

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

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

Главный редактор

О. Б. Манулкина

Редакционная коллегия:

Н. Ю. Афолина
Н. А. Брагинская
Л. А. Миллер
Д. Р. Петров
В. В. Раннев
М. Фролова-Уокер
В. В. Шахов

Редактор

А. А. Митрофанов

Корректор

Н. Я. Иванченко

Дизайн

П. Д. Гершензон
К. А. Кузьминский

Верстка

Ю. Л. Ногарева

Ответственный секретарь

Е. В. Забайрачная

Адрес редакции:

Театральная пл., 3, Санкт-Петербург, 190000
Тел: +7 812 312 76 23.

E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
www.conservatory.ru/opera_musicologica

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.

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, 2009

Консультативный совет:

Л. О. Акопян
(Гос. институт искусствознания)
Т. А. Апинян (СПбГК)
Д. Бауманн (Цюрихский ун-т, Швейцария)
Л. Ботстайн (Бард-колледж, США,
журнал *Musical Quarterly*)
Б. М. Гаспаров (Колумбийский ун-т)
Н. Н. Гилярова (МГК)
Ф. Госсетт (Чикагский ун-т)
З. М. Гусейнова (СПбГК)
Е. Н. Дулова
(Белорусская гос. академия музыки)
Т. Зеебас (Инсбрукский ун-т, Австрия)
Е. С. Зинькевич
(Национальная муз. академия Украины)
Л. В. Кириллина (МГК)
А. И. Климовицкий (РИИИ, СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (СПбГК, РИИИ)
Т. С. Кюрегян (МГК)
М. Мюрата
(Калифорнийский ун-т, Ирвин, США)
А. Ф. Некрылова (РИИИ)
К. Оджа (Гарвардский ун-т, США)
Д. Редепеннинг
(Гейдельбергский ун-т, Германия)
Э. Розанд (Йельский ун-т, США)
С. И. Савенко (МГК)
М. А. Сапонов (МГК)
Р. Тарускин
(Калифорнийский ун-т, Беркли, США)
Е. В. Титова (СПбГК)
Е. М. Царева (МГК)
С. В. Шип (Одесская гос. муз. академия)
А. Б. Шнитке (СПбГК)

Содержание

От редколлегии 4

Статьи

Филип Госсетт

Новый источник «Марии ди Роган»
Доницетти. Перевод с английского
А. Ходорковского 5

Анна Булычева

Песня в романтической опере 28

Вера Нилова

Миноритарная культура в политическом
проекте, или Финляндия в поисках
национального самосознания 60

Евгения Хаздан

Сборник еврейского фольклора
к двадцатилетию революции: дань эпохе 78

Мария Бакун

Семь респонсориес Страстной недели
Ф. Пуленка: к истории создания 95

Документы

Из личного дела С. И. Савшинского 108

Рецензии

«Летопись жизни и творчества

В. И. Сафонова» *Галина Копытова* 124

Simon Morrison «The People's Artist:

Prokofiev's Soviet Years» *Марина Фролова-Уокер* 129

Норман Лебрехт «Маэстро, шедевры
и безумие: тайная жизнь и позорная смерть
индустрии звукозаписи классической
музыки» *Дмитрий Ренанский* 134

Сведения об авторах

Contributors to this issue 140

Abstracts 146

Информация для авторов 148

OPERA MUSICOLOGICA («Музыковедческие труды») — новый научный журнал Санкт-Петербургской консерватории.

Цель журнала — способствовать диалогу между различными школами музыковедения как отечественными, так и зарубежными.

Создатели журнала видят свою задачу в том, чтобы представить широкий спектр тем и методов исследований, уделяя особое внимание актуальным и малоизученным направлениям музыкальной науки и поддерживая новые методологические подходы и междисциплинарные изыскания.

В журнале OPERA MUSICOLOGICA два основных жанра: научная статья и рецензия (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи).

В преддверии 150-летнего юбилея Санкт-Петербургской консерватории OPERA MUSICOLOGICA начинает публикацию архивных материалов и статей по истории Консерватории.

Редакционная коллегия издания будет стремиться к тому, чтобы круг отечественных и зарубежных авторов, сотрудничающих с журналом OPERA MUSICOLOGICA, постоянно расширялся.

Журнал OPERA MUSICOLOGICA открыт для научной полемики, готов поместить на своих страницах дискуссионные материалы и приветствует отклики на опубликованные статьи.

Редакционная коллегия

Новый источник «Марии ди Роган» Доницетти¹

Доницетти написал «Марию ди Роган», одну из своих последних и лучших итальянских опер, весной 1843 года для Вены. В том же году для парижской постановки композитор сделал новую редакцию, превратив важную для драматургии оперы теноровую партию Армандо ди Гонди в меццо-сопрановую партию для выдающейся певицы Мариетты Брамбиллы. В числе прочего Доницетти дописал для Гонди Балладу в I акте и Романс во II акте. Партия Гонди не была надлежащим образом отражена в опубликованном Рикорди издании оперы, на что жаловался сам композитор (отсутствовала большая часть партии в ансамблях I акта). В библиотеке Санкт-Петербургской консерватории хранится страница автографа Доницетти, на которой целиком записана партия Гонди для меццо-сопрано. Этот манускрипт меняет наше представление о партии и позволяет впервые осуществить полное исполнение парижской редакции оперы.

