian).
- [5] Serov, Aleksander (1986). "Razgovor po sluchayu 'Gugenotov'" ["Conversation on the occasion of the 'Huguenots'"]. In Aleksander N. Serov, *Stat'i o muzyke* [Papers about music]: in 7 iss. Iss. 2 B. Moscow: Muzyka, pp. 272–282 (in Russian).
- [6] Tchaikovsky, Pyotr (1953). "Vos'moe simfonicheskoe sobranie. — Ital'yanskaya opera" ["The eight symphonic meeting. — Italian opera"]. In Pyotr I. Tchaikovsky, *Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Music critical articles]. Moscow: Muzgiz, pp. 237–240 (in Russian).
- [7] Schumann, Robert (1978). "Fragmenty iz Leyptsiga IV. ['Gugenoty']" ["Fragments from Leipzig IV ['The Huguenots']"]. In Robert Schumann, *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statey* [About music and musicians: Collection of papers]: Vol. II A. Moscow: Muzyka, 1978, pp. 49–62 (in Russian).
- [8] Académie (1836). "Académie Royale de Musique. Première représentation des Huguenots, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de Giacomo Meyerbeer". In *La Mode: revue des modes, galerie de moeurs, album des salons*, 1836 1 janvier, pp. 231–233.
- [9] Becker, Heinz (1980). *Giacomo Meyerbeer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Heinz Becker*. Rowolt, 157 p.
- [10] Becker, Heinz (1989). *Giacomo Meyerbeer: A Life in Letters*, H. and G. Becker. Portland: Amadeus Press, 215 p.
- [11] Gerhard, Anselm (1998). *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*. Translated by Mary Whittall. Chicago, London: The University of Chicago Press, 503 p.
- [12] Larousse, Pierre (1872). *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: Tome neuvième, par Pierre Larousse*. Paris, 1283 p.
- [13] Mager, Inge (1836). "Martin Luther's Lied 'Ein feste Burg ist unser Gott' und Psalm 46". In *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*. Bd. 30, pp. 87–96.
- [14] Berthoud, Henry (1986). "Les Huguenots". In *Le Mercure de France: revue complémentaire du Musée des familles et des Magasins pittoresques: études et révélations mensuelles du journalisme, de la librairie, des ateliers, des académies, des salons, des théâtres et des tribunaux*, réd. Henry Berthoud. [Paris], pp. 26–27.

Статья поступила в редакцию: 26.06.2023; одобрена после рецензирования: 29.06.2023;
принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 26.06.2023; approved after reviewing: 29.06.2023; accepted for
publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 782.21

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.008

Особенности вокального стиля опер Джоаккино Россини: традиции и новаторство

Лю Сяохэ

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия,
1534264616@qq.com, <https://orcid.org/0009-0000-1712-7532>

Аннотация. Статья посвящена выявлению в оперных партиях Россини характерных черт староитальянских вокальных традиций и новых способов работы композитора с вокально-мелодическим материалом. Будучи адептом итальянского *bel canto* XVIII в., Россини сохранил в своих операх его основополагающие черты. Среди них выделяются: непродолжительность вокальных фраз, сосредоточенность мелодики в удобной тесситуре, насыщение колоратурой всех вокальных партий (включая басовые), избегание потенциально опасного переходного регистра в быстрых и сложных пассажах. Так же, как другие композиторы *bel canto*, Россини ориентировался на хорошо подготовленных певцов, в совершенстве владеющих выровненным тембром, головным голосом, навыками точного интонирования, пения *legato*, *portamento* и *messa di voce*. В то же время итальянский мастер насытил вокальный стиль новыми чертами, главная из которых заключалась в том, что колоратура стала сущностной основой вокальной мелодии и важнейшим выразительным средством.

Ключевые слова: *Дж. Россини, вокальная мелодия, вокальный голос, силлабический стиль, вокализ, колоратура*

Для цитирования: *Лю Сяохэ. Особенности вокального стиля опер Джоаккино Россини: традиции и новаторство // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 122–139. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.008>.*

© Лю Сяохэ, 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.008

Specifics of the Vocal Style of Gioachino Rossini's Operas: Tradition and Innovation

Liu Xiaohe

Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Russia,
1534264616@qq.com, <https://orcid.org/0009-0000-1712-7532>

Abstract. The paper identifies distinctive features of the Old Italian vocal tradition and the new ways that Rossini used to work with vocal and melodic material in his opera parts. Being a follower of the Italian bel canto of the XVIII century, Rossini preserved its fundamental characteristics in the operas, namely: shorter vocal phrases, concentration of the melodic in a convenient tessitura, saturation with coloratura of all the vocal parts, including the bass ones, avoiding a potentially dangerous transitional register in fast and complex passages. Like other bel canto composers, Rossini focused on well-trained singers who perfectly mastered the smooth timbre, *voce di testa*, skills of precise intoning, legato, portamento and *messa di voce* singing. At the same time, the Italian master saturated the vocal style with new features, the main one being that coloratura became the essential basis of vocal melody and the most important expressive means.

Keywords: *Gioachino Rossini, vocal melody, vocal voice, syllabic style, vocalise, coloratura*

For citation: Liu Xiaohe. Specifics of the Vocal Style of Gioachino Rossini's Operas: Tradition and Innovation. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 122–139. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.008>.

© Liu Xiaohe, 2023

Особенности вокального стиля опер Джоаккино Россини: традиции и новаторство

По мнению выдающегося исследователя итальянской оперы Р. Челетти, в вокальном стиле творений Джоаккино Россини можно выделить три наиболее важные составляющие: во-первых, это наследие *bel canto*; во-вторых, новаторские черты, разработанные самим композитором, в-третьих, особая связь определенных вокальных голосов с определенными же оперными ролями [Celletti 2001, 146]. Третий пункт этой проблематики обстоятельно рассматривался в диссертации Л. А. Садыковой, материалом исследования которой были избраны, в основном, «серьезные» оперы Россини¹. Две первых составляющих вокального стиля «божественного маэстро» будут рассматриваться в настоящей статье.

Россини хорошо знал искусство *bel canto*, и в этом не было чего-то выдающегося для молодого итальянского композитора начала XIX в. Как и многие его коллеги, он родился в музыкальной семье² и освоил вокальные навыки раньше, чем композиторские. Первые уроки пения он получил еще в Пезаро у своей матери, а также у священника Джузеппе Малерби. Когда семья переехала в Болонью (в 1805 г.), Россини даже выступил в постановке оперы «Камилла» Фердинанда Паэра в театре *Del Corso*. Затем Россини обучался в Болонском лицее (1806–09), где, помимо контрапункта и композиции, посещал уроки вокала. Вокальная практика молодого музыканта продолжилась и в последующие годы, когда он работал в различных итальянских театрах хормейстером или аккомпаниатором певцов.

Россини обладал красивым, хорошо поставленным голосом и, по-видимому, считал вокальное мастерство столь естественным навыком, что без ложной скромности относил себя к вокально-исполнительскому

¹ См.: Садыкова Л. А. Оперы *seria* Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дисс... канд. иск. Казань, 2016. 216 с.

² Отец Россини был валторнистом, а мать пела в небольших оперных труппах. В 1798 г. она выступала в качестве *seconda donna* в театре Анконы, в следующем сезоне — как *prima donna* в Ферраре. Известно, что до 1808 г. она также пела в различных итальянских оперных театрах, включая Болонский [См: Жесткова, Садыкова 2013, 152].

сообществу. Нотный издатель Джулио Рикорди рассказывал, что как-то, представляя друзьям молодого французского художника Гюстава Доре, обладателя прекрасного баритона, Россини сказал:

Это синьор Доре, которого все считают великим художником, но который на самом деле — великий певец, следовательно, мой коллега [Фраккароли 1990, 319].

На склоне лет в письме к Филиппо Филиппи Россини вспоминал:

...я был виртуозом итальянского бельканто, прежде чем стать композитором [Фраккароли 1990, 394].

Высокий уровень вокального мастерства Россини неоднократно подтверждался современниками, слышавшими пение композитора на приемах, у себя дома, у друзей или на репетициях. Так, Даниэль Обер был очевидцем исполнения Россини арии Фигаро из его знаменитой оперы:

Я никогда не забуду впечатления, полученного от этого блистательного исполнения. У Россини был красивейший баритон, и он пел свою музыку с вдохновением и блеском так, что превосходил в этой партии и Пеллегрини, и Галли, и Лаблаша [Фраккароли 1990, 319].

Россини всю жизнь окружал себя певцами. В годы юности его музой была контральто Мариетта Марколини, затем он женился на сопрано Изабелле Кольбран. Для каждой из них композитор написал несколько партий в своих операх. В близкий круг общения Россини входили самые выдающиеся певцы своего времени, многим из них он давал уроки пения, а, например, в 1823 г. вокально-педагогическая работа составляла главную статью его заработков. Все эти факты говорят о том, что Россини не просто понимал законы *bel canto*, но освоил их в своей вокальной, вокально-педагогической и композиторской практике.

Bel canto — термин, который ввел Россини, восхищаясь вокальным искусством кастратов и сетуя о его угасании в первые десятилетия XIX столетия. Хотя, применяя это выражение, композитор не дал ему конкретного определения, из контекста его писем понятно, что он подразумевал виртуозные голоса кастратов, их красивый и идеально выровненный тембр, большой диапазон, совершенное владение приемами

messa di voce, portamento di voce, акробатическую подвижность и гибкость голоса в мелких пассажах. Композитор отмечал:

Большинство известных певцов и певиц нашего времени обязаны своим дарованием, прежде всего счастливым природным данным, а не их совершенствованию. Подлинное искусство *bel canto* кончилось вместе с кастратами. Для этих людей искусство было всем, поэтому они проявляли чрезвычайное прилежание и неутомимую старательность в его совершенствовании [Россини 1968, 41].

Что касается композиторского стиля *bel canto*, к его характерным чертам следует отнести, прежде всего, непродолжительные (обычно не более четырех тактов), почти одинаковые по протяженности фразы. Подобно своим старшим коллегам по композиторскому цеху, Россини сочинял вокальные мелодии, опираясь на принцип периодичности фраз. Он прослеживается как в кантиленных, так и в подвижных виртуозных ариях. В качестве примера можно привести арию Моисея *Dal tuo stellato soglio* («Моисей»), каватину Уберто *Oh fiamma soave* («Дева озера»), каватину Нинетты *Di piacer mi balza il cor* («Сорока-воровка»). На первый взгляд, вокальная мелодия этих арий развивается стихийно, но она подчинена принципу периодичности и состоит из небольших фраз, разделенных цезурами или оркестровыми эпизодами. Цезуры между фразами позволяют певцу вовремя брать дыхание и способствуют естественности и плавности пения. Достаточно изучить мелодическую структуру десятка любых россиниевских арий, особенно арий кантиленного характера, чтобы убедиться, что главной заботой композитора была регулярность смены дыхания певца.

Россини сочинял свои оперы в расчете на великолепные голоса певцов, вокально-технические возможности которых он знал. Поэтому мелодика его арий предполагает у исполнителя хорошее *legato*, которое достижимо лишь при совершенной однородности тембра и громкости на всей протяженности диапазона. Важным свойством россиниевских певцов была гибкость голоса, которая позволяла нюансировать мелодию едва уловимыми на слух *crescendo* или *diminuendo*, а каждую длинную ноту украшать *messa di voce*. При переходе от одной фразы к другой, независимо от того, как меняется tessitura, певец должен петь абсолютно ровным тембром и с равной силой. Эти требования россиниевского вокального стиля зачастую представляют непреодолимое препятствие для современных певцов, не выработавших у себя ровного, красивого, гибкого голоса и обученных на другом оперном репертуаре.

Гибкость и подвижность голоса особенно необходимы в исполнении россиниевских *santabile*, которые всегда изящно орнаментированы. Вспомним для примера каватину Арзаче *Ah! Quel giorno* из оперы «Семирамида» или арию Армиды *D'amore al dolce impero* из одноименной оперы. Современным артистам партии Россини могут показаться чересчур сложными: многие из них позволяют себе купировать, опускать украшения и каденции. Но в свое время они воспринимались как незатейливые адаптации изысканных колоратур в ариях кастратов, чей уход с перных сцен оплакивал композитор. Тем не менее, несложная с точки зрения Россини орнаментика требовала от певца безупречной чистоты интонирования и идеального *legato*. По свидетельствам современников, примадонны и тенора Россини обладали не только хорошо поставленными голосами, но и развитым артистическим вкусом, что позволяло им демонстрировать тонкие градации выразительности даже в украшениях. Например, украшения в партии Танкреда проникнуты чувственностью и светом, в партии Дездемоны орнаментика элегична и глубоко патетична, а колоратуры в партии Анны («Магомет II») исполнены героического пафоса и предполагают драматический характер пения.

Одно из фундаментальных правил итальянского *bel canto* XVIII в. заключалось в том, что тесситура арии должна была идеально соответствовать возможностям певца. Россини крайне редко писал арии с очень низкой или очень высокой тесситурой. Исключение составляют лишь арии, предназначенные для высоких теноров (*tenore contraltino*) — таких, как Серафино Джентили, Джованни Давид, Джакомо Гульельми, Савино Монелли и Мануэль Гарсиа в ранний (неаполитанский) период своих выступлений. Среди парижских певцов Россини высоким тенором обладал Адольф Нурри, тип голоса которого «соотносился по своим качествам <...> с *haute-contre*» [Жесткова 2014, 30]. Все эти певцы справлялись с высокой тесситурой благодаря пению *voce di testa* (головной голос или фальцет) [Садыкова 2016, 160]. Для остальных голосов Россини сочинял арии в средней тесситуре, позволяющей не утрачивать самые главные качества пения — точность интонации, ровность тембра, *legato*, *portamento*, *messa di voce*.

Россини писал в письме к Луиджи Ферруччи:

Следует писать в среднем регистре, ибо в нем всегда получается хорошая интонация. На крайних звуках столько же выигрывают в силе, сколько теряют в грации, а при злоупотреблении получается паралич гортани, после чего предлагают выход в виде декламационного пения, то есть лающего и фальшивого [Фраккароли 1990, 371].

Также от староитальянского искусства *bel canto* Россини наследовал два типа соотношения текста и музыки, определявшие степень вокального мастерства и характер вокального стиля. Первый тип — силлабическое пение, в котором одному слогу текста соответствуют одна-две ноты; второй тип — вокализ или вокализное пение: на один слог текста приходится неограниченное число нот. Как в силлабическом стиле пения, так и в вокализах Россини всегда заботился, чтобы самые сложные для певца пассажи и кульминационные фразы не попадали на переходные участки между регистрами. И певцы, и педагоги по вокалу знают, насколько «опасными» являются указанные участки диапазона, причем не только для начинающих, но и для опытных исполнителей. Об этом хорошо знал и Россини, поэтому стремился сосредоточить основную вокальную мелодию в самом надежном для певца пространстве — в центре диапазона. Это позволяло сберечь вокальную энергию, необходимую для кульминаций ансамблей и финалов.

Вокально-исполнительский опыт Россини проявлялся и в том, что он избегал продолжительных вокализов, начинающихся в переходном регистре. Сочиняя череду сложных вокализов, композитор начинал с самого удобного для голоса участка, при этом первые фразы должны были быть короткими, как разминка. Затем он постепенно повышал тесситуру голоса и увеличивал продолжительность вокализов, давая возможность певцу продемонстрировать голос во всем его блеске. Такой принцип встречается в большинстве арий независимо от голосового типа, для которого они предназначались. К примеру, он лежит в основе кульминации арии *Languir per una bella* из оперы «Итальянка в Алжире». Партия Линдора сочинялась для Серафино Джентили — тенора-контральтино, чей диапазон достигал высокой *до*. Переходным участком Джентили, судя по его партиям, были ноты *фа-диез-соль-диез* первой октавы. Вокальный диапазон арии *Languir per una bella* составляет полторы октавы: *фа-до*². Композитор начинает пассаж с *фа*¹. Поначалу он дает распеться голосу в более низком участке, а затем постепенно повышает тесситуру в довольно плавном пассаже, достигая, но не задерживаясь на переходной *соль*¹, осторожно «пробуя» *ля-бемоль*¹, спустя два такта в поступенном движении приводя мелодию к *си-бемоль*¹, которая, очевидно, звучала у певца очень эффектно и, наконец, давая голосу сверкнуть нотой *до*² в следующем такте (ил. 1).

Высокие голоса — как сопрано, так и *tenore contraltino* — хорошо звучали в силлабических эпизодах в высоком регистре. Ария Линдора с ее продолжительными эпизодами вокальной силлабики в чрезвычайно высокой тесситуре подтверждает этот принцип. Здесь же проявляется

Ил. 1. Дж. Россини. «Итальянка в Алжире». Ария Линдора *Languir per una bella*, тт. 114–122

Fig. 1. Gioachino Rossini. *Italiana in Algeri*. Lindoro's Aria *Languir per una bella*, meas. 114–122

che sem - pre in a - mo - re si ser - ba cos -
- tan -
- te si ser - ba si ser - ba

и другой принцип *bel canto* — принцип симметричности вокальной структуры: основная мелодия основана на четырех двутактовых фразах, что позволяет певцу периодически брать дыхание. Кроме того, чередование силлабических и полусиллабических фраз благоприятствует хорошему звукообразованию.

Как мы убедились, все вокальные партии Россини позволяют регулярно брать дыхание. В кантиленных ариях вокальная мелодия «парит» в довольно высоком регистре, но в блестящих виртуозных вокализах (с триолями, квартолями, секстолями или нестандартными группами шестнадцатых) она охватывает довольно широкий диапазон.

Можно обозначить и другие черты вокального письма *bel canto*, которые Россини привнес в свои оперы. Во-первых, это его стремление наделять оперные партии всех голосов колоратурными пассажами. Даже басовые партии Россини никогда не сочинял в чисто силлабическом стиле, украшая мелодию хотя бы несложными вокализами и фиоритурами. Когда композитор переделывал свою итальянскую оперу «Магомет II» для Королевской академии музыки в Париже, где она ставилась под названием «Осада Коринфа» (1826), он сохранил большую часть вокализов в партии Магомета, которую должен был петь парижский бас Николя-Проспер Дериви. Готовя новую редакцию к премьере, Россини проводил много вокальных репетиций с певцами парижской Оперы, и результат их вокального переобучения под руководством маэстро был зафиксирован в воспоминаниях историка театра Альфонса Руайе:

Самый твердолобый Дериви возражал, что бас в Опере никогда не пел рулады, но он исполнил свою арию “*Chef d’un peuple indomptable*” («Вождь неукротимого народа») очень хорошо. Адольф Нурри взял во время этих репетиций уроки пения, наилучшие из тех, которые он получал в своей жизни [Royer 1875, 134] (перевод мой — Л. С.)

Во-вторых, со вкусами *bel canto* Россини роднило его пристрастие к голосовому типу контральто *en travesti*, который пришел на смену мужскому сопрано и альту, когда кастраты почти перестали выступать на оперных сценах. Именно для контральто *en travesti* — певиц, обладающих не только вокальным, но и актерским дарованием — Россини сочинил ряд блестящих партий главных лирических героев. Среди них заглавные партии в операх «Кир в Вавилоне», «Сигизмунд», «Танкред», «Бьянка и Фальеро», а также партии Сивено в опере «Деметрио и Полибио», Малкольма в «Деве озера», Кальбо в «Магомете», Арзаце в «Семирамиде» [см.: Садыкова 2016, 71–73].

В-третьих, приверженность Россини к традициям итальянского *bel canto* проявилась в его искренней антипатии к вокальным новшествам Дюпре и других итальянских теноров, которые в конце 1830-х гг. изменили манеру пения в высоком регистре. Речь, в частности, идет о способе пения высокой ноты *do* в грудном регистре (*do di petto*), который продемонстрировал тенор Жильбер Дюпре в Париже в 1837 г., когда, исполняя роль Арнольда в опере «Вильгельм Тель» Россини,

утвердил новый тип героизма и новую трактовку тенорового голоса, получившего название *tenore di forza* [Жесткова 2015, 54].

Резкость, напряженность, металлический призывок этого грудного *do* Россини охарактеризовал как «крик каплуна, которого режут» [Россини 1968, 188].

С другой стороны, в музыке Россини обнаруживаются некоторые черты, не связанные со староитальянскими традициями *bel canto*, а зародившиеся в операх старших современников Россини — Фердинандо Паэра, Симона Майра, Никколо Антонио Дзингарелли. У них появился, а у Россини усовершенствовался богато орнаментированный тип мелодики, который стал эффектным средством изображения нежности и исступленного лирического восторга героев. Развитие этого типа мелодики можно проследить, начиная с дуэта Сивена и Лизинги *Questo cor ti giura amore* в «Деметрио и Полибио», дуэта Зенобии и Арзаце *Mille*

sospiri, e lagrime в «Аврелиане в Пальмире», арии Изабеллы *Per voi che adoro* в «Итальянке в Алжире», кабалетты Танкреда *Di tanti palpiti* в одноименной опере. Этот стиль мелодики Россини достиг своей кульминации в арии Армиды *D'amor al dolce impero* и в дуэте *Serbami ognor sí fido* в опере «Семирамида». Упомянутый дуэт Арзаче и Семирамиды — это, бесспорно, шедевр россиниевского вокального гения. Среди других опер, сочиненных композитором в начале 1820-х гг., он больше, чем другие арии и ансамбли, насыщен изысканной мелизматикой, создающей ощущение эмоционально-психологической неоднозначности. Композитору удалось воплотить чувственность героев, к которой непостижимым образом примешаны чувство материнской нежности Семирамиды и сыновней любви Арзаче (ил. 2):

Ил. 2. Дж. Россини. «Семирамида». Дуэт Семирамиды и Арзаче *Serbami ognor sí fido*, тт. 138–147

Fig. 2. Gioachino Rossini. *Semiramide*. Semiramide and Arsace's Duet *Serbami ognor sí fido*, meas. 138–147

The image shows a musical score for a duet. It consists of three systems of music. The first system has two vocal staves with lyrics: "si ri - tor - na si ri - tor - na a re - spi - rar a". The second system continues the vocal lines with lyrics: "si ri - tor - na si ri - tor - na a re - spi - rar a". The third system shows the vocal lines with lyrics: "re spi - rar" and "re spi - rar". The piano accompaniment is written in the lower staves of each system, featuring a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Общеизвестно, что во второй половине XVIII в. изобилие и длина оперных вокализов подвергались справедливой критике. Одним из приемов итальянского *bel canto*, который рассматривался как недостаток, было частое применение растянутых на несколько тактов вокализов, проходящихся на один слог слова. Такие вокализы основывались на повторяющихся идиомах и скорее ассоциировались с механическими виртуозными экзерсисами, чем с мелодией, органично отражающей смысл драматической ситуации и эмоциональное состояние героя. Россини часто

использовал подобные вокализы в своих ранних операх: мы встречаем их в «Деметрио и Полибио», «Сигизмунде», «Аврелиане», «Танкреде». Однако в операх неаполитанского периода их становится крайне мало. На смену длинным вокализам приходит смешанный тип соотношения текста и музыки. Этот новый вокальный стиль наполовину состоит из силлабических или полусиллабических эпизодов и наполовину — из коротких вокализов, приходящихся на каждый слог слова и включающих от четырех до восьми нот мелких длительностей. По мнению Челетти, этот смешанный стиль составил один из главных принципов вокальной реформы Россини [Celletti 2001, 151]. Добавим, что Россини не был основоположником стиля, основанного на смешении силлабических и вокализных элементов письма. Подобное чередование применяли Фердинандо Бертони, Доменико Чимароза, Пьетро Александро Гульельми, Джузеппе Сартти, Никколо Антонио Цингарелли и другие итальянские композиторы в конце XVIII в. Но Россини, действительно, развивал этот принцип так систематично и целенаправленно, что сделал его важнейшим элементом своего вокального письма.

Примеры виртуозного россиниевского стиля, основанного на вокализных распевах слогов, содержатся в каждой опере Россини. Кабалетта *Di tanti palpiti* из арии Танкреда *Tu che accendi questo core* выражает любовное томление героя, с нетерпением ожидающего встречи с возлюбленной после долгой разлуки (ил. 3):

Ил. 3. Дж. Россини. «Танкред». Ария *Tu che accendi questo core*, тт. 114–118

Fig. 3. Gioachino Rossini. *Tancredi*. Aria *Tu che accendi questo core*, meas. 114–118

The image shows a musical score for the aria 'Tu che accendi questo core' by Gioachino Rossini. The score is in 2/4 time, B-flat major, and features a 'leggiere' marking. It shows a vocal line with lyrics: 'mi pa - sce - ro, mi pa - sce - ro, mi pa - sce - ro, mi pa - sce - ro,'. The melody consists of short, rhythmic phrases of 4-8 notes, alternating with longer, more melodic lines.

Этот фрагмент — один из множества примеров вокальной мелодики Россини, которые подтверждают его тезис о том, что мелодия должна выражать чувство, а не подражать ему. Мнение по этому поводу Россини как-то высказал в письме к Филиппо Филиппи:

Я всегда буду *inèbranlable* [непреклонно — Л. С.] считать итальянское музыкальное искусство (особенно вокальное) целиком «идеальным и выразительным», но никогда «подражательным» [Фраккароли 1990, 395].

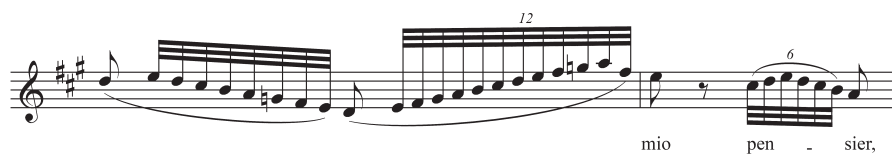
Дробя слово на слоги, отделяемые друг от друга посредством вокализов, композитор как бы рассредоточивает значение слова, но при этом он углубляет музыкальную значимость вокальной фразы и выразительную функцию певческого искусства. Таким образом, вокальная мелодия Россини изначально рождается орнаментированной: колоратура является ее глубинной сутью, а не механически добавленным украшением. Эту особенность мелодического мышления Россини можно иллюстрировать сотнями примеров — от первых неаполитанских опер до «Семирамиды» — последней итальянской оперы. Среди самых ярких — раздел *Allegro (Non più mesta)* в каватине Анджелины *Nacqui all' affanno* из «Золушки», *Andantino* дуэта Изабеллы и Мустафы *O che muso, che figura* из «Итальянки в Алжире», ария Елизаветы *Bell'alme generose* из «Елизаветы, королевы Англии», раздел *Allegro* каватины Арзаче *Ah, quel giorno* из «Семирамиды».

Кроме того, для вокального письма Россини характерны вокализы в виде гамм или гаммообразных пассажей, к которым композитор прибегает, как правило, в моменты высшего эмоционального накала. Такие моменты драмы всегда выражаются средствами виртуозного вокала, и последовательность гамм, причем зачастую «вне тактового размера» — одно из самых верных средств в женских партиях. Их много в ариях романтической и восторженной Анджелины в «Золушке», обольстительной и хитроумной Изабеллы в «Итальянке в Алжире», страдающей и преданной своему возлюбленному Елены в «Деве озера», властной, но страстно любящей главной героини «Семирамиды». Так, в каватине Семирамиды *Bel raggio lusinghiero* нисходящие и восходящие гаммы выражают амплитуду любовного восторга царицы (ил. 4), а в квинтете второго акта вокальная партия Семирамиды насыщена арпеджированными и гаммообразными вокализами, которые выражают авторитарные черты ее характера:

Ил. 4. Дж. Россини. «Семирамида». Каватина *Bel raggio lusinghiero*, тт. 47–50

Fig. 4. Gioachino Rossini. *Semiramide*. Cavatina *Bel raggio lusinghiero*, meas. 47–50

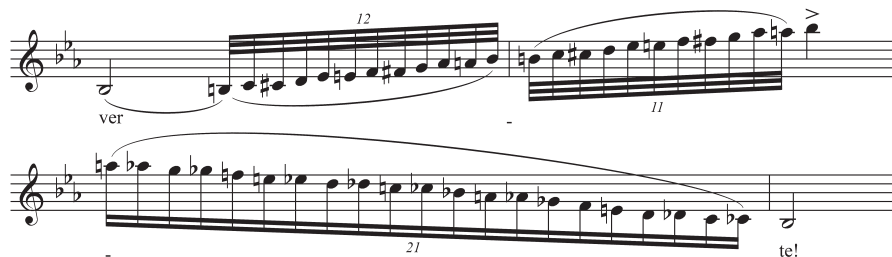
o - gni mio duol spa - ri, spa - ri, dal



В финальном рондо *Tanti affetti in tal momento* оперы «Дева озера» восторг и радость Елены передаются парящей, изысканно и разнообразно колорированной мелодией, включающей «послоговые» вокализы, элегантные фигуры опевания основных ступеней, арпеджированные пассажи и даже хроматическую гамму (ил. 5). Отметим, Россини был одним из первых, если не первым итальянским композитором, кто применял восходящие и нисходящие хроматические гаммы в качестве колоратурных фигур в партиях контральто.

Ил. 5. Дж. Россини. «Дева озера». Рондо *Tanti affetti in tal momento*, тт. 123–125

Fig. 5. Gioachino Rossini. *La Donna del Lago*. Rondo *Tanti affetti in tal momento*, meas. 123–125



Неотъемлемой чертой вокального стиля Россини было мелодическое варьирование. Примеров изящного варьирования в операх композитора бесчисленное множество. В той или иной степени они встречаются почти в каждой арии и в большинстве ансамблей, изобилующих утонченными, элегантными вокализмами, создающими впечатление легкости и беспредельной гибкости голоса.

В некоторых своих ариях Россини прибегал к устаревшей форме арии *da capo*, в которой реприза не выписывалась. Это отнюдь не означало, что певцы просто механически повторяли первую часть. Напротив, эта форма прижилась в итальянской опере именно потому, что давала творческий простор для вокального варьирования первоначальной мелодии

в репризе. Так же, как другие композиторы, Россини не выписывал репризы, потому что доверял своим исполнителям варьировать и украшать вокальную партию в соответствии с их талантом, вкусом и возможностями. Невозможно представить, чтобы автор музыки мог смириться перед неизменным повторением первой части в трехчастной репризной арии или одобрить подобное. Если тот или иной певец не владел навыками вокальной импровизации, композитор сам сочинял для него вариации, причем при повторных постановках опер, когда главные партии исполняли другие артисты, Россини заново переделывал для них собственные каденции и вариации. Известно также, что на досуге композитор любил переписывать репризы арий *da capo* в операх других композиторов.

Однако, как отмечалось в статье о формообразующих принципах Россини,

чередование разнохарактерных арий в опере *seria* метастазиянского образца сменилось чередованием разнохарактерных, нередко контрастных частей *la solita forma*, которая в силу своей эластичности и универсальности проникла не только в арии, но и в ансамбли, и в финалы [Садькова, Жесткова 2016, 13].

Последний раздел арии или ансамбля обычно представлял собой подвижную зажигательную кабалетту, форма которой основывалась на принципе вокального варьирования, то есть насыщения основной мелодии вокализмами и фиоритурами. Такова кабалетта *Ah! Chi sperar potea* финального рондо Елены в «Деве озера». В нотном примере (ил. 6) мы видим первоначальную мелодию: она опирается, как свойственно вокальным мелодиям Россини, на периодическую структуру, состоящую из четырех коротких фраз. Характерно, что даже изначально мелодия содержит гаммообразный вокализ на последнем слоге слова «счастье» (*felicità*). В следующем примере (ил. 7) представлена ее вариация: окончания первой и второй фраз наделяются арпеджированным восходящим пассажем, а окончание слова *felicità* колорируется еще более изощренно, причем диапазон пассажа расширяется с ундецимы до более чем двух октав (*ля-си-бемоль*²). Дальнейшее мелодическое варьирование передает возрастание чувства радости Елены (*О, да! Мир возвращается / и можно вздохнуть с облегчением! / Я с отцом и любимым... / Какое счастливое мгновение!*) и доходит до чистого упоения колоратурой. Обращает на себя внимание и то, что слова остаются неизменными, но благодаря мелодическому варьированию и насыщению мелодии вокализмами выражается мощное эмоциональное *crescendo*.

Ил. 6. Дж. Россини. «Дева озера». Рондо *Tanti affetti in tal momento*, тт. 81–87

Fig. 6. Gioachino Rossini. *La Donna del Lago*. Rondo *Tanti affetti in tal momento*, meas. 81–87

Ah! Chi spe - rar po - te - a, ah! Chi spe - rar po - te - a
 tan - ta fe - li - ci - ta tan - ta fe - li - ci - ta!

Ил. 7. Дж. Россини. «Дева озера». Рондо *Tanti affetti in tal momento*, тт. 104–111

Fig. 7. Gioachino Rossini. *La Donna del Lago*. Rondo *Tanti affetti in tal momento*, meas. 104–111

Ah! Chi spe - rar po - te - a, ah! Chi spe - rar po -
 - te - a tan - ta fe - li - ci -
 - ta!
 tan - ta, fe - li - ci - ta.

Хотя некоторые композиторы и певцы упрекали Россини в повторах, нетрудно опровергнуть этот упрек, поскольку внимательное изучение мелодической структуры россиниевских арий показывает, что композитор, напротив, избегал механических повторов вокальных фраз. Особенно ярко этот принцип проявляется у Россини в ариях строфической формы, где второй и третий куплеты порой подвергались не просто варьированию, а значительной переработке. В качестве примера вспомним арию Армиды *D'amor al dolce impero* из одноименной оперы: мелодия второго

куплета изменяется за счет вокализов в триольном ритме, а в третьем куплете мелодика насыщается арпеджированными фигурами.

Строфическая форма с мелодическим варьированием встречается в Романсе Дездемоны из третьего акта «Отелло», но здесь композитор не перерабатывает вокальную мелодию, а обогащает ее изысканными фиоритурами. Такой тип мелодического варьирования не противоречит логике сценического действия, как может показаться на первый взгляд. Дездемона в отчаянии от несправедливых обвинений в неверности Отелло и предательстве. Услышав песню гондольера под окнами, она вспоминает о своей погибшей подруге и поет ее любимую песню про иву. В каждом куплете переживания героини становятся все более острыми и болезненными, и вместе с тем усиливается колоратурный компонент вокальной мелодии.

Партию Дездемоны Россини сочинил для своей будущей супруги Изабеллы Кольбран, но позднее, когда опера ставилась в Итальянском театре в Париже, а в роли Дездемоны блистала Джулия Гризи, Россини переписал для нее Романс Дездемоны, насытив его новыми формами вокального варьирования. Это, наряду с другими фактами того же порядка, показывает, что Россини был истинным наследником и продолжателем традиций *bel canto*. Он считал, что Италия была родиной «пения, трогающего душу» [Россини 1968, 43]. Эта фраза часто встречается в письмах и устных высказываниях композитора и всегда относится к вокальным традициям прошлого. Даже оперный гений Моцарта Россини объяснял тем, что в юности Моцарт побывал в Италии, «когда там еще умели хорошо петь» [Фраккароли 1990, 342].

Между тем, самому Россини, прошедшему хорошую вокальную школу, пришлось сочинять свои оперы в те времена, когда кастраты почти не пели на оперных сценах. Поначалу он нашел выход в сочинении главных мужских партий для контральто *en travesti*. А в Неаполе на место женскому контральто в «брючных» ролях пришел высокий тенор — *tenore-contraltino*. Сложившиеся требования не отвечали вокальным вкусам и взглядам Россини, но он не шел против них, а находил практические решения возникающих проблем. Утверждение высокого тенора в главных мужских ролях опер Россини было в свое время революционным новшеством. Но оно отразило не новаторскую энергию Россини, а его стремление воплотить принцип староитальянского *bel canto*: любыми путями сохранить за главной мужской ролью высокий голос — если не кастрата и не контральто *en travesti*, то хотя бы тенора-контральтино, владеющего схожим диапазоном.

Россини не ставил перед собой амбициозной цели реформировать принципы итальянского вокального искусства. Но, откликаясь на эстетические и практические запросы своего времени, он значительно модернизировал вокально-исполнительский стиль, освободив его от механического, бездумного добавления орнаментики и сделав вокальную колоратуру важнейшим выразительным средством.

Список источников

- [1] Жесткова, Садыкова 2013 — Жесткова О., Садыкова Л. Примадонны Россини и Мейербера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 4. С. 150–175.
- [2] Жесткова 2014 — Жесткова О. В. Haute-contre в парижской Опере и голос Адольфа Нурри // Старинная музыка. 2014. № 3. С. 28–33.
- [3] Жесткова 2015 — Жесткова О. В. Вокальные новации Жильбера Дюпре // Opera musicologica. 2015. № 2. С. 46–61.
- [4] Россини 1968 — Россини Дж. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания: Переводы с ит., фр. и нем. / ред.-сост., автор вступ. ст. и прим. Е. Ф. Бронфин. Ленинград: Музыка, 1968. 232 с.
- [5] Садыкова 2016 — Садыкова Л. А. Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2016. 216 с.
- [6] Садыкова, Жесткова 2016 — Садыкова Л. А., Жесткова О. В. La solita forma в операх seria Джоаккино Россини // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2016. № 5 (59). [Статья 3]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26595669> (дата обращения: 10.03.2023)
- [7] Фраккароли 1990 — Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. Переводы с ит., нем. и фр. / сост. И. Константинова; вступ. ст. и примеч. Е. Бронфин. Москва: Правда, 1990. 544 с.
- [8] Celletti 2001 — Celletti R. A history of bel canto / trans. from the Italian by Frederick Fuller. Oxford: Clarendon press, 2001. 228 p.
- [9] Royer 1875 — Royer A. Histoire de l'Opéra. Paris: Bachelin-Deflorenne, 1875. 228 p.