В течение многих лет Гаэтано Доницетти был увлечен возможностью положить на музыку французскую пьесу *Un duel sous le cardinal Richelieu* («Поединок при кардинале Ришелье») Жозефа-Филиппа Локруа (Симона) и Эдмона Бадона, впервые поставленную в Национальном театре во

¹ Я хочу особо поблагодарить Ларису Миллер, заведующую сектором научно-исследовательского отдела рукописей библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, которая поделилась со мной этим сокровищем из рукописного собрания консерватории, и Ольгу Манулкину, редактора OPERA MUSICOLOGICA, за дружескую поддержку. Подготовка критического издания «Марии ди Роган» осуществляется Лукой Дзопелли для Национального издания сочинений Гаэтано Доницетти под руководством Габриеле Дотто и Роджера Паркера. Мне посчастливилось быть на премьере оперы, поставленной по предварительной версии этого издания, в Венеции 30 января 1999 года. Я хочу поблагодарить Луку за внимательное чтение черновика данного эссе. Хотя мы не во всем сходимся в толковании манускрипта, я в высшей степени восхищен его знанием истории «Марии ди Роган».

девиля 9 апреля 1832 года. Первоначально он избрал этот сюжет для оперы, которую должен был написать для венецианского театра «Ла Фениче» в течение карнавального сезона 1838 года. 19 сентября 1837 года он писал своему родственнику и близкому другу Антонио Васселли, упоминая при этом двух намеченных исполнителей новой оперы: «Это эффектная пьеса, и в частности, я нахожу ее одновременно и комической, и трагической, что очень для меня важно, принимая в расчет [Джорджио] Ронкони и [Каролину] Унгер»².

Несколькими днями позже (26 сентября) в письме к тому же Васселли композитор продолжает: «Там будут замечательные визуальные эффекты; двор Людовика XIII. Это оригинально и роскошно»³. Однако к 30 сентября Доницетти решил отказаться от своего замысла, поскольку опытный либреттист, неаполитанец Сальвадоре Каммарано — ранее написавший либретто для нескольких опер Доницетти, включая оперы «Лючия ди Ламмермур» (1835), «Осада Кале» (1836) и «Пиа де Толомеи» (1837) — не согласился с выбором композитора: «Поэт полагает, что этот сюжет не подходит для Венеции, о чем он мне вчера и сообщил. Так что сегодня я должен уведомить [театр], что буду работать над другим сюжетом, однако не знаю каким...»⁴. В конечном счете, он остановился на «Марии ди Руденц». На премьере 30 января 1838 года эта опера не имела большого успеха и выдержала только два или три исполнения⁵.

Доницетти не забыл о «Поединке при кардинале Ришелье», и когда обстоятельства потребовали от него оперативных действий, вернулся к своему замыслу. После потрясающего успеха «Линды ди Шамуни» в венецианском Театре у Коринфских ворот 19 мая 1842 года Доницетти был назначен императорским придворным капельмейстером с обязательством проводить в Вене от шести до семи месяцев в году. Осенью 1842 года в Париже он размышляет о сюжете новой оперы для постановки в Вене

² Письмо напечатано в кн: *Zavadini G. Donizetti: Vita — Musiche — Epistolario*. Bergamo, 1948. P. 448. Z. 262: «È dramma di effetto, e specialmente ci vedo buffo e tragico, cosa che m'importa moltissimo per Ronconi e per la Ungher» (далее: *Zavadini*). Доницетти был не первым, кто проявил интерес к этой пьесе: еще в письме от 21 ноября 1834 года к Франческо Флоримо в Неаполь Винченцо Беллини упоминает ее в качестве возможного оперного сюжета («drammatico e di grande effetto»). См.: *Neri C. Vincenzo Bellini: Nuovoe Epistolario 1819–1835 (con documenti inediti)*. Catania, 2005. Document 306. P. 348–350.

³ *Zavadini*, 450 (Z. 265): «Vi sarà spettacolo; la corte di Luigi XIII. È originale e di lusso».

⁴ *Ibid.*, 451 (Z. 266): «Il poeta trova difficile il soggetto di Venezia, e ieri mel disse, ed oggi devo scrivere che farò un altro soggetto, né so quale...» Это письмо также было отправлено Васселли.

⁵ Более подробную информацию см. в кн.: *Ashbrook W. Donizetti and His Operas*. Cambridge, 1982. P. 124–127. См. также: *Bini A. and Commons J. Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*. Milan, 1997. P. 670–694.

весной 1843 года. Композитор напряженно работал над оперой, которая получила название «Катерина Корнаро» (премьера состоялась в Неаполе в театре «Сан Карло» 18 января 1844 года) на либретто Джакомо Заккерио, как вдруг обнаружил, что тот же самый сюжет использован в опере Франца Лахнера (первое исполнение — 3 декабря 1841 года в мюнхенской Придворной опере), запланированной к постановке в Вене в ноябре 1842 года. Необходимо было срочно найти другой сюжет. Двадцать седьмого ноября 1842 года Доницетти писал Васселли: «Сообщаю тебе, что узнав о том, что в Вене сейчас идет опера на тот же сюжет, что и моя, я незамедлительно написал в Милан, чтобы мне выслали либретто Каммарано «Граф ди Шале» или «Поединок при Ришелье», которое [Джузеппе] Лилло положил на музыку без особого успеха. Получив его в воскресенье [20 ноября], я погрузился в чтение, попросил поэта внести небольшие изменения... теперь текст готов, и я приступил к... музыке, а сегодня опера уже закончена, то есть все было сделано за восемь дней; она [опера] — в трех актах и недурна»⁶.