References

- [1] Zhestkova, Olga V. & Sadykova Liliya A. (2013). “Primadonna Rossini i Meyerbeera” [“Prime donna of Rossini and Meyerbeer”]. In *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2013. No. 4. Pp. 150–175 (in Russian).
- [2] Zhestkova, Olga V. (2014). “Haute-contre v parizhskoy Opere i golos Adolpha Nourrit” [“Haute-contre in Paris Opéra and Adolphe Nourrit’s voice”]. In *Starinnaya muzyka* [Early Music]. 2014. No. 3. Pp. 28–33 (in Russian).
- [3] Zhestkova, Olga V. (2014). “Vokal’nye novatsii Gilberta Duprez” [“Gilbert Duprez’s vocal innovations”]. In *Opera musicologica*. 2015. No. 2. Pp. 46–61 (in Russian).

- [4] Rossini, Gioachino (1968). *Izbrannye pis'ma. Vyskazyvaniya. Vospominaniya* [Selected letters. Comments. Memoirs]: Translation from Italian, French and German, editor-compiler, author of introductory article and notes Elena F. Bronfin. Leningrad : Muzyka, 232 p. (in Russian).
- [5] Sadykova, Liliya A. *Opery seria Gioachino Rossini: vokal'noe iskusstvo i osobennosti dramaturgii* [Operas seria by Gioachino Rossini: vocal art and dramatic]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Zhiganov Kazan State Conservatory, responsible organization. Kazan, 216 p. (in Russian, unpublished).
- [6] Sadykova, Liliya A. & Zhestkova, Olga V. (2016). "La solita forma v operakh seria Gioachino Rossini" ["La solita forma in the operas seria by Gioachino Rossini"]. In *Izrail XXI. Muzykal'nyy zhurnal [Israel XXI. Music journal]*. 2016. No. 5 (59). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26595669> (accessed: 10.03.2023)
- [7] Fraccaroli, Arnaldo (1990). *Rossini. Pis'ma Rossini. Vospominaniya* [Rossini's letters. Memories]: Translation from Italian, French and German, compiler Irina Konstantinova; introductory article and notes by Elena Bronfin. Moscow : Pravda, 544 p. (in Russian).
- [8] Celletti, Rodolfo (2001). *A history of bel canto*, translated from the Italian by Frederick Fuller. Oxford: Clarendon press, 228 p.
- [9] Royer, Alphonse (1875). *Histoire de l'Opéra*. Paris: Bachelin-Deflorenne, 228 p.

Статья поступила в редакцию: 10.03.2023; одобрена после рецензирования: 10.05.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 10.03.2023; approved after reviewing: 10.05.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 782.1

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.009

Авторские ремарки в нотном тексте как выражение режиссерской воли композитора

Наталья Ивановна Дегтярева

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, natad-49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

Аннотация. Статья посвящена проблеме ремарок, вписанных композитором в оперную партитуру и конкретизирующих предметный мир оперы: жесты, движение, мимику персонажей, характер произнесения той или иной реплики и т. д. Объектом рассмотрения в статье служат австрийские и немецкие оперы начала XX в., либретто которых либо принадлежит самому композитору («Отмеченные» Ф. Шрекера), либо является авторской (композиторской) переработкой текста оригинальной драматической пьесы («Саломея» Р. Штрауса, «Флорентийская трагедия» А. Цемлинского, «Воцтек» А. Берга). Ремарки в операх, включая и те, что относятся к внешнему, образительному ряду действия, представляют особый слой целостного оперного текста, внутренне связанный с авторской концепцией и непосредственно отражающий режиссерские намерения композитора.

Показано, как ремарки разного типа («психологической подсказки», «эмоционального тона», бытовые, визуальные) корреспондируют с музыкальным решением и акцентируют ключевые моменты в поведении и психологической характеристике героев. Особое внимание уделено ремаркам, отсутствующим в драмах О. Уайльда и Г. Бюхнера и внесенным в текст композитором (оперы Р. Штрауса, А. Цемлинского, А. Берга). В анализе соотношений внешнего и внутреннего планов действия, связи ремарок с музыкальной драматургией автор статьи опирается на положения Е. А. Ручьевской, выдвинутые в исследовании «„Хованщина“» Мусоргского как художественный феномен».

Ключевые слова: *Р. Штраус, А. Цемлинский, Ф. Шрекер, А. Берг, композиторская режиссура, авторские ремарки, музыкальная драматургия оперы*

Для цитирования: *Дегтярева Н. И.* Авторские ремарки в нотном тексте как выражение режиссерской воли композитора // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 140–157. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.009>.

© Дегтярева Н. И., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.009

Author's Remarks in the Musical Text as Demonstration of Director's Will of the Composer

Natalia I. Degtyareva

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
nataad-49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

Abstract. The article is devoted to the problem of remarks inscribed by the composer into the opera score and concretizing the object world of the opera, gestures, movement, facial expressions of the characters, the nature of pronouncing this or that replica, etc. The object of consideration in the article are Austrian and German operas of the beginning of the 20th century, the libretto of which either belongs to the composer himself (*Die Gezeichneten* by F. Schreker), or is the author's (composer's) reworking of the text of the original dramatic play (*Salome* by R. Strauss, A. Zemlinsky's *Eine florentinische Tragödie*, *Wozzeck* by A. Berg). The Remarks in these operas, including those related to the external pictorial range of the action, represent a special layer of an integral operatic text, internally connected with the author's concept and directly reflecting the director's intentions of the composer.

It is shown how remarks of different levels ("psychological hint", "emotional tone", everyday, visual) correlate with the musical solution and accentuate the key points in the behavior and psychological characteristics of the characters.

Particular attention is paid to the remarks that do not appear in the dramas of O. Wilde and G. Büchner and are included in the text by the composer (operas by R. Strauss, Zemlinsky, Berg). When analyzing the correlation of external and internal plans of action, the connection of remarks with musical dramaturgy, the author of the article relies on the provisions of E. A. Ruchyevskaya, which are put forward in the research «"Khovanshchina" by Mussorgsky as an artistic phenomenon».

Keywords: *R. Strauss, A. Zemlinsky, F. Schreker, A. Berg, composer direction, author's remarks, musical dramaturgy of the opera*

For citation: Degtyareva N. I. Author's Remarks in the Musical Text as Demonstration of Director's Will of the Composer. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 140–157. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.009>.

© Natalia I. Degtyareva, 2023

Наталья Дегтярева

Авторские ремарки в нотном тексте как выражение режиссерской воли композитора

Тема «композиторская режиссура», поднятая в отечественном музыкознании в середине прошлого века М. Д. Сабининой¹, приобрела в настоящее время новое звучание. Во-первых, интерес к теме не угасает, появляются новые работы². Во-вторых, в наши дни, в эпоху постмодернистского режиссерского театра в самом обращении к этой теме можно усмотреть особый оттенок: оно становится (или же может стать) попыткой выражения охранительной позиции, стремлением защитить авторский замысел в его полном и целостном виде — стремлением, возможно, и представляющимся консервативным с авангардной точки зрения.

Е. А. Ручьевская обратилась к теме «композиторская режиссура» в монографии «„Хованщина“ Мусоргского как художественный феномен» [Ручьевская 2005]. Одна из ее глав носит название «Мусоргский — режиссер. „Борис Годунов“ — „Хованщина“» [Ручьевская 2005, 249–290].

Исходный пункт рассуждений ученого сформулирован в следующем тезисе:

Мусоргский «видел» в своих героях и в своих пейзажах живую реальность. Его декларация о претворении человеческой речи относится также и ко всей изобразительной сфере, всегда неотделимой от сути, от внутреннего плана действия. Однако Мусоргский видел своих героев и на сцене. Он был композитором театра: в опере реально представлял себе и место действия, и поведение действующих лиц в деталях [Ручьевская 2005, 249–250].

Отталкиваясь от этой посылки, Ручьевская концентрирует основное внимание на авторских ремарках и намечает их типологию. Приведу основные типы ремарок, отмеченные в ее работе:

¹ Монография «„Семен Котко“ и проблемы оперной драматургии Прокофьева» [Сабина 1963].

² Среди недавних назову диссертации Р. Э. Берченко [Берченко 2004] и М. В. Земляничной [Земляничная 2020], статью М. Я. Куклинской [Куклинская 2018].

- ремарки, содержащие описание обстановки (зрительные приметы, вещественные атрибуты, которые будут так или иначе обыграны в драматургии);
- ремарки, содержащие обозначения жестов, мимики и движений в массовых сценах (народ или отдельные группы людей);
- ремарки, фиксирующие поведение героев в диалоге и в монологе («ремарки психологической подсказки»);
- ремарки бытовые;
- ремарки «эмоционального тона»;
- ремарки изобразительные;
- ремарки процессуальные (отображающие действие) [Ручьевская 2005, 250, etc.].

Представляется, что эта типология, как и основные положения исследователя, характеризующие метод Мусоргского (связь ремарок с музыкальной драматургией; понимание ремарок как способа «внешнего выражения в жесте, в движении внутренней жизни героев» [Ручьевская 2005, 251] и др.) носят обобщающий характер, вследствие чего могут стать ориентиром при анализе других явлений музыкально-театрального искусства, даже если эти явления в музыкально-историческом, хронологическом, образно-стилевом отношении чрезвычайно далеки и от эпохи Мусоргского, и от творческих идеалов русского композитора.

С этих позиций в настоящей статье будут рассмотрены режиссерские указания в ряде австро-немецких опер первых десятилетий XX в., авторство³ либретто которых принадлежит самим композиторам: «Саломея» Р. Штрауса (1905), «Флорентийская трагедия» А. Цемлинского (1917), «Отмеченные» Ф. Шрекера (1915), «Воцтек» А. Берга (1921). В тех случаях, когда либретто оперы представляет собой рекомпозицию текста драматического произведения, особое внимание предполагается уделить *разночтениям* — ремаркам, которые с определенной целью вносит или изменяет композитор. Предваряя обзор, хочу заметить, что каждый из композиторов, о которых пойдет речь, как в свое время и Мусоргский, не просто маркирует какими-либо указаниями отдельные детали действия, но создает *систему*, в которой в деталях отражается целое, в которой режиссерские комментарии связаны с характерами персонажей, сценической и музыкальной драматургией. Однако в рамках небольшой статьи приходится говорить не о системе, а об отдельных, выхваченных из целого приемах и деталях.

³ Или соавторство — переработка текста оригинальной драматической пьесы.

Сначала речь пойдет об операх, либретто которых создано композитором путем переработки (более или менее основательной) аутентичного текста драматической пьесы (то есть, о так называемых «литературных операх»).

Хронологически первой в этом ряду оказывается «Саломея» Рихарда Штрауса. Как известно, в ее основе лежит текст одноименной драмы Оскара Уайльда. Немного отклоняясь от темы, напомним, что не все здесь обстоит столь однозначно. Во-первых, Штраус работал не с оригинальным французским текстом Уайльда, а с его немецким переводом, выполненном Хедвиг Лахман. Во-вторых, как предположил Райнер Кольмайер, Лахман больше ориентировалась не на французский источник, а на английский перевод пьесы, сделанный лордом Дугласом и отредактированный Уайльдом [Kohlmaier 1996]. Если согласиться с доводами Кольмайера, следует признать, что Штраус имел дело с *переводом перевода*. Но далее, в том же 1905 г. композитор продолжил работу и создал новую версию «Саломеи» с аутентичным французским текстом в вокальных партиях. Все это говорит о том, что Штраус действительно хотел максимально приблизиться к первоисточнику — первоначальному тексту пьесы Уайльда. Тем больший интерес представляет сопоставление ремарок в пьесе и в опере.

Большинство ремарок, добавленных композитором, принадлежит к типу «психологических подсказок» или ремарок «эмоционального тона». Так, реплики влюбленного в Саломею юного Нарработа, единственного лирического героя оперы (если его можно так назвать), почти с первых тактов снабжены указаниями, дублирующими эмоциональное содержание его музыкальных характеристик: «тепло» (*warm*) — при фразе «Как прекрасна царевна Саломея сегодня ночью» (2-й такт после ц. 6), «очень возбужденно» (*sehr erregt*) — при первом появлении Саломеи на сцене (ц. 19)⁴. Тот же момент, когда Нарработ, перед тем как убить себя и упасть замертво между Саломеей и Иоканааном, кричит: «Царевна, царевна, ты как цвет мирры, ты голубка из голубок, не смотри на этого человека, не смотри на него! Не говори ему таких вещей. Я не могу этого вынести...», подчеркнут ремаркой «с величайшим страхом и отчаянием» (*in höchster Angst und Verzweiflung*; ц. 123–125).

Самоубийство Нарработа и в вербальном тексте, и в сценическом действии оперы подано как малозначительный и не влияющий на течение драмы эпизод. Во всяком случае, ни Саломея, ни Иоканаан не обращают на него ни малейшего внимания. В музыкальном же решении этой сцены

⁴ Текст здесь и далее приводится по изданию: *Strauss R. Salome. Klavierauszug von O. Singer. London Ltd.: Hawkes & Son (without date).*

акценты расставлены иначе. Когда Нарработ, с криком «Я не могу этого вынести», убивает себя, а Саломея произносит: «Я хочу поцеловать твой рот, Иоканаан» (ц. 125–126) в оркестре звучит миниатюрный «реквием»: в контрапункте с мотивом поцелуя, но на первом плане фактуры, на *ff*, в ритмическом расширении, в многократных дублировках духовых инструментов («с величайшим отчаянием!») проводится лейттема Нарработа, которая до этого всегда «пряталась», тонула в оркестровом звучании и вела себя как тема-спутник. Попутно замечу, что образ Нарработа индивидуализирован и приподнят Штраусом — в пьесе Уайльда он лишен даже имени собственного (молодой сириец, начальник стражи).

В противоположность этому, в партии Иродиады, решенной в опере в совершенно прозаических, бескрасочных тонах и не наделенной ярким тематизмом, мы встречаемся с ремарками «сухо» (*trocken*, 1 т. до ц. 165), «жестко» (*heftig*, ц. 204) «все более жестко» (*immer heftiger*, 1 т. до ц. 244).

Ремарки в партии Ирода (достаточно экономно предоставленные композитором), в основном, отражают страх Ирода перед мистическими видениями, перед возможным наказанием за совершенные преступления, перед несчастьем, которое должно произойти: «испуганно» (*schreckt*, 2 т. до ц. 212) при фразе «Он что, воскрешает мертвых?»⁵; «дрожа» (*erschauernd*, ц. 233) при фразе «Ах, как здесь холодно! Ветер такой ледяной, и я слышу... Почему я все время слышу этот шум крыльев в воздухе?». В последнем же диалоге Ирода и Саломеи, для того момента, когда Ирод, сломленный ее упорством, соглашается на казнь пророка, Штраус находит в ремарках чрезвычайно рельефные и выразительные формулировки, обрисовывающие и сценическое поведение персонажа, и его психологическое состояние: Ирод «в отчаянии падает на свое ложе» (*Herodes sinkt verzweifelt auf seinen Sitz zurück*, ц. 298), и далее при реплике «Пусть ей дадут то, о чем она просит! Право же, она достойная дочь своей матери» — «устало, бессильно» (*matt*, 2 т. до ц. 299).

Иоканаан и в музыкальной характеристике, и в ремарках Штрауса предстает почти исключительно как пророк, возвещающий о пришествии Сына человеческого и обличающий Иродиаду («сильно» — *stark*, 2 т. после ц. 66; «очень торжественно» — *sehr feierlich*, 6 т. после ц. 219; «мощно» — *mächtig*, 2 т. после ц. 225). И лишь однажды, в диалоге с Саломеей в его речах проявляется открытая личная эмоция. В ответ на обращение Саломеи «Позволь мне его поцеловать, твой рот» звучит восклицание Иоканаана: «Никогда, дочь Вавилона! Дочь Содома, <...> никогда!», подчеркнутое ремаркой «тихо, беззвучно содрогнувшись» (*leise, in tonlosem Schauer*, 6 т. после ц. 122).

⁵ В ответ на рассказ назарянина о воскрешении дочери Иаира.

Наибольшее количество новых ремарок Штраус приберет для партии Саломеи. При этом они распределены в партитуре таким образом, что позволяют «прочсть» повороты в изменчивом психологическом рисунке роли. Из наиболее выразительных режиссерско-исполнительских указаний композитора выделю два:

1. Ремарка в заключительном разделе *танца семи покрывал* вводит в последний диалог Саломеи и Ирода «Саломея на мгновение останавливается у цистерны, в которой содержится плененный Иоканаан, ... затем бросается вперед, к ногам Ирода»⁶. После восклицаний Ирода «Ах, как это было замечательно, как чудесно! <...> Я дам тебе все, чего только твоя душа пожелает. Говори, чего тебе хочется больше всего?», она впервые произносит свое требование, «ужасающее *ostinato*» (Штраус): «Я хочу голову Иоканаана». Фраза произносится Саломеей с временным разрывом и сопровождается ремарками. Первая часть: «Я хочу, чтобы мне немедленно принесли на серебряном блюде...» — ремарка *süss* — «сладко, приторно-ласково, вкрадчиво» (3 т. до ц. 250), вторая часть (после ответных реплик Ирода): «голову Иоканаана» — ремарка *lächelnd* — «улыбаясь», как будто просьба эта не содержит в себе ничего особенного (4 т. после ц. 254). При этом имя пророка царевна произносит на *pp* с большим распевом на втором слоге (диапазон вокальной фразы — полторы октавы). Музыкальная ткань в этот момент совершенно прозрачна: Штраус снимает почти все инструменты, оставляя флейту, флейту-пикколо, 1-е скрипки *divisi*, играющие один из мотивов Саломеи, флажолеты виолончелей с поддержкой арфы и челесты. Весь фрагмент *lächelnd* выделен нюансом *pp* и сильным замедлением темпа (*doppelt so langsam, ritardando*). Сразу после фразы, с милой улыбкой произнесенной Саломеей, следует реакция — темп мгновенно сменяется на *schnell* (6 т. после 254), звучит почти полный оркестр, с медью, с бурными пассажами у струнных. Дальнейшие ремарки, связанные с этой фразой (второй ее половиной) совсем иные: «сильно, с нажимом» (*stark*, 2 т. до ц. 261), «дико, яростно, свирепо» (*wild*, 3 т. до ц. 298).
2. В момент казни Иоканаана у контрабаса-*solo* четыре раза звучит *сибемоль* малой октавы *sforzando* (8 т. до ц. 305), что, по словам Штрауса,

означает не крик боли осужденного, а горестный стон нетерпеливо ожидающей Саломеи [Штраус 1975, 187].

⁶ *Salome verweilt einen Augenblick in visionärer Haltung an der Cisterne, in der Jochanaan gefangen gehalten wird, ... dann stürzt sie vor und zu Herodes Füßen* (4 т. после буквы К).

Для того чтобы получился звук, напоминающий сдавленные стоны и вздохи женщины, композитор размещает в партитуре подробную ремарку, предписывающую нетрадиционный для контрабаса прием звукоизвлечения (сжать струну, не прижимая ее к грифу, и извлечь тон коротким, резким движением смычка) (ил. 1)⁷:

Ил. 1. Р. Штраус. Саломея. Фрагмент партитуры (соло контрабаса и ремарка композитора)

Fig. 1. Richard Strauss. *Salome*. Fragment of the score (double bass solo and composer's remark)

The image shows two systems of a musical score. The first system (measures 303-308) features a double bass solo. The top staff is for the 'gr. Trommel' (large drum) with a wavy line above it. The middle staff is for the 'Solo' double bass, with a note marked with an asterisk (*). The bottom staff is for the 'C. B.' (3, 4 Pult.) with chords marked 'p sfz' and 'sfz'. The second system (measures 305-308) features a vocal line for 'Salome' with the lyrics 'Es ist kein Laut zu ver_neh_men. Ich hü_re nichts.' The vocal line is in treble clef, and the double bass accompaniment is in bass clef.

*) Dieser Ton, statt auf das Griffbrett aufgedrückt zu werden, ist zwischen Daumen und Zeigefinger fest zusammenzuklemmen, mit dem Bogen ein ganz kurzer, scharfer Strich, sodass ein Ton erzeugt wird, der dem unterdrückten Stöhnen und Ächzen eines Weibes ähnelt.

⁷ В воспоминаниях Штрауса о премьере «Саломеи» (состоялась 9 декабря 1905 г. в Дрезденской Придворной опере под управлением Эрнста Шуха) читаем: «Одиозное место вызвало на генеральной репетиции такой страх, что граф Зеебах (генеральный интендант Дрезденской оперы. — Н. Д.), который боялся взрыва страстей, склонил меня прикрыть контрабас выдержанной нотой си-бемоль у английского рожка» [Штраус 1975, 187].

Драма Оскара Уайльда «Флорентийская трагедия» в немецком переводе Макса Мейерфельда стала основой одноименной оперы Александра Цемлинского. За пьесой закрепилась репутация произведения незаконченного (в рукописи, опубликованной уже после смерти Уайльда, отсутствовали первые пять страниц) и завершающегося удивительной, шокирующей своей неожиданностью развязкой. Цемлинского же пьеса воодушевила идеей сильной драмы, многогранной прорисовкой центрального характера; сказалось и влияние языка Уайльда, стилизованного в манере драматургов елизаветинской эпохи. Текст пьесы использован композитором практически полностью (за вычетом отдельных фраз, слов, дублирующих реплик).

Напомним вкратце сюжет. Действие происходит в XVI в. Симоне, богатый флорентийский купец, вернувшись домой раньше обещанного, застаёт свою молодую жену Бьянку в обществе принца Гвидо Барди. Заподозрив измену, он начинает коварную игру: сначала предлагает принцу купить у него различные товары, затем вызывает его на поединок и, наконец, убивает соперника. Задушив Гвидо, он поворачивается к Бьянке со словами: «А теперь ты!» В этот момент в действии совершается внезапный перелом. Бьянка, с надеждой ожидавшая смерти Симоне, хранившая молчание на протяжении всего поединка и лишь однажды давшая волю чувствам («Убей его!» — кричит она Гвидо), теперь с восторгом смотрит на мужа. Симоне, забыв о своих угрозах и о намерении наказать жену, заключает ее в объятия.

Отдавая должное психологическому мастерству Уайльда, Цемлинский все же считает нужным усилить внешний, сценический план действия и дополняет текст огромным количеством ремарок, которые сопровождают чуть ли не каждую реплику героев. Но одновременно сценические указания обостряют и делают более сложным психологический рисунок образа центрального персонажа — Симоне, на партию которого приходится бóльшая часть ремарок. Цемлинский фиксирует мгновенные перепады в эмоциональном состоянии Симоне, неожиданные, не вытекающие из текста либретто изменения в его поведении.

Вот несколько характерных примеров.

1. Симоне, придя в восторг от щедрости принца, хочет поцеловать ему руку. Восторг, однако, оказывается наигранным. Ремарка: *«Гвидо со смехом отворачивается от него, к Бьянке. Симоне смотрит на него очень серьезно. — Внезапно он снова становится почтительным и дружелюбным»*⁸.

⁸ *Guido wendet sich lächelnd von ihm ab, Bianca zu. Simone sihet ihm Ernst zu. — Plötzlich wieder devot und freundlich* (3 т. после ц. 27). Текст здесь и далее приводится по изданию:

2. Ремарка после ариозо Симоне о смерти⁹, при реплике «*Довольно! Для радости созрела эта ночь*»: «его подавленное настроение мгновенно переходит в экзальтированное оживление»¹⁰.
3. В преддверии заключительных эпизодов (лирический диалог Гвидо и Бьянки, поединок, финальная сцена), на переломе драмы Симоне почти утрачивает самообладание. Ремарка: «Он открывает дверь, как будто ему не хватает воздуха, выходит в сад, который виден в сиянии полной луны»¹¹.

Текст пьесы Уайльда (и соответственно, либретто) практически не содержит внутренней речи. В нем отсутствуют монологи, реплики *a parte*, он целиком состоит из диалогов. В опере Цемлинского функция внутренней речи принадлежит исключительно музыке, деталям и поворотам в музыкальной драматургии, и ремарки, раскрывающие внутренний смысл происходящего, высвечивают этот процесс¹².

Особенно развернутые сценические указания содержит финальная сцена оперы. Цемлинского не смущает парадоксальность развязки (хотя Уайльд — мастер парадоксов — достиг в этой сцене пределов возможного), композитор находит окончание пьесы «великолепно оригинальным» [цит. по: Верникова 2000, 203], но все-таки, по-видимому, ощущает потребность дополнительной мотивировки стремительного разворота в течении действия. Привожу заключительный фрагмент либретто (фразы, отсутствующие у Уайльда и добавленные Цемлинским, выделены полужирным курсивным начертанием):

Гвидо (***так тихо, как только возможно***)¹³. Прими, Спаситель, мою бедную душу! (Он умирает)

Zemlinsky A. Eine florentinische Tragödie. Klavierauszug vom Komponisten. Wien: Universal Edition, 1916.

⁹ Текст ариозо: «Кто говорит о смерти? О смерти говорить нельзя! Что ищет смерть в таком веселом доме, где только жена, супруг и друг приветствовали бы ее? Пусть смерть идет туда, где рушится супружеская честь, где целомудренным женщинам надоели их благородные мужья, и где они открывают полог супружеского ложа и пачкают его бесчестьем недозволенного наслаждения!»

¹⁰ *Seine gedrückte Stimmung schlägt mit einem mal in exaltierte Lebhaftigkeit um* (4 т. после ц. 71).

¹¹ *Er öffnet die Türe zum Garten, wie um besser atmen zu können, dann geht er in den Garten hinaus, den man in vollem Mondglanz sieht* (5 т. до ц. 116). Для сравнения: ремарка Уайльда в этом эпизоде предельно лаконична — Симоне «отходит в сторону».

¹² В свете сказанного особое значение приобретает еще одна ремарка — «серьезно, почти для себя» (*ernst, halb für sich*; 4 т. до ц. 61) при реплике Симоне: «Или целый огромный мир сжался до размеров этой комнаты и в нем остались только три души? Так пусть же скудное пространство станет теперь мировой сценой, где падают властители и где ставкой будет наша жизнь в игре, в которую играет Бог».

¹³ *so leise als möglich* (5 т. до ц. 150).

Симоне Аминь. (*Спокойно, тихо*)¹⁴. А теперь ты!

(*Он медленно поднимается, не оглядываясь. Бьянка, стоявшая в ужасном возбуждении и с ожиданием глядевшая на Гвидо с самого начала дуэли на кинжалах, в ходе ее невольно отступила к самой двери. Она открыла занавес и дверь, так что сцену освещает сияние луны. Она стоит на пороге, охваченная все более растущим воодушевлением. Симоне, глядя на нее, остается неподвижным. Затем она подходит, протягивая к нему руки, как будто ослепленная произошедшим чудом*)¹⁵.

Бьянка (*с нежностью и воодушевлением*)¹⁶ Зачем не говорил ты мне, что так силен?

Симоне (*в котором безграничное удивление переходит в восхищение ее красотой*)¹⁷. Зачем не говорила ты, что ты прекрасна?

(*Он раскрывает объятия. Бьянка падает перед ним на колени. Он целует ее в губы*)¹⁸.

Фразы Бьянки и Симоне, положенные на переплетающиеся темы смерти и любви, в нежнейшем звучании оркестра с арфой и челестой, составляют самый краткий в истории оперы любовный дуэт (9 тактов — вокальные партии, 9 тактов — оркестровые отыгрыш и заключение).

Франц Шрекер является автором либретто всех своих опер (за исключением юношеской оперы «Пламя»). Хотя, по его словам, источником всех оперных замыслов является у него чисто музыкальная идея, сценическое ее воплощение оказывается для него крайне важным. Он, также как и Мусоргский, — театральный композитор, который *видит* своих героев, и видит их в соответствующей обстановке и в соответствующих сценических обстоятельствах. Ремарки Шрекера нередко очень пространны. В них зафиксированы не только жестикация, манера поведения, эмоциональные реакции персонажей и т. д., но и подробнейшие

¹⁴ *ruhig, leise* (2 т. до ц. 150).

¹⁵ *Er erhebt sich langsam, ohne sich umzublicken. Bianka, die noch am Anfange des Dolchkampfes in furchtbarer Erregung dabei gestanden und Guido erwartungsvoll zugesehn hatm ist während des Verlaufes unwillkürlich bis zur Türe zuruckgewichen. Sie hat Vorhang und Türe geöffnet, so das der volle Strahl des Mondes die Szene bescheint. Auf der Schwelle ist sie, in wachsender Begeisterung, Simone anblickend, stehen geblieben. Jetzt kommt sie auf ihn zu, wie geblendet von einem Wunder* (1 т. до ц. 150).

¹⁶ *in zarter Begeisterung* (4 т. после ц. 150).

¹⁷ *in dem ein grenzenloses Erstaunen in Bewunderuheit übergehtng ihrer Schön* (2 т. до ц. 151).

¹⁸ *Er breitet seine Arme gegen sie aus. Bianca sinkt auf die Knie vor ihm. Er küßt sie auf den Mund* (4 т. после ц. 151).

описания сценографического характера — предметный мир, характер освещения, изобразительно-пластические детали.

В качестве примера привожу режиссерско-сценические указания композитора к первой сцене третьего акта оперы «Отмеченные»¹⁹:

Остров «Элизиум». Сцена производит впечатление райского сада. <...> Середина сцены покрыта газоном с высоким папоротником и пышными цветами... В густом кустарнике... мерцают мраморные скульптуры, чаще всего изображающие эротические сцены из древнегреческих мифов. Фонтаны, которые с наступлением ночи должны получить подсветку, выбрасывают вверх снопы высоких струй. Здесь и там из кустарника выглядывает фавн, словно ожившая мраморная статуя. Группки наяд скользят через сцену; с пронзительными криками пробегает процессия вакханок. Показываются первые посетители (приглашенные на праздник горожане. — Н. Д.). Пораженные увиденным, они безмолвно шагают среди чудес. Издалека, из города доносится отзвук Angelus. Языческое видение исчезает, <...> горожане опускаются на колени и обнажают головы. Тем временем становится темно. <...> Тут и там в кустарнике мерцают искры, словно светлячки. Зонтики цветов отбрасывают зеленые тени на мраморную группу — пару, сплетенную в тесном объятии. Языческие шутки становятся смелее, и маленький эльф осыпает почтенного генуэзца цветочным дождем.

Это сценическое описание предваряет большое оркестровое вступление к 3-му акту, но любопытно, что отдельные фразы из него композитор дублирует в нотном тексте, дополняя и другими указаниями. Оркестровое вступление, таким образом, превращается в пантомиму с разра-

¹⁹ Из-за большого объема текст приведен с купюрами: *Das Eiland "Elisium". Die Bühne macht den Eindruck eines paradisischen Gartens. <...> Die Mitte der Bühne ist bis weit nach rückwärts Rasen, üppig wuchern hohe Färne und Blumen... Auf dichtem Gebüsch blinken... Marmorgruppen, die zumeist erotische Szenen der griechischen Sage darstellen. Fontanen, die mit Einbruch der Nacht zu Leuchtbrunnen werden, werfen hohe Garben. Hie und da lugt aus dem Gebüsch, als hätte sich der tote Marmor belebt, die Gestalt eines Fauns. Gruppen von Najaden schweben durch den Plan, ein Zug Bacchanten eilt mit schrillum Getön vorüber. Schon zeigen sich die ersten Besucher. Stumm stauend schreiten sie zwischen den Wundern. Da ertönt von fern, aus der Stadt herüber, das Angelusläuten. Der heidnische Spuk verschwindet, ...die Bürgerknien nieder und entblößen das Haupt. Mittlerweile ist es finster geworden. <...> Da und dort im Gebüsch flackern, Glühkäfern gleich, Funken auf. Eine Blumendolde wirft grünes Licht über eine Steingruppe, ein brünstig verschlungenes Paar darstellend. Kühner wird das heidnische Gelichter und ein Elfenkind überschüttet einen ehrsamem Bürger der genuesischen Stadt mit einem Blütenregen.* Текст приводится по изданию: Schreker F. Die Gezeichneten. Klavierauszug von Walter Gmendl. Wien, Leipzig: Universal Edition, 1916.

ботанным рисунком, с подробно выписанными мизансценами. Однако функции «Элизиума» в музыкально-сценической драматургии оперы вступлением не исчерпываются. На протяжении всего третьего акта действие, развертывающееся на фоне чудес «райского сада», неуклонно стремится к катастрофе. В финале главный герой теряет возлюбленную, убивает соперника, а сам теряет рассудок. Терпит крах и «Элизиум», измышление его художественной фантазии. Внешний и внутренний планы драматургии образуют в «Отмеченных» сложные отношения: они не только контрастно сопоставляются, но и переплетаются, обмениваются символами, находятся в зеркальных смысловых взаимодействиях, и это укрупняет масштаб основного психологического конфликта оперы. К сожалению, в большинстве современных постановок музыкально-сценические указания композитора игнорируются, что, безусловно, приводит к трансформации авторской концепции.

Текст пьесы Георга Бюхнера «Войцек», сохранившийся в нескольких вариантах (4 рукописи), в театральной и издательской практике существует фактически в виде реконструкции. Бергу была доступна первая, не самая удачная расшифровка этой драмы, подготовленная Карлом Эмилем Французом (издана в 1879). Композитор, создавая либретто оперы, осуществил свою реконструкцию, переработав текст, изменив последовательность сцен и — добавив ремарки, которыми не была богата пьеса Бюхнера. Ремарок в опере много, и каждая из них чрезвычайно выразительна в своем соотношении с музыкой и действием. Встречаются разнообразные типы ремарок, но хочу выделить один — ремарки «бытового плана». Подобного рода сценических указаний почти нет в «Саломее» и «Флорентийской трагедии» — произведениях символистского характера и по драматической основе, и по музыке. Зато они довольно широко представлены в «Воццеке», сюжет которого включает сцены, связанные с изображением «низовой» стороны жизни, с употреблением сниженной лексики и т. п.

Остановимся на двух примерах.

1. Второй акт, сцена 2. Городская улица (Капитан и Доктор, позднее Воцек).

Доктор пугает Капитана, изрекая «диагноз»: «Гм! Ожиренье; толст, весь заплыл. По комплекции вам грозит удар! Да, милейший! Вам угрожает *aroplexia cerebri*, друг мой». На слогe *ia* (*aroplexia*) ремарка «по-ослиному» (*wie ein Esel*; ц. 220)²⁰ и глиссандо в вокальной

²⁰ Текст здесь и далее приводится по изданию: Берг А. Воцек. Клавир. Русский текст М. Кузмина. Ленинград: Музыка, 1977.

партии от *ми* первой до *ми-бемоль* большой октавы. Ремарки в партии Капитана, пораженного в самое сердце: «*стеная*» (*stöhnend*; 2 т. после ц. 230), «*уже совсем задыхаясь*» (*schon ganz atemlos*; ц. 255) и наконец — «*кашляет от возбуждения и напряжения*» (*hustet vor Aufregung und Antstrennung*; 2 т. до ц. 260).

2. Второй акт, сцена 5. Караульное помещение в казарме. Сцена избития Воццека Тамбурмажором.

Ремарки в партии Тамбурмажора: «*вваливается с грохотом, сильно навеселе*» (*poltert, stark angeheitert, herein*; 1 т. после ц. 760), «*вытаскивает из кармана бутылку шнапса, пьет...*» (*zieht eine Schnapsflasche aus der Tasche, trinkt daraus*; 3 т. до ц. 780), «*пьет снова*» (*trinkt wieder*; 2 т. до ц. 785), «*душит лежащего на земле Воццека*» (*würgt den am Boden liegenden Wozzeck*; 1 т. до ц. 795).

После ухода Тамбурмажора солдаты в казарме, проснувшиеся во время драки, «*...тут же снова засыпают*» (*...und schlafen nunmehr alle wieder*; 3 т. до ц. 815), и даже Андрес, приятель Воццека, взглянув на него, произносит: «У него кровь», затем (ремарка) «*тоже ложится и засыпает*» (*legt sich ebenfalls um und schläft ein*; 2 т. до ц. 815).

Бытовые ремарки в этих эпизодах то удваивают гротеск музыкальных характеристик (Доктор, Капитан, Тамбурмажор), демонстрируя в жестах, движении, манере произнесения текста абсолютное совпадение *внешнего* и *внутреннего*, то образуют кричащий контраст с внутренним содержанием сцены, с состоянием Воццека: герой стонет во сне, молится, ему везде чудится кровь и перед глазами «мелькает что-то, будто нож там, будто нож широкий!» (Воццек, 2–3 тт. после ц. 750). Так возникает полифония смыслов — психологического подтекста и визуальных обстоятельств, так совмещаются и прорастают друг в друга разные планы драматургии оперы.

Резюмируя, хочу подвести к одному из главных вопросов: насколько обязательны для постановщиков режиссерские ремарки композитора и должны ли они воспроизводиться при каждой новой постановке?

На этот счет существуют разные точки зрения. Е. А. Ручьевская полагает, что ответ должен быть отрицательным:

точное воспроизведение ремарок (кроме появлений и ухода персонажей) как и всякое точное копирование, тиражирование...

в значительной степени обездвиживает текст, создает единственный статуарный прецедент трактовки [Ручьевская 2005, 289].

Но приведу альтернативное мнение, и принадлежит оно Шёнбергу, требующему строжайшего соблюдения его требований:

В построении сцены и декораций необходимо неукоснительно следовать моим указаниям — на то имеется тысяча причин. <...> Я точно определил также позиции исполнителей и их передвижения по сцене. <...> Предметы и местность в моих сценических произведениях участвуют в действии и поэтому должны узнаваться так же отчетливо, как высота тона [Шёнберг 2001, 204–205],

в другом источнике:

жесты, цвет, свет так же важны, как звуки — с их помощью сочиняется музыка [цит. по: Власова 2007, 216].

Письмо Шёнберга, из которого взята первая цитата, относится к особому музыкально-сценическому опыту композитора — музыкальной драме «Счастливая рука», в которой вся событийная сторона сосредоточена в авторских ремарках. Но датируется это письмо 1930 годом — а к этому времени написаны не только «Ожидание», «Счастливая рука», «С сегодня на завтра», но начата работа над «Моисеем и Аароном», так что требования Шёнберга вполне можно отнести ко всем его сценическим произведениям.