Манускрипт большей части II акта и в меньшем объеме III акта, запечатлевший работу композитора в ноябре 1842 года, сохранился как Ms. 4064 в нотном отделе Национальной библиотеки Франции (см. в частности: ff. 6r–7v и 8v). Это наброски, и местами они довольно далеки от того вида, который они приобрели в опере, представленной в Вене в июне 1843 года. Тем не менее, они вполне позволяют составить представление о том, как Доницетти, будучи зрелым композитором, воплощал на бумаге начальные замыслы своих опер⁷. Затем Доницетти на время оставил «Ма-

⁶ *Zavadini*, 639–640 (Z. 456): «Saprai che avendomi detto che a Vienna si dava ora un'opera sull'istesso soggetto della mia, scrissi subito a Milano perché mi spedisse un libro di Cammarano, il *Conte di Chalais*, ossia *Un duello sotto Richelieu*, che Lillo vesti di musica senza successo, ed avendolo domenica ricevuto, mi posi a leggerlo, chiamai un poeta per piccoli aggiustamenti... ora il poema va, — e mi metto a... a fare il cartone sopra, che l'opera è già finita oggi appunto; vale a dire che in otto giorni tutto fu fatto; ed è in tre atti, e non sarà pessima». Слова *fu fatto* Доницетти, как мы увидим, относит не к оркестровке, а к композиции. Несмотря на свои возражения, выдвинутые в 1837 году, впоследствии Каммарано написал либретто на этот сюжет. Оно было использовано в опере «Граф ди Шале» Джузеппе Лилло (премьера состоялась 6 ноября 1839 года в неаполитанском театре «Сан Карло»). Несколькими месяцами ранее, 17 августа 1839 года, в «Ла Скала» прошла премьера оперы Федерико Риччи «Дуэль при Ришелье» на тот же самый сюжет (в создании либретто участвовали Франческо Далл'Онгаро, Антонио Сомма и Антонио Газзолетти). В этой постановке Мариетта Брамбилла пела партию Армандо ди Гонди, которую она затем исполнила и в доницеттиевской «Марии ди Роган» (не в первоначальной венской, а в парижской редакции, которой посвящено настоящее эссе).

⁷ Этот манускрипт прямоугольной формы, с 20 нотоносцами на странице (по общему правилу сгруппированными попарно) описан и исследован Лукой Дзоппелли. См.: *Zoppelli L. Processo compositivo, furor poeticus e Werkcharakter nell'opera romantica italiana. Osservazioni su un continuity draft di Donizetti // Il saggiatore musicale. 2005. № XII. P. 301–*

рию ди Роган» (размышляя, впрочем, об исполнителях и костюмах) ради завершения «Дона Паскуале», премьеры которого состоялась в Париже в Итальянском театре 3 января 1843 года.

После этого композитор без промедления выехал в Вену, куда и прибыл 16 января 1843 года. У Доницетти было несколько проектов для Вены, в том числе постановка «Дона Паскуале». Но более всего его занимала премьеры «Марии ди Роган». К 21 марта композитор мог сообщить своему парижскому другу Мишелю Аккурси: «Я уже передал два акта „Марии ди Роган“ копиисту. Певцы, как ожидается, придут на этой неделе»⁸. Весну Доницетти провел за оркестровкой и репетициями «Марии ди Роган»; первое исполнение оперы состоялось в Театре у Коринфских ворот 5 июня 1843 года. На следующий день композитор писал Васселли: «С величайшим сожалением я должен сообщить тебе, что прошлым вечером, 5 июня, я дал „Марию ди Роган“ с [Эудженией] Тадолини, Ронкони и [Карло] Гуаско. Всех этих талантов не достало, чтобы спасти меня от моря... аплодисментов. На поклонны вызывали после каждого акта... Другими словами, совершенное фиаско, высший сорт! Все замечательно, все, все. Сообщи об этом в Неаполь, сообщи об этом своей жене и дочери, всему своему семейству и друзьям»⁹. Ронкони, конечно, пел бы партию баритона Шале, если бы Доницетти написал эту оперу для Венеции в 1838 году (Ронкони был первым вердиевским Набукко в 1842 году). Тадолини была известной примадонной, первой исполнительницей главных партий в «Линде ди Шамуни» в Венеции (1842) и «Альзире» Верди (1845). Между 1843 и 1846 годами тенор Гуаско пел на премьерах нескольких опер Верди, включая «Ломбардцев в первом крестовом походе», «Эрнани» и

337. Полное факсимиле манускрипта приведено на стр. 316–317. Первые пять листов Ms. 4064, согласно Дзоппелли состоят из Каватины Шевреза, вероятно введенной Доницетти в оперу для повторного исполнения в Неаполе в 1844 году, тогда как лист 8r представляет собой наброски, которые Дзоппелли относит к «Катерине Корнаро».

⁸ Письмо гласит: «Io ho già dato al copista 2 atti di *Maria di Rohan*. Gli artisti devono arrivare in questa settimana». См.: Studi donizettiani. 1962. № 1. P. 94–95 (№ 100, Z. 480*). Предположительно, речь идет о каркасе партитуры, где присутствуют бас, все вокальные и избранные оркестровые партии: Доницетти по обыкновению оркестровал бы оперу во время репетиций с певцами. 25 мая композитор известил Джакомо Педрони, сотрудника Рикорди в Милане, что первое венское представление «Дона Паскуале» состоится тем же вечером, а первая оркестровая репетиция «Марии ди Роган» — 27 мая. См.: Zavadini, 665–666 (Z. 485). Доницетти выразил надежду, что первый спектакль «Марии» пройдет через неделю, 3 июня, но состоялся он двумя днями позже.

⁹ Zavadini, 667 (Z. 486): «Col massimo dolore debbo annunziarti che ieri sera, 5 giugno, ho dato la *Maria di Rohan* con la Tadolini, Ronconi e Guasco. Tutto il talento non è bastato a salvarmi da un mare di... applausi. Chiamate ad ogni atto... Insomma, fiasco completo, coi fiocchi! Tutto bene, tutto, tutto. Scrivilo a Napoli; scrivilo a tua moglie e figlia, a tutta la casa e amici».

«Аттилу». Примечательно, однако, что Доницетти не упомянул о втором теноре, Микеле Новаро, исполнившем в Вене партию Гонди — партию, в которой певец появлялся только в I акте.

В Итальянском театре в Париже «Мария ди Роган» стала первой по посещаемости оперой, согласно письму Доницетти брату Джузеппе от 14 июня: «Парижский импресарио, что был здесь, уже получил партитуру для тамошней постановки»¹⁰. Композитор приехал из Вены в Париж в конце июля или начале августа и осенью работал над завершением своей последней большой оперы «Дон Себастьян Португальский» (премьера состоялась 13 ноября в «Гранд-опера») и над новой редакцией «Марии ди Роган» (ее премьера прошла на следующий день, 14 ноября). В числе основных исполнителей вновь был Ронкони, но роль Марии пела Джулия Гризи (ведущее сопрано Итальянского театра в 1833–1847 годах), а роль Шале — Лоренцо Салви, получивший известность благодаря участию в операх Доницетти, а также первому исполнению главных теноровых партий в вердиевских «Оберто» (1839) и «Короле на час» (1840) в «Ла Скала»¹¹.

Для парижской постановки Доницетти внес в «Марию ди Роган» много существенных изменений. Возможно, наиболее значительные из них относились к партии Армандо ди Гонди, исполненной в Вене вторым тенором. Композитор решил не только развить ее, но и передать меццо-сопрано, Мариетте Брамбилле. Доницетти прекрасно знал эту певицу. Она была первой исполнительницей партий Маффио Орсини в «Лукреции Борджиа» («Ла Скала», 26 декабря 1833 года) и Пьеротто в «Линде ди Шамуни» (в Вене и Париже в 1842 году). Партия Гонди важна для драмы, основная сюжетная линия которой разворачивается в жаркой атмосфере двора Людовика XIII. Его первый министр, кардинал Ришелье — персонаж, ни разу не появляющийся на сцене, но его присутствие ощущают все действующие лица. В центре событий — Мария, графиня ди Роган, тайно и против воли выданная замуж за герцога де Шеврез (Энрико). Чтобы защитить честь своей тайной супруги, Шеврез вызывает на дуэль племянника кардинала Ришелье и убивает его. Дуэли запрещены под страхом смерти, и Шеврезу выносят приговор. Мария просит имеющего большие связи графа Шале (чьей любовницей она когда-то была) ходатайствовать

¹⁰ *Zavadini*, 668–669 (Z. 488): «L'impresario di Parigi qui presente ha già acquistato lo spartito per darlo colà». Джузеппе Доницетти с 1832 года жил и работал в Константинополе, исполняя обязанности начальника военно-музыкальной службы при нескольких турецких султанах.

¹¹ Дополнительную информацию можно почерпнуть из исследования Гульемо Барблана, посвященного «Марии ди Роган». См.: *Barblan G. Maria di Rohan // The Donizetti Society Journal*. 1975. № II. P. 15–33. См. также: *Ashbrook W. Donizetti*. P. 496–510, и *Bini A. and Commons J. Le prime rappresentazioni*. P. 1146–1175.

за Шевреза. Шале добивается прощения герцога. Когда Армандо ди Гонди (чья партия в парижской постановке была передана ведущему меццо-сопрано) начинает рассказывать о своей, по его словам имевшей место, связи с Марией, Шале в гневе вызывает его на дуэль. Прибывает Шеврез, отпущенный на свободу и осведомленный о роли Шале в своем освобождении. Он узнает о дуэли и предлагает Шале быть его секундантом. Когда приходит весть о низвержении Ришелье, Шеврез объявляет, что женат на Марии, а огорченному Шале сообщают, что он станет новым первым министром¹². После этих откровений, некоторые из которых оказываются ложными, занавес падает и I акт заканчивается — единственный акт, который будет интересовать нас в данном эссе.

Из писем Доницетти и газетных сообщений мы знаем, что композитор не единожды вносил изменения в оперу во время своего пребывания в Париже осенью 1843 года. Одни изменения предшествовали парижской премьере¹³, другие были внесены позднее. Работа продолжалась и в Вене весной 1844 года, и в Неаполе осенью того же года. Весь этот материал будет приведен Лукой Дзоппелли в новом критическом издании «Марии ди Роган»¹⁴. Я же сосредоточу внимание на изменениях, внесенных композитором для парижской постановки, и, прежде всего, на тех, что затронули партию Армандо ди Гонди, поскольку именно к ней имеет отношение рассматриваемый ниже новый источник.

Изменения, которые, согласно сообщениям Доницетти своим респондентам, были внесены им в оперу до парижской премьеры, таковы:

1) Композитор приспособил теноровую партию Гонди в I акте для меццо-сопрано Мариетты Брамбиллы и написал Балладу Гонди *Per non istare in ozio* вместо нескольких тактов речитатива. В Балладе Гонди поет о своих любовных похождениях с Марией.

¹² Такого рода положение, при котором персонаж испытывает тяжелую личную потерю в тот самый момент, когда считает, что достиг политических высот, будет воспроизведен позднее в Прологе вердиевского «Симона Бокканегры». Я уверен, что читал где-то об этом наблюдении, но, к сожалению, в данный момент не могу привести ссылку.

¹³ Он сообщил венскому другу Леону Херцу, что репетиции «Марии ди Роган» в Париже начнутся 30 октября. См. письмо композитора к Херцу: *Zavadini*, 695 (Z. 513).