Наверное, на этот вопрос нельзя дать однозначный ответ — многое зависит от стиля произведения, от художественной позиции автора. Несомненно одно: прежде чем приступить к созданию собственной концепции, режиссер-постановщик должен тщательнейшим образом изучить партитуру произведения во всех ее деталях. В заключение статьи вновь цитирую Е. А. Ручьевскую:

Волонтаризм и агрессивная инициатива режиссера приведет к резко выраженному конфликту текста и интерпретации. Опера держится интересом к музыке, желанием слушать певцов и оркестр *многократно* (в оригинале разрядка вместо курсива. — Н. Д.). Зрелищное безумие приведет к эффекту одноразового пользования» [Ручьевская 2005, 290].

Список источников

- [1] Берченко 2004 — *Берченко Р. Э.* Композиторская режиссура М. П. Мусоргского: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. Москва, 2004. 227 с.
- [2] Бытко 2015 — *Бытко О. С.* Композиторская режиссура С. Прокофьева в опере «Война и мир» // *Modern science — moderni veda.* 2015. № 3. С. 186–192.
- [3] Верникова 2000 — *Верникова К.* Английский парадокс на австрийской почве: «Флорентийская трагедия» Оскара Уайльда в опере Александра Цемлинского // *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.* Вип. 13. Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. / редактори-упорядники О. Зінькевич, М. Черкашина-Губаренко. Міністерство культури і мистецтв України; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського; Центр музичної україністики. Київ, 2000. С. 202–207.
- [4] Власова 2007 — *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. Москва: Изд-во ЛКИ, 2007. 527 с.
- [5] Земляницына 2020 — *Земляницына М. В.* Композиторская режиссура в опере Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург: [б. и.], 2020. 21 с.
- [6] Куклинская 2018 — *Куклинская М. Я.* Некоторые особенности «композиторской режиссуры» Рихарда Вагнера // *Музыкальная академия.* 2018. № 2 (762). С. 184–193.
- [7] Ручьевская 2005 — *Ручьевская Е.* Мусоргский-режиссер. «Борис Годунов» — «Хованщина» // *Ручьевская Е.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. С. 249–290.
- [8] Сабинина 1963 — *Сабинина М. Д.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1963. 312 с.
- [9] Шёнберг 2001 — *Шёнберг А.* Письма / сост. и публ. Э. Штайна; пер. с нем. и англ. В. Г. Шнитке; общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. Санкт-Петербург: Композитор, 2001. 464 с.
- [10] Штраус 1975 — *Штраус Р.* Размышления и воспоминания: Саломея // *Зарубежная музыка XX века. Материалы. Документы / ред., сост., коммент. И. В. Нестьев.* Москва: Музыка, 1975. С. 186–188.
- [11] Kohlmayer 1996 — *Kohlmayer R.* Oscar Wildes Einakter “Salome” und die deutsche Rezeption // *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte / Hrsg. von W. Herget, B. Schultze.* Tübingen: Francke, 1996. S. 159–186 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Bd. 16). Электронная версия: © Rainer Kohlmayer, 2021. URL: http://www.rainer-kohlmayer.de/downloads/files/salome_rezeption.pdf (дата обращения: 19.06.2023).

References

- [1] Berchenko, Roman E. (2004). *Kompozitorskaya rezhissura M. P. Mussorgskogo* [Composer direction by Modest Mussorgsky]: The semantics of musical sign: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Institute Science, responsible organization. Moscow, 227 p. (in Russian, unpublished).
- [2] Bytko, Olga S. (2015). “Kompozitorskaya rezhissura S. Prokofieva v opere ‘Voina i mir’” [“Composer direction by Sergei Prokofiev in the opera ‘War and Peace’”]. In *Modern science — modern veda*. 2015. No. 3, pp. 186–192 (in Russian).
- [3] Vernikova, Kira Ya. (2000). “Angliyskiy paradoks na avstriyskoy pochve: ‘Florentiyskaya tragediya’ Oscara Wild’a v opere Aleksandra Zemlinskogo” [“An English paradox on Austrian ground: Oscar Wilde’s ‘Florentine Tragedy’ in Alexander Zemlin-sky opera”]. In *Naukovyy visnyk Nacional’noi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chajkovs’kogo* [Scientific Messenger of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Iss. 13. *Chotyry stolittja opery. Operni shkoly XIX–XX st.* [Four centuries of opera. Opera schools of the XIX–XX centuries], editors-compilers Olena Zin’kevich, Marina Cherkashina-Gubarenko; Ministry of Culture and Arts of Ukraine; P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Center of Ukrainian Music Studies. Kyiv, pp. 202–207 (in Russian).
- [4] Vlasova, Natalia O. (2007). *Tvorchestvo Arnolda Schönberga* [The work of Arnold Schön-berg]. Moscow: Izd-vo LKI, 527 p. (in Russian).
- [5] Zemlyanitsyna, Marina V. (2020). *Kompozitorskaya rezhissura v opere D. D. Shostakovicha “Ledi Makbet Mtsenskogo uezda”* [Composer directing in the opera by Dmitri Shostakovich “Lady Macbeth of the Mtsensk District”]: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, responsible organization. St. Petersburg: [s. l.], 21 p. (in Russian).
- [6] Kuklinskaya, Marina Ya. (2018) “Nekotorye osobennosti ‘kompozitorskoi rezhissury’ Richarda Wagnera” [“Some features of Richard Wagner’s ‘composer direction’ ”]. In *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy]. 2018. No. 2 (762), pp. 184–193 (in Russian).
- [7] Ruchëvskaya, Ekaterina (2005). “Mussorgsky-rezhisser. ‘Boris Godunov’ — ‘Khovanshchina’ ” [“Mussorgsky-director. ‘Boris Godunov’ — ‘Khovanshchina’ ”]. In Ekate-rina Ruchëvskaya, “*Khovanshchina*” *Mussorgskogo kak khudozhestvennyi fenomen. K probleme poetiki zhanra* [“*Khovanshchina*” by Mussorgsky as an artistic phenome-non. On the problem of genre poetics]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, pp. 249–290 (in Russian).
- [8] Sabinina, Marina D. (1963). “*Semyon Kotko*” i *problemy opernoi dramaturgii Prokofieva* [“*Semyon Kotko*” and *problems of Prokofiev’s operatic dramaturgy*]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 312 p. (in Russian).
- [9] Schönberg, Arnold (2001). *Pis’ma* [Correspondence], compiler and publisher Erwin Stein; translation from German and English by Viktor Schnittke; general edition by Mikhail Druskin and Lyudmila Kovnatskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 464 p. (in Russian).
- [10] Strauss, Richard (1975). “Razmyshleniya i vospominaniya: Salomeya” [“Reflections and memories: Salome”]. In *Zarubezhnaya muzyka XX veka. Materialy. Dokumenty*

[*Foreign music of the XX century. Materials. Documentation*], editor, compiler, commentator Israel V. Nestiev. Moscow: Muzyka, pp. 186–188 (in Russian).

- [11] Kohlmayer, Rainer (1996). Oscar Wildes Einakter “Salome” und die deutsche Rezeption. In *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*, Hrsg. von W. Herget, B. Schultze. Tübingen: Francke. S. 159–186 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Bd. 16). Electronic version: Rainer Kohlmayer, 2021. Available at: http://www.rainer-kohlmayer.de/downloads/files/salome_rezeption.pdf (accessed 19.06.2023).

Статья поступила в редакцию: 19.06.2023; одобрена после рецензирования: 17.07.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 19.06.2023; approved after reviewing: 17.07.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 782

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.010

«Я прямо писал оркестровую партитуру» (о создании Н. А. Римским-Корсаковым оперы «Майская ночь»)

Зивар Махмудовна Гусейнова

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, zivar-g@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8940-6485>

Аннотация. Рукописи Н. А. Римского-Корсакова позволяют выявить особенности творческого процесса композитора на разных этапах создания сочинения — от замысла до полного воплощения. В статье рассматривается автограф партитуры оперы «Майская ночь», хранящийся в Отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории и представляющий собой переплетенные последовательно изложенные номера. В конце многих законченных номеров композитором указаны даты и место написания сочинения.

Первой особенностью процесса создания является то, что опера фиксировалась, по высказыванию композитора, сразу в партитуре, причем начата она была с третьего, наиболее интересного для автора, действия. Второй — что Римский-Корсаков выступил и в качестве либреттиста, самостоятельно создав текст на основе любимой им повести Н. В. Гоголя и сформировав стихотворный вариант прозаического источника. Многочисленные текстовые корректуры нашли отражение на листах автографа.

Изучение рукописи показало, что работа над сочинением проходила очень интенсивно: композитор варьировал текст либретто, изменял вокальные партии, корректировал оркестровку, вводил клавирные эпизоды, вычеркивал значительные фрагменты уже созданного текста и др. В статье предварительно выделен для рассмотрения только аспект, связанный преимущественно с текстовыми, структурными и драматургическими изменениями, вносимыми в процессе работы, приведены отдельные сведения о разночтениях между автографами и первыми изданиями оперы.

Ключевые слова: *Н. А. Римский-Корсаков, Н. В. Гоголь, «Майская ночь», партитура, автограф, либретто*

Для цитирования: *Гусейнова З. М. «Я прямо писал оркестровую партитуру» (о создании Н. А. Римским-Корсаковым оперы «Майская ночь») // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 158–177. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.010>.*

© Гусейнова З. М., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.010

“I Wrote Directly the Orchestral Score” (On Creation of Opera “The May Night” by N. A. Rimsky-Korsakov)

Zivar M. Guseinova

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia,
zivar-g@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8940-6485>

Abstract. The manuscripts of N. A. Rimsky-Korsakov make it possible to identify the features of his work at different stages of creation from conception to full implementation. The article deals with the autograph of the opera score of *The May Night*, which is kept in the Department of Manuscripts of the St. Petersburg Conservatory along with other composer’s documents and represents an unbound, sequentially set out numbers of the opera. At the end of many completed numbers the composer indicates the dates and places of composing.

The first peculiarity of the creation process is that the opera appeared, according to the composer, directly as the score, and it began with the third act, the most interesting for the author. The second peculiarity was that Rimsky-Korsakov also worked as a librettist, independently creating the text based on his favorite novel by Nikolai V. Gogol and forming a poetic version of the prosaic source. Numerous textual proofs are specified in the autograph.

The study of the manuscript showed that the work on the composition was rather intensive: the composer varied the text of the libretto, changed the vocal parts, corrected the orchestration, introduced keyboard episodes, crossed out significant fragments of the already created text, certain information about the discrepancies between the autographs and the first editions of the opera is also given.

Keywords: *Nikolai Rimsky-Korsakov, Nikolai Gogol, “May Night”, score, autograph, libretto*

For citation: Guseinova Z. M. “I Wrote Directly the Orchestral Score” (On Creation of Opera “The May Night” by N. A. Rimsky-Korsakov). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 158–177. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.010>.

© Zivar M. Guseinova, 2023

Зивар Гусейнова

«Я прямо писал оркестровую партитуру» (о создании Н. А. Римским-Корсаковым оперы «Майская ночь»)

Партитура второй оперы Н. А. Римского-Корсакова «Майская ночь» является основным автографом данного сочинения¹, именно с нее началась работа композитора; клавиш был написан позже². В «Летописи моей музыкальной жизни» композитор отмечает:

В течение зимы 1877/78 гг. «Майская ночь» все более и более начала занимать меня, и в феврале я принялся настоящим образом за работу. Я начал с 3-го действия. Делая только самые черновые, отрывочные карандашные наброски, я прямо писал оркестровую партитуру на долеговой нотной бумаге огромного размера. <...> Кроме написанного куска, у меня накопилось уже довольно много материала и для всей оперы [Римский-Корсаков 1926, 207].

В «Воспоминаниях» В. В. Ястребцева приводится фраза, сказанная супругой композитора Н. Н. Римской-Корсаковой в феврале 1894 г., когда зашла речь о формировании текста данных «Воспоминаний»:

«А вы отметили в них то, — сказала Надежда Николаевна, — что „Майская ночь“ мною была предложена и даже, вернее, навязана Николаю Андреевичу?» [Ястребцев 1959, 152].

Сюжет, «предложенный (навязанный)» Римской-Корсаковой, был воплощен в опере, ей же и посвященной. Композитор в «Летописи» отмечает:

¹ СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1891ОР. 248 л.

² В «Летописи моей музыкальной жизни» композитор отмечает в связи с работой над «Майской ночью»: «В октябре [1878 г.] была написана первая картина II-го действия, кроме рассказа Винокура, и хор „Просо“ для I-го действия; а в начале ноября — рассказ Винокура и 2-я картина II-го действия. Таким образом, вся опера была окончена в оркестровой партитуре, и я тотчас же принялся за переложение для фортепиано с голосами, которое окончил, приблизительно, около Нового года» [Римский-Корсаков 1926, 214].

Сюжет «Майской ночи» для меня связан с воспоминаниями о времени, когда жена моя сделалась моей невестой, и опера посвящена ей [Римский-Корсаков 1926, 216].

Партитура оперы ныне хранится в Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. Т. З. Сквирская, составившая описание автографов композитора³, пишет в одной из своих работ:

Кроме полной партитуры «Майской ночи» имеются отдельные партитурные фрагменты оперы (10 единиц хранения), а также авторизованная копия партитуры с печатью издательства М. П. Беляева и типографскими пометами. На авторизованной копии есть посвящение оперы Н. Н. Римской-Корсаковой. Почти все материалы «Майской ночи» имеют разночтения с изданием [Сквирская 2011, 15].

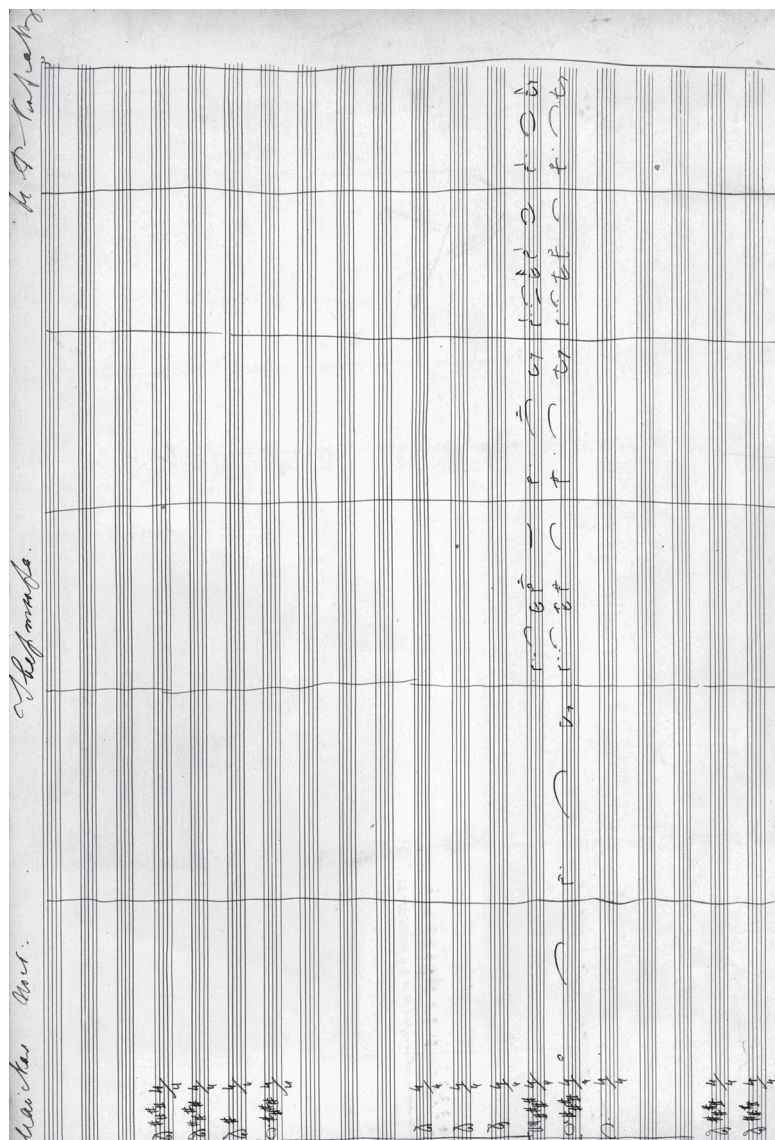
Среди отдельных фрагментов оперы есть, например, эскиз партитуры начала увертюры (два листа), где выписаны только отдельные партии инструментов⁴ (ил. 1).

Основная работа Римского-Корсакова над партитурой шла, как известно, во время пребывания семьи композитора на даче в Лигово. На одном из листов автографа сохранилась запись адреса: «Станц[ия] Лигово. Дача Лапотниковой № 3» [СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1891ОР. 248 л. Л. 62 об.⁵

³ См.: Сквирская Т. З. Автографы Н. А. Римского-Корсакова в фондах Отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Каталог-справочник. Санкт-Петербург: СПбГК, 1996. 30 с.

⁴ В примечаниях к изданию «Летописи моей музыкальной жизни» 1926 г. редактор А. Н. Римский-Корсаков указывает: «Сведение о сочинении в это лето увертюры (в партитуре) не совпадает с утверждением В. В. Стасова в письме к [А. П.] Бородину от 17/VI 1879, где он пишет: „Римлянин дописал партитуру (кроме увертюры) и сдал в Дирекцию“. В письме к Бородину, не датированном, но несомненно относящемся к 1879 г., Н. А. [Римский-Корсаков] пишет: „...покончив дела с „Майской ночью“ (увертюру я написал), я тщательно просмотрел Ваш № 1...” [Римский-Корсаков 1926, 214]. 12 августа 1879 г. Римский-Корсаков сообщал С. Н. Кругликову: «Я за все лето написал только увертюру к „Майской ночи“ и то сочинял ее и писал начерно одну неделю, а потом одну неделю переписывал» [Римский-Корсаков 1981, 20].

⁵ Известный дом князя А. Б. Куракина, позднее дача «Посольская» (здесь жили английские купцы), в 1838–99 — купцов Лапотниковых. Находилась в дачном поселке Лигово (в настоящее время: Санкт-Петербург, ул. Партизана Германа). Подробнее о Лигово см.: Верландер А. П. По Балтийской дороге. Путеводитель. Санкт-Петербург: Тип. Д. И. Шеметкина, 1883. 274 с.



Ил. 1. Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь». Увертюра
[СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1882ОР. Л. 1]

Fig. 1. Nikolai A. Rimsky-Korsakov. *May Night*. Overture
[Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library.
Department of manuscripts. No. 1882OR. Folio 1]

Выделим также автограф, содержащий эскиз партитуры «Песни с хором» (конец первого действия), где вокальные партии не вписаны, многие такты вообще не заполнены, в них содержатся ссылки на предыдущие такты, что сделано для ускорения письма [СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1885ОР. 8 л.], и другие.

Данные разночтения (в издании клавира и партитуры оперы в Полном собрании сочинений они тщательно обозначены редакторами томов 2А и 2Б) обнаруживаются не только при сравнении всех автографов «Майской ночи» между собой и с изданием М. П. Беляева, но также между всеми первыми публикациями оперы. Из них самым ранним следует считать издание (*Rahter/Büttner*) Ратера (Гамбург) — Битнера (Санкт-Петербург)⁶, не имеющее даты, но предположительно относящееся к началу 1880-х гг., то есть еще до издания Беляева 1893 г. В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков сообщает, что Беляев перекупил у фирмы Битнера право на издание «Майской ночи» [Римский-Корсаков 1926, 296]. Сравнение двух изданий (Битнера и Беляева 1895 г.) демонстрирует, что текст в издании Беляева практически точно, страница в страницу, с сохранением нотного и текстового шрифтов повторяет текст в издании Битнера, за исключением нескольких больших выпущенных фрагментов, не вошедших и в последующие издания. К ним относится, в частности, эпизод «Танцы и сцена русалок» (с. 290), где в издании Беляева отсутствует фрагмент, расположенный на с. 290–292 клавира Битнера. Далее нами приведены с. 290 обоих изданий, где в третьем такте начинается расхождение в тексте: вступает соло первой русалки (наседки) «Полно, девицы», отсутствующее в издании Беляева (*ил. 2 а, б*).

Автограф партитуры в настоящее время представляет собой последовательно подобранные номера оперы, переплетенные, зафиксированные, как отмечалось, на листах крупного альбомного формата (34×51 см), где страницы каждого законченного эпизода пронумерованы отдельно⁷. В автографе, наряду с собственно нотными текстами самого композитора, выписаны и фрагменты, выполненные другими почерками. О том, что в переписывании и копировании отдельных эпизодов прини-

⁶ Автор статьи в энциклопедии «Немцы России» пишет: «„Битнер — Ратер“ — ното-издательская фирма в Санкт-Петербурге. В конце 1840-х гг. открылся музыкальный магазин, а в 1851 — нотное издательство. <...> Первым владельцем был Ал. Битнер (A. Büttner), комиссионер Петербургского отделения издательства Русского музыкального общества. В 1869 фирму приобрел Даниэль Фридрих Генрих (Даниил Федорович) Ратер (Rahter) (1828, Гамбург — 7 апреля 1891, там же). В 1879 Ратер основал гамбургский филиал издательства» [Карев 1999, 201].

⁷ Сквозная пагинация в партитуре — только архивная.

290

Г. ТАНЦЫ И ИГРЫ РУСАЛОКЪ.
d. TÄNZE UND SPIELE DER NIXEN.

Vivo. $\text{♩} = 80$
(хороводъ останавливается.) (Tанцы.)
(mit dem Reigen einhaltend.) (Tänze.)

да й.

Leid.
Vivo. $\text{♩} = 80$

Clar.

Viol.

Ob.

Fl.

Viol.

Violini

Ил. 2а. Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь». Leipzig: M. P. Belaieff, [1890]

Fig. 2a. Nikolai Rimsky-Korsakov. "May Night". Leipzig: M. P. Belaieff, [1890]

290

г. ТАНЦЫ И ИГРЫ РУСАЛСКЪ.
d.) TÄNZE UND SPIELE DER NIXEN.

Vivo.
(Хороводъ останавливается.)
(mit dem Reigen einhaltend.)

дай.
Leid.

II РУСАЛКА (насъдка).
I. НИХЕ (Нелан).

По- - но, дѣ - - ви цы,
Мѣд - - чеа, хѣ - - ret auf!

Chr.
Fag.
Cell.

II РУСАЛКА.
I. НИХЕ.

Вр - - деръ пѣс - - ни пѣть - - намъ
Найт - - ge-nug ge-sun - - - gen

Ил. 26. Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь». St. Petersburg, A. Büttner, [1882]

Fig. 2b. Nikolai Rimsky-Korsakov. "May Night". St. Petersburg: A. Büttner, [1882]

Handwritten musical score for the Trinity Song from 'May Night' by Rimsky-Korsakov. The score is written on ten staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics in Russian. The lower staves are for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are handwritten annotations in red and blue ink at the top of the page.

Ил. 3. Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь». Действие 1. Троицкая песня [СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1881ОР. Л. 54]

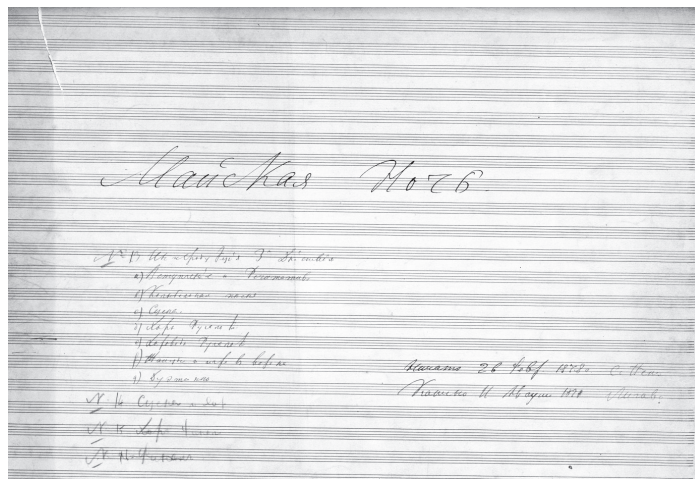
Fig. 3. Nikolai Rimsky-Korsakov. *May Night*. Act 1. Trinity Song [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 1881OP. Folio 54]

мали участие друзья, свидетельствует переписка композитора, например, с С. Н. Кругликовым весной 1879 г.⁸ К тому же в автографе несколько раз встречаются сделанные рукой Римского-Корсакова указания: «См. переписанный» (ил. 3).

Композитор в рукописях в процессе работы, как известно, проставлял даты окончания отдельных фрагментов или больших разделов. В рассматриваемом автографе, например, титульный лист 3-го действия, с которого началась работа над оперой, включает, кроме названия, ремарки:

Начато 26 февраля 1878 г. С. Пет[ербург]. Кончено 11 августа
1878 Лигово [СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1881ОР. Л. 156].

Кроме того, на титульном листе 3-го действия автографа позднее красным карандашом рукою композитора выписана последовательность номеров (ил. 4):



Ил. 4. Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь». Титульный лист 3-го действия. СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1881ОР. Л. 156]

Fig. 4. Nikolai Rimsky-Korsakov. *May Night*. Title page of the 3rd act [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 1881OP. Folio 156]

⁸ См., в частности, письмо композитора к С. Н. Кругликову от 22 мая 1879 г. и ответные письма от 22 мая и 2 июня 1879 г. [Римский-Корсаков 1981, 15–16].

№ 13. Интродукция 3-го действия

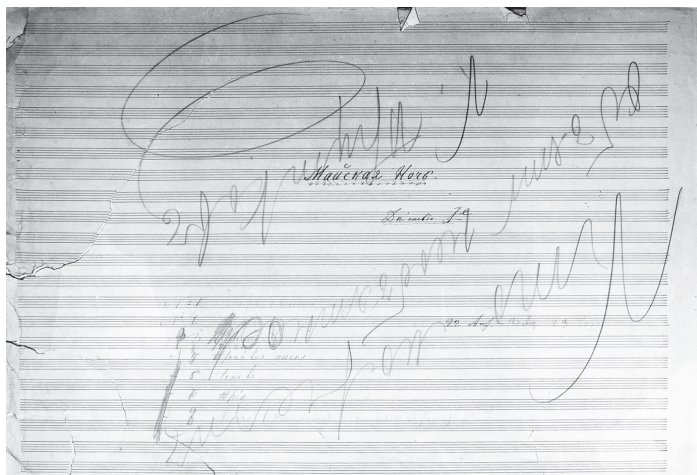
- a. Вступление и Речитатив
- b. Колыбельная песня
- c. Сцена
- d. Хор Русалок
- e. Хоровод Русалок
- f. Танцы и игра в ворона
- g. Дуэтино

№ 14. Сцена и Хор

№ 15. Хор. Финал

№ 16. Финал (*зачеркнуто*) [Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь». Титульный лист 3-го действия. СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1881ОР. Л. 156].

На титульном листе первого действия, наряду с заголовком «Майская ночь. Действие 1-е», содержится выписанный композитором красным карандашом перечень эпизодов данного акта. Самая же интересная деталь — размашистая запись композитора простым карандашом, выполненная «вниз головой»: «Кто может объять необъятное! К. Прутков» (*ил. 5*):



Ил. 5. Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь». Титульный лист 1-го действия. СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1881ОР. Л. 1]

Fig. 5. Nikolai Rimsky-Korsakov. *May Night*. Title page of the 1st act [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 1881OP. Folio 1]

Период работы над сочинением обозначен рукой Римского-Корсакова на партитуре:

Опера начата в феврале 1878 г. в С. Петербурге. Окончательно отделана в июне 1879 г. (кроме увертюры). Конец оперы. НА Р-К 8 июня 1879 г. Лигово.

Со свойственной ему скрупулезностью В. В. Ястребцев в «Воспоминаниях» в записях от 12 ноября 1894 г. при изучении партитуры выписал этапы работы композитора [Ястребцев 1959, 227–229]. Ястребцев сообщает, что подлинная партитура «Майской ночи» была подарена автором Глазунову [Ястребцев 1959, 227], по ней Ястребцев, следуя указаниям автора оперы, составил хронологию работы над партитурой, в результате чего у исследователей появляется возможность шаг за шагом следить за процессом написания произведения.

Особенность работы композитора над сочинением обусловлена также тем, что он выступил и в качестве либреттиста. При этом, по словам А. А. Гозенпуда, он

...держался «в точности сюжета Гоголя», «поскольку возможно сохраняя разговорный текст, имевшийся в изобилии в его повести». Отклонения от сюжета столь незначительны, что о них можно не упоминать. <...> Римский-Корсаков бережно и любовно перенес в либретто характерную речь гоголевских героев. Косвенная, описательная речь умело превращена им в прямую. Целые куски прозаического диалога сохранены без изменений (рассуждения Каленика, чтение записок), кое-где при помощи инверсий усилена ритмичность [Гозенпуд 1952, 911].

Текст Н. В. Гоголя написан, как известно, на русском языке, но стихотворные эпизоды — на украинском. Композитор сохраняет эти фрагменты текста, но в собственном переводе с украинского языка на русский, придавая им более строгую поэтическую форму, например:

Н. В. Гоголь

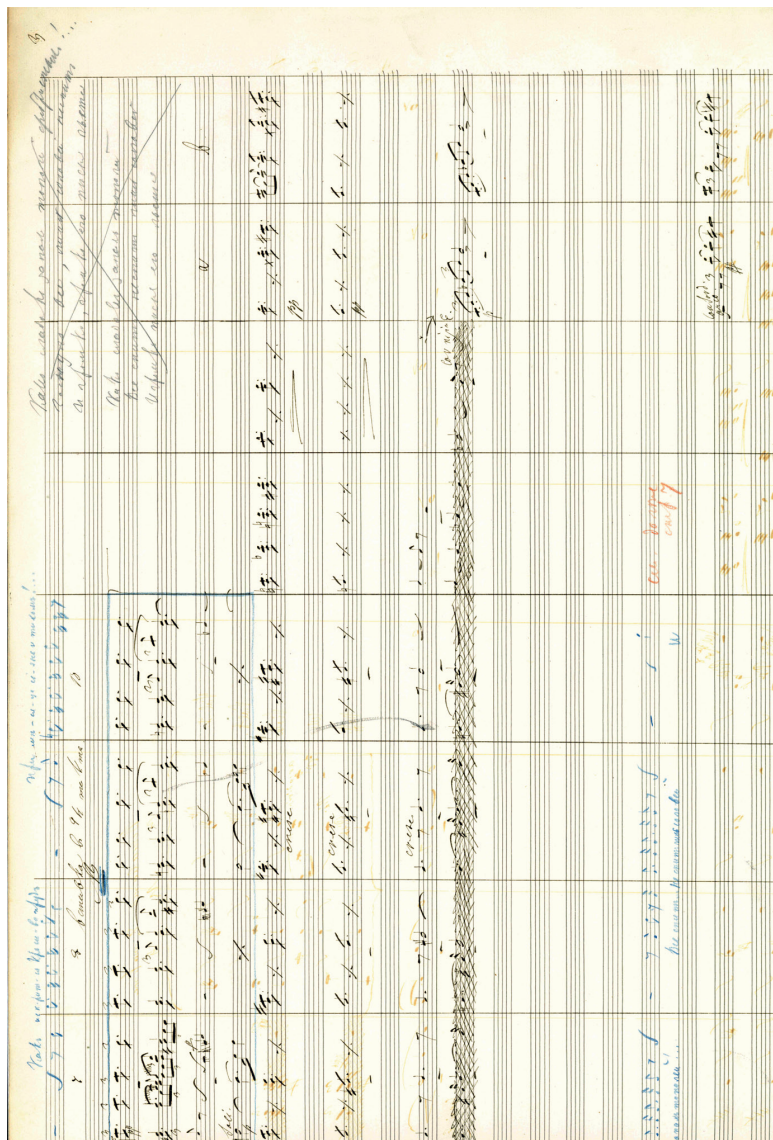
Сонце низенько, вечір близенько,
Вийди до мене, мое серденько!

Ой та, місяцю, мій місяченьку!
І ти, зоре ясна!
Ой, світить там по подвірі,
Де дівчина красна.

Н. А. Римский-Корсаков

Солнышко низко, вечер уж близко.
Выйди, сердечко мое, хоть на миг.

Ой ты, месяц, светел месяц,
Светел месяц, месяц ясный!
Посвети ты, месяц, посвети ты путь-дорожку
Ко девчине красной!



Ил. 6. Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь». Действие 3. Песня Левко «Как тихо, как прохладно тут» СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1887ОР. Л. 2]

Fig. 6. Nikolai Rimsky-Korsakov. *May Night*. Act 3. Levko's Song *How quiet, how cool it is here* [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 1887OP. Folio 2]

В том же стиле композитор перерабатывает и прозаические тексты, придавая им поэтическую форму, например:

Н. В. Гоголь

— Что станешь делать с ним?
Притворился старый хрен, по своему
обыкновению, глухим: ничего не
слышит и еще бранит, что шатаюсь
бог знает где, повесничаю и шалю с
хлопцами по улицам. Но не тужи, моя
Галю! Вот тебе слово козацкое, что
уломаю его.

Н. А. Римский-Корсаков

Что ты будешь делать с ним!
Притворился, черт, глухим,
Точно ничего не слышит,
Да бранит еще за то,
Что шатаюсь с козаками
Да шалю. Но не тужи:
Слово я тебе даю,
Что отца уж уломаю.

Композитор излагает текст 4-хстопным хореем, наиболее популярном в русской литературе, с частичной рифмой (у С. М. Бонди нерифмованный 4-хстопный хорей назывался «народным стихом» [Бонди 1978, 387]). При этом композитор использовал и другие размеры:

Н. В. Гоголь

Я не буду бояться; и буду спокойно
спать ночь. Теперь-то не засну, если
не расскажешь. Я стану мучиться да
думать... Расскажи, Левко!..

Н. А. Римский-Корсаков

Я бояться не буду,
Я спокойно засну.
Расскажи мне, Левко,
Расскажи, мой милый!

Работа над текстом либретто проводилась Римским-Корсаковым не только до начала создания партитуры, но и параллельно с ней, что нашло отражение в рассматриваемом автографе. Например, в эпизоде «Украинская ночь и песни Левко» в начале 3-го акта, с которого композитор начал работу над оперой, карандашом им выписаны варианты текста песни (ил. 6).

Здесь в автографе первоначальный текст:

Как сладок запах тополей серебристых.
Заснуло все, лишь соловей не спит,
И громко, громко его песня льется

заменен на последующий вариант:

Как сладок запах тополей.
Все спит, не спит лишь соловей,
И громко песня его льется

последняя строка в итоге в тексте либретто обрела форму: «И громко, громко песня раздаётся». Композитор сознательно идет на расширение последней строки, вводя повтор слова, преодолевая квадратность распева и вводя акцентированный мелодический ход на второе «громко». В итоге в либретто текст представлен в следующем виде:

Как тихо, как прохладно тут,
Как искрится красиво пруд!
Как сладок запах тополей!
Все спит, не спит лишь соловей,
И громко, громко песня раздаётся.

Выделим основные особенности процесса работы Римского-Корсакова, замеченные в автографе.

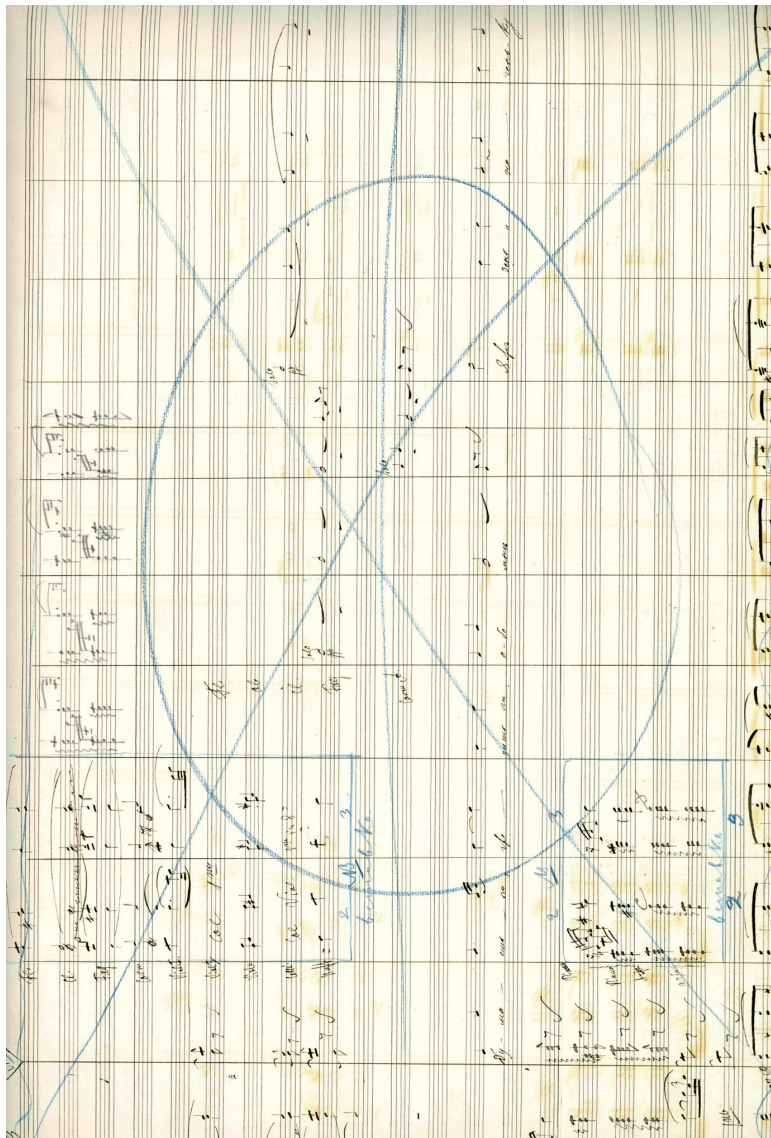
Композитор безжалостно вычеркивает большие фрагменты партитуры, отказываясь от многих выразительных эпизодов (*ил. 7*).