¹⁴ В настоящем эссе я использую предварительный вариант вокальной партитуры первоначального венского варианта, подготовленный Лукой Дзоппелли в 1998 году. Что касается версии, изданной Рикорди, которая содержит меццо-сопрановую партию Гонди и музыку, написанную для Парижа, то я пользовался более поздним изданием в небольшом вертикальном формате (Pl. № 42052, 148 pp.), выполненным по первому изданию Рикорди, удлиненному, в формате в 1/2 листа, с которым мне не удалось ознакомиться. В письме к Феличе Варези, написанном из Парижа до 20 декабря 1843 года, Доницетти недвусмысленно сообщает певцу, что Рикорди издает партитуру *come lo si fa ora agli Italiani* («как сейчас это делается итальянцами»). См.: *Studi donizettiani*. 1988. № 4. P. 64–65 (Z. 529*).

2) В кантабиле из Каватины Шевреза скорректирован целый ряд деталей, а также изменен тональный план (введен переход из до минора в параллельную тональность вместо одноименной). Переход к кабалетте полностью переписан, но сама она существенных изменений не претерпела¹⁵.

3) В финале I акта Доницетти также переписал партию Гонди для меццо-сопрано. Помимо этого, за счет удаления соло Шале и изменения заключительных каденций ансамбля, начальное *Andante* на 3/8, *D'un anno il giro*, оказалось сокращено. В результате партии Гонди и Шале стали равноправными. Вместе с тем, композитор мог запланировать изменения в *Andante* и до того, как он решил сделать партию Гонди более развернутой. Кроме того, был переписан фрагмент непосредственно перед повторением стретты финала *Sparve il nembo minaccioso*¹⁶.

4) В III акте сразу после ухода Шевреза (речитатив, которым открывается этот акт) добавлено дуэттино Марии и Шале *Ah! così santo affetto*¹⁷.

5) В начале III акта после Молитвы Марии *Havvi un Dio che in sua clemenza* и перед повторным появлением Шевреза дописаны краткий речитатив и кабалетта *Benigno il cielo arridere*.

После парижской премьеры Доницетти внес следующие изменения¹⁸:

1) После Каватины Шале *Quando il cor da lei piagato* в I акте он добавил кабалетту *A te, divina immagine*.

2) После кантабиле из арии Шале *Alma soave e cara* («Нежная, любимая душа»¹⁹) в начале II акта композитор, по всей видимости, дописал в Вене кабалетту для тенора *E tu, se cado esanime* («А ты, если паду я бездыханным...»). В Париже Брамбиллу оценили по достоинству, и Доницетти решил не ограничивать ее партию рамками I акта. Во II акте, вместо ка-

¹⁵ Доницетти оповестил Рикорди (см.: *Zavadini*, 682–683 [Z. 498]) об этом изменении и об изменении финала I акта — см. следующий пункт — уже 23 августа 1843 года, тогда как он не упоминает о трансформации партии Гонди для меццо-сопрано вплоть до письма к Аугусто Томасу в Вену от 25 октября 1843 года (см.: *Zavadini*, 693 [Z. 510]), где композитор указывает, что партия будет исполняться Мариеттой Брамбиллой. Однако есть все основания полагать, что Доницетти решил переписать партию Гонди для меццо-сопрано даже ранее своего письма к Рикорди от 23 августа.

¹⁶ Сложная структура автографа Доницетти в этом месте (благодарю Луку Дзопелли за то, что ознакомил меня со своими критическими комментариями к этому фрагменту) позволяет предположить, что изменения, внесенные композитором во фрагмент непосредственно перед повторением стретты, могли быть произведены еще в Вене и что различные редакции этого фрагмента (венская и парижская) просто отразили различную интерпретацию композиторской нотации.

¹⁷ Доницетти сообщил об этом изменении Васселли в письме от 18 сентября 1843 года. См.: *Zavadini*, 688–689 [Z. 506].

¹⁸ Заметка в *Le ménestrel* от 10 декабря 1843 года сообщает читателям, что эти фрагменты были добавлены в течение сезона. См.: *Bini A. and Commons J. Le prime rappresentazioni*. P. 1175.

¹⁹ Переводы с итальянского Д. А. Митрофановой. *Прим. ред.*

балетты Шале, Гонди после краткого речитатива поет Романс *Son leggero, è ver, d'amore* («Я, правда, падох на любовные забавы») ²⁰. Номер остался в опере и при возобновлении «Марии ди Роган» в Вене весной 1844 года. Таким образом, теперь партия Гонди простирается в опере вплоть до соответствующей сцены II акта.

3) Ближе к концу II акта в дуэте Марии и Шале добавлено *Larghetto E s'io pur mi disonoro* («Если на меня падут позор и бесчестье»).

В собрании Санкт-Петербургской консерватории хранится музыкальный источник «Марии ди Роган», который до сих пор был неизвестен исследователям. Он находится в коллекционном «Альбоме-футляре» ²¹ и представляет собой прямоугольный лист нотной бумаги (26 × 34,5 см) с 24 нотонасцами на каждой стороне, сгруппированными попарно (на обороте последние два нотонасца не объединены). На нем записана вся партия Гонди в варианте для меццо-сопрано. Некоторые детали позволяют прийти к заключению, что запись была сделана Доницетти в процессе подготовки первых парижских исполнений оперы. В частности, и Каватина Шевреза, и первая часть финала I акта предстают здесь в том виде, какой они, в конце концов, обрели на этих исполнениях. Самое важное, что в этом источнике нет и намека на то, что партия Гонди выходит за пределы I акта. Действительно, в конце финала I акта Доницетти пишет: «Конец», показывая, что партия Гонди окончена.

По информации, которой располагают в Консерватории, этот манускрипт составлял часть коллекции Григория Александровича Демидова (1837–1870), который учился теории музыки в Лейпциге, а в 1866 году по приглашению Антона Рубинштейна стал инспектором Петербургской консерватории ²². Представляется маловероятным, что он был знаком с До-

²⁰ Обзор в *Journal des débats* от 23 ноября (см.: *Bini A. and Commons J.*, P. 1173–1174) определенно указывает, что новый номер будет добавлен «через несколько дней» («d'ici à quelques jours»). Данный обзор также упоминает трио, которое Брамбилла будет петь вместе с м-ль Гризи и Ронкони («un trio qu'elle chantera avec M^{le} Grisi e Ronconi»), но о существовании этого трио ничего не известно.