В процессе работы Римский-Корсаков делает вклейки, вписывает измененный музыкальный текст, делает пометки самому себе, подчас с интересным комментарием: «Рогов не надо, лучше трубы „Д“. Будет прозаичнее, и рога отдохнут и освежатся». При этом партии «рогов» (валторн) композитором зачеркнуты (*ил. 8*).

Композитор в отдельных случаях добавляет на свободных нотных строчках клавирный вариант номера, вероятно, готовя его отдельное концертное исполнение. Например, песня Левко «Спи, моя красавица» (3 д.) добавлена карандашом в виде клавирной записи с ремаркой «Фортепианное переложение» (*ил. 9*).

Разумеется, во всей партитуре представлены множественные исправления отдельных нот, фраз, элементов оркестровки, значительных эпизодов. Композитор для корректировки изредка применяет, наряду с черными чернилами, также красные, простой, синий и красный карандаши и проч., необходимость в которых возникает, предположительно, в процессе работы при последующих просмотрах.

Обозначенные в данной статье исправления и дополнения Н. А. Римского-Корсакова в партитуре затронули лишь небольшую часть той огромной работы, которую проделывал композитор в процессе создания оперы. За рамками статьи осталась самая, пожалуй, главная ее часть — исправления собственно нотного текста. Они затрагивают работу с мелодикой, особенностями ее изложения и разработки, поиски оптимального интонационного воплощения того или иного эпизода, кристаллизация формы, особенности ладогармонического решения и многое другое — все, что должно стать предметом самостоятельного исследования.



Ил. 7. Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь».
[СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1881ОР. Л. 162 об.]

Fig. 7. Nikolai Rimsky-Korsakov. *May Night*.
[Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library.
Department of manuscripts. No. 1881OP. Folio 162 v.]

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is written in dark ink and consists of several staves. At the top, there are two staves with vocal lines and lyrics in Russian. Below these are several staves of piano accompaniment, including a grand staff with treble and bass clefs. The handwriting is cursive and characteristic of the late 19th or early 20th century. There are some annotations and markings throughout the score, including a large 'D.' and various musical symbols like slurs and dynamics. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

Ил. 8 Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь». Действие 3. № 14.
Речитатив и Хор [СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1881ОР. Л. 218]

Fig. 8. Nikolai Rimsky-Korsakov. *May Night*. Act 3. № 14. Recitative and Chorus
[Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library.
Department of manuscripts. No. 1881OP. Folio 218]



Ил. 9. Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь». Действие 3. Песня Левко «Спи, моя красавица» [СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1881ОР. Л. 161

Fig. 9. Nikolai Rimsky-Korsakov. *May Night*. Act 3. Levko's Song *Sleep, my beauty* [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 1881OP. Folio 161]

Рукописные источники

- СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1881ОР. Римский-Корсаков Н. А. Опера «Майская ночь». Партитура. 248 л.
- СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. №1882ОР. Римский-Корсаков Н. А. Опера «Майская ночь». Увертюра. Партитура 2 л.
- СПбГК. НМБ. Отдел рукописей. № 1887ОР. Римский-Корсаков Н. А. Опера «Майская ночь». Действие III. Вступление и сцена Левко. 5 л.

Список источников

- [1] Бонди 1978 — *Бонди С. М.* Народный стих у Пушкина // *Бонди С. М.* О Пушкине. Москва: Художественная литература, 1978. С. 372–441.
- [2] Гозенпуд 1952 — *Гозенпуд А. А.* Гоголь в музыке // Пушкин. Лермонтов. Гоголь / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Москва: Изд-во АН СССР, 1952. (Литературное наследство; Т. 58). С. 893–924.
- [3] Карев 1999 — Немцы России: энциклопедия: в 3-х томах. Т. 1: А-И / редкол. В. Карев и др. Москва: ЭРН, 1999. 832 с.
- [4] Римский-Корсаков 1926 — *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни (1844–1906) / ред. А. Н. Римский-Корсаков. Москва: Музгиз, 1926. 480 с.
- [5] Римский-Корсаков 1981 — *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / ред. комис.: Б. В. Асафьев и др. Том VIII А: Переписка с С. Н. Кругликовым. Москва: Музыка, 1981. 253 с.
- [6] Скви́рская 2011 — *Скви́рская Т. З.* Рукописное наследие Н. А. Римского-Корсакова : учебное пособие. Санкт-Петербург: Изд-во Политехн. ун-та, 2011. 25 с.
- [7] Ястребцев 1959 — *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. 1886–1908. В 2-х т. / под ред. А. В. Оссовского ; предисл. М. Янковского. Том I. Ленинград : Музгиз, 1959. 527 с.

References

- [1] Bondi, Sergey M. (1978). "Narodnyy stikh u Pushkina" ["Pushkin's folk verse"]. In Sergey M. Bondi, *O Pushkine [About Pushkin]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 372–441 (in Russian).
- [2] Gozenpud, Abram A. (1952). "Gogol v muzyke" ["Gogol in music"]. In *Pushkin. Lermontov. Gogol [Alexander Pushkin. Mikhail Lermontov. Nikolai Gogol]*. (Literaturnoe nasledstvo; Vol. 58). Moscow: Izdatel'stvo AN SSSR, pp. 893–924 (in Russian).
- [3] Karev, Vladislav M. (1999). *Nemtsy Rossii [Germans of Russia]*: encyclopedia: in 3 volumes. Vol. 1: A–I, editorial board Vladislav M. Karev and others. Moscow: ERN, 832 p. (in Russian).
- [4] Rimsky-Korsakov, Nikolai A. (1926). *Letopis' moey muzykal'noy zhizni (1844–1906) [Chronicle of my musical life (1844–1906)]*, general editorship of Andrey N. Rimsky-Korsakov. Moscow: Muzgiz, 480 p. (in Russian).

- [5] Rimsky-Korsakov, Nikolai A. (1981). *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete collection Complete works. Literary works and correspondence], general editorship of Boris V. Asafyev etc. Vol. VIII A: *Perepiska s S. N. Kruglikovym* [Correspondence with Semyon N. Kruglikov]. Moscow: Muzyka, 253 p. (in Russian).
- [6] Skvirskaya, Tamara Z. (2011). *Rukopisnoe nasledie N. A. Rimskogo-Korsakova* [Manuscript heritage of N. A. Rimsky-Korsakov]: tutorial. St. Petersburg: Izdatel'stvo Politehnicheskogo universiteta, 25 p. (in Russian).
- [7] Yastrebtsev, Vasily V. (1959). *Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov. Vospominaniya. 1886–1908* [Nicolai Rimsky-Korsakov. Memories. 1886–1908]: in 2 vols. Vol. 1, general editorship of Alexander V. Ossovsky; introductory article by Moisey O. Yanovsky. Leningrad : Muzgiz, 527 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 22.06.2023; одобрена после рецензирования: 21.07.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 22.06.2023; approved after reviewing: 21.07.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 782.1

doi: 10.26156/ОМ.2023.15.3.011

Из истории оперы «Плотина» А. В. Мосолова

Анастасия Валерьевна Ким

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,
Россия, kimchuk8@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2497-8316>

Аннотация. В статье представлена реконструированная история создания оперы А. В. Мосолова «Плотина» — самого крупного сочинения, созданного композитором в 1930 г. Опера рассматривается как экспериментальная попытка постановки спектакля принципиально нового образца в рамках масштабного проекта ленинградского Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ) по созданию советской оперы. Сочинение создавалось в рамках сформулированных специально созданной в театре комиссией следующих требований: документальный сюжет, основанный на реальных событиях, оригинальный литературный и музыкальный текст, специфическая драматургия и новый синтетический жанр.

Хронология работы над оперой воссоздана с опорой на впервые вводимые в научный обиход письма Мосолова к С. Э. Радлову, записи Радлова из его личной записной книжки, протоколы заседаний театральной комиссии ГАТОБа об этапах работы над оперой и выдержки из прессы, хранящейся в фондах Российской национальной библиотеки (РНБ) и Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Представлена последовательность основных этапов создания «Плотины»: утверждение требований к коллективу авторов и к будущему «оперному продукту», критерии выбора кандидатур композитора и либреттиста, специфика литературного и музыкального текстов, ход работы над сочинением, поиск его названия, создание режиссерской концепции спектакля, его отмена непосредственно перед премьерой. Делается вывод о том, что срыв постановки «Плотины» стал закономерным итогом усилившейся со стороны рапмовских критиков кампании по публичному очернению создателей спектакля, а также личного конфликта Радлова с руководством ГАТОБа.

Ключевые слова: советская опера, Мариинский театр, Александр Васильевич Мосолов, «Плотина», Борис Владимирович Асафьев, Сергей Эрнестович Радлов

Для цитирования: Ким А. В. Из истории оперы «Плотина» А. В. Мосолова // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 178–205. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.3.011>.

© Ким А. В., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.011

“Plotina” (“The Dam”) by Alexander Mosolov. The History of Creation

Anastasia V. Kim

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia,
kimchuk8@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2497-8316>

Abstract. This article presents a reconstructed history of Alexander Mosolov’s opera *The Dam* created by the composer in 1930. The opera is regarded as an experimental attempt of staging of a fundamentally new type of production within the framework of the GATOB’s ambitious project of creating a Soviet opera. The work was to follow particular requirements formulated by a special commission established by the theatre: a documentary plot based on real events, an original literary and musical text, specific dramaturgy and a new synthetic genre.

The chronology of the work on the opera has been reconstructed on the basis of Radlov’s letters to Sergey Radlov, Radlov’s notes from his personal notebook, minutes of the meetings of the Theatre Commission of the State Theatre Bureau, and media excerpts kept in the Russian National Library and the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. The documentary heritage of the work has been revealed, providing new insights into the history of its creation and the circumstances which influenced the work process. The sequence of the main stages of *The Dam* production is investigated and presented: approval of the requirements to the authors’ team and to the future “opera product”, selection criteria for the composer and librettist, the work process, selection of the title, development of the stage director’s concept, its disruption just before the premiere. The conclusion is made that failure of the production of *The Dam* was a logical result of the campaign of public denigration of the creators of the work, which was intensified by the RAPM critics, as well as Radlov’s personal conflict with the management of the State academic theatre of opera and ballet (GATOB).

Keywords: *soviet opera, Mariinsky Theatre, Alexander Mosolov, “The Dam”, Sergey Radlov, Boris Asafyev*

For citation: Kim A. V. “Plotina” (“The Dam”) by Alexander Mosolov. The History of Creation. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 178–205. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.011>.

© Anastasia V. Kim, 2023

Из истории оперы «Плотина» А. Мосолова

В те годы в композиторских кулуарах была в ходу такая шутка-полушутка: писать оперу на современный сюжет — все равно что прыгать с самолета без парашюта. Непременно разобьешься. И действительно, кладбище современных опер весьма обширно.

Р. К. Щедрин [Щедрин 2008, 111]

Своеобразие, оригинальность и свежесть музыки Александра Васильевича Мосолова (1900–1973) поражают слух и сегодня. Эти качества проявились начиная с первых, в сущности, ученических опусов композитора. В 1926 г. редактор журнала «Современная музыка», выдающийся музыковед, один из основателей АСМ В. М. Беляев публикует развернутую статью о Мосолове, высоко оценивая явную органичную «левизну», присущую его музыке¹. Другие критики воспринимали творчество молодого автора совершенно иначе. Несомненно было одно: его произведения буквально взрывали устоявшиеся традиции. Именно это обстоятельство и стало поводом к запрету его опусов, созданных в 1920-е, на долгие годы.

В отечественном музыковедении первая оценка исторической роли Мосолова принадлежит Инне Алексеевне Барсовой. Исследователь предпринимает успешную попытку систематизации всего творческого наследия Мосолова и выделяет оперу «Плотина» как одно из важнейших сочинений композитора, подытоживающих период 1920–30 гг. Наблюдения, относящиеся к сюжетным, жанровым и стилевым особенностям «Плотины» и других сочинений Мосолова, содержатся в работах Д. Гойови², М. С. Высоцкой и Г. Г. Григорьевой³, И. С. Воробьева и А. Б. Синайской⁴.

¹ Беляев В. А. В. Мосолов // Современная музыка. 1926. № 13–14. С. 81–88.

² Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. Москва: Композитор, 2006. 367 с.

³ Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века. От авангарда к постмодерну: учебное пособие. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.

⁴ Воробьев И. С., Синайская А. Б. Композиторы русского авангарда. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. 160 с.

Последнее на сегодняшний день обращение к проблеме взаимодействия советской власти и оперного театра дается в книге М. Г. Раку⁵, вышедшей в 2019 г.

Однако история создания «Плотины» никогда не являлась предметом научного внимания. Самое значительное произведение творчества Мосолова периода конца 1920-х гг. до сего времени не имеет самостоятельного детального освещения. В предлагаемой статье в подробностях восстановлены процесс создания и последовательность подготовки к постановке оперы в ленинградском Государственном академическом театре оперы и балета (далее — ГАТОБ)⁶.

* * *

Новая социальная повестка 1920-х гг. диктовала потребность в обновлении жанровой системы и музыкального языка. Насущные задачи движения в заданном направлении попытался сформулировать в журнале «Жизнь искусства»⁷ выдающийся режиссер С. Э. Радлов⁸. Один из его знаменитых в то время броских театральных лозунгов гласил:

Прекращение импорта — самоснабжение — экспорт [Радлов 1929, 6].

Еще категоричнее звучала следующая сентенция Радлова:

Пришедший с революцией новый зритель с обидой и ненавистью относится ко всему отвлеченному, выпяченному, заоблачному, недосказанному, туманному, безвольному, загадочно-философствующему, самодовольно и разукрашенно-умничающему. Новый человек хочет новых слов, твердых и жестких, будящих сознание и крепящих волю. В этом его право, и те, кто в этом желании не с ним, не сделают нового искусства [Радлов 1929, 6].

⁵ Раку М. Г. Оперные штудии. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. 516 с.

⁶ До 1920 г. и с 1992 г. — Мариинский театр. С 1920 — петроградский Государственный академический театр оперы и балета (петроградский ГАТОБ), в 1924–1934 — ленинградский ГАТОБ, с 1935 г. — ГАТОБ имени С. М. Кирова.

⁷ «Жизнь искусства» — художественно-литературный театральный журнал, издававшийся в Ленинграде с 1923 по 1929 г.

⁸ Сергей Эрнестович Радлов (1892–1958) — советский театральный режиссер, драматург, теоретик театра. В 1920–30 гг. ставил спектакли в ленинградском ГАТОБе, Академическом театре драмы. С 1928 возглавлял созданный им театр-студию.

В том же журнале в тот же «переломный» 1929 г. конкретные этапы обновления оперного репертуара сформулировал по пунктам коллега Радлова по работе в театре Б. В. Асафьев. Его позиция отличалась конкретностью, уравновешенностью продуманных действий и предлагала стратегически выверенные этапы в реализации большой оперной программы, заданной отнюдь не им. Асафьев, в частности, писал:

По части оперного репертуара необходимо: а) подвергнуть строгому пересмотру старый оперный репертуар; б) основательно ознакомиться с современной оперной литературой как русской, так в особенности и с западной и сделать такой же отбор; в) вовлечь современных советских драматургов и композиторов в работу над созданием современной оперы, для чего в свою очередь следует: объявить конкурсы и 2) сделать персональные заказы, г) учредить при театре специального заведующего литературной частью [Асафьев 1929, 4].

Уловив господствующую тенденцию по отношению к театру со стороны официальных структур, он сформулировал комплекс задач, которые должен решить композитор:

Требования, предъявляемые к композитору советской оперы, слагаются из следующих основных предпосылок: а) ориентация на передовой советский театр, как яркое проявление советской культуры; б) понимание оперы как музыкально-театральной композиции с социально-оправданной тематикой; в) тесное сотрудничество с режиссером и остальными руководителями оперного спектакля; г) установка на певца, артиста, вокальные ансамбли и хоровые массы в плане преодоления господства в опере чисто инструментального симфонизма [Асафьев 1929, 4].

Все перечисленные пункты, фактически — подробная программа, систематизированная Асафьевым, были последовательно осуществлены: репертуар действительно был пересмотрен и подвергнут сортировке по степени идеологической пригодности. В том же 1929 г. публикуется первый репертуарный Указатель Главреперткома (об этом подробно пишет Е. Власова⁹). Проблема «советизации репертуара» стала актуальной для каждого крупного театрального коллектива страны. В ГАТОБе была сформирована специальная комиссия в следующем составе: С. Э. Рад-

⁹ См.: [Власова 2010, 46].

лов — председатель, Б. В. Асафьев, В. А. Дранишников¹⁰, Б. П. Обнорский¹¹. По решению комиссии был осуществлен заказ театра на написание опер на сюжеты из современной жизни трем молодым композиторами. В выпуске от 16 апреля журнал «Жизнь искусства» писал:

...композитор В. М. Дешевов работает над сценарием Б. А. Лавренева на тему, связанную с эпизодом Кронштадтского восстания (имеется в виду опера «Лед и сталь». — А. К.), композитор М. А. Юдин — над сценарием Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина на тему гражданской войны на Урале. Композитор А. В. Мосолов начинает работу над темой индустриального спектакля. Работа ведется с таким расчетом, чтобы еще весной худ[ожественный] совет ГАТОБ'а мог заслушать первоначальные эскизы музыки и утвердить заказы на сочинение этих опер. Таким образом, в производственный план будущего сезона предположено непременно включение одной или двух советских опер [Жизнь искусства. 1929. № 16, 14].

Авторскому коллективу выдвигались следующие требования:

Основным принципом работы является теснейшее сотрудничество композитора, драматурга, дирижера и режиссера в процессе создания оперы. Таким образом, общий план постановки создается одновременно с писанием текста и музыки [Жизнь искусства. 1929. № 16, 14].

Запросы к будущей оперной «продукции» во многом совпадали с требованиями, предъявляемыми продукции материальной: слаженная конвейерная работа всех «производственных цехов», конкретная сюжетная

¹⁰ Владимир Александрович Дранишников (1893–1939) — главный дирижер ГАТОБа с 1925 по 1936 г. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории, класс фортепиано А. Н. Есиповой, класс дирижирования Н. Н. Черепнина. При непосредственном руководстве Б. Асафьева осуществил премьеры «Саломеи» и «Кавалера розы» Р. Штрауса, «Дальнего звона» Ф. Шрекера, «Воццека» А. Берга.

¹¹ Борис Петрович Обнорский (1893–1944) — партийный работник, педагог. С 1924 состоял инструктором АПО (отдел агитпропа) Ленинградского Губкома по вопросам культуры и политпросветработы, а также по вопросам искусства (театра и кино). С декабря 1926 принимал участие в редактировании журнала «Жизнь искусства», член редколлегии журнала «Рабочий и театр». В 1930-е гг.: заместитель директора Театра рабочей молодежи (ТРАМ) (1930–31), помощник директора по художественной части на кинофабрике «Ленфильм» (1932–34), начальник реперткома на ЛенреперткOME (1934–36), директор Ленинградской государственной театральной библиотеки имени А. В. Луначарского (1937–40 ?) [Усувалиев 2020, 222].

«упаковка», идеологическое содержание «советского качества» и сжатые сроки производства.

О том, что под разработкой «советской оперы» понимается, прежде всего, создание нового, доступного и современного оперного языка, писал И. И. Соллертинский:

Точнее — овладение новейшей оперной техникой перешло в новую фазу: заговорили о самостоятельном творчестве и собственном стиле. Ибо термин «советская опера» подразумевает вовсе не всякое оперное произведение, появившееся на территории Союза Республик, но мыслит какие-то особые, определяющие стилевые признаки [Соллертинский 1929, 3].

Одним из первых опытов в попытке создания нового оперного стиля стала опера «Плотина», амбициозный проект бывшего Мариинского театра, плод коллективной мысли художественного руководства в лице Асафьева и Радлова и его конкретных исполнителей — драматурга Якова Задыхина¹² и композитора Александра Мосолова.

Как известно, Мосолов отличался крайней небрежностью по отношению к собственной персоне: дневника он не вел, письма и рукописи не хранил. То, что дошло до сегодняшнего дня, — это документы из разных собраний, рассеянные по архивохранилищам Москвы и Санкт-Петербурга. Их немного, поэтому каждый обнаруженный источник, относящийся к творческой биографии композитора, представляет особую ценность.

В данной статье представлена хроника работы над оперой, восстановленная с опорой на письма¹³ Мосолова к Радлову, записи Радлова из его

¹² Яков Леонтьевич Задыхин (псевд. Язин, дядя Яша; 1897–1951) — советский драматург. Учился в Центральной театральной школе в Ташкенте (1920), в Москве в театральной студии им. А. С. Грибоедова (1921–22). С 1923 в Ленинграде — актер, а затем драматург Госагиттеатра. Работал в Главном политико-просветительном комитете Наркомпроса РСФСР (Главполитпросвет) инструктором по самодеятельности рабочих клубов, неоднократно работал на агитационном пароходе, курсировавшем по Мариинской водной системе. Автор инсценировок для деревенской самодеятельности, в том числе: «Мы: Записка к Октябрю» (1923), «О кооперативе и купце Вавиле» (1924), «Рыжий бунтарь» (1924), «Июльские дни» (1924), «Вихри враждебные». Автор свыше десяти пьес для рабочего театра, в том числе «Хулиган» (1925), «О 1905-м» (1926), «Новоселье» (1927), «О Свистуйкине и его злоключениях» (1927), «Лемехи» (1928), «Зеленый звон» (1931), автор и ведущий радиосериала «Беседы дяди Яши про дела и делишки наши».

В 1930–34 работал в комитете радиовещания Ленинграда, выступал на радио и в газетах с агитстихами.

¹³ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 449. 12 л.

личной записной книжки¹⁴, протоколы заседаний театральной комиссии ГАТОБа по поводу работы над оперой и выдержки из прессы. В процессе работы над изучением оперы «Плотина» удалось обнаружить ранее неизвестные свидетельства, углубляющие и расширяющие представления об истории создания произведения, об обстоятельствах, влияющих на ход работы. Документы, хранящиеся в фондах Российской Национальной библиотеки (РНБ) и Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ, Санкт-Петербург), расшифрованные автором настоящей статьи, вводятся в научный оборот впервые.

Первое упоминание в прессе о поручении ответственного дела молодому композитору относится к 14 апреля 1929 г. Сделавший позднее весьма впечатляющую чиновничью карьеру критик В. М. Городинский¹⁵ писал в журнале «Жизнь искусства»:

Театры взяли правильную линию на прямой заказ композиторам, и результаты уже есть. Пишет оперу талантливейший Шостакович, Мосолов, ленинградец Дешевов, и постепенно появляются другие из советской композиторской молодежи. Ленинградские театры привлекли в качестве либреттистов <...> Лавренева, Сейфуллину, Задыхина [Городинский 1929, 6].

Следом, спустя два дня, в журнале была опубликована информация о готовящихся проектах. Первое, что бросается в глаза: театр поставил в свой план три новых оперы, которые должны быть написаны на современный сюжет. Второе обстоятельство заключается в том, что все эти заказы предложены молодым авторам, не обремененным достаточным опытом создания оперного спектакля, то есть способным создать нечто, порывающее с традицией.

В фонде Мариинского театра в Центральном государственном архиве литературы и искусства сохранился протокол заседания художественно-

¹⁴ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 177. 93 л.

¹⁵ Виктор Маркович Городинский (1902–1959) — советский музыковед, критик и музыкально-общественный деятель. Окончил Ленинградскую консерваторию по классу фортепиано Л. В. Николаева. Член ЦК Всерабис (Всесоюзный профессиональный союз работников искусств, 1929–36), председатель Мособлрабиса (1929–34), с 1932 председатель и член секретариата Международного музыкального бюро. В 1934–35 — директор Российской филармонии, в 1935–37 — помощник заведующего, а затем заведующий сектором искусств Культпросветотдела ЦК ВКП(б). Член редколлегии газеты «Комсомольская правда» (1936–37). Редактор газеты «Музыка», затем газеты «Советское искусство» (1937–40), главный редактор Музгиза (Государственное музыкальное издательство, 1946–48).

го совета ГАТОБа, на котором обсуждалось либретто Задыхина. Присутствовали певцы и работники театра. Дискутировался вопрос: примет ли театр либретто и продолжит ли работу над постановкой сочинения.

[Протокол №7 Заседания Художественного Совета Оперы ГАТОБа
От 26 мая 1929 года

Присутствовали: т. т. Волынцева, Кириш, Западский, Городинский, Радлов, Дранишников, Барковский, Задыхин, Журавленко, Никоноров.

Председатель — т. Барковский

Повестка дня: Обсуждение либретто т. Задыхина.

Слушали: I. Либретто т. Задыхина]

Тов. Радлов:

Я считаю, что за такой сценарий можно браться, если мы надеемся, что мы в нем так или иначе отразим пафос пятилетки, то есть пафос пятилетки так, как он в сознании художника преломляется. В сознании художника, мне кажется, пафос пятилетки преломляется так, что происходит бурная, энергичная, в сущности говоря, даже романтическая перестройка крестьянской, земледельческой страны на страну индустриальную. Другими словами, хотелось бы передать, как в косную, стихийную, крестьянскую Россию врастают машины, вращается индустрия, и как можно больше передать этот громадный конфликт между мозгом пафоса строительства, пафосом индустрии и косными стихиями.

Для композитора особо выгодно, что здесь дана почва для изображения стихийности на двух началах: стихия природы — река, нетронутые заповедные леса и стихия косной части деревни. Деревня будет подана в расслоении: активно помогающие и активно не помогающие. Эти места для нас самые важные. Для такого спектакля нужно найти особые режиссерские и постановочные средства для того, чтобы дать и пейзажи, и те косные силы, которые еще есть в деревне, которые не соответствуют, и которые мешают строительству и индустриализации.

Дальше, моменты песен труда, но не труда вообще, а труда плотников, каменщиков и т. д., связывая со старой, всем известной мыслью о связи ритма и работы, о возникновении песни именно из работы. Это — узловые моменты. Затем пафос индустриализации, слова понятны, а как это воплотить. Здесь очень характерная сцена, которая по театральному шаблону может быть самой слабой, а должна быть самой сильной сценой — диспут. Гард — строитель, к нему приходят Секлетей и какая-то непонимающая деревня, спрашивают, в чем дело и для чего все это производится. <...>

Тут центральный — феерический момент, то есть индустриализация в порядке возрождения старого жанра является феерией. <...> В феерическом разрезе показано к чему мы идем, и конкретно показан труд. Все эти моменты в смысле их омузыкаливания, в смысле того, насколько они являются материалом для оперы, они необычайно выгодны и необычайно ждут своего воплощения. Подобного материала для композитора, мы, в сущности говоря, и не имели.

Тов. Задыхин:

Я все время мыслил, что у меня должно быть как можно меньше диалогов, чтобы дать возможность музыканту исходить из песен, которые имеются, исходить из напевов, а с другой стороны — ритмы работы на производстве. Тут есть ряд песен, песнь рыбака и т. д. Мне мерещится, что речь Гарда должна быть без музыки, а может быть должна звучать одной какой-то нотой.

Секлетей и Гард — это одинаковые люди: если Гард — мозг культуры, если он является вождем и убежденнейшим до конца, который умрет, погибнет за своё дело, то и Секлетей убеждена в другом, что воды нельзя трогать, что река, леса, мельница нужны, что в этом сила и заключается, что она не отступает от обжитого. Секлетей — человек убежденный в своей правоте, потом она доходит до истерической религиозности. Секлетей — крестьянка, старуха, держащаяся за устои старого, хозяйка мельницы. <...>

Я Шарова называю Иваном и мужа Поля тоже называю Иваном. Шаров Иван — строитель, инженер; если Гард — мозги, то Шаров — руки. Если Пушин-кулак — мозг, то второй Иван — его руки. Происходит борьба, Поля — это те силы, которые скрыты в крестьянстве — я не говорю, лучшие силы. Поля в большом сомнении, кто прав, и когда происходит столкновение, она отрекается от мужа Ивана и за Шарова отдает жизнь своего мужа. Относительно смерти Секлетей <...> наивная, глупая старуха бросается под кран, что она может сделать. Конечно, кран ее придавил.

Тов. Журавленко:

Нравственная гибель Секлетей, может быть, была бы сильнее, чем физическая, потому что последняя является как бы мученичеством, и может вызвать даже некоторое сожаление.

Тов. Кирш:

Тему этого сценария я считаю безукоризненной, все что хочешь имеется в этой теме, и материал для режиссера, и для музыканта, и электрификация, тема, которая у нас <...> никогда не существ-

вовала. Это громадный плюс. Эта тема имеет моменты, которые не выдумываются в кабинете, которые в жизни перебрасываются из района в район, жизнь наша здесь олицетворена. <...>

И. Постановили: Тему либретто т. Задыхина — утвердить. Считать необходимым т. Задыхину дать заказ на написание либретто. Во исполнение работ будущего сезона и во избежание издержек считать необходимым заключить договор с автором в срочном порядке.

Вопрос о музыке выделить, заслушать эскизы 6/VI сего года и решить вопрос о даче заказа композитору¹⁶.

Позиция Радлова весьма примечательна. Он представлял будущую оперу как грандиозный *оптимистический футуристический спектакль, основная идея которого заключалась в стремлении создать некий обобщенный романтизированный образ строительства новой страны*. Вполне возможно, что режиссер был ознакомлен с текстом Задыхина до заседания, так как последующие его мысли сосредоточились на постановке проблемы сценического воплощения обозначенной концепции и гипотетическом восприятии ее массовым зрителем. Радлов также поднимал тему, сохранявшую актуальность для оперного жанра на протяжении всего советского времени: *воплощение на оперной сцене политического диспута*.

Трудно представить себе что-либо подобное в опере недавнего прошлого! Однако диспуты, собрания, митинги, демонстрации — это был тот жизненный материал, который художники, работавшие с советским оперным продуктом, с заслуживающей уважения настойчивостью пытались воплотить на оперной сцене. Хотя «Плотина» и не увидела света сценической рампы, в последующие годы идеи воплощения подобных «производственных» сцен диспутов, заседаний, собраний, разговоров на партийные темы еще долго остаются актуальными в более поздних попытках создания опер на советские сюжеты¹⁷.

Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. Такая конкретная (до деталей!) постановка вопросов музыкального и сценического воплощения будущей оперы до утверждения либретто и до заслуши-

¹⁶ ЦГАЛИ. Р-260. Оп. 1. Д. 1210. Л. 142–148.

¹⁷ Например, во второй картине третьего акта оперы Т. Н. Хренникова «В бурю» (1939) действие разворачивается в кабинете В. И. Ленина, который является одним из действующих лиц. К нему прибыл делегат Десятого съезда партии, борец с контрреволюционными мятежами Листрат. В сцене упоминается замена продрозверстки продовольственным налогом. Таким образом, политические деятели становятся новым типом оперных героев-протагонистов.

вания комиссией музыки композитора свидетельствует об изменении традиционной модели взаимоотношений художника и режиссера. Государство (как «театральный монополист») и театр (как конкретный заказчик), по сути, выставляют достаточно жесткие требования к будущему художественному продукту на стадии его разработки. Либреттист и композитор теряют свою творческую самостоятельность, они выполняют указания Художественного Совета и режиссера. Мосолов, вопреки распространенному мнению, не создавал эту оперу как индивидуальный творческий проект. «Плотина» — театральный заказ, диктующий либреттисту и композитору жесткие художественные рамки его выполнения.

Об этом свидетельствует следующий документ. 5 июня 1929 г. состоялось заседание Художественного Совета Оперы при ГАТОБе¹⁸. На нем официально утвержден заказ Мосолову сочинения. Решение о судьбе музыки «второй советской оперы» (так называли «Плотину» после произведения Дешевова «Лед и сталь») принимал следующий состав собравшихся сотрудников театра: Шкаффер, Журавленко, Радлов, Дранишников, Барковский, Христансон, Смолич, Похитонов, Дубовской, Андреев, Полферов, Волынцева, Сабина, Ведерникова, Ковалева, Канатникова, Тихий, Каплан, Медведев, Западский, Кирш, Никаноров, Вольф-Израэль. Большинство присутствовавших активно одобряли кандидатуру Мосолова — «сформировавшегося композитора с ярким собственным стилем, настолько высокую оценку получила его музыка»¹⁹. Прочитируем фрагмент стенограммы данного документа:

Тов. Радлов:

Когда я вступил в переписку с Мосоловым, то я действовал на основании единогласных показаний ряда компетентных музыкантов²⁰, которые указывали, что Мосолов является самым интересным и самым актуальным из современных композиторов, который умеет и знает, как взяться за тему индустриализации²¹.

Однако Полферова, Дубовского и Похитонova²² представленные к слушанию фрагменты не убедили. Полферов из соображений осторожности и минимизации рисков настаивал на предоставлении большего количе-

¹⁸ ЦГАЛИ. Р-260. Оп. 1. Д. 1210. Л. 163–174.

¹⁹ ЦГАЛИ. Р-260. Оп. 1. Д. 1210. Л. 163–164.

²⁰ Имеются в виду Асафьев и Дранишников.

²¹ Речь идет о балете Мосолова «Сталь», партитура которого считается утерянной.

²² Предположительно Полферов Иван Яковлевич (1898–1954) — пианист, концертмейстер, педагог. Профессор Ленинградской консерватории (1945). Обучался в Петроградской консерватории в классе специального фортепиано Л. В. Николаева, затем учился

ства музыки, прежде чем делать заказ, вопреки замечаниям других слушателей о том, что несправедливо требовать от композитора почти готовую оперу, никак не подкрепляя это окончательным решением комиссии. Сомнения Полферова решительным образом парировал Дранишников, в актуальной для того времени риторике:

Тов. Дранишников:

Я не могу одного понять: если у нас сейчас на фабриках и заводах, имеющих, несомненно, большую производственную традицию, получается до 40% брака, то почему мы должны от советской оперы требовать 100%-ную продукцию. Это еще молодое начинание, которое не имеет никакой традиции, и если мы получим 60% продукции, то мы победили²³.

Итогом почти единодушного голосования (Полферов проголосовал против, Дубовской и Похитонов воздержались) было предоставление Мосолову официального заказа на музыку к опере.

В письмах Мосолова Радлову, отправленных после отраженных в стенограмме заседания художественного совета событий, запечатлены важные факты работы над сочинением. Это фактически год: с июня 1929-го до середины мая 1930-го.

05.06.29

Дорогой Сергей Эрнестович!

Страшно интересуюсь, как обстоят дела: мои, Задыхина и всей комиссии по созданию советской оперы. В Москве носятся тревожные слухи. <...> Очень и очень обидно, что Задыхин не шлет либретто, т. к. мог бы уже работать понемногу. Если у него есть хоть что-нибудь — пусть высылает. <...> Очень жаль, что не могу взяться за оперу. Хотя я и знаю уже почти всю музыку

у И. С. Миклашевской-Михельсон. Обучался в классе композиции А. М. Житомирского (1922–1929). Окончил аспирантуру под руководством С. И. Савшинского (1929–1932).

Евгений Антонович Дубовской (1896–1962) — дирижер. В 1930 окончил Ленинградскую консерваторию по классу Н. А. Малько (дирижирование) и М. О. Штейнберга (композиция). В 1931–62 годах — один из ведущих балетных дирижеров ленинградского ГАТОБа (с 1935 — ГАТОБ имени С. М. Кирова).

Даниил Ильич Похитонов (1878–1957) — дирижер. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию (1905) по классу фортепиано у С. Ф. Цурмюлен, по теории композиции и инструментовки — у А. К. Лядова, А. К. Глазунова и Н. А. Римского-Корсакова. С 1905 пианист-концертмейстер и хормейстер, с 1909 по 1956 дирижер Мариинского театра/ ленинградского ГАТОБа (с 1918 по 1932 также Малого оперного театра). Профессор Ленинградской консерватории с 1939.

²³ ЦГАЛИ. Р-260. Оп. 1. Д. 1210. Л. 166.

оперы, но хотелось бы сочинять по-настоящему. Поторопите Задыхина — ведь если он не сговорится один или с Ленаками²⁴, то оперу выучит [неразборчиво] и в Москве — [неразборчиво].

[1 лист, оборот]

Очень-очень жду Вашего письма²⁵

Мне кажется, что сейчас мое любопытство и нетерпение вполне естественны. [неразборчиво] шлет Вам искренний привет. Прошу Вас передать мои наилучшие пожелания Анне Дмитриевне²⁶.

Желаю Вам всего наилучшего.

Всегда Ваш А. Мосолов.

Москва «9» Б. Бронная 3 кв. 7

Простите за «стиль» бумаги — очень торопился написать Вам, но на станции не было другой комбинации корреспондентских принадлежностей!²⁷

Чуть более чем через 10 дней Мосолов вновь обращается к Радлову:

17. 06. 29.

Дорогой Сергей Эрнестович!

Получил весьма успокоительные сведения от Задыхина.

Я очень рад, что как будто все улаживается и можно будет сочинять музыку. Очень-очень Вам благодарен за Ваше настойчивое отстаивание моих интересов; я глубоко уверен, что если бы не Ваша энергия и решительность — дело советской оперы (и не только моей!) погибло бы [в] эмбриональном состоянии. Я уполномочил Модпик²⁸ [неразборчиво] заключить договор с Акттеатром, т. к. снова торговаться с Любинским²⁹ считаю невозможным. За образец договора Мандельштам решил взять договор с Дешевовым. Срок сдачи всей оперы в клавири и партитуре — 15^{го} ноября. Задыхин обещал выслать текст возможно скорее. В крайнем случае можно будет выслать клавири частями — по актам. Это для ускорения размножения партий. Я снова «загорелся». Желаем [неразборчиво] сочинять оперу и страшно хо-

²⁴ Ленаки, Аки — Ленинградские академические театры.