²¹ НИОР СПбГК № 2879, «Альбом-футляр» № 7424. Л. 7. См.: *Миллер Л. А., Сквирская Т. З.* Альбом-футляр — коллекция документов по истории музыкальной культуры в отделе рукописей Петербургской консерватории // *Источниковедение истории культуры*. Сб. ст. Вып. 1. Сост. Э. А. Фатыхова. СПб., 2006. С. 48–54. Впервые краткая информация об альбоме прозвучала в 2000 г. на Международной конференции «Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России». См.: *Сквирская Т. З., Сомов В. А.* Материалы зарубежных музыкантов в отделе рукописей библиотеки Петербургской консерватории // *Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы международной конференции*. М., 2000. С. 221–225. *Прим. ред.*

²² См.: *Краснова Е. И.* Инспектор первой русской консерватории // *Демидовский вестник*. Кн. 1. Екатеринбург, 1994. С. 163–171. *Прим. ред.*

ницетти, так что рукопись он, вероятно, приобрел у другого, неизвестного лица. Его коллекция, переданная Санкт-Петербургской консерватории, включает манускрипты Моцарта и Мендельсона, а также многие исторические документы²³. В консерваторию данный манускрипт, возможно, попал из коллекции другого собирателя — Михаила Павловича Азанчевского (1839–1881), одного из председателей Петербургского отделения РМО, затем директора консерватории. Возможно, коллекция также связана с именем еще одного представителя рода Демидовых — Анатолия Николаевича.

Влиятельный петербургский род Демидовых приобрел огромное состояние в основном за счет разработки месторождений на Урале и производства оружия. Знатность и влияние Демидовы обрели еще в конце XVI века, но, на наш взгляд, самыми значительными фигурами являлись Николай Демидов (1773–1828), русский посол в Тоскане с 1820 по 1828 год, и двое его сыновей — Павел (1798–1840) и Анатолий (1813–1870). В 1840 году Анатолий женился на принцессе Матильде, дочери Жерома Бонапарта, брата Наполеона. Брак оказался неудачным, и спустя несколько лет супруги разошлись (хотя по настоянию Николая I Анатолий был вынужден более чем достойно обеспечить свою жену). В результате этого брака Анатолий получил титул флорентийского принца Сан Донато, однако к тому времени младший Демидов уже являлся очень влиятельной фигурой в трех странах: России, Италии и Франции. Вообще-то, он в основном рос в Париже, где был известен как покровитель искусств и повеса (он сыграл определенную роль в истории развития скачек во Франции и был одним из первых членов печально знаменитого «Жокейского клуба», который позднее причинил столько неприятностей Вагнеру в связи с парижской премьерой «Тангейзера» в 1861 году). В 1834 году граф Анатолий получил от Россини экземпляр его *Il rimprovero* с авторским посвящением; это произведение позднее стало вторым номером «Музыкальных вечеров» (*Soirées musicales* — сборника из двенадцати камерных сочинений для одного и двух голосов с фортепианным аккомпанементом, опубликованного Эженом Трупена в Париже в 1835 году). Анатолий собрал богатейшую коллекцию автографов, которая теперь находится в Библиотеке конгресса в Вашингтоне (здесь хранится и упомянутый автограф Россини²⁴). Однако среди художественных интересов Анатолия музыка все же была на втором плане, уступая живописи.

²³ Лариса Миллер и ее коллеги делают все возможное для прояснения истории этой коллекции.

²⁴ Посвящение гласит: «Aria di Camera: composta per il Ct. Demidoff, e a lui offerta in omaggio da G. Rossini. Parigi 26 Marzo 1834». Альбом, который, по-видимому, был шит прежде, чем попал в библиотеку, значится под номером ML96. D44. Он содержит

Петербургский манускрипт, вероятнее всего, не является наброском²⁵: вокальная партия, несомненно, предназначалась для Мариетты Брамбиллы, и записана она была после того, как Доницетти решил сделать роль Гонди травестийной²⁶. Привожу ниже факсимиле манускрипта с полной расшифровкой и необходимыми критическими комментариями (см. с. 19–27).

Партия Гонди начинается с его первого выхода на сцену, после Каватины Марии. Мелодическая линия речитатива отличается почти всюду от известных ранее вариантов. В ряде случаев отличия касаются и словесного текста. Так, в тт. 30–31 Гонди и в первоначальной венской, и в изданной Рикорди парижской редакциях поет: «Ei mè rival» («Он мой соперник»), тогда как в петербургском манускрипте текст иной: «Odio un rivale in lui» («Я ненавижу в нем соперника»). Соответственно, удивленная реакция Фиеска — не «Deliri?» («Безумства?») (как в ранее известных вариантах), а «Rivale?» («Соперник?»)²⁷. Подход к Балладе в петербургском манускрипте аналогичен содержащемуся в издании Рикорди, после чего Доницетти помечает «Баллада», но сама она отсутствует. Зафиксировать в манускрипте только вокальную партию было бы недостаточно, а для записи номера целиком требовался новый лист бумаги.

автографы сочинений, датированных преимущественно 1830-ми годами (с 1832 по 1838 годы); помимо россиниевского, в этой коллекции собраны манускрипты Беллини, Берлиоза, Бертона, Галеви, Керубини, Мейербера, Обера и др. Согласно сведениям, любезно предоставленным библиотекарем госпожой Дениз Галло, коллекция была приобретена Библиотекой конгресса в 1925 году.