²⁵ Подчеркивание как в оригинале.

²⁶ Анна Дмитриевна Радлова (1891–1949) — поэтесса, переводчица, жена С. Э. Радлова.

²⁷ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 449. Л. 1–1 об.

²⁸ МОДПиК — Московское общество драматических писателей и композиторов, ленинградское отделение функционировало с 1926 по 1929 гг.

²⁹ Захар Исаакович Любинский (1887–1983) — управляющий Ленинградскими академическими театрами в рассматриваемый период.

чется хорошо сочинить. При случае поторопите Задыхина. Кто художник спектакля?

<...> С большим нетерпением буду ждать от Вас питерских новостей театрально-договорного характера. Я говорил Мандельштаму, чтобы в случае недоразумений он обратился к Вам, и я очень прошу Вас помочь Модпику, если это понадобится.

Желаю Вам всего наилучшего.

Всегда Ваш А. Мосолов

P. S. Мой искренний привет Анне Дмитриевне прошу передать ³⁰.

Спустя три месяца, к 13 сентября, либретто было полностью готово. Для ускорения процесса редактуры и подготовки к постановке композитор и либреттист отправляли материал театральной комиссии по мере готовности.

13.09.29.

Дорогой Сергей Эрнестович!

Сейчас я налаживаю денежные дела с Модпиком, который не желает платить мне денег по договору с Ленаками, т. к. Ленинградский Модпик денег еще с Аков не получил. Переписываюсь с Богоявленским ³¹. Я прошу его наладить дело с аккуратными выплатами гонорара, и как только я смогу получить деньги — сейчас же приеду. Без денег ехать не рискую, т. к. один раз уже намучился и даже задолжал. Сейчас со дня на день жду каких-либо вестей от Богоявленского. Думаю, что приеду числа 20^{го} сентября, т. к. казалось бы, что в этот срок Богоявленский должен уладить все мои материальные дела ³².

В конце ноября шла работа над вторым актом, о чем пишет Мосолов в письме от 28 ноября 1929 г.:

Дорогой Сергей Эрнестович!

Какая большая неприятность! Я выжидал до последнего момента, все надеялся, что смогу приехать, но все же заболел и свалился. Болезнь объясняю тем, что совсем бросил пить вино — вот и сказалось. Если это будет возможно, устроить художествен-

³⁰ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 449. Л. 3–4.

³¹ Вероятно, Сергей Николаевич Богоявленский (1905–1985) — выдающийся музыковед, исследователь, педагог, общественный деятель; ученик Асафьева, в указанный период проходил композиторскую практику в ленинградском ГАТОБе (прим. ред.).

³² РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 449. Л. 5–7.

ный совет числа 10^{го} декабря, то я почти уверен, что смогу приехать. Сейчас я уже начинаю оживать — очень-очень болело что-то в нутре, говорят почка (?!).

Вожусь со вторым действием, не знаю, как его сокращать. Сокращаю сам кое-как. Если увидите Задыхина, попросите его срочно выслать сокращенный экземпляр второго акта, а то тяжело самому сокращать. Между прочим, я все больше и больше прихожу в радостный восторг от крепкости, четкости и неразрывности Задыхинского текста: здорово сочинил, извините, «сукин сын» (я теперь так увлечен оперой, что в домашнем обиходе употребляю оперные термины Задыхина!).

Дорогой Сергей Эрнестович! Очень-очень прошу Вас простить мне мою болезнь, но, ей богу, я не виноват — теперь всегда буду жить как следует быть. Всё от совести «доброжелателей» — они никогда ни к чему хорошему не приводят. Извините меня пожалуйста, что я не смог приехать. Очень жду В[неразборчиво] письма и теста Задыхина.

Желаю Вам всего лучшего.

28.11.29.

P. S. Посылаю для театра свидетельство [неразборчиво] меня врача.

Уважающий Вас всегда Ваш А. Мосолов.

Как название оперы? Об этом я совсем забыл!³³.

Спустя год и почти два месяца от начала работы над оперой в письме от 14 июня 1930 г. Мосолов пишет о работе над финалом и предлагает Радлову ряд возможных названий оперы:

14.05.30.

Дорогой Сергей Эрнестович!

Посылаю Вам ряд названий. Наиболее нравящиеся мне я отметил крестиком.

Книппер³⁴ прислал мне записку: познакомить театр Немировича с первыми актами не позднее 29 мая с[ледующего] г[ода],

³³ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 449. Л. 5–7.

³⁴ Лев Константинович Книппер (1898–1974) — советский композитор. С 1923 — член АСМ. Брал уроки у Ел. Ф. Гнесиной (фортепиано), Евг. Ф. Савиной-Гнесиной (сольфеджио), Д. Р. Рогаль-Левецкого и Р. М. Глиэра (гармония). В 1922 из-за хронических проблем со здоровьем уехал в Веймарскую республику. В годы пребывания в Германии Книппер получил основательное профессиональное образование под руководством Ю. Вейсмана (полифония строгого стиля) и Ф. Ярнаха (полифония свободного стиля и искусство фуги). После возвращения в Москву в 1924 брал уроки композиции у Н. С. Жилева. С 1928 по 1930 был музыкальным консультантом в Музыкальном

я не знаю, нужно ли это. Прошу Вас разрешить этот вопрос. Если нужно, то скажите библиотекарю Николаеву, чтобы он срочно выслал I акт. Одновременно посылаю письмо Любинскому о гонораре за второй акт. Он согласился, но боюсь, что выйдет задержка, а мне сейчас уже пора ехать на отдых. Иначе могу не успеть с партитурой. Вот. Всё.

Желаю Вам счастливой постановки оперы Дешевова.

Всегда Ваш А. Мосолов.

В финал я вставил (Любинский) quasi танцевальную музыку в стиле «та[неразборчиво]» металлистов, под которую можно и танцевать, и вообще <...> разное делать!

А. М.

Названия

1. Сила
2. Стройка-фронт
3. Иван Шаров
4. Плотина
5. Краеугольный камень
6. Строитель Гард
7. Насиженное место
8. Разум-сила
9. Прораб
10. Без креста
11. Новый мир
12. Подземные воды +
13. Белый уголь +
14. [неразборчиво]
15. Кон[неразборчиво] ли нам движение вперед? + (но длинно)
16. Великий путь
17. Победный путь
18. За темным лесом
19. Действенный упор
20. Шаги пятилетки +
21. Шаг в пятилетку +
22. Знамя пятилетия (вехи)... +
23. Знамя индустрии (вехи) ... +
24. Молотом пятилетки +
25. Твердый пульс +³⁵.

театре имени Вл. И. Немировича-Данченко. Автор 21 симфонии, оперы-балета «Кандид» (1927), опер «Северный ветер» (1930), «Города и годы» (1931), «Актриса» (1942) и других произведений.

³⁵ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 449. Л. 8–12.

Название, которое опера впоследствии получила, композитором отмечено не было, хотя предположительно, возникло одним из первых (судя по положению в списке). Значит, «Плотиной» оперу «окрестил» Радлов, избегая более оригинальных и даже забавных вариантов.

Помимо Мосолова Радлову писал и Асафьев, который предпочитал давать советы постановщикам оперы, находясь в Детском Селе³⁶, где проживал в те годы, крайне редко наведываясь в Ленинград. Асафьев в письме дает суровую критику мосоловского сочинения, но все же относится к его положению не без сочувствия:

Дорогой Сергей Эрнестович!

Я очень огорчен Вашей болезнью и сердечно Вам сочувствую. Мне хочется поделиться с Вами несколькими впечатлениями от того, что получилось из «скрещивания» Мосолова — Задыхиным, сих двух разноликих «деятелей».

Плюсы оперы: несомненная театральная изобразительность. Мосоловский импрессионистский «модерн» хотя и дает себя знать, но его [неразборчиво] музыкантская на[тура?] будто прорывается в самых незначительных местах и вызывает убедительную музыку. Как и следовало ожидать, лучшим местом после 1 эскиза [неразборчиво]: катастрофа и последующая за ней картина: «эпос», «равнодушие» водной стихии. Новым сильным домыслом является удачное музыкальное решение «стройки»: на динамике «кличей», нарастающих, уплывающих, длящихся, сжатых и т. д. это блестящая находка. Какой-либо «Сельвинский»³⁷ от музыки сделал из этой находки монументальнейшую штуку. Уж [неразборчиво], наши композиторы [неразборчиво] мыслят по струнке или просто импровизируют, наивно и броско. Мосолов не догадывается, построй[неразборчиво], отсюда дальнейшее действие и финал у него, увы, опять пародирующий (хорошо, что не пародирующий) с неизбежным прохождением частиц «Интернационала» и т. д. Все-таки в опере есть изобразительность: театральная динамика. Итак, «стройка» более или менее решена, но финал — [неразборчиво] строительства — пустой, внешне «чванный». Все-таки за это я вовсе не боюсь. Не доглядят. А вот есть и похуже недостатки: наличие «каторжских эхо» и «благостных» нестеровских интонаций в музыке деревни. Там же в этой сфере — «прелестное», прельщающее, а не осуждающее вопрошение примеров «наговоров» и т. п. Поэтому [неразбор-

³⁶ Детское Село — в 1918–37 название пригорода Царское Село (ныне г. Пушкин).

³⁷ Илья Львович Сельвинский (1899–1968) — поэт, прозаик и драматург. Основатель и председатель Литературного центра конструктивистов.

чиво] «темной» деревни частенько решительно доминирует. На это набросятся (в самом деле, тут есть что-то клычковско-клюевское³⁸). Еще недостаток: недостаточно дифференцированный язык персонажей. Я говорю не о характеристиках индивидуальных (их не должно быть в этой опере), а о расчлененности музыкально речевых интонаций по [неразборчиво] группировкам и профессиям [неразборчиво] (ну, сплошь как у Мусоргского). Я не чувствую планов: вот ораторская агит-речь, вот эмоционально-аффектная, вот эпико-повествовательная. Нет тонких переходов от речи к песне, как в «Воццке» и т. д. Еще недостаток: ритмическая вязкость и моно[тонность], ритм работы взят без «биений», пульсация механическая. Обо всем этом я Мосолову говорил и сейчас написал ему большущее письмо с просьбами, наставлениями, уговорами и т. д. Но от этого не легче: «сырость» и культурная отсталость, и техническая отсталость наших композиторов — увы, факт! Больно. Кричать негде: композиторы «обидятся» за предательство, а «другие» подберут эти нападки для своих целей.

Очень страдаю и только отдыхаю сейчас на изучении первых актов «Хованщины», «Короля» [Речь идет об опере У. Джордано «Король» (1929) либо об опере Ж. Массне «Король Лахорский» (1877)], но умно, пронизательно и глубоко до гениальности. В совете опера Мосолова пропела[сь] блестяще. Понравилась. В изображении «пьянки» кулаков [неразборчиво написана, скорее всего, фамилия кого-то, из присутствующих на «прогонном» исполнении] [неразборчиво] классового врага и преисполнился ненависти. Любинский даже извинялся перед Мосоловым за прошлогодние «неучтивости». Я поэтому взял тон осторожной защиты без преувеличенных похвал, даже с «критикой» — настолько атмосфера была сочувственная. Только однажды пришлось резко отдернуть Киселева!³⁹ Ну вот Вам полный отчет. О «Лед и сталь»: боюсь за первый акт. Нет слова! Нельзя ли что сделать с задними кулисами — всё уходит в них.

Великолепны: Журавленко, [неразборчиво]. Остальные не понимают, что надо «петь» на конкретном слове, а не на абстрактном звуке. Привет Анне Дмитриевне. Нежно вас обнимаю.
12.05.1930

Борис Асафьев⁴⁰

³⁸ Сергей Антонович Клычков (1889–1937) — поэт, прозаик и переводчик, литературный критик. Современники указывали на пантеизм и связь с народным творчеством в его лирике.

Николай Алексеевич Клюев (1884–1937) — поэт, представитель новокрестьянского направления.

³⁹ Василий Александрович Киселев (1902–1975) — пианист, музыковед, коллекционер.

⁴⁰ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 367. Л. 6–7.

Дальнейшую хронику подготовки к премьере «Плотины» позволяют восстановить заметки Радлова из его личной записной книжки, оригинал которой хранится в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки⁴¹. Во многих заметках отсутствует дата, поэтому остается полагаться на соответствие порядка листов и хронологию записей относительно датированных заметок. Записная книжка представляет собой небольшой блокнот в линейку. Записи сделаны разными чернилами и карандашом. Почерк разной степени различимости, многие слова не поддаются расшифровке, так как заметки, очевидно, делались в спешке.

Скорее всего, в целях экономии времени, параллельно работе композитора над завершением оперы режиссер уже разрабатывал план ее сценического воплощения или ставил отдельные сцены с артистами. Кроме того, известно, что первой планировалась премьера оперы Дешевова «Лед и сталь». Через несколько дней после премьеры 17 мая 1930 г. постановка была жестко раскритикована в прессе. Рецензент журнала «Рабочий и театр» отозвался об опере Дешевова так:

Перед нами не стихия «обывательского хаоса», как это кажется Борису Асафьеву, а скорее — хаотическая обывательщина. Не производит впечатление и финал I акта — бунт матросов — где много выстрелов, но мало музыки [Прес 1930, 8].

Между тем приближалась премьера «Плотины», и театральная комиссия ГАТОБа оглядывалась на первый неудачный опыт. Вышедшая в «Рабочем и театре» критическая статья поставила режиссера в тупик. Ход мыслей Радлова и его анализ ситуации тезисно зафиксированы в записной книжке. Режиссер выделял главные проблемы следующим образом:

Общая расстановка сил на оперном фронте⁴²

(Иной зритель, иное отношение правительственных кругов, устойчивость традиции).

Без всякого примата формы, чтобы не впасть в приспособленчество, надо было не разрушать «устой» оперного канона.

Западный репертуар — имел ли он успех?

3 апельсина — да (Электра, Воцтек)

«Лед и сталь». Недоверие дирекции (стоимость монтировки) — Л[ед] и ст[аль] — Целина — Зол[отой] Век

⁴¹ Записная книжка С. Э. Радлова с записями 1930–31 гг. РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 177. 93 л.

⁴² Подчеркивания и схематические обозначения как в оригинале.

Обида рядового оперного зрителя

Полное бессилие худ. совета в деле проталкивания спектакля (после оваций Брейтигама⁴³ и др.).

Холодок в труппе.

Роковая роль «Рабочего и Театра» в переломный момент. «В чем причина неуспеха?»⁴⁴ — [неразборчиво] лицемерное, мнимо объективное. «Р[абочий] и Т[еатр]» объединил всех, кому надо было свалить «Л[ед] и ст[аль]». <...>

Поражение со «Л[ьдом] и ст[алью]» из-за зрителей и «Р[абочего] и Т[еатра]»

Что делать с оперой Мосолова?

1. Физическое поражение ради творческого акта не плодотворно
2. Неудача **второй советской оперы очень опасна** — ее надо выиграть. Это возможно только через феерию.

Основное, что надо доработать — мощь нового строящегося, эмоциональная, захватывающая мощь и конец, уход старой «пейзажной» России.

Мощь того, что делается, и воля того, кто делает.

- # Главные элементы монтiroвки — за месяц до спектакля
- # Привлечь кино спеца

Личный разговор

Ода Нобунага⁴⁵

О дальнейших сов[етских] операх⁴⁶.

В личных, эмоционально окрашенных заметках Радлов обвиняет журнал «Рабочий и театр» в излишне агрессивной критике, объединившей всех недоброжелателей. В том же журнале в более сдержанном тоне высказывается об опере Соллертинский:

Четыре короткие сценки, из коих первые три — жанрово-бытового характера с легкой гротескной окраской, а четвертая — отрывок из романтической мелодрамы с батальным апофеозом,

⁴³ Фёдор Брейтигам — рабкор Ленинградского журнала «Рабочий и театр».

⁴⁴ См.: [Соллертинский 1930, 8].

⁴⁵ «Ода Нобунага» — опера В. Дешевова. Герой, именем которого названа опера, — реальный исторический персонаж. Ода Нобунага (1534–1582) — военно-политический лидер Японии периода Сэнгоку, самурай, посвятивший жизнь борьбе с феодальной раздробленностью и объединению страны с помощью военных и экономических реформ.

⁴⁶ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 177. Л. 90.

все это драматургически скудно и серо, и ни на какую обобщенность претендовать не может [Соллертинский 1930, 8].

Однако Радлов не прислушивается к мнению коллеги, называя его «лицемерным» и «мнимо объективным». Радлов оказывается в положении ответственного за реабилитацию кампании и «спасение» от подобного краха следующей ожидаемой советской оперы. Выход из ситуации режиссер видит в «феерии» — усилении зрелищной стороны спектакля современными спецэффектами:

4.10.30.⁴⁷

По опере Мосолова

А. Составить монтажечный план (в порядке предложений)

В. Составить техническую опись работ, производимых на стройке

С. Обряды сектантов

— Доставить эскизы Рыкова⁴⁸ до 8^{го}

В “М.Т.” [Мариинский театр] — сообщить о моих приемных часах 10–1; 4–7; 8–10

Д. С Рыбаковым об экранах для 3 к[ино] -аппаратов

К методам работы над оперой Мосолова <...>

I акт 1 карт[ина] движ[ение], деревья, взрывы
транспарант строительства

2 карт[ина] экраны, [неразборчиво] тачки, кран, поезд
кино + тени

II акт статический

III акт ветер, [неразборчиво] пар

электро-вентилятор

1 карт[ина] фонари раскачиваются, прорыв
сплошная стена воды, кино

2 карт[ина] (Епишка) отражение, вода
завеса с радугой [неразборчиво] утро

IV акт мельницы

колебание почвы

V акт ?

ток, уходят в глубину и вверх⁴⁹

⁴⁷ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 177. Л. 5.

⁴⁸ Александр Викторович Рыков (1892–1966) — театральный художник. К числу оформленных им спектаклей относятся «Лед и сталь» Дешёва (1930, ленинградский ГАТОБ), «Отелло» (1932, Ленинград, Молодой театр); «Начало жизни» Первомайского (1935, Харьковский театр русской драмы) и другие.

⁴⁹ РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 177. Л. 6.

Согласно записям, представленным здесь в сокращенном виде, к началу октября 1930 г. Радлов уже всю готовил «Плотину» Мосолова к «реваншу» советской оперы. Задуманный им грандиозный постановочный план требовал привлечения самых передовых для того времени технологий для создания сцен бури, прорыва плотины, электрического сияния. Контрасты буколических деревенских панорамных видов и образов грандиозной стройки будили самые смелые режиссерские мечты.

Судьбоносный просмотр оперы, к которому была готова партитура произведения, состоялся 30 ноября 1930 г. Установить точную его дату стало возможным, опираясь на сведения, почерпнутые из письма Радлова управляющему ленинградскими академическими театрами В. С. Бухштейну⁵⁰ от 1 декабря 1930 г.:

Уважаемый Вениамин Соломонович.

Вчера после диспута о «Плотине» я обратился к Вам с просьбой поговорить с Вами о создавшемся в театре положении. Вы мне ответили на это, что надо «не разговаривать, а работать» — мнение тем более странное, что, как Вы отлично знаете, никакой работы ни в одном из Ваших театров Вы мне не даете.

Поэтому я принял следующее решение: я буду ждать присылки с Вашей стороны распоряжения и клавира той оперы, которую я обязан ставить. Если она мне подойдет, я исполню Ваше распоряжение. Если нет — расстанусь с театром, в котором директор разговаривает с режиссером, как купец с приказчиками.

1.12.30 Ленинград⁵¹.

Фиксацией разгоревшегося на предварительном показе оперы диспута о постановке и катастрофического провала всех попыток отстоять оперу стала гневная статья одного из яростных приверженцев рапмовской линии в музыке, критика В. Кильчевского «На Ленинградском музыкальном фронте», в которой, среди прочего, было сказано:

⁵⁰ Для лучшего понимания вкусов и принципов Бухштейна приведем фрагмент письма директора Большого театра Е. Малиновской от 22 июня 1931 г.: «Сейчас от меня ушел директор ленинградских театров тов[арищ] Бухштейн, который очень обижен на меня за то, что ему запрещено „разбазаривать“ имущество. Он говорит, что у них столько материальных ценностей, что они не могут учесть их раньше, чем в четыре года, а использовать в течение 8–10 лет. Поэтому они решили „реализовать ликвидное имущество“ и продают парчу, которая теперь нигде не выделяется, целыми кусками — штуками, аграманты, позументы и прочее, что сейчас лежит у них и за чем гоняется каждый театр, начиная с Большого. Жемчуг театральный, который тоже нигде не вырабатывается, продается там на вес» [цит. по: Власова 2010, 347].

⁵¹ ЦГАЛИ. Р-260. Оп. 1. Д. 1212. Л. 57.

«Плотина» Мосолова <...> оказалась явно бессильной в передаче грандиозного размаха социалистической стройки, обнаружив тем самым свою чуждость пролетариату <...>. Само предложение — снять оперу с постановки, озвучил директор ленинградских театров Бухштейн, добавив, что «Плотина» «дискредитирует идею советской оперы» [Кильчевский 1931, 34].

На защиту оперы встали Радлов, Шостакович, Соллертинский, Гладковский⁵² и Канкарович⁵³. Собственно, то, что не удовлетворяло эстетическим запросам художественной комиссии к созданной новой оперной музыке, озвучил на диспуте Шостакович:

...трактор гудит на полях и капиталистических, и советских одинаково, а что важно — [это] отношение композитора [цит. по: Кильчевский 1931, 34].

Иронично, что именно это свойство музыки автора «Завода», принесшую ему всесоюзную и международную известность, называется автором статьи «современничеством». Кильчевский не просто «отчитывается» о провальном проекте — он обвиняет всех причастных к подобного рода сочинениям в «стремлении наладить упадочное творчество современной западной буржуазии» [Кильчевский 1931, 34], отказывает Мосолову, его защитникам и единомышленникам в праве на свободное искусство, констатируя его «чуждость линии партии». Главный вывод, к которому приходит автор, — необходимость борьбы с «формализмом» и противоположным ему, но не менее вредным «реакционным эпигонством».

⁵² Арсений Павлович Гладковский (1894–1945) — советский оперный композитор. Окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции В. П. Калафати и М. О. Штейнберга. Автор ряда произведений: опера «За красный Петроград, или 1919 год» (1925), опера-оратория «Фронт и тыл» (1930), поэма «Памяти 26 бакинских комиссаров» для голоса, декламации и симфонического оркестра (1931), симфония «Героическая» (1935), симфония «Пушкин» (1937) и других.

⁵³ Анатолий Исаакович Канкарович (1885–1956) — советский дирижер, композитор, музыкальный критик. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию. Учился по классу скрипки — у Л. С. Ауэра (1906), классу дирижирования — у Н. Н. Черепнина, классу композиции — у Я. Витолса (1910). В 1906–07 занимался по классу инструментовки у Н. А. Римского-Корсакова. Продолжил обучение в Лейпциге, Дрездене и Амстердаме. После возвращения на родину в 1915 работал симфоническим и оперным дирижером в Оперном театре Зимины в Москве, в 1918 — в Мариинском театре в Петрограде. С 1920 занимал должность заведующего театральным отделом газеты «Петроградская правда», был также сотрудником театрального и музыкального отделов Наркомпроса. Автор оперы «Красный маяк», балетов «Пан» (1918), «Сын Земли» (1915).

Травля Мосолова и Радлова продолжалась весь следующий год. Впрочем, перед невежественной агрессией рапмовских критиков мало кто смог устоять. Один из инициаторов и организаторов проекта создания «советской оперы» в бывшем Мариинском театре Б. В. Асафьев после событий 1929–31 гг. оставил литературную деятельность и занялся сочинением балетных и оперных опусов [Власова 2020, 17–19]. Что же до судьбы «Плотины», то о ней едко высказался Шостакович в письме Соллертинскому от 14.10.1931:

...не видать его [Мосолова] опере постановки, как своих ушей. Жалко мне его. Сочиняет плохо и вдобавок травят. Совсем полная противоположность Белому. Сочиняет плохо и хвалят. И в пример ставят. Черт знает что [Шостакович 2006, 91].

Конец постановочной истории оперы «Плотина» связан и с факторами, касающимися личности самого Радлова. Солист театра, певец С. Ю. Левик в своей книге воспоминаний писал о времени, когда ему довелось работать с Радловым, Асафьевым и Дранишниковым, определявшими в 1920-е гг. художественную политику ГАТОБа:

В оперном театре Радлов был не очень ко двору: он не только не знал музыки, но он ее не чувствовал. С. И. Танеев говорил, что есть люди, которые не знают музыки, но любят и чувствуют ее, и есть другие, которые знают музыку, но ее не любят. Из личных встреч и наблюдений за Радловым я пришел к заключению, что он и не знал, и не любил музыки. «Нужна советская опера, — говорил он. — Конечно! Но ее нет, так давайте приспособлять классику». К счастью, Дранишников и Асафьев следили за каждым его шагом и, хоть с трудом, порой удерживали от превращения оперного театра в драматический с музыкой.

Влияние высокообразованного и культурного режиссера во многом было полезно оперному театру, но основной порок Радлова — незнание музыки — все же часто сказывался [Левик 1970, 335].

Он же вспоминал о весьма неуживчивом характере режиссера, о том, что его переговоры с Бухштейном часто «велись „на самом высоком уровне“ темпераментов» [Левик 1970, 335].

Весь этот комплекс причин, связанный с одной стороны с ужесточающейся общественной ситуацией и повышающимся в творческой среде градусом нетерпимости к любым ярким и неординарным творческим

проектам (каким, безусловно, была «Плотина»), а с другой — со столкновением личностных мотиваций главных действующих лиц этой истории, привел к логичному и печальному для оперного искусства концу. «Плотина», законченная, полностью оркестрованная, оформленная в режиссерскую концепцию, обещавшая стать одним из главных оперных проектов послереволюционного времени, так и не обрела сценического воплощения на бывшей Мариинской сцене.

Аббревиатуры

АСМ — Ассоциация современной музыки

ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета

МОДПиК — Московское общество драматических писателей и композиторов (1904–30).
В 1926 было образовано Ленинградское отделение МОДПИК

МУЗГИЗ — подразделение Музыкального отдела Наркомпроса (1918–21), затем Музсектор Госиздата (1921–30), Государственное музыкальное издательство (Музгиз) (1930–64)

РАБИС — Союз работников искусств

РНБ — Российская национальная библиотека

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

Список источников

- [1] Асафьев 1929 — *Асафьев Б.* О реформе оперного театра // Жизнь искусства. 1929. № 5. С. 4–6.
- [2] Власова 2010 — *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. Москва: Классика – XXI, 2010. 456 с.
- [3] Власова 2020 — *Власова Е. С.* «Всегда-то есть люди, что живут для искусства...» // *Асафьев Б. В. — Мяковский Н. Я.* Переписка: 1906–1945. Москва: Композитор, 2020. С. 4–23.
- [4] Городинский 1929 — *Городинский В.* О технике сцены // Жизнь искусства. 1929. № 27. С. 6–7
- [5] Грес 1930 — [*Грес С.*] Лед и сталь // Рабочий и театр. 26 мая 1930. С. 8.
- [6] Жизнь искусства 1929 — [Без указания автора]. В комиссии по созданию советской оперы // Жизнь искусства. 1929. № 16. С. 14–15.
- [7] Кильчевский 1931 — *Кильчевский В.* На Ленинградском музыкальном фронте // Пролетарский музыкант. 1931. № 2. С. 34–35.
- [8] Левик 1970 — *Левик С. Ю.* Четверть века с оперой. Москва: Искусство, 1970. 536 с.
- [9] Радлов 1929 — *Радлов С. Э.* К советской опере // Жизнь искусства. 1929. № 1. С. 6.
- [10] Усувалиев 2020 — *Усувалиев С. И.* Н. М. Иезуитов о ленинградском киноведении 1920–1930-х годов. Публикация и предисловие С. И. Усувалиева. Коммента-

- рии С. И. Усувалиева при участии П. А. Багрова // Временник Зубовского института. №2 (29) / 2020. С. 205–234.
- [11] Шостакович 2006 — Шостакович Дмитрий Дмитриевич. Письма И. И. Соллертинскому. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. 276 с.
- [12] Щедрин 2008 — Родион Щедрин: Автобиографические записи. Москва: АСТ Москва: Новости, 2008. 288 с.

References

- [1] Asafyev, Boris V. (1929). “O reforme opernogo teatra” [“On the reform of the opera theatre”]. In *Zhizn' iskusstva [Life of Art]*. 1929. No. 5. Pp. 4–6. (In Russian).
- [2] Vlasova, Yekaterina S. (2010). *1948 god v sovetskoj muzike [1948 in the Soviet music. Documented research]*. Moscow: Klassika – XXI, pp. 4–23. (In Russian).
- [3] Vlasova, Yekaterina S. (2020). “Vsegda-to est' lyudi, chto zhivut dlya iskusstva...” [“There are always people who live for art”]. In *Boris V. Asafyev — Nikolai Ya. Myaskovskiy. Perepiska: 1906–1945 [Boris V. Asafyev — Nikolai Ya. Myaskovskiy. Correspondence: 1906–1945]*. Moscow: Kompozitor, 560 p. (In Russian).
- [4] Gorodinsky, Viktor M. (1929). “O tekhnike stseny” [“About the technique of the stage”]. In *Zhizn' iskusstva [Life of art]*. 1929. No. 27. P. 7. (In Russian).
- [5] Gres, S. [Unknown name]. (1930). “Lyod e stal' ” [“Ice and Steel”]. In *Rabochiy i teatr [Worker and a theatre]*. Issue of May 26, 1930. P. 8. (In Russian).
- [6] _____ (1929). “V komissii po sozdaniyu sovetskoj opery” [“In the commission for the creation of Soviet opera”]. In *Zhizn' iskusstva [Life of art]*. 1929. No. 16. Pp. 14–15. (In Russian).
- [7] Kilchevsky, Vitaliy I. (1931). “Na Leningradskom muzikal'nom fronte” [“On the Leningrad musical front”]. In *Proletarskiy muzikant [Proletarian Musician]*. 1931. No. 2. P. 34–35. (In Russian).
- [8] Levik, Sergei Yu. (1970). *Chetvert' veka s operoi [A quarter of a century with opera]*. Moscow: Iskusstvo, 536 p. (In Russian).
- [9] Radlov, Sergei E. (1929). “K sovietskoj opere” [“To the Soviet opera”]. In *Zhizn' iskusstva [Life of art]*. 1929. No. 1. P. 6. (In Russian).
- [10] Usualiev, Sultan I. “N. M. Iezuitov o leningradskom kinovedenii 1920–1930-kh godov” [“Nicolai M. Iezuitov about Leningrad film studies in 1920–1930”], publication and preface by Sultan I. Usualiev with the participation of Pyotr A. Bagrov. In *Vremennik Zubovskogo instituta*. 2020. No. 2 (29). Pp. 205–234. (In Russian).
- [11] Shostakovich, Dmitriy D. (2006). *Pis'ma I. I. Sollertinskomu [Letters to Ivan Sollertinsky]*. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 276 p. (In Russian).
- [12] Shchedrin, Rodion (2008). *Avtobiograficheskie zapisi [Autobiographical writings]*. Moscow: АСТ Moscow, Novosti, 288 p. (In Russian).

Статья поступила в редакцию: 05.02.2023; одобрена после рецензирования: 26.03.2023;
принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 05.02.2023; approved after reviewing: 26.03.2023; accepted for
publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 788.43

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.012

Хоровая деятельность Антона Брукнера. Светские вокальные произведения

Диана Евгеньевна Локотьянова

Военный университет имени князя Александра Невского, Москва, Россия,
dlokotyanova@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0003-6932-0758>

Аннотация. Австрийский композитор Антон Брукнер (1824–1896) занял прочное место на «симфоническом олимпе» в мировой музыкальной культуре, а также еще при жизни снискал славу виртуозного органиста-импровизатора. Сегодня у слушателей вызывают восхищение и его церковные сочинения (масштабные вокально-инструментальные опусы *Te Deum*, Месса ми минор, мотеты *Ave Maria*, *Locus iste*, *Os justi*), вошедшие в историю хоровой музыки. Именно эти три сферы (Брукнер-симфонист, Брукнер-органист, Брукнер-церковный музыкант) чаще всего попадают в поле внимания исследователей. Светская же хоровая музыка композитора (как и его хоровая деятельность в целом) незаслуженно оказалась в тени. Между тем, данное направление всегда занимало важное место в жизни Брукнера: великий симфонист начинал свой путь как певчий монастырского хора, затем он был участником и руководителем хоровых коллективов, в том числе широко известного *Liedertafel Frohsinn*.

Хоры (как церковные, так и светские) композитор писал на протяжении всей жизни; сохранилось более 40 светских вокальных (хоровых, ансамблевых) произведений, созданных мастером. Эти пьесы варьируются от кратких фанфар без сопровождения до развернутых по форме кантат. По ним сегодня можно судить об эволюции творческих поисков музыканта, о связях его хоровых сочинений с другими областями композиторского наследия. В статье впервые в отечественном музыкознании осуществляется попытка осветить хоровую практику Брукнера (включая создание его светских хоров) в историческом контексте.

Ключевые слова: Антон Брукнер, романтизм, светские хоры, австрийская музыкальная культура, Кронсторф, Санкт-Флориан, Линц, Вена

Для цитирования: Локотьянова Д. Е. Хоровая деятельность Антона Брукнера. Светские вокальные произведения // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 206–231. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.012>.

© Локотьянова Д. Е., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.012

Choral Activities of Anton Bruckner. Secular Vocal Works

Diana E. Lokotyanova

Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation, Moscow, Russia, dlokotyanova@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0003-6932-0758>

Abstract. The Austrian composer Anton Bruckner (1824–1896) has taken a strong place on the symphonic Olympus in the world musical culture, and even gained life fame both as a virtuoso and an organist-improviser. Today, listeners also admire his church choirs (for example, the famous vocal opuses *Te Deum*, *Mass in E minor*, motets *Ave Maria*, *Locus iste*, *Os justi*), which have become manuals in the field of choral music. It is these three areas (Bruckner as an organist, Bruckner as a symphonist, Bruckner as a church musician) that often draw attention of many researchers of his art. Secular choral music, however, like all his choral activities, was undeservedly in the shadow of the artist's creative biography. Meanwhile, this area in the life of Bruckner always occupied an important place: the great symphonist began his career as a chorister of the monastery choir, then he was a member and leader of choral groups, including the well-known Liedertafel *Frohsinn*.

The composer created (both church and secular) choirs throughout his life. Many secular vocal opuses (more than 40) created by the master have been preserved. These pieces range from short, unaccompanied mottos to extended cantatas. According to them, today one can judge the evolution of the musician's creative endeavors, the musical ties with other areas of the composer's heritage. This article is the first attempt in Russian musicology to highlight Bruckner's choral activities (including creation of his secular choirs) in the historical context.

Keywords: *Anton Bruckner, romanticism, secular choirs, Austrian musical culture, Kronstorf, St. Florian, Linz, Vienna*

For citation: Lokotyanova D. E. Choral Activities of Anton Bruckner. Secular Vocal Works. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 206–231. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.012>.

© Diana E. Lokotyanova, 2023

Хоровая деятельность Антона Брукнера. Светские вокальные произведения

Симфоническое и органное творчество являются наиболее исследованными областями в наследии великого австрийского музыканта XIX в. Антона Брукнера. Между тем, менее изученная в музыковедении хоровая деятельность композитора-романтика образует еще одну важную ветвь его творческого пути.

За рубежом осмыслению хоровой деятельности А. Брукнера посвящено несколько научных трудов. Теодор Альбрехт в своей статье “Anton Bruckner and the Liedertafel Movement” («Антон Брукнер и движение Liedertafel⁴³») представляет читателям историю развития мужских хоров в Германии и Австрии, а также рассуждает о роли Liedertafel в музыкальной практике Брукнера [Albrecht 1980, 10–19]. Андреа Харрандт в публикации “Bruckner and the Liedertafel Tradition: His Secular Music for Male Voices” («Брукнер и традиция Liedertafel: светская музыка композитора для мужских голосов») раскрывает вопросы исполнительского репертуара, типичного для Liedertafel, представляет читателям сведения о Брукнере как о хоровом дирижере. В ее работе также содержится подробный каталог светских вокальных произведений Брукнера [Harrandt 1996, 15–21]. Множество документальных сведений о хоровой деятельности Брукнера можно почерпнуть из монографии “Anton Bruckner. A Documentary Biography” («Антон Брукнер. Документальная биография») Кроуфорда Хоуи [Howie 2002], а также из диссертации Дж. Нельсо-

⁴³ Liedertafel (лидертафель) — общество любителей хорового пения в Германии. В начале XIX века на немецких землях происходил постепенный сдвиг в социальной структуре общества. Результатом стало учреждение мужского хорового общества, которое разрешало социальные контакты и товарищеские отношения независимо от сословий. Певческие коллективы способствовали поднятию чувства патриотизма в Германии после периода наполеоновского правления. Первый лидертафель был основан в 1809 г. в Берлине Карлом Фридрихом Цельтером. Берлинской модели последовали в Лейпциге (1815), Бреслау (ныне Вроцлав, Польша) и Магдебурге (1819), а также в Штутгарте (1824). В 1827 г. в Плохингене (Германия, Баден-Вюртемберг) состоялся первый немецкий фестиваль песен. Следующим крупным событием стал фестиваль в Вюрцбурге (Германия, Бавария, 1845). В Австрии Венское мужское хоровое общество (*Wiener Männergesang-Verein*) было основано в 1843 г. Далее подобные общества возникли в Вайдхофен-ан-дер-Иббс (1843), в Линце (1845), Граце (1846) и Зальцбурге (1847).