²⁵ Хотя он в чем-то сходен с парижскими набросками, исследованными и приведенными Дзоппелли в его статье *Processo compositivo, furor poeticus e Werkcharakter nell'opera romantica italiana*, он не содержит ничего неопределенного.

²⁶ В частной переписке Лука Дзоппелли высказал предположение, что данный манускрипт мог появиться на свет позднее и предназначался для певицы Мариетты Альбони, которая собиралась исполнить партию в Вене, но я не разделяю эту гипотезу.

²⁷ В письме из Вены к Джованни Рикорди от 30 апреля 1844 года (См.: *Zavadini*, 744–745 [Z. 449]), Доницетти дает указание своему издателю внести три изменения, два из которых Рикорди, по всей видимости, послушно учел (первое изменение в конце кантабиле из Каватины Марии, кажется, так и не было осуществлено). Композитор также сообщает о некоторых проблемах, связанных с речитативами Гонди: «В „Pogan“ во всех речитативах и зачастую в ансамблях партия контральто записана октавой выше. Во многих местах, однако, необходимо оставить прежние ноты, те, что были в партии тенора. В *Adagio* из финала I акта партия для бедняги почти везде отсутствует (и я ее добавил)...» («Nella *Rohan*, tutto il contralto ne' recitativi, e molte volte nell'assieme, è l'8^a alta. Bisogna lasciar le note in molti siti com'erano date al Tenore. Nell'*adagio* del finale 1^o mancava, il poveretto (e lo aggiunsi), di quasi tutto...»). Конечно, это вопросы, которые должно разъяснить новое критическое издание Луки Дзоппелли, но фраза «lo aggiunsi» с использованием *passato remoto*, со всей очевидностью относится к дополнениям, сделанным Доницетти несколько ранее для Парижа. По-видимому, композитор не предоставил Рикорди в надлежащем виде материал, относящийся к изменениям партии Гонди.

Вместо Баллады далее следует речитатив, расположенный между Балладой и Каватиной Шевреза. Это важная сцена — Шале вызывает Гонди на дуэль за слова, оскорбляющие честь Марии, и вызов принимается. Заметим, что как в первоначальной венской, так и в изданной Рикорди парижской редакциях, фраза «*Ragion del fero insulto dammi!*» («Объясни мне причину столь жестокого оскорбления!») вложена в уста Гонди, которому Шале отвечает: «*Ebben, domain*» («Ну что ж, до завтра»). В петербургском манускрипте слова «*Ragion del fero insulto dammi!*» отсутствуют — вполне возможно, Доницетти размышлял о том, чтобы передать эту фразу Шале, поскольку именно Гонди (в сопрановом ключе) на этот раз произносит: «*Ebben, domain*», непосредственно перед выходом Шевреза.

В Каватине Шевреза (названной так в петербургском манускрипте) строение кантабиле и подход к кабалетте в точности следуют парижской, а не первоначальной венской редакции. Это со всей очевидностью свидетельствует о том, что петербургский манускрипт появился на свет только после того, как Доницетти внес изменения в Каватину Шевреза. Но партия Гонди в указанном подходе к кабалетте, хотя и превосходно отвечает новой гармонической последовательности, полностью отличается от той, что была опубликована Рикорди. Во фрагменте между двумя проведениями темы кабалетты *Se ancor m'è dato stringerti* («Если мне еще будет суждено прижать тебя к моей груди»), партия Гонди из петербургского манускрипта не совпадает ни с первоначальной венской, ни с изданной парижской редакциями. Также и в коде *Dopo la Cabaletta del Duca* партия Гонди отлична от обеих ранее известных редакций.

Ситуация с речитативом, следующим за Каватиной Шевреза, во многом сходна с той, которая сложилась в предшествующих речитативах. В т. 5, например, в обеих ранее известных редакциях Шеврез поет: «*Mortal*» («Смертельный поединок»), но в петербургском манускрипте этот текст недвусмысленно передан Гонди. В оставшейся части речитатива Гонди поет (либо один, либо в ансамбле) в основном тот же текст, что и в других редакциях, однако ноты в его партии изменены. (Он также поет: «*La tua sposa?*» («Твоя супруга?») в тт. 44–45 и несколько ранее, в тт. 43–44 «*Ma la Duchessa?*» («А герцогиня?»), тогда как в других редакциях партия Гонди в тт. 43–44 отсутствует.)

Однако наиболее значительным изменениям партия Гонди подвергается в финале I акта; на оборотной стороне петербургского манускрипта она выписана Доницетти полностью. В первоначальной венской редакции финал начинался с *Andante*, содержащего последовательно сольные реплики Шевреза, Марии и Шале, за которыми шла каденция с участием также Гонди, Фиеска и хора. В редакции, зафиксированной в петербург-

ском манускрипте (где темп помечен как *Larghetto*), и позднее, в изданной парижской редакции, соло Шале отсутствует, и каденция переписана с тем расчетом, чтобы Гонди исполнял более сложную партию. Отметим попутно, что в т. 30 петербургского манускрипта записано именно слово *gloria*, хотя и в первоначальной венской, и в изданной парижской редакциях все действующие лица (включая Гонди в первоначальной венской редакции) поют *gioia* («радость»). В рикордиевском издании парижской редакции партия Гонди в этом ансамбле очень мала (хотя 30 апреля 1844 года Доницетти сообщал Рикорди, как явствует из Примечания 27, что он дописал музыку для Гонди; и сделал он это, предположительно, в Париже). Вероятно, петербургский манускрипт максимально близок к той авторской редакции.