на “Songs in the Night: Selected Male Part-songs of Anton Bruckner” («Песни в ночи: избранные мужские хоры Антона Брукнера») [Nelson 2019]. Факты о хоровой деятельности Антона Брукнера содержатся также в двух томах писем, изданных под редакцией Андреа Харрандт и Отто Шнайдера [Harrandt, Schneider 2003], [Harrandt, Schneider 2009]. В отечественном музыковедении специальных исследований, посвященных светской хоровой музыке Брукнера, на сегодняшний день нет.

С детства будущий великий симфонист был связан с хоровой практикой: пел в различных певческих коллективах (организатором некоторых из них являлся сам), руководил ими и создавал для них церковные и светские хоровые шедевры. Сначала это был церковный хор: в 13-летнем возрасте, после смерти отца, мальчика отправили учиться в аббатство Санкт-Флориан. Красивый голос Антона привлек внимание настоятеля монастыря Михаэля Арнета⁴⁴, после чего тот определил его певчим в хор мальчиков. Однако будущий композитор пел в хоре недолго, до 1839 г., пока у него не начал мутировать голос [Локотьянова 2018, 18].

В 1841 г., окончив 10-месячный учительский семинарский курс в Линце, Брукнер начал трудовую деятельность в качестве помощника школьного учителя — сначала в Виндхаг-Фрайштадте, а через год в Кронсторфе. Именно там он впервые познакомился с хоровыми сочинениями для мужских певческих голосов. Новое увлечение оказалось настолько сильным, что молодой музыкант организовал мужской квартет, в котором исполнял партию второго баса. Для своего коллектива 19-летний Антон сочинил свой первый светский вокальный опус *An dem Feste* («На празднике») ⁴⁵ WAB 59a на текст Алоиса Кнауэра⁴⁶. Произведение было посвящено Йозефу Риттеру фон Песслеру⁴⁷, получившему от Брукнера хоровую композицию со следующим текстом:

К празднованию дня рождения преподобного настоятеля и приходского священника Эннса 19 сентября 1843 года)⁴⁸ [Göllerich, Auer 1932, 221].

⁴⁴ Michael Arneth (1771–1859) — австрийский римско-католический священник, августинец-каноник, настоятель монастыря Санкт-Флориан.

⁴⁵ В 1893 г. Брукнер немного изменил партитуру и позволил поэту Карлу Птаку [Karl Ptak; годы жизни неизвестны] добавить к песне другой текст с названием *Tafellied* («Застольная песня») WAB 59c. Также в 1928 г. компания *Anton Böhm & Sohn* выпустила новую версию хора Брукнера *Festlied* WAB 59b (*Freudig laßt das Lied erschallen*).

⁴⁶ Alois Knauer (1803–1877) — приходской священник в Кронсторфе.

⁴⁷ Joseph Ritter von Peßler — приходской священник в Эннсе (годы жизни неизвестны).

⁴⁸ Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

В 1845 г. там же, в Кронсторфе, Брукнер сочинил кантату *Musikalischer Versuch nach dem Kammer-Styl* («Музыкальное эссе в камерном стиле») WAB 93 a/b, известную сегодня в трех редакциях [Harten 1996, 296]. В основу произведения была положена поэма В. Добельбауэра «Мать и дитя» (*Die Mutter und ihr Kind*). Свое хоровое сочинение в первой редакции «кандидат» посвятил коллективу учителей, принимавших у него экзамены в Линце 27 и 28 мая. Вторую редакцию хора Брукнер преподнес А. Кнауэру. Премьера состоялась 21 июня в день его именин. Третья версия, озаглавленная Брукнером как *Vergißmeinnicht* («Незабудка») WAB 93, была отправлена настоятелю и хормейстеру Санкт-Флориана Фридриху Майеру⁴⁹ как напоминание об обещании предоставить ему работу в монастыре после успешной сдачи экзамена на должность старшего учителя (см. *Таблицу 1* в конце статьи).

В том же году Брукнер вернулся в Санкт-Флориан, в стенах которого он когда-то пребывал, будучи мальчиком-хористом, теперь уже в новом статусе — школьного учителя. В его обязанности также входило обучение мальчиков пению и игре на скрипке. В родных стенах он организовал мужской певческий коллектив, аналогичный тому, который был инициирован им в Кронсторфе. Этому коллективу оказывал поддержку учитель Брукнера и автор музыки для мужских голосов Ганс Шлегер⁵⁰. Членами коллектива, известного как *флорианский квартет*, стали Антон Эренекер⁵¹, Франц Шефлер⁵² и Иоганн Непомук Хубер⁵³, который, к слову, впоследствии женился на сестре Брукнера Розалии (16 января 1855 г.) [Scheder 2021]. Организатор квартета исполнял в нем партию первого баса.

Сохранились наброски двух вокальных произведений, осуществленные Брукнером в начале его пребывания в монастыре: *Mild wie die Bäche*

⁴⁹ Friedrich Mayer (1793–1858) — шведско-австрийский римско-католический священник, августинец-каноник, настоятель монастыря Санкт-Флориан.

⁵⁰ Hans Schläger (1820–1885) — австрийский дирижер и композитор. Начиная свой путь как певчий монастыря Санкт-Флориан, впоследствии стал там же помощником учителя. Затем изучал композицию у Готфрида фон Прейера (1807–1901) в Венской консерватории, после чего стал директором Венского мужского хорового общества (1854–61). С 1861 по 1867 — директор Дома музыки и *Mozarteum* в Зальцбурге. Брукнер посвятил ему свое раннее вокальное произведение патриотического характера *Das Lied vom deutschen Vaterland* («Песня о немецкой родине») WAB 78 (1845).

⁵¹ Anton Ehrenecker (1826–1868) — школьный помощник и певец (тенор) монастыря Санкт-Флориан.

⁵² Franz X. Schäfler (1797–1852) — школьный помощник, органист и клерк монастыря Санкт-Флориан; ученик Брукнера. С 1847 пел в мужском квартете, организованном Брукнером.

⁵³ Johann Nepomuk Hueber (1827–1913) — городской садовник из Фёклабрук.

(«Нежные, как ручьи») WAB 138 на текст Эрнста Маринелли⁵⁴ и сопранового дуэта *Wie des Bächleins Silberquelle* («Как серебристый ручеек») WAB 84.1. На текст дуэта в 1846 г. Брукнер создал *Ständchen* («Серенада») и посвятил ее госпоже Шлегер, жене настоятеля Санкт-Флориана.

К санкт-флорианскому периоду относится создание *Der Lehrerstand* («Должность учителя») WAB 77 для хора и мужского вокального квартета. Композиция написана примерно в 1847 г. как обращение к учителям (предположительно на текст Маринелли). Брукнер посвятил ее своему настоятелю, школьному учителю Михаэлю Богнеру. Сочинение было исполнено лидертафелем Санкт-Флориана к празднованию 45-летия Богнера. Это было первое крупное произведение Брукнера для мужского хора.

В 1848 г. для собственного квартета Брукнер создал хор *Sternsnuppen* («Падающие звезды») WAB 73 на текст Маринелли. В этот же период появляются фанфары, сочиненные им в качестве музыкальных приношений хоровым обществам. Фанфары № 1 ре мажор *Ein jubelnd Hoch in Leid und Lust* («Ликующий в страдании и радости») и № 2 ля мажор *Lebt wohl, ihr Sängersbrüder* («Прощайте, братья-певцы») (WAB 83.1, WAB 83.2) были написаны в 1851 г. для мужского хора а саррелла по просьбе старого друга из Санкт-Флориана, капельмейстера Санкт-Мариенкирхен-ан-дер-Пользенц и лидертафеля *Sängerfest* в Пассау, певца и органиста Йозефа Зайберля⁵⁵. Кроме того, в том же году Брукнер сочинил мужской хор *Die Geburt* («Рождение») WAB 69, а 19 марта 1852 г. он посвятил этот хор Зайберлю в честь его именин.

Песня *Der Mondabend* («Лунный вечер») WAB 200 на текст Иоганна Готфрида Кумпфа⁵⁶ была посвящена Алоизии Богнер — дочери Михаэля Богнера, которой Брукнер давал уроки игры на фортепиано⁵⁷. В честь ее именин чуть позже, в 1851 г., появилась композиция *Frühlingslied* («Весенняя песня») WAB 68 на текст Генриха Гейне. В этом же году к именинам И. Н. Паулича⁵⁸, члена санкт-флорианского хора, Брукнер создал произведение *Das elde Herz* («Благородное сердце») WAB 65 (текст Мари-

⁵⁴ Ernst von Marinelli (1824–1887) — австрийский писатель, священнослужитель. В 1843–45 изучал право, затем католическое богословие в Университете Граца; в 1845 поступил в Санкт-Флориан, где был рукоположен в священники в 1849 г.

⁵⁵ Josef Seiberl (1824–1908) — друг Брукнера, с 1843 по 1847 школьный помощник в Хёршинге и Эфердинге. С 1856 директор в школе при St. Marienkirchen в Эфердинге.

⁵⁶ Johann Gottfried Kumpf (1781–1862) — каринтийский врач и публицист, поэт, главный редактор журнала *Carinthia* и основатель *Kärntnerische Zeitung*.

⁵⁷ Эта песня является частью рабочей тетради *Lieder für eine Singstimme mit Clavier-Begleitung für Fräulein Louise Bogner*, которая была найдена в Landesmuseum Верхней Австрии. Сборник был выпущен в 2015 г. Институтом Антона Брукнера в Линце.

⁵⁸ Johann Nepomuck Paulitsch — один из участников хора монастыря Санкт-Флориан (годы жизни неизвестны).

нелли). В 1854 г. им была написана праздничная кантата *Laßt Jubeltöne laut erklingen* («Пусть громко звучит ликование») WAB 76 на текст Хиллишера⁵⁹. Произведение предназначалось для исполнения лидертафелем *Frohsinn*⁶⁰ во время въезда Елизаветы Баварской, известной как принцесса Сисси (в то время — невеста Франца Иосифа Австрийского), в Линц 22 апреля 1854 г. Однако сочинение Брукнера не было исполнено.

За три недели до переезда в Линц, в день именин Йодока Штюльца⁶¹, 6 декабря 1855 г., Брукнер сочинил кантату *Festgesang* («Праздничная песня», известна также под названиями «Прощание с Санкт-Флорианом», «Йодок-кантата») WAB 15. Сочинение является последней крупной работой Брукнера в период пребывания в монастыре Санкт-Флориан.

Прочные связи с мужскими хорами сложились у Брукнера в период жизни в Линце (1855–68). В марте 1856 г. молодой музыкант стал активным членом лидертафеля *Frohsinn*. Брукнер исполнял в нем партию первого тенора (в архивах певческого коллектива он числится первым басом)⁶².

В Линце Брукнер продолжил сочинять светские вокальные опусы. Так, в 1856 г. он создал песню *Wie bist du, Frühling, gut und treu* («Весна, как ты хороша и верна») WAB 58 на текст Оскара фон Редвитца⁶³ (*Amaranths Waldeslieder*). Эту песню Брукнер посвятил М. Арнету. В следующем году произошло еще одно важное событие: друг Брукнера Алоиз Вайнвурм⁶⁴ основал хоровой коллектив под названием *Sängerbund* («Певческое общество»), которым Брукнер порой дирижировал и для которого написал несколько хоров. Так, по просьбе своего друга 5 декабря 1861 г. он создал хор *Du bist wie eine Blume* («Ты как цветок») WAB 64 на текст Гейне и посвятил его новому певческому коллективу. Это произведение стало одним из первых, написанных Брукнером после завершения теоретических занятий с Симоном Зехтером. Спустя десять дней произведение было исполнено под управлением Брукнера на концерте, посвященном четвертой годовщине хора, 15 декабря. Как утверждает исследователь У. Хартен, сочинение «стало фаворитом *Sängerbund*» [Harten 1996, 136].

⁵⁹ Joseph Hermann Hillischer (1825–1897) — австрийский писатель.

⁶⁰ Хоровое общество *Frohsinn* («Веселое настроение») — на тот момент самый известный певческий коллектив Линца.

⁶¹ Jodok Stülz (1799–1872) — историк, священнослужитель, политик, с 1859 по 1872 — настоятель монастыря Санкт-Флориан.

⁶² Кроме того, в октябре 1856 г. коллеги избрали Брукнера помощником библиотекаря. В этой должности он смог получить доступ к репертуару лидертафеля (самые известные произведения в исполнении лидертафеля середины XIX века содержались в сборнике, изданном впоследствии мужским хоровым обществом *Regensburger Liederkrantz*).

⁶³ Oskar von Redwitz (1823–1891) — немецкий поэт.

⁶⁴ Alois Weinwurm (1823–1879) — учитель пения в Линце.



Ил. 1. Мужское хоровое общество Liedertafel Frohsinn. Брукнер второй справа

Fig. 1. Men's choir society Liedertafel Frohsinn. Bruckner is second from right

По свидетельству Дж. Нельсона, из-за начавшихся проблем с работой и учебой 2 сентября 1858 г. Брукнер покинул лидертафель *Frohsinn* [Nelson 2019, 10]. Спустя несколько месяцев после ухода Брукнер и его друг, талантливый певец и органист Энгельберт Ланц⁶⁵, обратились к правительству Линца с просьбой основать новый певческий коллектив под названием *Gesangsakademie* (см. письмо от 17 февраля 1859 г.):

Высокая императорско-королевская резиденция!
После переосмысления и обсуждения между собой и другими благоговейно подписавшими петицию, вынуждены обратиться с просьбой о милостивом разрешении на создание певческой академии, поданной 3 января 1859 года, и обратиться к губернатору с просьбой о ходатайстве.

⁶⁵ Engelbert Lanz (1820–1904) — педагог, композитор, органист, директор *Linzer Musikverein* и хормейстер лидертафеля *Frohsinn* в Линце.

Линц 17 февраля 1859 года.
Энгельберт Ланц написано собственноручно
Сверхштатный учитель императорско-королевской нормальной
школы
Антон Брукнер. Написано собственноручно
Соборный органист.
[Harrandt, Schneider 2009, 19].

Однако вскоре Брукнер и Ланц отказались от своего плана:

Преподобной епископской консистории в Линце.
Записка.

Со ссылкой на почтенное письмо от 21 числа сего месяца.
3:44/Ш имею честь представить Вам, преподобная епископ-
ская консистория, что Энгельберт Ланц и Антон Брукнер в со-
ответствии со следующими документами, отклонили намерение
построить Певческую академию, и с учетом этого забрали свои
заявки обратно.

Линц, 26 февраля 1859 года
[Harrandt, Schneider 2009; 19].

7 ноября 1860 г. Брукнер сменил А. М. Шторха⁶⁶ на посту главного хор-
мейстера *Frohsinn*. В феврале 1861-го состоялось одно из первых выступ-
лений Брукнера с именитым хоровым коллективом. Линцские новости
писали об этом событии следующее:

Пусть хоровое общество установит тесные взаимоотношения со
своим опытным дирижером господином Брукнером. Мы видим
в нем человека, который может привести музыкантов к славе
и почестям [цит. по: Nowie 2002, 16].

В том же году Брукнер выступил вместе с *Frohsinn* на двух крупных хо-
ровых фестивалях — в Кремсе (29–30 июня) и Нюрнберге (19–24 июля).
По рассказам участников, Брукнер энергично выполнял свои обязан-
ности и придавал большое значение отчетливой артикуляции, дыханию
и точной интонации [Albrecht 1980, 12]:

⁶⁶ Anton M. Storch (1813–1887) — австрийский композитор, руководитель хоровых коллективов *Wiener Männergesang-Verein* (1843–51), *Frohsinn* (1855–60) и *Niederösterreichischer Sängerbund* (1863–67).

Как хоровой дирижер Брукнер был требовательным и дотошным. Пресса хвалила хор под управлением Брукнера. В 1861 году на первом немецко-австрийском певческом фестивале в Кремсе Брукнер продирижировал сочинением Антона Шторха *Waldeinsamkeit* и получил положительные отзывы. Альбрехт утверждал, что в одном отзыве их оценка была даже выше, чем у мощного Венского мужского хорового общества под управлением Иоганна Гербека⁶⁷. Кропотливый Брукнер любил делиться своим чувством юмора с группой. Так, для комического эффекта Брукнер появлялся на сцене во время выступления в костюме Наполеона Бонапарта [Nelson 2019, 22].

Однако в сентябре 1861 г. композитор ушел из лидерафеля из-за причин, о которых упомянуто в письме к его другу — хоровому дирижеру, музыкальному педагогу и композитору Рудольфу Вайнвурму⁶⁸, брату Алоиза Вайнwurма⁶⁹. Тем не менее композитор продолжал поддерживать теплую связь с хоровым обществом *Frohsinn*, часто аккомпанируя коллективу на фортепиано во время его концертных выступлений.

В то время как светские хоровые произведения Брукнера с сопровождением создавались в 1863–65 гг., произведения а саррелла охватывают почти весь линцкий период. В январе 1862 г. из-под пера композитора выходит хор *Der Abendhimmel* («Вечернее небо») WAB 55, посвященный квартету мужских голосов Антона Мюнша (первый тенор — Антон Мюнш, второй тенор — Антон Штифлер, первый бас — Эдуард Бенони, второй бас — Матиас Эйсмманн). Вторая версия, посвященная нижнеавстрийскому *Sängerbund* (WAB 56 для мужского хора), была завершена 6 декабря 1866 г., почти пять лет спустя.

В июне 1863 г. в двух номерах линцской газеты было опубликовано официальное объявление о проведении конкурса сочинений в рамках первого Верхнеавстрийского хорового фестиваля, который должен был состояться в Линце 14 и 15 августа следующего года. Претендентам было предложено представить свои произведения до 30 ноября 1863 г. Для исполнения на фестивале планировали отобрать восемь композиций, авторам которых полагался денежный приз в размере 50 флоринов. На самом

⁶⁷ Johann Herbeck (1831–1877) — австрийский дирижер и композитор. Был ярким сторонником музыки Ф. Шуберта и А. Брукнера.

⁶⁸ Rudolf Weinwurm (1835–1911) — хормейстер и композитор в Вене.

⁶⁹ Хоуи пишет, что после успеха в Нюрнберге Брукнер обиделся на розыгрыш, который устроили ему и его хору: в нем участвовала официантка ресторана по имени Ольга, которая привлекла внимание композитора. Ее подговорили соблазнить хормейстера. Потрясенный и огорченный Брукнер подал в отставку и покинул свой пост [Howie 2002, 17].

фестивале дополнительные призы в размере 100, 60 и 40 флоринов должны были вручить авторам произведений, удостоенных первой, второй и третьей премий. Однако фестиваль был перенесен на июнь 1865 г. и переименован в *Oberösterreichisch-Salzburgisches Sängerbundesfest*.

Впервые об интересе Брукнера к конкурсу мы узнаем из письма, отправленного ему писателем Августом Зильберштейном⁷⁰. Из этого документа следует, что Брукнер связывался с ним по поводу выбора стихотворения. Зильберштейн приложил свое стихотворение *Germanenzug* («Германский поезд»), прокомментировал его структуру, высказал несколько предложений о возможном музыкальном решении и пожелал удачи композитору. В своем ответном письме Брукнер, поблагодарив его за стихотворение, попросил совета относительно музыкального размера пьесы, который, по его мнению, должен был быть $\frac{4}{4}$, чтобы соответствовать настроению стихотворения. Ссылка в конце письма на хор *Zigeuner-Waldlied* («Цыганская лесная песня») WAB 135, написанный в трехдольном метре, как на неподходящий позволяет предположить, что первоначальным намерением Брукнера было использовать это хоровое произведение для конкурса (сегодня оно утрачено). Возможно, Брукнер считал, что цыганская песня не подходит для мужского хорового фестиваля, потому попросил Зильберштейна предложить ему что-то более подходящее. В постскрипуме к письму Брукнера Р. Вайнвурму от 1 сентября написано следующее:

Я только что написал хор (*Germanenzug*) для Верхнеавстрийского Фестиваля [Harrandt, Schneider 2009, 42].

Далее упоминание о хоровом произведении встречается в январе 1864 г. В статье *Linzer Zeitung* от 20 января сообщалось, что *Germanenzug* Брукнера вошел в восьмерку лучших композиций, отобранных из 120 работ на заседании фестивального комитета от 10 января. Брукнер был одним из членов жюри, двумя другими стали Ганс Шлегер и Антон Шторх, но личности композиторов были скрыты. Исследователь К. Хоуи утверждает:

...переписка Брукнера с издателем Кранцлем и с его другом Р. Вайнвурмом в период с января по август показывает, что он все еще вносил изменения в работу по состоянию на лето

⁷⁰ August Silberstein (1827–1900) — австрийский писатель. Его стихотворения легли в основу произведений Иоганна Штрауса-сына и Брукнера.

1864 года. Как указывает Хокшоу, первые три из четырех писем Брукнера Кранцлю «...касаются рутинных вопросов композитора / издателя: 28 января Брукнер предоставил издательские права фирме Кранцля; 5 февраля он отправил Кранцлю фортепианное переложение; а 9 мая он попросил издателя обеспечить, чтобы в полной партитуре у первой валторны был *ре-диез* в такте 56» [Howie 2002, 87].

Хотя Брукнер 5 февраля отправил Кранцлю фортепианное переложение, в конце февраля и начале марта он все еще изменял инструментовку в средней части хора. 13 августа Брукнер передал корректуры Кранцлю и указал, что не только внес исправления, но и добавил несколько новых изменений.

Из трех рукописных партитур *Germanenzug* WAB 70 в Кремсмонстерском аббатстве самая ранняя — партитура инструментальных партий с автографом — возможно, является версией, упомянутой в письме Брукнера, отправленном Вайнвурму 1 сентября 1863 г. Две другие — это полная партитура и фортепианное переложение (состоящее в основном из инструментального сопровождения), обе из которых Брукнер подготовил в сотрудничестве с Францем Шимачеком⁷¹:

В письмах к Кранцлю и Вайнвурму в феврале и марте 1864 года Брукнер ссылается на эту версию произведения, которая отличается от более ранней партитуры. Кроме того, наверняка существует «утраченная промежуточная версия, которая, должно быть, находилась в рукописях с партитурой и переложением для фортепиано». Эта промежуточная версия должна была быть написана в октябре или ноябре 1863 года до истечения крайнего срока — 30 ноября. Другими недостающими слоями композиционного процесса являются копии полной партитуры, сделанные гравером, и фортепианное переложение, которое Брукнер упоминал в письме к Кранцлю от 13 августа. Однако мы можем предположить, что они содержали «множество изменений», которые появились в первом издании [Howie 2002, 87–88].

Восемь лучших хоров, прошедших в финальный тур конкурса, были исполнены на фестивале в Линце 5 июня 1865 г. Брукнеровский *Germanenzug* занял второе место после «Германии» Вайнвурма. Венский критик Эдуард Ганслик, прослушав выступление, подарил Брукнеру авто-

⁷¹ Franz Schimatscheck (1812–1877) — линцкий переписчик Брукнера.

граф на открытке с изображением самого себя [Nelson 2019, 23]. *Linzer Zeitung* написала следующую рецензию на хор Брукнера:

Господин Брукнер — эпический композитор в этом хоре. Стихотворение одухотворенное и возвышенное, но требует такого большого декламационного напряжения, что мы не можем считать его подходящим для исполнения на сцене и должны судить о нем, по крайней мере, как об очень проблематичном камне преткновения для композитора [цит. по: Harrandt, Schneider 2003, 88].

Несмотря на критику, хор неоднократно исполнялся при жизни Брукнера. Медленная средняя часть хора была спета *Wiener Akademischer Gesangverein* в сопровождении квартета валторн из Венской Оперетты на похоронах Брукнера 14 октября 1896 г.

Сам Брукнер полагал, что его сочинение превосходит композицию его друга. Он решил, что Алоиз Вайнвурм, находившийся в числе судей фестиваля, смог повлиять на окончательное решение. Итогом этой ситуации стал временный разрыв отношений с Алоизом до начала 1866 г.

Работая над *Germanenzug*, Брукнер написал два светских хоровых произведения с аккомпанементом: *Um Mitternacht* («В полночь») WAB 89 и *Herbstlied* («Осенняя песня») WAB 73. Партитура *Um Mitternacht* для мужского хора, соло-альта и фортепиано была завершена 12 апреля 1864 г. Спустя 20 лет Брукнер внес изменения в хор, сохранив текст Роберта Прутца⁷² (*Um Mitternacht* WAB 90). Партитура с автографом не имеет посвящения, но на экземпляре Ф. Шимачека на титульном листе есть посвящение *Linz Sängerbund*, подписанное и датированное Брукнером 15 апреля 1864 г. Брукнер дирижировал первым исполнением произведения в Линце 11 декабря того же года на праздновании годовщины *Sängerbund* [Howie 2002, 89].

Сочинение на слова Фридриха фон Заллета⁷³ для мужского хора, двух солистов-сопрано и фортепиано — *Herbstlied* — было написано в марте 1864 г. и посвящено Йозефу Хафферлю⁷⁴. Хор был впервые исполнен *Frohsinn* на особом собрании с участием дам в Линце 24 ноября 1864 г. Одной из двух сопрано была Мари Шимачек⁷⁵, старшая дочь Ф. Шимачека:

⁷² Robert Eduard Prutz (1816–1872) — немецкий поэт, драматург, прозаик и историк литературы, редактор; профессор Университета Галле.

⁷³ Fridrich von Sallet (1812–1843) — немецкий поэт.

⁷⁴ Joseph Hafferl (1832–1896) — член хора *Frohsinn*.

⁷⁵ Marie Schimatscheck / Kerschbaum (1844–1888) в течение 30 лет была знаменитой солисткой-сопрано, выступавшей с лидертафелем *Frohsinn*, в соборном хоре и в Санкт-Флориане.

Обозреватель *Linzer Zeitung* от 2 декабря счел пьесу хорошо написанной, но отметил, что начальные звуки сопрано слишком рельефны на фоне хорового *pianissimo*, изображающего отголо-ски ранее отзвучавшего пения соловья [Howie 2002, 90].

Остальные светские произведения без сопровождения, написанные Брукнером в линцкий период, датированы неопределенно, но вероятно, что фанфара *Das Frauenherz, die Mannesbrust* («Женское сердце, мужская грудь») WAB 95a впервые была исполнена объединенными мужским и женским хорами *Frohsinn* во время весенней прогулки в Кирибергском лесу 17 мая 1868 г. Слова принадлежат Карлу Кершбауму⁷⁶, другу Брукнера и члену *Frohsinn*.

По словам первого биографа Брукнера Августа Гёллериха, фанфара *Des Höchsten Preis* («Высшая награда») WAB 95b на текст А. Миттермайра была написана для лидертафеля *Sierning zu Sierninghoven* из Зирнинга⁷⁷. Однако ее простой гармонический стиль изложения наводит на мысль о более ранней дате создания.

В декабре 1866 г. Брукнер откликнулся на просьбу прежнего хормейстера *Frohsinn* Шторха создать хоровое произведение для Нижнеавстрийского певческого союза (*Sängerbund*). 11 декабря он написал письмо Шторху, сердечно поблагодарил его за просьбу и вложил в письмо три пьесы, одна из которых — *Vaterlandslied* («Песня Отечества») WAB 92) — была посвящена *Sängerbund*:

У меня не было абсолютно ничего, но я сочинил эти хоры за последние две недели. Я готовлю два — *Abendhimmel* и *Weinlied* — выберете на Ваше усмотрение. Но я был настолько дерзок (пожалуйста, простите меня), что вашему превосходному хору посвятил третье произведение *O könnt ich dich beglücken*, потому что считаю его самым значительным из трех. Меня вообще не интересуют никакие гонорары. Я буду достаточно вознагражден, если добрый Господь позволит исполнить одно из моих сочинений [цит. по: Harrandt, Schneider 2003, 69].

Weinlied («Винная песня») — брукнеровская композиция на текст другого стихотворения Зильберштейна, *Vaterländisches Weinlied* («Патрио-

⁷⁶ Karl Kerschbaum (1834–1905) — государственный служащий, бухгалтер муниципалитета Линца, секретарь лидертафеля *Frohsinn*.

⁷⁷ Зирнинг — торговый городок между Штайром и Бад-Халлом. Место рождения матери композитора, Терезии Брукнер (урожд. Хельм).

тическая песня о вине») WAB 91, короткая пьеса из двенадцати тактов. А произведение *O könnt' ich dich beglücken* («О, могу ли я тебя благословить») WAB 92 — патриотический хор для солистов-теноров и баритонов в дополнение к хору мужских голосов — развернутое по форме произведение а cappella.

К линцскому периоду относятся еще два хора, которые были посвящены двум сестрам — ученицам Брукнера. Один из них, *Im April* («В апреле») WAB 75, имеет посвящение Элен Хофманн, а другой, *Mein Herz und deine Stimme* («Мое сердце и твой голос») WAB 79, — Полине Хофманн [Harten 1996, 277].

15 января 1868 г. Брукнер был избран хормейстером во второй раз, но в том же году он переехал в Вену. В конце января почетным членом *Frohsinn* избрали Рихарда Вагнера. Брукнер написал своему кумиру, что исполнит на юбилейном концерте хора в апреле либо предложенную хоровую пьесу, либо новую композицию. В ответ на его письмо Вагнер любезно признал членство и предложил хору *Frohsinn* исполнить заключительную сцену из его новой оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры». Так, на юбилейном концерте 4 апреля Брукнеру выпала честь продирижировать этой знаменитой оперной сценой. В программу концерта также были включены хор из второго акта оперы «Тангейзер» и хоровая пьеса Брукнера *Vaterlandslied* WAB 92.

В августе того же года хорам *Frohsinn* и *Sängerbund* было предложено принять участие в благотворительном концерте в пользу жителей Ульрихсберга, который сильно пострадал от пожара. 12 сентября состоялось последнее выступление Брукнера в качестве хорового дирижера в Линце, где были объединены силы коллективов *Frohsinn* и *Sängerbund*. В концерте прозвучала музыка к трагедии «Эдип в Колоне» (по Софоклу) Ф. Мендельсона, хоровое сочинение *Lorelei* («Лорелея») Ф. Ф. Зильхера и *Germanenzug* Брукнера.

6 июля 1868 г. Брукнер был назначен преподавателем в Венскую консерваторию. Члены *Frohsinn* не хотели мириться с потерей:

...наша судьба висела в воздухе: вопрос хормейстера! Едва господин Брукнер стал хормейстером, едва он продирижировал лидертафелем в нескольких великолепных выступлениях, как нас постигло несчастье, так как мы снова потеряли этого человека, потому что он получил почетное приглашение в Вену. Лидертафель выражает ему огромную благодарность за изысканные нюансы и великолепные эффекты, с которыми мы познакомились вместе с ним, а также за точность в произведениях, которыми он дирижировал (цит. по: [Harrandt 1996, 19]).

29 сентября 1868 г. лидертафель *Frohsinn* устроил прощальный праздник в честь любимого хормейстера. В письме участники извинились за проблемы, с которыми столкнулся Брукнер, будучи их дирижером, а также поблагодарили его за невероятные усилия и пожелали ему удачи в его новой престижной должности [Harrandt, Schneider 2009, 103].

В 1869 г. три хоровых общества избрали Брукнера почетным членом: *Männergesangverein* (20 мая), *Frohsinn* (9 июня) и *Linz Diözesan-Kunstverein* (21 октября). В этом же году он сочинил две фанфары: *Im Wort und Liede wahr und frei* («В слове и песне истина и свобода») WAB 148.1 и *Wir Alle, Jung und Alt* («Все мы, молодые и старые») WAB 148.2 как дань памяти своему учителю Симону Зехтеру.

После 1869 г. Брукнер поддерживал менее регулярные контакты с Линцем, но иногда к нему обращались с просьбой написать произведения для особых случаев или сыграть на важных службах. Его хоровая пьеса *Mitternacht* («Полночь») WAB 80 на слова Йозефа Мендельсона⁷⁸ была написана для юбилейного концерта *Frohsinn* 15 мая 1870 г.

С 70-х годов из-под пера Брукнера вышло еще несколько светских хоровых произведений. 31 декабря 1876 г. композитор сочинил *Das hohe Lied* («Песнь песней») на текст Генриха фон дер Маттига⁷⁹ как дань уважения *Wiener Akademisches Gesangverein*. Во время репетиций хору было трудно исполнять произведение, поэтому дирижер Рихард Хойбергер⁸⁰ попросил Брукнера переработать его. В 1879 г. Брукнер добавил партии струнных и духовых инструментов. 10 декабря 1879 г. под управлением Брукнера состоялась новая репетиция, но публичного выступления за ней не последовало. Первое исполнение состоялось уже после смерти Брукнера, в 1902 г.

19 октября 1877 г. Брукнер написал хор *Nachruf* («Некролог») WAB 81 а на текст Г. фон дер Маттига в память о своем друге Й. Зайберле, умершем 10 июня того же года. Пьеса была исполнена девятью днями позже лидертафелем *Sängerbund* в монастыре Санкт-Флориан. В 1886 году Р. Вайнвурм попросил Августа Зайфферта⁸¹, редактора Венской газеты, написать еще один текст, который подошел бы для музыки *Nachruf* Брукнера.

⁷⁸ Joseph Mendelssohn (1770–1848) — немецкий банкир еврейского происхождения. Старший сын философа Моисея Мендельсона. Его брат — отец Феликса Мендельсона Авраам Мендельсон-Бартольди.

⁷⁹ Heinrich Wallman (1827–1898) — немецкий поэт. Heinrich von der Mattig — псевдоним.

⁸⁰ Richard Heiberger (1850–1914) — австрийский композитор, дирижер, музыкальный критик и педагог. С 1878 дирижировал в Венской певческой академии. С 1902 по 1909 преподавал в Венской консерватории.

⁸¹ August Seiffert (1822–1894) — голландский музыкальный педагог немецкого происхождения.

Вайнвурм исполнил вторую версию с новым названием *Trösterin Musik* («Утешающая музыка») с *Wiener Akademischer Gesangverein* в Венской филармонии (*Musikvereinsaal*) 11 апреля 1886 г.

В Вене (13 января 1878 г.) Брукнер сочинил песню *Abendzauber* («Вечернее волшебство») WAB 57 на текст Г. фон дер Маттига и посвятил ее Карлу Альмероту⁸². Произведение не звучало при жизни композитора из-за трудностей исполнения. *Sängerbund* («Союз певцов») WAB 82 Брукнер сочинил на текст неизвестного автора (возможно, Г. фон дер Маттига) 3 февраля 1882 г. и посвятил его Августу Гёллериху-старшему. С согласия Брукнера Кершбаум, секретарь *Frohsinn*, добавил к партитуре другой, более обобщенный текст, чтобы увеличить шансы на исполнение. Произведение впервые было исполнено коллективом *Frohsinn* в Вельсе во время Пятого Верхнеавстрийского зальцбургского певческого фестиваля (*Oberösterreichisch-Salzburgisches Sängerbundfest*) 10 июня 1883 г. Песня была любимой композицией *Frohsinn*; коллектив исполнил ее в сентябре 1890 г. в Пассау, а также 4 сентября 1894 г. по случаю 70-летия почетного председателя *Frohsinn*.

В венский период, как и в линцкий, Брукнер обращался к патриотической тематике. *Volkslied* («Народная песня») WAB 94 представляет собой патриотическую песню, написанную в 1882 г. для конкурса *Hymne für das Deutsche Volk in Österreich* (Гимн для немецкого народа в Австрии). Существуют две версии народной песни (*Anheben last uns all zusamm* («Давайте все вместе поднимемся»)) для мужских голосов без сопровождения, вторая для голоса и фортепиано. 16 октября 1881 г. *Deutsche Zeitung* предложила представить текст национального гимна. Из 1750 вариантов текст Йозефа Винтера получил 1-ю премию. 1 января 1882 г. поступило второе приглашение для участия в конкурсе *Hymne für das Deutsche Volk in Österreich* для мужского хора, а также для голоса и фортепиано. Брукнер, как один из 1320 участников, прислал образцы обеих версий этого произведения. Ни по одному из представленных материалов приз не был присужден.

Der deutsche Gesang («Немецкая песня») WAB 63 — еще одна патриотическая песня Брукнера, написанная 29 апреля 1892 г. для *Erstes deutsch-akademisches Sängerbundfest* («Первого фестиваля немецких академических певцов»), который должен был состояться в Зальцбурге в июне 1892 г. Премьера прошла 5 июня и имела большой успех.

⁸² Carl Almeroth (1852–1906) — промышленник, генеральный представитель главного профсоюза Иннерберга и *Alpine Montangesellschaft* в Штайре и Вене; член Венской ассоциации художников; друг Брукнера и скульптора В.Тильгнера. Создатель склепа и памятника Й. Верндлю, памятника Брукнеру, бюста Ф. Шуберта. Брукнер был крестным отцом его сына Карла Антона Альмерота. Кроме того, Карл Альмерот опубликовал статьи о Брукнере.



Ил. 1. Мемориальная доска А. Брукнеру в Старом соборе Линца

Fig. 1. Memorial plaque to A. Bruckner in the Old Cathedral of Linz

Самым масштабным патриотическим произведением Брукнера стала светская кантата *Helgoland* («Священная земля») WAB 71 — последнее законченное произведение композитора. Хор был написан в 1893 г. по случаю 50-летия *Wiener Männergesang-Verein*.

Träumen und Wachen («Сновидение и бодрствование») WAB 87 Брукнер сочинил 15 декабря 1890 г. Хор стал единственным сочинением, которое он написал между 1887 и 1891 гг., и последней хоровой миниатюрой. Текст взят из конца первого акта драмы Франца Грильпарцера «Сон — жизнь». Произведение было исполнено под управлением Брукнера в *Grillparzer-Feier* в день празднования 100-летия со дня рождения Грильпарцера (15 января 1891 г.) коллективом *Wiener Akademisches Gesangverein* с Францем Шауманом (тенор) в Венском университете. Брукнер посвятил композицию Вильгельму Риттеру фон Гартелю⁸³, ректору Венского университета.

Члены *Frohsinn* не забывали Брукнера после его отъезда в Вену. Весной 1886 г. хоровое общество решило организовать специальный концерт, посвященный 41-й годовщине Брукнера. Особое поэтическое приветствие Брукнеру от Карла Кершбаума появилось в *Linz Tagespost* во вторник, 13 апреля, а концерт состоялся двумя днями позже. Это был грандиозный авторский концерт, программа которого включала *Germanenzug*

⁸³ Wilhelm von Hartel (1839–1907) — австрийский филолог и политик. В 1890–91 — ректор Венского университета.

WAB 70, *Um Mitternacht* WAB 90, Адажио из Третьей симфонии и *Te Deum*. Дирижировал Вильгельм Флодерер⁸⁴, а Брукнер, присутствовавший на концерте, позже написал *Frohsinn*, что выражает свою сердечную благодарность. После этого события в его честь была проведена специальная церемония, восторженные репортажи появились в *Tagespost*, *Linzer Zeitung* и *Volksblatt*.

Благодаря членству в *Liedertafel Frohsinn* Брукнер познакомился с такими известными людьми, как Ференц Лист, Иоганн Гербек, Эдуард Ганслик, Рудольф Вайнвурм — последний стал связующим звеном между Брукнером и Симоном Зехтером, которого он сменил в Венской консерватории после его смерти. Сегодня сложно представить, как сложилась бы судьба Брукнера, если бы жизнь не свела его с лидерами. Помимо собственных концертов, которые включали такие значимые события, как линцские премьеры произведений Шумана («Странствие Розы» — апрель 1860), Вагнера (финальная сцена из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» — апрель 1868), коллектив *Frohsinn* участвовал в концертах *Gesellschaft*, а также с успехом выступал на хоровых фестивалях в Германии и Австрии. Кроме того, в Линце было несколько духовых и военных оркестров, которые часто объединялись с членами *Frohsinn* для проведения различных концертных мероприятий. Светские хоровые сочинения Брукнера образуют одну из важных линий его творческого пути; в то же время, они тесно связаны и с другими жанровыми сферами творчества композитора, в том числе — с церковной музыкой.

Список источников

- [1] Локотьянова 2018 — Локотьянова Д. Е. Церковная музыка Антона Брукнера: к проблеме исторических связей : дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. Москва, 2018. 321 с.
- [2] Albrecht 1980 — Albrecht T. Anton Bruckner and the Liedertafel Movement // American Choral Review. 22, no. 1 (1980), 10–19.
- [3] Göllicher, Auer 1922 — Göllicher A., Auer M. Anton Bruckner: ein Lebens- und Schaffens-Bild. Band 1. Regensburg : G. Bosse, 1932. 348 S.
- [4] Harrant 1996 — Harrant A. Bruckner and the Liedertafel Tradition: His Secular Music for Male Voices // The Choral Journal 37, no. 5 (December 1996), 15–21.
- [5] Harrant, Schneider 2003 — Anton Bruckner Gesamtausgabe: Kritische Gesamtausgabe. Bd. XXIV / 2: Briefe (1887–1896) / Vorgelegt von Andrea Harrant und Otto Schneider. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2003. 383 S.

⁸⁴ Wilhelm Floderer (1843–1917) — чешский композитор и дирижер.

- [6] Harrandt, Schneider 2009 — Anton Bruckner Gesamtausgabe: Kritische Gesamtausgabe. Bd. XXIV / 1: Briefe (1852–1886). Vorgelegt von Andrea Harrandt und Otto Schneider. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2009. 369 S.
- [7] Harten 1996 — *Harten U.* Anton Bruckner. Ein Handbuch. Gebundene Ausgabe. Salzburg-Wien: Residenz, 1996. 544 S.
- [8] Howie 2002 — *Howie C.* Anton Bruckner: From Ansfelden to Vienna: A Documentary Biography. Volume II. Edwin Mellen Press, 2002. 356 p.
- [9] Nelson 2019 — *Nelson J.* Songs in the Night: Selected Male Part-songs of Anton Bruckner / Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts, 2019. 72 p.
- [10] Scheder 2021 — *Scheder F.* Anton Bruckner Chronologie Datenbank // ABIL, ?–2023. URL: http://www.abil.at/Datenbank_Scheder/Bruckner_Chonologie.php?we_objectID=33493&pid=408 (дата обращения: 04.03.2023).

References

- [1] Lokotyaynova, Diana E. (2018). *Tserkovnaya muzyka Antona Brucknera: k probleme istoricheskikh svyazey* [Church music of Anton Bruckner: to the problem of historical connections]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 321 p. (in Russian, unpublished).
- [2] Albrecht, Theodor (1980). “Anton Bruckner and the Liedertafel Movement”. In *American Choral Review*. 22, no. 1 (1980), 10–19.
- [3] Göllicher, A. & Auer, M. (1922). *Anton Bruckner: ein Lebensund Schaffensbild*. 2 Band. Regensburg: Bosse, 1932. 348 S.
- [4] Harrandt, Andrea (1996). “Bruckner and the Liedertafel Tradition: His Secular Music for Male Voices”. In *The Choral Journal*. 37, no. 5 (December 1996), pp. 15–21.
- [5] Harrandt, Andrea & Schneider, Otto (2003). *Anton Bruckner Gesamtausgabe: Kritische Gesamtausgabe*. Bd. XXIV / 2: Briefe (1887–1896) / Vorgelegt von Andrea Harrandt und Otto Schneider. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 383 S.
- [6] Harrandt, Andrea & Schneider, Otto (2009). *Anton Bruckner Gesamtausgabe: Kritische Gesamtausgabe*. Bd. XXIV / 1: Briefe (1852–1886) / Vorgelegt von Andrea Harrandt und Otto Schneider. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 369 S.
- [7] Harten, Uwe (1996). *Anton Bruckner. Ein Handbuch*. Gebundene Ausgabe. Salzburg-Wien: Residenz, 544 S.
- [8] Howie, Crawford (2002). *Anton Bruckner: From Ansfelden to Vienna: A Documentary Biography*. Volume II. Edwin Mellen Press, 356 p.
- [9] Nelson, Justin (2019). *Songs in the Night: Selected Male Part-songs of Anton Bruckner* / Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts, 72 p.
- [10] Scheder, Franz (2021). “Anton Bruckner Chronologie Datenbank”. In ABIL, ?–2023. Available at: http://www.abil.at/Datenbank_Scheder/Bruckner_Chonologie.php?we_objectID=33493&pid=408 (accessed: 04.03.2023).

Таблица 1. Список светских вокальных произведений Антона Брукнера⁴³

Table 1. List of secular vocal works by Anton Bruckner

Название хора	Номер по каталогу	Место создания	Год (дата)	Автор текста
An dem Feste	WAB 59 a	Кронсторф	19.09.1843	Алоис Кнауэр
Musikalischer Versuch nach dem Kammer-Styl	WAB 93 a/b	Кронсторф	Май–июнь 1845	В. Добельбауэр
Mild wie die Bäche (эскиз из 31 такта)	WAB 138	Санкт-Флориан	1845	Эрнст Маринелли
Wie des Bächleins Silberquelle	WAB 84.1	Санкт-Флориан	1845	Неизвестен
Das Lied vom deutschen Vaterland	WAB 78	Санкт-Флориан	1845	Неизвестен
Ständchen	WAB 84.2	Санкт-Флориан	1846	Эрнст Маринелли
Der Lehrerstand	WAB 77	Санкт-Флориан	1847	Эрнст Маринелли
Sternsnuppen	WAB 85	Санкт-Флориан	1848	Эрнст Маринелли
Der Mondabend	WAB 200	Санкт-Флориан	около 1850	Иоганн Готфрид Кумпф
1. <i>Ein jubelnd Hoch</i> 2. <i>Lebt wohl, ihr Sangesbrüder</i>	WAB 83.1 WAB 83.2	Санкт-Флориан	1851	Неизвестен
Das edle Herz	WAB 65 (1-я версия)	Санкт-Флориан	1851	Эрнст Маринелли
Die Geburt	WAB 69	Санкт-Флориан	1852	Неизвестен
Lasst Jubeltöne LAUT Erklingen	WAB 76	Санкт-Флориан	1854	Йозеф Хиллишер
Des Dankes Wort sei mir vergönnt	WAB 62	Санкт-Флориан	1845–49 или 1854	Эрнст Маринелли
Das edle Herz	WAB 66 (2-я версия)	Линц	1857	Эрнст Маринелли
Wie bist du, Frühling, gut und treu	WAB 58	Линц	1856	Оскар фон Редвиц
Du bist wie eine Blume	WAB 64	Линц	5–16.12.1861	Генрих Гейне
Der Abendhimmel	WAB 55 (1-я версия)	Линц	Январь 1862	Йозеф Кристиан Фрайхер фон Зедлиц

⁴³ Курсивом в графе «Название хора» выделены фанфары А. Брукнера.

Посвящение	Состав	Место хранения рукописи
Йозефу Риттеру фон Песслеру	Хор ТТВВ	Городская и областная библиотеки Вены
1-я версия — учителям в Линце; 2-я версия — Алоису Кнауэру; 3-я версия — Фридриху Майеру	Хор SSAATTBB — солисты SATB, ф-но	1-я и 2-я версии — Австрийская национальная библиотека; 3-я версия — Санкт-Флориан
—	Солирующий голос, ф-но	Санкт-Флориан
—	Дуэт солистов, ф-но	Санкт-Флориан, музей г. Вельса
Гансу Шлегеру	Квартет ТТВВ	Санкт-Флориан
Фрау Шлегер	Квартет ТТВВ, солист (тенор)	Архив <i>Liedertafel Frohsinn</i>
Майклу Богнеру	Хор и вокальный квартет ТТВВ	Санкт-Флориан и Австрийская национальная библиотека
«Флорианскому квартету»	Квартет ТТВВ	Санкт-Флориан
Луизе Богнер	Солирующий голос, ф-но	Государственный музей Верхней Австрии
Хоровым обществам	Квартет ТТВВ	Неизвестно
Иоганну Непомуку Пауличу	Хор ТТВВ	Санкт-Флориан
Йозефу Зайберлю	Квартет ТТВВ	Музей г. Вельса
Въезд Елизаветы Австрийской в Линц	ТТВВ, 2 валторны, 2 трубы, 4 тромбона	Oberösterreichisches Landesarchiv
Графу Эрлу Чарльзу О'Хегерти	Хор и квартет ТТВВ	Австрийская национальная библиотека
—	Хор SATB	Оригинальная рукопись утеряна. Эскиз хранится в архиве Эннсе
Фридриху Майеру	Солирующий голос, ф-но	Городская и областная библиотеки Вены
<i>Liedertafel Sängerbund</i>	Квартет SATB	Архив г. Линца
Квартету мужских голосов Антон Мюнша	Хор ТТВВ	Австрийская национальная библиотека

(Продолжение таблицы см. на след. стр.)

(Продолжение)

Название хора	Номер по каталогу	Место создания	Год (дата)	Автор текста
Herbstlied	WAB 73	Линц	19.03.1864	Фридрих фон Заллет
Herbstkummer	WAB 72	Линц	Апрель 1864	Эрнст Маринелли
Um Mitternacht	WAB 89 (1-я версия)	Линц	12.04.1864	Роберт Прутц
Im April	WAB 75	Линц	1865	Эмануэль Гейбель
Der Abendhimmel	WAB 56 (2-я версия)	Линц	06.12.1866	Йозеф Кристиан Фрайхер фон Зедлиц
Vaterlandslied	WAB 92	Линц	Ноябрь 1866	Август Зильберштейн
1. <i>Das Frauenherz, die Mannesbrust</i> 2. <i>Des Höchsten Preis</i>	WAB 95.2 WAB 95.1	Линц	Около 1868	1. Андреас Миттермайр 2. Карл Кершбаум
Mein Herz und deine Stimme	WAB 79	Линц	1868	Август фон Платен
1. <i>Im Wort und Liede wahr und frei</i> 2. <i>Wir Alle, Jung und Alt</i>	WAB 148.1 WAB 148.2	Вена	1869	Иоганн Каетан
Mitternacht	WAB 80	Вена	1869	Йозеф Мендельсон
<i>Freier Sinn und hohe Mut</i>	WAB 147	Вена	21.03.1874	Неизвестен
Freier Sinn und hohe Mut	WAB 147	Вена	21.03.1874	Неизвестен
Das hohe Lied	WAB 74	Вена	31.12.1876	Генрих фон дер Маттиг
Nachruf (некролог)	WAB 81.a	Вена	19.10.1877	Генрих фон дер Маттиг
Trösterin Musik	WAB 81.b (переиздание)	Вена	1886	Август Зайфферт
Abendsauber	WAB 57	Вена	13.01.1878	Генрих фон дер Маттиг

<i>Посвящение</i>	<i>Состав</i>	<i>Место хранения рукописи</i>
Йозефу Хафферлю	ТТВВ хор, 2 солиста, ф-но	Архив <i>Liedertafel Frohsinn</i>
—	Солирующий голос, ф-но	Австрийская национальная библиотека (копия). Оригинал утерян
<i>Liedertafel Sängerbund</i>	ТТВВ, солист (альт), ф-но	Австрийская национальная библиотека
Элен Хофманн	Солирующий голос, ф-но	В архиве монастыря Санкт-Флориан
<i>Niederösterreichischer Sängerbund</i>	Хор ТТВВ	Австрийская национальная библиотека
<i>Niederösterreichischer Sängerbund</i>	Хор ТТВВ, солисты (тенор, баритон)	Оригинал рукописи утерян
1. <i>Liedertafel Frohsinn</i> 2. <i>Liedertafel Sierning</i>	1. Хор SATB 2. Хор ТТВВ	Неизвестно
Полине Хофманн	Солирующий голос, ф-но	Копия рукописи хранится в Австрийской национальной библиотеке. Оригинал утерян
Симону Зехтеру	Хор ТТВВ	Неизвестно
25-летию <i>Liedertafel Frohsinn</i>	Хор ТТВВ, солист (тенор)	Архив <i>Liedertafel Frohsinn</i>
Для певческого коллектива <i>Liederkrans</i>	Хор ТТВВ	Неизвестно
Для певческого коллектива <i>Liederkrans</i>	Хор ТТВВ	Неизвестно
<i>Wiener Akademisches Gesangsverein</i>	Двойной хор ТТВВ, 2 солиста (тенор и баритон); 1-я постановка — a cappella, 2-я — с добавлением струнных и духовых	Universitätssängerschaft <i>Barden</i> , Вена
Памяти Йозефа Зайберля	Хор ТТВВ	Библиотека Конгресса, Вашингтон
—	Хор ТТВВ	Оригинальная рукопись утеряна. Копия хранится в Австрийской национальной библиотеке
Карлу Альмероту	Хор ТТВВ, йодлеры, солисты (тенор и баритон), 4 валторны	<i>Wiener Männergesang-Verein</i>

(Окончание таблицы см. на след. стр.)

(Окончание)

<i>Название хора</i>	<i>Номер по каталогу</i>	<i>Место создания</i>	<i>Год (дата)</i>	<i>Автор текста</i>
Sängerbund	WAB 82	Вена	03.02.1882	Два варианта текста: Г. фон дер Маттига (?) и Карла Кершбаума
Volkslied	WAB 94	Вена	1882	Йозеф Винтер
Um Mitternacht	WAB 90 (2-е издание)	Вена	11.02.1886	Роберт Прутц
Träumen und wachen	WAB 87	Вена	15.12.1890	Франц Грильпарцер
Der deutsche Gesang	WAB 63	Вена	29.04.1892	Эрих Фельс
Tafellied	WAB 59c (переиздание An dem Feste)	Вена	22.02.1893	Карл Птак
Helgoland	WAB 71	Вена	08.10.1893	Август Зильберштейн

<i>Посвящение</i>	<i>Состав</i>	<i>Место хранения рукописи</i>
Августу Гёллериху-старшему	Хор ТТВВ	<i>Liedertafel Frohsinn</i>
Гимн для немецкого населения Австрии	1-я версия: солист и ф-но; 2-я версия: хор ТТВВ	Австрийская национальная библиотека, Парижская национальная библиотека
<i>Strassburger Männer-Sangverein</i>	Хор ТТВВ, солист (тенор)	Австрийская национальная библиотека
Вильгельму Риттеру фон Хар- телю	Хор ТТВВ, солист (тенор)	Universitätssängerschaft <i>Barden</i> , Вена
<i>Erstes deutsch-akademisches Sängerfest</i>	Хор ТТВВ	Universitätssängerschaft <i>Barden</i> , Вена
Йозефу Риттеру фон Песслеру	Хор ТТВВ	Городская и областная библиотеки, Вена
<i>Wiener Männergesang-Verein</i>	Хор ТТВВ и оркестр	Австрийская национальная библиотека

Статья поступила в редакцию: 04.03.2023; одобрена после рецензирования: 05.03.2023;
принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 04.03.2023; approved after reviewing: 05.03.2023; accepted for
publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 783.6

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.013

Средневековая традиция в Новое время: творчество в области монодических роспевов

Нина Борисовна Захарьина

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, zakharina@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9511-7794>

Аннотация. В синодальный период русской церковной музыки продолжалась работа с монодийными песнопениями. В статье описаны два гимна Успения Богородицы: «Богоначальным мановением» и «Егда преставление», которые хорошо известны по средневековым рукописям и были отредактированы в XIX в. Первое из них представляет собой осмогласник. Порядок гласовых мартирий был изменен при редакции книги «Праздники» синодального издания, два фрагмента мелодии были распеты заново. Стихира «Егда преставление» в древнерусских рукописях был распета в знаменном, путном и демественном стилях. В XVIII–XIX вв. она получила несколько новых напевов в знаменном и демественном роспевах как в официальной церковной, так и в старообрядческой традиции. В синодальное издание вошел вариант стихир, созданный в XVIII в. Все вновь созданные мелодии представляют собой центон-композиции, где главную роль играют попевки, в то время как мелодические обороты — лица и фиты — сохраняются по традиции. Данный факт согласуется с попевочной теорией осмогласия XIX в., разработанной В. М. Металловым и С. В. Смоленским.

Ключевые слова: *древнерусская монодия, знаменный роспев, демественный роспев, попевка*

Для цитирования: *Захарьина Н. Б. Средневековая традиция в Новое время: творчество в области монодических роспевов // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 232–249. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.013>.*

© Захарьина Н. Б., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.013

Medieval Tradition in The New Time: Creative Activity in the Field of Monodic Chants

Nina B. Zakharina

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia,
zakharina@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9511-7794>

Abstract. During the synodal period of Russian church music work with monodic chants carried on. This article describes two hymns from the dormition of the Theotokos service: *At the Divine Behest* and *When the Translation of thine immaculate body*. Both of them are well known in the medieval manuscripts and were re-chanted in the 19th century. *At the Divine Behest* is an octomodal hymn. The order of modal signatures was changed in the course of preparation of the new synodal edition of the chant book *Prazdniki/Feasts*. Two fragments of the melody were created again. The sticheron *When the Translation of thine immaculate body* in Old Russian manuscripts had melodies of znamenny, putny and demestvenny chants. In 18th and 19th centuries. it received several new melodies in znamenny and demestvenny chants both in the tradition of official church and that of Old-Believers. All the synodal editions include a variant created in the 18th century. All the new melodies are centon-compositions, where popevkas play the main role while melismatic formulas were preserved as traditional elements. This fact is concurred with the 19th century theory of octomodal system elaborated by Vassily M. Metallov and Stepan V. Smolensky.

Keywords: *Old Russian monody, znamenny chant, demestvenny chant, popevka*

For citation: Zakharina N. B. Medieval Tradition in The New Time: Creative Activity in the Field of Monodic Chants. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 232–249. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.013>.

© Nina B. Zakharina, 2023

Средневековая традиция в Новое время: творчество в области монодических роспевов

Синодальный период русской духовной музыки связывается по преимуществу с авторскими произведениями, созданными в современном стиле, с теми именами, которые будут вписаны в историю музыки и составят ее золотой фонд. Однако в музыкальной культуре эпохи продолжают жить и старые традиции церковного пения. Дошедшие до нас рукописи и издания песнопений знаменного и других древнерусских стилей мы воспринимаем прежде всего как материал для исследования, как доказательство живого бытования бережно сохраняемой древности. Но нельзя не заметить, что в синодальный период продолжается творчество и в этой области. Наверное, самый очевидный пример — герасимовский роспев в синодальном издании Обихода, представляющий собой сочинение головщика Александрo-Невской лавры Герасима Завадовского¹.

Работы о вновь созданных в синодальный период песнопениях немногочисленны, но показательны: касаясь отдельных песнопений и чинопоследований, они заставляют поставить проблему диалога авторского творчества с древней церковной традицией в более общем ключе.

Лучше всего исследованы музыкальные произведения петровского времени. Сохранились как одноголосные роспевы, так и произведения в стиле постоянного многоголосия, их изучение неотделимо друг от друга, поскольку в основе постоянного многоголосия лежит мелодия одного из монодических роспевов, записанная в теноре. Начало положено статьей Н. Ф. Финдейзена «Петровские канты», где исследователь пишет о празднестве в честь Полтавской победы:

Музыкальная его часть сохранилась в виде десяти одноголосных «стихов» в позднейшей копии (1775)² среди рукописей б. Синодального училища [Финдейзен 1927, 677].

¹ Чудинова И. А. Герасим // Православная энциклопедия / под редакцией патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва: Православная энциклопедия, 2006. Т. 11. С. 156–157.

² Очевидно, речь идет о рукописи Государственного Исторического музея (ГИМ) Син. певч. 923.

Пожелание ученого о публикации в том числе и этих песнопений было выполнено В. В. Протопоповым. В подготовленный им второй выпуск серии «Памятники русского музыкального искусства», кроме кантов и концерта В. В. Титова, вошли публикации одноголосных ирмосов («стихов») греческого распева и четырехголосных песнопений Службы в двух редакциях. Ирмосы анонимны, Протопопов отмечает их стилистическую принадлежность: в Стихах использованы попевки сокращенного и полного греческого распева. Музыку 4-голосной Службы на Полтавскую победу исследователь предположительно атрибутирует в первой редакции Степану Ивановичу Беляеву, во второй — Ивану Михайловичу Протопопову. Третьему, анонимному, автору принадлежат альтернативные гармонизации с ремарками «ин распев».

Работу с традиционным распевом автор понимает как подбор подходящей мелодии или комбинирование известных попевок. Впрочем, Протопопов отмечает:

Попевки были настолько привычны для композиторов-распевщиков, что создаваемые ими мелодии получали естественный вид, отнюдь не сводимый к сумме попевок [Протопопов 1973, 225].

Исследователь находит в произведениях, основанных на мелодиях знаменного распева, традиционные ладотональные и мелодические элементы, свойственные новому времени. К последним он ошибочно относит модулирование, в равной степени характерное и для древнерусских песнопений³. В комментарии к публикации «Служб божиих» Беляева он отмечает, что они созданы

на собственном тематизме композитора. Беляев создал эти циклы, выбирая попевки, лица и фиты знаменного распева самостоятельно, что было ново и необычно [Протопопов 2000, VII].

³ Мутация (по мнению некоторых исследователей — исторический предшественник модуляции) широко использовалась в древнерусской монодии. В частности, попевка *вознос конечный*, указанная В. В. Протопоповым, использовалась с мутацией в песнопениях двенадцатым праздником. Примером может служить стихира «Августу единоначальствующу на земли», расшифровка которой сделана Н. В. Мосягиной. См.: Новые направления в современной музыкальной медиевистике: В поисках метода: материалы Ежегодного Международного научно-творческого симпозиума «Бражниковские чтения-2020» (Санкт-Петербург, 2020 / ред.-сост. М. С. Егорова; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург: б.и., 2020. С. 31–33.

О том же пишет в специально посвященном композиторам начала XVIII в. труде Н. В. Гурьева:

Знаменные мелодии для своих композиций Беляев сочинял сам, руководствуясь хорошо известными ему правилами комбинирования попевок, лиц и фит [Гурьева 2000, 7].

Изучению произведений петровского времени в немалой степени способствовала недавняя юбилейная дата — 350-летие со дня рождения первого российского императора. Н. Ю. Плотникова предприняла разыскания в фонде Оружейной палаты, и результатом стало выявление нотных рукописей вновь установленных викториальных служб⁴. Среди рукописей есть как одноголосные песнопения, так и многоголосные, в теноре которых, в свою очередь, помещаются одноголосные распевы. Правда, на настоящий момент генезис этих мелодий не выявлен, неясно, являются ли они самогласными песнопениями или созданы по образцу.

Т. В. Швец проанализировала монодическую стихирю «Иже неизреченною мудростию», которая пелась во внебогослужебном чине заздравной чаши. Результаты исследования были представлены в докладе на Международных научных чтениях, посвященных Б. Л. Яворскому «Эпоха Петра I и преобразования в отечественной культуре и искусстве». Указанная стихира в петровское время претерпевала изменения: текст второй части, где речь идет о царствующей особе, подвергся изменениям, а напев был создан заново. Автор доклада делает вывод, что владение знаменным распевом постепенно уходит в прошлое: в нотном тексте допущены стилистические ошибки, невозможные в крюковой записи.

«Служба святым исповедником новым российским страдальцем», созданная в среде старообрядцев-беспоповцев, была выявлена и изучена Г. В. Маркеловым и Ф. В. Панченко. Служба была предположительно создана одним из основателей Выгорецкой обители Семеном Денисовым не позднее 1741 г. По наблюдениям исследователей,

в композиционной логике всей службы отчетливо проступает генетическая связь именно с русской гимнографической традицией и в первую очередь со службами, посвященными событиями русской истории [Маркелов, Панченко 1999, 423].

⁴ Служба благодарственная на заключение Ништадского мира. Служба святому благоверному великому князю Александру Невскому / Исслед. и публ. Н. Ю. Плотниковой. Москва: РФФИ, 2022. 184 с. (Музыкальное наследие петровской эпохи. Государственные торжества и богослужебное пение; Вып. 1).

В роспевах стихир используются характерные гласовые попевки, мелодия постепенно расширяет диапазон, кульминационные зоны маркированы фитными роспевами.

Таким образом, известно, что в Новое время и в синодальной, и в старообрядческой традициях создавались новые песнопения, где были использованы средневековые принципы музыкальной композиции. Однако этим не исчерпывается творчество в области роспевов, поскольку редактирование песнопений, созданных в Древней Руси, также, хоть и не столь явно, относится к области композиторского творчества.

Настоящая статья посвящена двум песнопениям из службы Успению Богородицы, отредактированным в XVIII–XIX вв. в соответствии со средневековыми нормами.

Стихира «Богоначальным мановением» очень хорошо изучена, причем как в византийской, так и в славянских версиях⁵. Песнопение является осмогласником, т. е. разделено на восемь частей, каждая из которых распета одним из гласов. Осмогласник имеет архаичный порядок гласов, свидетельствующий о его древнем происхождении: за I ихосом следует плагальный I, за II — пл. II, за III — βαρύς, за IV — пл. IV, завершает ряд возвращение к I ихосу. По мнению С. Фрэйсхова, это «оригинальный порядок гласов иерусалимского октоиха» [Фрэйсхов 2007, 212].

Хотя гласовые мартирии далеко не всегда выставляются, порядок гласов по сродномузыкальности четко просматривается по сумме византийских, болгарских списков, а также древнерусских списков до конца XV в.⁶

На протяжении XV в. в рукописях Троице-Сергиевой лавры⁷ формируется новый порядок гласов, который закрепится к концу столетия. Гласы теперь вносятся не в крюковую, а в текстовую строку, и их порядок неизменен во всех списках: 1, 5, 2, 6, 4, 3, 7, 8, (1). Положенный в основу принцип раскрыт в «Ключе знаменном» инока Христофора:

Первого гласу знамя и пятого едина попевка. А второго и шестого гласу едину попевку имеют. А третий и четвертый, и седмый и осмый попевками не согласуются⁸ [Христофор 1983, 36].

⁵ Обзор трудов о данном песнопении см. в статье: Захарьина Н. Б. Осмогласник Успению Богородицы «Богоначальным мановением» в крюковых Ирмологиях // Проблемы музыкальной науки. ISSN 2782-3601. 2022. № 3. С. 90–101.

⁶ Позднейший древнерусский список с таким порядком гласов сохранился в рукописи инока Ефросина [РНБ. Ф. 351. Библиотека Кирилло-Белозерского монастыря. № 9/1086. 70–90-е годы XV в. Л. 246–247].

⁷ РГБ. Ф. 304/1. Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры. № 440. 1420-е гг. Л. 118 и об.; РГБ. Ф. 304/1. Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры. № 407. 1437 г. Л. 203 об.–204 об.

⁸ РНБ. Ф. 351. Библиотека Кирилло-Белозерского монастыря. № 665/922. 1604 г. Л. 986 об.

Значимыми для композиции песнопения оказывается деление на разделы, подчиненное логике иконы: следуя за текстом, взгляд перемещается от одной группы к другой. Важнейшие композиционные элементы отмечены гласовыми мартириями и фитами. Первый раздел посвящен апостолам и распет 1 и 5-м гласами, второй — небесным силам, он озвучивается 2 и 6-м гласами. Первая фита в песнопении отмечает строку, предшествующую прямой речи и стоит на слове «въпияху». Прямая речь содержит парафраз на цитату «предста Царица одесную тебе» (Пс. 44:10) — «Се всех царица и Богоотроковица приде» и «Возьмите врата» (Пс. 23:7), вторая цитата маркирована обозначением третьего гласа. Заключительный раздел (молитва присутствующих в храме о заступничестве) обозначен в тексте местоимением «темь», а в крюковой строке одновременно наступлением 8-го гласа и фитой. В нем сосредоточены фиты на важных словах «воину», «(твое) бо (заступление)». Наконец, в последней строке напев возвращается к первому гласу с фитой на слове «светообразно».

Песнопение с таким порядком гласов дожило до XVIII в., в нотолитнейных рукописях оно зачастую теряет гласовые обозначения, и так же, без срединных мартирий, было издано в певческой книге Праздники в 1772 г. А вот при подготовке новой редакции синодальных певческих книг в него были внесены изменения.

Комиссию при Обществе Древнерусского Искусства по исправлению нотных книг богослужебного пения с 1869 г. возглавлял Д. В. Разумовский; очевидно, ему и принадлежат те изменения, которые были внесены в текст осмогласника в этой редакции. Разумовский очень внимательно изучал данное песнопение, судя по тому, что он избрал славник в качестве иллюстрации к тезису о стабильности знаменного роспева. Ученый нашел два фрагмента, идентичных в рукописях XII–XIV, XVI и XVIII вв. и привел их в качестве примера, озаглавленного «Целость знаменного роспева» [Разумовский 1867, 171].

В «Мнении на записку Гофмейстера Сенатора Князя В. Ф. Одоевского о необходимости составить особый Комитет для корректуры нотных богослужебных книг при новых изданиях их»⁹ Разумовский писал:

в Праздниках нотного пения стихира на вечерни в день Успения «Богоначальным мановением» имеет надписание «глас 1-й», а между тем, согласно древнему преданию, содержит в себе ме-

⁹ Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 73. № 346. Л. 12–13. Автограф. [1865, после 17 сентября].

лодии всех гласов знаменного роспева, размещенные в среднотональном порядке [Одоевский 2005, 337].

Полагая этот византийский порядок единственно правильным, о. Димитрий именно так обозначил гласы в осмогласнике. Некоторые фрагменты при этом попали в несвойственные им гласы; Разумовский распел их заново (см. *ил. 1* на след. стр.). При этом слово «Вопияху» потеряло традиционную фиту, а начало прямой речи было отмечено восходящим квартовым ходом в ломбардском ритме (подразумевалась, очевидно, *стрела мрачнокрыжевая*). Создатель редакции понимает принцип выделения прямой речи более буквально, чем в Средневековье. При этом здесь не видно попытки восстановить мелодию Студийской эпохи (XI–XIV вв.), гораздо более речитативную: песнопение распето традиционными для зрелого знаменного стиля попевками (в 6-м гласе *храбрица полная, мережа большая, переволока малая, рютка*; в 4-м гласе *кимза с подверткой, дряби*).

В. М. Металлов привел данное песнопение в качестве инструктивного приложения к учебному пособию «Азбука крюкового пения», в примечаниях он дал названия попевок [Металлов 1899, 122–124]. Ученый пишет:

Крюковое изложение заимствовано из крюковых книг библиотеки Синодального училища церковного пения нового истинно-речного текста и тщательно сверено и выправлено по нескольким экземплярам [Металлов 1899, 97].

Таким образом, текст осмогласника надо считать плодом редакторской работы о. Василия; выполненной по средневековым принципам: источником служили несколько рукописей, редактор стремился к записи единственно правильного текста.

Второе песнопение, о котором пойдет речь, — это стихира на Успение по 50-м псалме «Егда преставление». В отличие от осмогласника, этот текст имеет широкий спектр роспевов. В конце XV в. был создан роспев, являющийся редчайшим примером смены стиля внутри песнопения. Первая половина песнопения (повествование от третьего лица) пелась знаменным роспевом. Вторая же половина (прямая речь апостола Петра «о дево, вижу ты ясно...») звучала в демественном роспеве; первая часть стихир была одноголосной, вторая — многоголосной¹⁰. На основе этого

¹⁰ Ранний список: ИРЛИ. Причудское собрание. № 97. Кон. XV — нач. XVI в. Л. 228 об. Первая часть песнопения нотирована знаменной нотацией, вторая не нотирована, на

оуспѣнїе

г.л. б.

зѧ хѸ: пре-вѣш-нї-а же не-вѣс-ны-а еи-лы, е-во-имх-вла-

г.л. в.

дѧ-ко-ю при-шѣд-ше, во-го-прї-а-ч-но-е и пре-чи-

сто-е чѣ-ло пред-сы-ла-ю-ще, оу-жа-сомх-о-дѣр-

жї-ми, пре-крас-нх-же пред-и-дѧ-хѸ, и не-вї-дн-мх-

во-пї-а-хѸ пре-вѣш-нимх-чи-но-на-чѧ-лї-емх:

се-все-ца-рї-ца-во-го-о-ч-ро-ко-вї-ца-прї-и-де.

г.л. г.

во-з-мї-те-бра-тѧ и-сї-ю-пре-мїр-нх-по-д-и-мї-те,

г.л. д.

при-сно-сѣи-на-гш-мѧ-черь-евѣ-гѧ-то-а-во-ра-ди-

все-рѧ-но-е-че-ло-вѣ-кшх-спа-се-нї-е-вѣс-тъ: на-нї-ю-же-

взи-рѧ-чи-не-мо-жемх, и-чї-и-до-сгѧ-нѸ-ю-чѣс-тъ-

г.л. е.

во-з-дѧ-чи-не-мо-щ-но-то-а-во-пре-и-зѧ-ци-но-е-пре-хѸ-

Ил. 1. Фрагмент стихирь «Богоначальным мановением». Праздники. Москва: Синодальная тип., 1888. Л. 95 об.

Fig. 1. The fragment of the sticheron *Bogonachalnym manoveniem* from *Prazdniki* of znamenny chant (Moscow, Sinodalnaya typ., 1888). F. 95v.

роспева были созданы моностилевые композиции две редакции песнопения в знаменном роспеве, путный¹¹ и демественный роспевы¹².

Какова же судьба этого песнопения в синодальный период? Роспев многоголосной демественной части стихир мы находим в рукописи петровского времени¹³. Предыдущий список сохранился от начала XVII в.¹⁴ Сравнивая эти два списка, можно увидеть общую структуру песнопения и совпадение заключительной формулы. Заключительный раздел выделяется при помощи разных средств: в раннем Демественнике повтором слова «убо», в позднем — приемом захвата.

Нельзя сказать с уверенностью, когда был создан этот роспев, слишком большой временной разрыв между источниками. Возможно, это результат реформы 70-х гг. XVII в. Но учитывая сложность песнопения, которое наверняка нечасто исполнялось, можно осторожно предположить, что новый роспев был создан именно тогда, когда написана рукопись, т. е. уже в XVIII веке.

Многоголосное демество — древнерусская традиция, процветавшая в синодальный период; старообрядческая традиция демественного пения подразумевает только одногласие. В 3-й четверти XVIII в. была создана певческая книга Демественник, в которую вошла и рассматриваемая стихира. М. В. Богомолова декларирует полную

зависимость старообрядческих Демественников от более ранних многоголосных Демественников начала и середины XVII в. как в составе песнопений и в порядке их изложения, так и в использовании в них только одной из строк демественного многоголосия, а именно демества [Богомолова 2002, 427].

Л. В. Кондрашкова подтвердила наблюдения коллеги, сопоставив древнерусские и старообрядческие списки стихир «Воскресение твое» и антифона 4-го гласа «Святым духом»¹⁵.

полях ремарка «дем[е]ств[о]». Вторая часть песнопения в четырехголосном изложении: РНММ. Ф. 283. Культовая музыка. № 15. Л. 38 об.–46.

¹¹ РНБ. Ф. 717. Библиотека Соловецкого монастыря. № 690/763. До 1576. Л. 122 об.–123.

¹² РГБ. Ф. 37. Собрание Т. Ф. Большакова. № 364. 1645–1652 г. Л. 18 об.–193; ГИМ. Синодальное певческое собрание. № 151. Послед. треть XVII в. Л. 134 об.–137.

¹³ ГИМ. Музейское собрание. № 564. 1-я четв. XVIII в. Л. 169–170 об.

¹⁴ РНММ. Ф. 283. № 15. Л. 38 об.–46.

¹⁵ Древний распев: Старообрядческие певческие рукописи XVIII–XX веков: каталог / сост. Л. В. Кондрашкова. Москва: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2022. 45 с.

Однако для успенской стихирь «Егда преставление» дело обстоит иначе. Напев, записанный в старообрядческих Демественниках¹⁶, не совпадает ни с одним из сохранившихся древнерусских списков. Все говорит за то, что демественное одnogолосное песнопение было создано заново, хотя распев не является самогласным: вся подборка стихир по 50-м псалме в Демественнике распеты на один подобен, который, к сожалению, пока не установлен. Мелодия стихирь представляет собой центон-композицию и складывается из демественных попевок, имеющих формообразующие функции (начальные, срединные, конечные)¹⁷.

Знаменный распев стихирь в XVIII — нач. XX в. имеет интересную историю. Его списки, так или иначе, основываются на нормативной редакции, известной по рукописям с 70-х гг. XVI в.¹⁸ В некоторых случаях встречаются варианты распева отдельных строк. Так, в рукописи собрания Общества любителей древней письменности РНБ Q. 650 после распева фиты на словах «живота» с ремаркой «ино» выписана та же фита с нисходящей мутацией — пример сохранения старой традиции в нотолинейных рукописях синодального периода. Надо заметить, что в заключительной строке песнопения выписан «царский конец» с восходящей мутацией. Однако чаще варианты представляют собой сокращения протяженных оборотов.

В то же время вторая часть стихирь была перероспета. В нотолинейных рукописях Российской национальной библиотеки [РНБ. ОЛДП. Q.650. Л. 262–263] и Российской государственной библиотеки [РГБ. Ф. 304/1. Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры. № 451], кроме нормативной, записана еще одна редакция стихирь¹⁹. Новшества касаются только второй половины стихирь, со слов «Петр же»; первая часть песнопения неприкосновенна с XV в. Очень показательной явля-

¹⁶ РГБ. Ф. 37. Собрание Т. Ф. Большакова. № 153. 3-я четв. XVIII в. Л. 57 об.–59 об., Государственная Публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения Российской Академии наук (ГПНТБ СО РАН). Забайкальское территориальное собрание. Q.III.4. 1800-е гг. Л. 50–51 об.; РНБ. Ф. 905. Новое собрание рукописной книги. F. -671, 1-я четв. XIX в. Л. 85 об.–88 об.; Библиотека Российской Академии наук (БАН). Собрание текущих поступлений. № 276, XIX в. Л. 309 об.–310 об.

¹⁷ Такой тип композиции демественных песнопений описан Б. А. Шиндиным. См.: *Ефимова И. В., Шиндин Б. А.* Демественный распев: Монодия, многоголосие. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 1991. 250 с.

¹⁸ РНБ. ОЛДП. Q.650, нач. XVIII в. Л. 261–262; РНБ. Ф. 1270. Псковское собрание рукописной книги. № 30, нач. XIX в. Л. 341 об.–342 об.; РНБ. Ф. 905. Новое собрание рукописной книги. F. 637. 1-я пол. XIX в. Л. 140–141; ГПНТБ СО РАН. Забайкальское территориальное собрание. Q.III.42, 40-е гг. XVIII в. Л. 236–237; БАН. Собрание М. И. Чуванова. № 35. 1815 г. Л. 274 об.–275 об., 275 об.–276 об. «знамя меньшее»; РГБ. Ф. 304. № 451 (1-я треть XVIII в.). Л. 93 об.–94.

¹⁹ РНБ. ОЛДП. Q.650. Л. 262–263; РГБ. Ф. 304. № 451. Л. 98 и об.

ется начальная строка прямой речи «О дево». В нормативной редакции она распета весьма характерным мелизматическим оборотом²⁰, начало которого *e-d-c-d* присуще именно этому песнопению и в фитниках связывается именно со словами «о дево», хотя повторяется и в последующих строках «вижу тя», «живота», «удивляюся». В редакции, созданной в XVIII в., этот оборот во всех перечисленных строках отсутствует. Это убеждает нас в том, что распевщик не просто варьировал имеющийся напев, но производил сознательные изменения, создавая новую редакцию.

Именно эта, вновь созданная, редакция попала в синодальное издание книги Праздники 1772 г. и последующие переиздания. На пути от первых списков к синодальному изданию проходил процесс упрощения напева. Список РГБ проще списка РНБ, а в синодальном издании случаев упрощения больше всего. Например, в строке «в ней же» использован мелизматический оборот с мутацией, в то время как в издании ее нет. Одна строка синодального издания, «пречистая», заимствована из нормативной редакции. Известно, что рукописный подлинник Праздников был найден в библиотеке московского Успенского собора²¹, следовательно, мы не можем с уверенностью отнести особенности издания к рукописной традиции или редакторской работе справщиков.

Но невзирая на то, что вновь созданный распев не столь мелизматичен, как средневековый, он состоит из того же класса музыкальных формул: в основном лиц, реже фит, еще реже попевок. Современники осознали отсутствие принципиальной разницы между двумя распевками, что и было отмечено в рукописи ОЛДП Q.650 ремаркой: основным почерком «инной перевод», более мелким «все едино».

В двух рукописях из псковского собрания РНБ²² зафиксированы новые варианты напева. Это центон-композиция в традиционном понимании, где готовые формулы (а их словарь очень близок в этих двух рукописях) следуют друг за другом, а мелизматические обороты заменены распространенными попеvkами 6-го гласа (*ил.* 2). Однако распевщики, каждый по-своему, позаботились о равновесии композиции, о том, чтобы вторая часть песнопения не была проще первой. Поэтому в списке Псков. 43 лицо *площадка* убрано из первой части и встречается только во второй.

²⁰ Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева / общ. ред. Н. С. Серединой, А. Крюкова; предисл. Н. С. Серединой; ЛГИТМиК. Ленинград: Музыка, 1984. С. 135.

²¹ Бессонов П. А. Судьба нотных певческих книг. [Москва], 1864. Оттиск из журн. «Православное обозрение». С. 28.

²² РНБ. Ф. 1270. Псковское собрание рукописной книги. № 42. XIX в. Л. 274 об.; РНБ. Ф. 1270. Псковское собрание рукописной книги. № 43. Нач. XX с. Л. 163 об.

	РНБ, Кир.-Бел. 586/843	РНБ, Псков. 42	РНБ, Псков. 43
Ѳгда преставленне			
пречистаго			
ти тѢла готовлшесѧ			
тогда апостоли			
вѡстоупи воше шдро			
с трепетоме зрѧхоу тобе			
и вѡн же зраще на тѢло			
страхоме шдержимн вѢлхоу			
Петро же			
со слезамн			
воплаше ти			
ш дѢво			
вихоу тѧ гасно			
простертоу			
простоу			
живота весѧческнхо			
и оудивляюсѧ			
во неи же вооселнѧ			
воудощѧл жизни восприѧтие			
но оубв			
пречистаѧ			
мѡлнѧ прилѢжено			
Ѳыноу (своему – Псков. 42)			
и Богоу нашемоу			
ѧкѡ спастнѧ			
градоу твоемоу			
неприкуснѡвенноу			

Ил. 2. Последовательность формул в песнопении «Ѳгда преставление». Словесный текст и средневековая композиция по рукописи конца XVI в. РНБ. Ф. 351. Библиотека Кирилло-Белозерского монастыря. № 586 / 843. Кон. XVI в. Композиция XIX в. по рукописям РНБ. Псков 42 и 43

Fig. 2. The order of melodic formulas of the sticheron “When the Translation of thine immaculate body”. The verbal text and popevkas of medieval znamenny chant are extracted from the manuscript of the late sixteenth century NLR. Kir.-Bel. 586 / 843, the 19th c. Compositions are extracted from manuscripts of the same library, the Pskov collection no 42 and 43

Как показывает текстологическое изучение приведенных выше песнопений, основным материалом для знатоков знаменного пения XIX столетия служила попевка. Более развернутые мелизматические формулы, лица и фиты, продолжают существовать по традиции, но не используются в процессе создания новых фрагментов песнопений. Такая ситуация вполне отвечает и научному процессу в области музыкальной медиэвистики. Так, С. В. Смоленский, сменивший Д. В. Разумовского с деле пересмотра синодальных изданий певческих книг, редактировал Октоих. В библиотеке Санкт-Петербургской консерватории хранится экземпляр книги, где ученый оставил множественные пометы и комментарии, раскрывающие его работу над песнопениями этой книги. Е. В. Плетнёва полагает, что Смоленский отмечал формулы знаменного роспева: попевки, лица и фиты, однако

именно работу с попевками следует признать наиболее систематичной [Плетнёва 2017, 175].

Параллельно В. М. Металлов сформулировал попевочную теорию осмогласия и создал свой труд «Осмогласие знаменного роспева» по образцу древнерусского кокизника, где

впервые именно попевка, а не фита или лицо, обоснованно становится полноценным репрезентантом осмогласия [Плетнёва 2019, 29].

Старообрядческая музыкальная культура оказалась в сходной ситуации. В рукописях крюковой нотации появляются новые роспевы известных текстов, а также появляются изменения, связанные с редактированием песнопений, и главную роль в них играют попевки. Появившиеся в XIX — начале XX в. издания крюковых певческих книг зачастую имеют сокращения в роспевах, как это происходит и в синодальных изданиях.

Итак, с XVIII до начала XX в. не только сохраняются песнопения, созданные в Древней Руси, но и появляются новые роспевы. Работа со средневековым музыкальным материалом протекала по традиционным принципам, важнейшим из которых является центон-композиция. Сочинение путем комбинирования готовых формул набирало все больший вес на протяжении Средних веков и достигло высшей точки в XIX в.

Аббревиатуры

БАН — Библиотека Российской Академии наук
 ГИМ — Государственный Исторический музей
 ГПНТБ СО РАН — Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения Российской Академии наук
 ИРЛИ — Институт русской литературы Российской Академии наук (Пушкинский дом)
 ОЛДП — Общество любителей древней письменности
 РГБ — Российская государственная библиотека
 РНБ — Российская национальная библиотека
 РНММ — Российский национальный музей музыки

Рукописные источники

БАН. Собрание текущих поступлений. № 276. XIX в. 402 л.
 БАН. Собрание М. И. Чуванова. № 35. 1815 г. 285 л.
 ГИМ. Музейское собрание. № 564. 1-я четв. XVIII в. 422 л.
 ГИМ. Синодальное певческое собрание. № 151. Послед. треть XVII в. 318 л.
 ГПНТБ СО РАН. Забайкальское территориальное собрание. Q.III.4. 1800-е гг. 106 л.
 ГПНТБ СО РАН. Забайкальское территориальное собрание. Q.III.42. 1740-е гг. 267 л.
 ИРЛИ. Причудское собрание. № 97. Кон. XV — нач. XVI в. 260 л.
 РГБ. Ф. 37. Собрание Т. Ф. Большакова. № 153. 3-я четв. XVIII в. 154 л.
 РГБ. Ф. 37. Собрание Т. Ф. Большакова. № 364. 1645–1652 г. 337 л.
 РГБ. Ф. 304/I. Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры. № 407. 1437 г. 289 л.
 РГБ. Ф. 304/I. Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры. № 440. 1420-е гг. 145 л.
 РГБ. Ф. 304/I. Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры. № 451. 1-я треть XVIII в. 351 л.
 РНБ. Ф. 351. Библиотека Кирилло-Белозерского монастыря. № 9/1086. 1470–90-е гг. 569+IV л.
 РНБ. Ф. 351. Библиотека Кирилло-Белозерского монастыря. № 586/843. Кон. XVI в. 831 л.
 РНБ. Ф. 351. Библиотека Кирилло-Белозерского монастыря. № 665/922. 1604 г. 1032 л.
 РНБ. Ф. 905. Новое собрание рукописной книги. F.637. 1-я пол. XIX в. 2+163 л.
 РНБ. Ф. 905. Новое собрание рукописной книги. F.671. 1-я четв. XIX в. 1+180+1 л.
 РНБ. Ф. 536. Собрание Общества любителей древней письменности. Q.650. Нач. XVIII в. 266 л.
 РНБ. Ф. 1270. Псковское собрание рукописной книги. № 30. Нач. XIX в. 347+VIII л.
 РНБ. Ф. 1270. Псковское собрание рукописной книги. № 42. XIX в. 144 л.
 РНБ. Ф. 1270. Псковское собрание рукописной книги. № 43. Нач. XX в. 229+I л.
 РНБ. Ф. 717. Библиотека Соловецкого монастыря. № 690/763. До 1576. 311 л.
 РНММ. Ф. 283. Культовая музыка. № 15. 1606–1612 г. 243 л.

Список источников

- [1] Богомолова 2002 — *Богомолова М. В.* Новые данные о певческой книге Демественник // Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского Института. Москва: Изд-во ПСТБИ, 2002. С. 420–427.
- [2] Гурьева 2000 — *Гурьева Н. В.* Система осмогласия в русской литургии кон. XVII — нач. XVIII в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2000. 26, [2] с.
- [3] Маркелов, Панченко 1999 — *Маркелов Г. В. Панченко Ф. В.* О гимнографическом творчестве на Выгу // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д. С. Лихачев. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1999. Т. 51. С. 417–426.
- [4] Металлов 1899 — *Металлов В. М.* Азбука крюкового пения. Москва: Синод. тип., 1899. IV, VI, 130 с.
- [5] Одоевский 2005 — *Князь Владимир Одоевский: Дневник. Переписка. Материалы: к 200-летию со дня рождения / [ред.-сост.: М. П. Рахманова; авт. вступ. ст. и коммент. О. П. Кузина, М. П. Рахманова].* Москва: Дека-ВС, 2005. 520 с. (Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки).
- [6] Плетнёва 2017 — *Плетнёва Е. В.* «Козизник» С. В. Смоленского // Древнерусское песнопение. Пути во времени. Вып. 6: Материалы Международного научно-творческого симпозиума «Бражниковские чтения» (2011–2016). Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2017. С. 174–177.
- [7] Плетнёва 2019 — *Плетнёва Е. В.* «Осмогласие знаменного распева»: В. М. Металлов и С. В. Смоленский // IV Чтения памяти С. В. Смоленского: Материалы Международной научной конференции: к 170-летию со дня рождения / сост. и науч. ред. Ю. С. Карпов. Казань: Казанская гос. консерватория, 2019. С. 25–38.
- [8] Протопопов 1973 — *Музыка на Полтавскую победу / сост., публ., исслед. и коммент. Вл. Протопопова.* Москва: Музыка, 1975. 420 с. (Памятники русского музыкального искусства; Вып. 2).
- [9] Протопопов 2000 — *Московское барокко XVII — 1-й четверти XVIII вв. / Восстановление партитур из хоровых голосов (партий), редакция многоголосия, вступ. ст. В. В. Протопопова.* Санкт-Петербург: Музыка, 2000. 117 с. (Антология русской и восточно-славянской духовной музыки; Т. 5).
- [10] Разумовский 1867 — *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. Вып. 2. Москва: [тип. Т. Рис], 1867. С. 157–258.
- [11] Финдейзен 1927 — *Финдейзен Н. Ф.* Петровские канты // Известия Академии наук СССР. 1927. Т. 21. № 7/8. С. 667–690.
- [12] Фрэйсхов 2007 — *Фрэйсхов С. С.* Раннее развитие богослужебной системы восьми гласов в Иерусалиме / авториз. пер. И. В. Трёмбовецкого // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2014. Вып. 2(8). С. 201–238. Пер. статьи: *Frøyshov Stig Simeon R.* The Early Development of the liturgical Eight-mode System in Jerusalem // *Saint Vladimir's Theological Quarterly.* 2007. Vol. 51. P. 139–178.
- [13] Христофор 1983 — *Христофор.* Ключ знаменной, 1604 / публ. и пер. М. Бражникова и Г. Никишова; предисл., коммент., исслед. Г. Никишова. Москва: Музыка, 1983. 293 с. (Памятники русского музыкального искусства; Вып. 9).

References

- [1] Bogomolova, Maria V. (2002) “Novye dannye o pevcheskoy knige Demestvennik” [“New data on chant book Demestvennik”]. In *Ezhegodnaya Bogoslovskaya konferentsiya Pravoslavnogo Svyato-Tihonovskogo Bogoslovskogo Instituta* [Annual Theological Conference of the Orthodox St. Tikhon Theological Institute]. Moscow: Izdatel'stvo PSTBI, pp. 420–427 (in Russian).
- [2] Guryeva, Natalia V. (2000). *Sistema osmoglasiya v russkoy liturgii kontsa XVII — nachala XVIII v.* [The octomodal system in Russian liturgy of the late 17th — early 18th c.]: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, responsible organization. Moscow: [s. l.], 26 p. (in Russian).
- [3] Markelov, Gleb V. & Panchenko, Florentina V. (1999). “O gimnograficheskom tvorchestve na Vygu” [“On hymnographic work on the Vyg”]. In *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 51. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, pp. 417–426 (in Russian).
- [4] Metallov, Vasily M. (1899). *Azbuka kryukovogo peniya* [The ABC of Hook Singing]. Moscow: Sinodal'naya tipografiya, IV, VI, 130 p. (in Russian).
- [5] Odoyevsky, Vladimir F. (2005). *Knyaz' Vladimir Odoevskiy: Dnevnik. Perepiska. Materialy: k 200-letiyu so dnya rozhdeniya* [Prince Vladimir Odoevsky: Diary. Correspondence. Materials: for the 200th anniversary of the birth]. Moscow: Deca-VC, 520 p. (Proceedings of the State Central Museum of Musical Culture named after M. I. Glinka). (In Russian).
- [6] Pletnyova, Yekaterina V. (2017). “‘Kokiznik’ S. V. Smolenskogo” [“‘Kokiznik’ by Stepan V. Smolensky”]. In *Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni: [Old Russian chant. Time paths]*. Iss. 6: *Materialy Mezhdunarodnogo nauchno-tvorcheskogo simpoziuma “Brazhnikovskie chteniya” (2011–2016)* [Proceedings of the International Scientific and Creative Symposium “Brazhnikov Readings” (2011–2016)]. St. Petersburg: Skifiya-print, pp. 174–177 (in Russian).
- [7] Pletnyova, Yekaterina V. (2019). “‘Osmoglasie znamennoogo raspeva’: V. M. Metallov i S. V. Smolensky” [“‘Octomodal system of znamenny chant’: Vasily Metallov and Stepan Smolensky”]. In *IV Chteniya pamyati S. V. Smolenskogo: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: k 170-letiyu so dnya rozhdeniya* [IV Readings in memory of Stepan V. Smolensky: Proceedings of the International scientific conference: on the occasion of the 170th anniversary of his birth]. Zhiganov Kazan State Conservatory, responsible organization; Yuriy S. Karpov, executive editor. Kazan: Kazanskaya gos. konservatoriya, pp. 25–38 (in Russian).
- [8] Protopopov, Vladimir V. (1973). *Muzyka na Poltavskuyu pobedu* [Music for the Poltava victory], compilation, research, publication and commentary by Vladimir V. Protopopov. Moscow: Muzyka, 420 p. (Monuments of Russian musical art; Iss. 2). (In Russian).
- [9] Protopopov, Vladimir V. (2000). *Moskovskoe barokko XVII — 1-y chetverti XVIII vv.* [Moscow Baroque of the 17th — 1st quarter of the 18th cc.]. St. Petersburg: Muzyka, 117 p. (Anthology of Russian and East Slavic Sacred Music; Vol. 5). (In Russian).
- [10] Razumovsky, Dmitriy V. (1867). *Tserkovnoe penie v Rossii* [Church singing in Russia]. Iss. 2. Moscow: s. l., pp. 157–258 (in Russian).

- [11] Findeyzen, Nikolay F. (1927). “Petrovskie kanty” [“Petrine Kants”]. In *Izvestiya Akademii nauk SSSR [Proceedings of the Academy of Sciences of the USSR]*. Vol. 21 (1927). No. 7/8, pp. 667–690 (in Russian).
- [12] Frøyshov, Stig Simeon R. (2007) “Ranee razvitie bogosluzhebnoy sistemy vos'mi glasov v Ierusalime” [“The Early Development of the liturgical Eight-mode System in Jerusalem”]. In *Vestnik Ekaterinburgskoy dukhovnoy seminarii [Bulletin of the Ekaterinburg Theological Seminary]*. 2014. Iss. 2(8), pp. 201–238 (in Russian). Article translation: Frøyshov, Stig Simeon R. (2007). “The Early Development of the liturgical Eight-mode System in Jerusalem” In *Saint Vladimir's Theological Quarterly*. 2007. Vol. 51. Pp. 139–178.
- [13] Khristofor (1983). *Klyuch znamennoy, 1604 [Key of signs, 1604]*, published and translated by Maksim Brazhnikov and Georgy Nikishov; foreword, commentary, research by Georgy Nikishov. Moscow: Muzyka, 293 p. (Monuments of Russian musical art; Iss. 9). (In Russian).

Статья поступила в редакцию: 26.06.2023; одобрена после рецензирования: 01.07.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 26.06.2023; approved after reviewing: 01.07.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Сведения об авторах

Юлия Сергеевна Векслер — музыковед, доктор искусствоведения (2011), профессор (2013). Родилась в 1969 году в Горьком (в настоящее время Нижний Новгород). Окончила композиторско-музыковедческий факультет Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (1994), аспирантуру Нижегородской консерватории (1997, класс профессора С. И. Савенко). В 1998 защитила кандидатскую диссертацию «Символика в музыке Альбана Берга». С 1997 по 2004 неоднократно стажировалась в Вене (стипендии Фонда Альбана Берга и Австрийской службы академических обменов) и Берлине (стипендии DAAD). С 2000 преподает на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (с 2011 — профессор). Автор двух монографий: «Альбан Берг и его время» (Санкт-Петербург: Композитор, 2009) и «О композиционном процессе Альбана Берга» (Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория, 2017).

Оксана Александровна Гагарина — кандидат искусствоведения (2018), старший преподаватель кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург). С отличием окончила Уральскую государственную консерваторию по специальности «Музыковедение» (2012) и там же аспирантуру на кафедре теории музыки (2015). В 2018 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Пасторальные традиции во французском балете и их отражение в балетной музыке Франции начала XX века» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор А. Г. Коробова). Регулярно принимает участие во всероссийских и международных конференциях. Сфера научных интересов связана с драматургией балетного театра, теорией и историей пасторального жанра в музыкальном искусстве.

Contributors to this issue

Yuliya S. Veksler — Doctor of Fine Arts (2011). Born in Gorky in 1969. Graduated from Glinka Nizhniy Novgorod State Conservatory (1994) and the postgraduate studies there, and defended the PhD in Arts thesis: “Symbolics in Alban Berg’s Music” (1998, scientific advisor — Full Professor Svetlana I. Savenko). From 1997 to 2004 she won several research scholarships in Vienna (Alban Berg Stiftung; OAD) and Berlin (DAAD). Since 2000 she has been teaching at the Department of Music History of Glinka Nizhniy Novgorod State Conservatory, since 2013 — Full Professor. Author of two monographs: “Alban Berg and His Time” (2009) and “On Alban Berg’s Compositional Process” (2017).

Oksana A. Gagarina — PhD in Arts, 2018, Senior Lecturer of the Department of Music Theory of the Urals Mussorgsky State Conservatoire (Yekaterinburg). Graduated with honors from the Urals Mussorgsky State Conservatoire with a degree in musicology (2012), where she also completed postgraduate studies (2015). In 2018 she defended her PhD thesis “Pastoral traditions in French ballet and their representation in the ballet music of France at the beginning of the twentieth century” (under the supervision of Doctor of Art Studies, Full Professor Alla G. Korobova). She regularly participates in national and international conferences. Her research interests are related to dramaturgy of the ballet theater, theory and history of the pastoral genre in the music art.

Зивар Махмудовна Гусейнова — доктор искусствоведения (1995), профессор (1998). Профессор, заведующий кафедрой истории русской музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Принимала участие в различных семинарах, симпозиумах, конференциях, проходивших в Санкт-Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Петрозаводске, а также Австрии, Черногории и др. Член диссертационных советов Санкт-Петербургской государственной консерватории (зам. председателя) и Российского института истории искусств. Член жюри различных музыковедческих конкурсов. Автор около 200 научных публикаций, посвященных различным вопросам истории русской музыки древнего и классического периодов (в том числе — монографий «Фитник Федора Крестьянина», «Стихирарь минейный конца XVI века: аспекты изучения. По рукописи Троице-Сергиевой Лавры № 427», «Теоретические лабиринты «Книги, глаголемой Кокизы...» (по рукописи РГБ собрания Одоевского № 1)», учебных пособий «Русские музыкальные азбуки 15–16 веков», «„Авторские“ музыкально-теоретические руководства 17 века»).

Наталья Ивановна Дегтярева — доктор искусствоведения (2011), профессор (2016), профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Сфера научных интересов — австро-немецкая музыка начала XX века. Автор монографии «Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии» (2010), учебных пособий, более 50 статей о зарубежной и русской музыке; составитель и редактор сборников статей. Организатор ряда международных научных конференций, в том числе «М. И. Глинка: музыка истории. 1804–2004» (Москва; Санкт-Петербург, 2004), «Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы» (Санкт-Петербург, 2012).

Zivar M. Gusseinova — Doctor of Fine Arts (1995), Professor (1998), Head of the Department of History of Russian Music at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, participant of diverse seminars, symposiums and conferences held in Saint-Petersburg, Moscow, Nizhniy Novgorod, Petrozavodsk, as well as in Austria, Montenegro etc. Member of Dissertation boards of the St-Petersburg State Conservatory (Vice-Chairperson) and Russian Institute of the History of Arts. Member of the Jury panel of various musicology competitions. Author of 200 scientific publications devoted to various issues of the history of Russian music of the ancient and classical periods including monographs and training manuals in history and music theory.

Natalia I. Degtyareva — Dr. Habil. (Doctor of Art History, 2011), Professor (2016) at the Department of History of Western Music at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Her research interests focus on the Austro-German music of the early 20th century. Among her publications are a monograph “Franz Schreker’s Operas and Modern style in Austrian and German Music Theater” (2010), tutorials and more than fifty articles on Western and Russian music, and she was the editor-compiler of books and collections of academic articles. She participated in the organization of several international conferences, including “Mikhail Glinka: The Music of History 1804–2004” (Moscow; St. Petersburg, 2004) and “Saint Petersburg Conservatory in the Global Musical Context: Schools of Composition, Performance and Scholarship” (St. Petersburg, 2012).

Александр Иванович Демченко — доктор искусствоведения (1993), профессор (1997) Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова. Главный научный сотрудник и руководитель созданного им Международного Центра комплексных художественных исследований. Действительный член (академик) Российской и Европейской академий естествознания, действительный член (академик) Академии общественных и фундаментальных наук имени М. В. Ломоносова (председатель отделения «История и теория искусств»), заслуженный деятель искусств России, лауреат множества научных конкурсов, лауреат премии имени Д. Д. Шостаковича и Международной премии имени Николая Рериха, почетный деятель Союза композиторов РФ. Главный редактор научных журналов «Манускрипт», «Pap-Art», «ИКОНИ». Автор около 1900 научных публикаций, более 300 книжных изданий. Подготовил 65 кандидатов и докторов наук, успешно защитивших диссертации. Автор ряда фундаментальных монографий, в их числе «Мировая художественная культура как системное целое» (Москва: Высшая школа, 2010) и «Смысловые концепты всемирного художественного наследия» (Москва: Наука, 2021).

Андрей Владимирович Денисов — доктор искусствоведения (2009), профессор (2013), член Союза композиторов РФ и International Musicological Society. Профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра истории зарубежной музыки) и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (кафедра теории и истории культуры). Лауреат премии 13-го конкурса Европейской Академии (2006), а также Премии Правительства Санкт-Петербурга «За выдающиеся научные результаты в области науки и техни-

Alexander I. Demchenko — Doctor of Art History (1993), Professor (1997) of L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, N. G. Chernyshevsky Saratov State University and S. V. Rachmaninov Tambov Music Pedagogical Institute. Chief Researcher and head of the International Center for Integrated Art Research created by him. Full member (academician) of the Russian and European Academies of Natural Sciences, full member (academician) of the Lomonosov Academy of Social and Fundamental Sciences (Chairman of the Department “History and Theory of Arts”), Honored Artist of Russia, laureate of many scientific competitions, laureate of the Dmitri D. Shostakovich Prize and the Nicholas Roerich International Prize, honorary member of the Union of Composers of the Russian Federation. Editor-in-chief of “Manuscript”, “Pan-Art”, “IKONI” scientific journals. Author of about 1.900 scientific publications and more than 300 book publications. He has prepared 65 candidates and doctors of sciences. Author of a number of fundamental monographs, including “World Art Culture as a systemic whole” (Moscow, Higher School, 2010) and “Semantic concepts of the World Art Heritage” (Moscow, Science, 2021).

Andrei V. Denisov — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies, 2009), Full Professor (2013), member of the Union of Composers of the Russian Federation and International Musicological Society. Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (Department of the History of Foreign Music) and the Herzen University (Department of the Theory of Culture and History). Winner of the award of the European Academy, and of the St. Petersburg Government (2009). Participated in various seminars, symposiums, conferences, held in St. Petersburg, Moscow, Petrozavodsk, Astrakhan, Boston, Helsinki,

ки» (2009). Принимал участие в различных семинарах, симпозиумах, конференциях, проходивших в Санкт-Петербурге, Москве, Петрозаводске, Астрахани, Ростове-на-Дону, Вильнюсе, Бостоне, Хельсинки. Регулярно выступает с открытыми лекциями. Входит в состав Экспертного Совета по филологии и искусствоведению Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, член диссертационных советов Санкт-Петербургской государственной консерватории и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Член жюри различных музыкальных конкурсов. Автор более 190 научных публикаций, посвященных различным вопросам теории и истории музыки (в том числе — монографии «Музыкальный язык: структура и функции», «Античный миф в опере первой половины XX века», «Западноевропейская опера XVII–XVIII вв.: характер героя и поэтика жанра», учебное пособие «Гармония классического стиля», «Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк», «Семантические этюды»). Активно работает на радио. Сфера научных интересов — теория интертекстуальности, концепция музыкального текста, история оперного театра, музыкальное искусство XX века, семиотика музыки.

Нина Борисовна Захарьина — доктор искусствоведения (2008), доцент (2023). В 1984 окончила Ленинградскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова. В 1992 защитила диссертацию на соискание степени кандидата искусствоведения на тему «Интонационная лексика и композиция октомодальных песнопений знаменного распева», а в 2007 — докторскую диссертацию «Русские певческие книги: типология, пути эволюции». Работала в Российской национальной библиотеке, Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Ныне доцент кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государ-

etc. Gives regular master classes and open lectures in different cities. Member of the Expert Council in Philology and Art History of the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation, member of dissertation councils of the Herzen University. Jury member of different music competitions. Author of more than 190 scientific publications devoted to various problems of the music theory and history (including monographs “Musical language: structure and functions”, “The antique myth in the first half of the XX century opera”, “Harmony of Classical Style”, “Metamorphoses of the Musical Text”). Author of different radio programs. The sphere of his scientific interests encompasses theory of intertextuality, concept of the music text, history of opera, musical art of the 20th century, music semiotics.

Nina B. Zakharina — Dr. Habil. (Doctor of Arts, 2008), Associate Professor (2023) of the Department of the Old Russian Chant Art of the Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory. In 1984 she graduated from the Leningrad State Conservatory. In 1992 she defended a candidate dissertation on the subject “Intonational vocabulary and composition of octomodal hymns of znamenny chant”, and in 2007 she defended the doctoral dissertation “The Russian chant books: typology, ways of evolution”. She worked at the National library of Russia, Saint-Petersburg State Conservatory, Saint-Petersburg State museum of theatre and music art. She is the author of more than 50 scientific publications

ственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Автор более 50 научных публикаций и монографии «Русские богослужбные книги XVIII–XIX веков». Область научных интересов: источниковедение, музыкальная текстология, историография, компаративистика.

Надежда Аркадьевна Карпун — выпускница музыкаведческого факультета, соискатель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент В. В. Горячих). Лауреат V Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств и культуры, XXIX Международного конкурса научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства, Открытого конкурса музыкаведческих работ о творчестве современных российских композиторов, приуроченного к 85-летию журнала «Музыкальная академия».

Анастасия Валерьевна Ким — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Родилась в 1996 (Петропавловск-Камчатский). В 2016 окончила Камчатский колледж искусств. В 2021 окончила научно-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и поступила в аспирантуру. Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Е. С. Власова. Стипендиат образовательного фонда «Талант и успех» (с 2016).

Диана Евгеньевна Локотьянова — кандидат искусствоведения (2019), доцент кафедры теории и истории музыки военного института (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации. Защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Церковная музыка Антона Брукнера: к проблеме

and of the monograph “Russian liturgical chant books of the XVIII–XIX centuries”. Her research interests encompass source studies, musical textology, historiography, comparative studies.

Nadezhda A. Karpun — graduate of the Department of Musicology and an applicant for scientific degree at the Department of Music Theory of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific supervisor — Vladimir V. Goryachikh, PhD in Arts, Associate Professor at the Department of Music Theory, St. Petersburg Conservatory). Laureate of national and international competitions, including the 5th National Competition of Young Scientists in the field of Arts and Culture, the 29th International Competition of Student Scientific and Research Works in the field of Musical Arts, the Competition of the “Music Academy” Journal.

Anastasia V. Kim — postgraduate student of the Department of Musicology and Composition of Tchaikovsky Moscow State Conservatory. She was born in Petropavlovsk-Kamchatsky in 1996, graduated from Kamchatka College of Art and then from Tchaikovsky Moscow State Conservatory, in 2021 (Department of Musicology and Composition). Her scientific adviser is Doctor of Art Criticism, Professor Yekaterina S. Vlasova. She is a scholarship holder of the “Talent and Success” Educational Foundation (since 2016).

Diana E. Lokotyaynova — PhD (Arts, 2019), Associate Professor of the Department of Theory and History of Music of the Military Institute (Institute of Military Conductors) of the Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation. She defended her PhD thesis on the topic “Anton Bruckner’s church music: on the problem of historical ties” (supervisor — Doctor of Arts, Professor Konstantin V. Zenkin,

исторических связей» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор К. В. Зенкин, 2019). Область научных интересов — музыка эпохи романтизма, музыкальная педагогика.

Дмитрий Анатольевич Лыков — аспирант 3 курса Российского института театрального искусства — ГИТИС (кафедра хореографии, научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор А. П. Груцынова). Там же окончил бакалавриат (2018) и магистратуру (2020). Сфера научных интересов — западноевропейский балетный театр конца XX — начала XXI века.

Лю Сяохэ — ассистент-стажер кафедры вокального искусства Казанской государственной консерватории имени Назиба Жиганова. Окончила среднюю школу при Северо-Восточном педагогическом университете в г. Чанчунь (Китай). В 2021 окончила Казанскую консерваторию по специальности «вокальное искусство». Автор нескольких научных статей о музыкальном театре и вокальном искусстве. Тематика научных исследований: вокальное искусство и европейская опера XIX века.

Ольга Николаевна Макарова — историк балета, критик, кандидат искусствоведения (2012); доцент кафедры хореографического искусства Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, ответственный редактор издательского отдела Мариинского театра. Окончила филологический факультет РГПУ имени А. И. Герцена, педагогический факультет Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, аспирантуру Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (ныне Российский государственный институт сценических искусств). Автор книги «Национальный танец в современном балете» (Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2013), публикаций в научных сборниках, буклетах Мариинского театра и изданиях периодической печати.

2019). The area of scientific interests is music of romanticism, musical pedagogy.

Dmitry A. Lykov — Postgraduate Student (3rd year) at The Russian institute of Theatre Art — GITIS (Department of Choreography, scientific adviser: Anna P. Grutsynova, Dr. Habil. (Doctor of Arts), Associate Professor), Bachelors (2018) and Masters (2020) Degrees of the same institution. Research interests focus on the ballet theatre of Western Europe in the late 20th and early 21st centuries.

Liu Xiaohe is a postgraduate student of the Department of Vocal Art of the Zhiganov Kazan State Conservatoire. Graduated from Changchun Middle school affiliated with Northeast Normal University (China) and Zhiganov Kazan State Conservatoire (2021, specialty “Vocal art”). She is an author of a number of scientific articles on problems of the European musical theater and vocal art. Her research interests focus on the vocal art and European opera of the 19th century.

Olga N. Makarova — ballet historian, critic, PhD in Arts, 2012; Associate Professor of the Department of Choreographic Art of the Herzen Russian State Pedagogical University, Executive Editor of the Publishing Department of the Mariinsky Theatre. Graduated from the Philological Department of the Herzen University, Pedagogical Department of Vaganova Ballet Academy, completed a post-graduate course at the St. Petersburg State Academy of Theater (now the Russian State Institute of Performing Arts). Author of the book “National Dance in Modern Ballet” (St. Petersburg: Baltic Seasons, 2013), publications in scientific magazines, booklets of the Mariinsky Theatre and periodicals.

Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru, opera_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе Word; шрифт Times New Roman. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — по ширине страницы. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный шрифт** (в качестве заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрацию — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение *.tiff или *.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате *.tiff (*.tif) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Список источников) и наукометрический список на английском языке (References), в котором для изданий, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и т. д.), в Списке источников должны даваться на языке оригинала и в квадратных скобках в переводе на русский язык. Те же источники в References — в трансли-

терации латинским шрифтом и в квадратных скобках в переводе на английский язык. В конце описания источника в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; верно: Friedrich Nietzsche; неверно: Fridrikh Nitshe.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы, за наличие необходимых разрешений на использование иллюстраций, архивных источников и других материалов.

К статье должны быть приложены аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), код УДК (<https://teacode.com/online/udc/>). Аннотация не должна дословно копировать текст статьи. Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (до 700 печатных знаков с пробелами; не публикуется в журнале).

Авторы предоставляют следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов до двух месяцев с момента поступления.

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение пяти лет. Редакция журнала обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензентам без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлегии автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 15. № 3. 2023

Подписано в печать 12.09.2023. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 16,13. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 15684.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург,
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н
e-mail: skifia-print@mail.ru