Тема стретты финала I акта в основном поется в унисон пятью солистами и хором, так что поиск подходящей партии для меццо-сопрано Гонди не представлял для Доницетти никакого труда. При этом версия этого раздела в петербургском манускрипте определенно отличается от издания Рикорди (в котором, хотя оно и подразумевает парижскую редакцию, почти нет партии Гонди). В переходе к следующему проведению темы парижская редакция не совпадает в ряде моментов с венской редакцией (в том виде, в каком ее приводит в своем издании Дзоппелли). После первых 24 тактов этого раздела композитор дописал 4 такта ансамбля в ми-бемоль мажоре. Затем, после еще 6 тактов, которые содержатся и в издании Дзоппелли (в первоначальной венской редакции), и в издании Рикорди (в парижской редакции), в издании Дзоппелли непосредственно следует реприза главной темы стретты, тогда как издание Рикорди включает в себя еще 12 тактов ее подготовки. Хотя в петербургском манускрипте эти такты партии Гонди совершенно иные, нежели в любой из названных редакций, он содержит еще 4 такта после начальных 24, и в то же время не содержит никаких нот или пауз, соответствующих дополнительным 12 тактам подготовки репризы стретты. Он следует венской редакции в том виде, как она опубликована Дзоппелли. Иными словами, вариант, представленный в петербургском манускрипте, является промежуточным между венской редакцией (Дзоппелли) и парижской редакцией (Рикорди). Наконец, в петербургском манускрипте реприза основной темы обозначена, но полностью не выписана, и заключительные каденции во всех источниках построены сходно (хотя партия Гонди в петербургском манускрипте несколько иная).

Петербургский манускрипт, таким образом, представляет собой фундаментальный источник «Марии ди Роган». Он демонстрирует, в каком ключе Доницетти размышлял об изменении I акта, почти наверняка ради

Мариетты Брамбиллы, трансформируя партию, написанную для второго тенора, в партию для меццо-сопрано. В ряде случаев (таких, как финал I акта) петербургский манускрипт содержит информацию, отсутствующую в изданных партитурах, так как Рикорди напечатал неверную партию Гонди. Таким образом, в любом серьезном текстологическом исследовании «Марии ди Роган» петербургский манускрипт должен играть принципиальную роль при уяснении изменений, которые внес Доницетти в свою оперу, когда переделывал партию Гонди для меццо-сопрано.

* * *

В истории создания Баллады Гонди из I акта, которую Доницетти ввел в оперу перед парижской премьерой, по-прежнему существуют некоторые пробелы. Как отмечено выше, композитор впервые упоминает ее в письме к Аугусто Томасу в Вену 25 октября 1843 года²⁸, приводя начало мелодии. Однако в петербургском манускрипте Баллада отсутствует (есть только помета «Баллада»), а мелодия Баллады в издании Рикорди существенно отличается от той, что Доницетти нотировал в указанном письме (см. с. 27).

Ситуация запутывается еще больше, поскольку очевидно, что Мариетта Брамбилла была не вполне довольна Балладой, которую Доницетти для нее написал. В своей (не датированной) записке, адресованной певице, Доницетти уточнял: «Я хотел бы пойти Вам навстречу, но прежде, я бы хотел хоть раз услышать, что Вы поете ее [Балладу] так, как я Вам сказал. Если у Вас все же не получится, тогда нет другого выхода, кроме как понизить тональность и получить новую оркестровку от господина [Джованни] Тадолини, которому я даю свое полное позволение. Но ради себя и меня Вам следует репетировать ее [Балладу] с оркестром»²⁹. Хотя

²⁸ *Zavadini*, 693 (Z. 510). В этом письме Доницетти впервые упоминает о своем намерении передать роль Гонди меццо-сопрано, а именно Мариетте Брамбилле.

²⁹ Данное послание гласит: «Io vorrei pure servirvi, ma vorrei pure una volta sentirvi a cantar la ballata come vi dissi. Se non vi riescite allora poi non resta altra risorsa che abbassarla di tono, facendola stromentar di nuovo dal M.^o Tadolini, a cui dò ampia licenza. Converrà però far una prova coll'orchestra per vostra e mia cautela». (См.: *Studi donizettiani*. 1962. № 1. P. 104 (№ 108, Z. 510^a)). То, что Доницетти разрешил Тадолини, дирижеру Итальянского театра, изменять оркестровку, предполагает, что это послание могло быть написано непосредственно до или после отъезда композитора из Парижа 20 декабря 1843 года, как следует из письма Доницетти к Васселли от 11 декабря. (См.: *Zavadini*, 713–714 (Z. 529)). Содержащееся в *Studi donizettiani* предположение, что письмо к Брамбилле может быть датировано концом октября 1843 года, почти наверняка ошибочно: если бы композитор

замечание Доницетти наводит на мысль, что Брамбилла нашла тесситуру номера слишком высокой для своего голоса (в Балладе, изданной Рикорди и затем воспроизводившейся в этом виде на всем протяжении второй половины XIX века, есть ряд уязвимых, считающихся высокими *g''*), полной ясности в этой истории на сегодняшний день не существует.

Перевод Алексея Ходорковского

Литература:

1. *Ashbrook W.* Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 744 p.
2. *Barblan G.* Maria di Rohan // *The Donizetti Society Journal.* 1975. № II. P. 15–33.
3. *Barblan G. and Walker F.* Contributo all'epistolario di Gaetano Donizetti // *Studi donizettiani.* 1962. № 1. P. 1–150.
4. *Bini A. and Commons J.* Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva. Milan: Skira, 1997. 1652 p.
5. *Neri C.* Vincenzo Bellini: Nuovo Epistolario 1819–1835 (con documenti inediti). Catania: Editoriale Agorà, 2005. 464 p.
6. *Studi donizettiani.* 1988. № 4. P. 7–126.
7. *Zavadini G.* Donizetti: Vita – Musiche – Epistolario. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1948. 1019 p.
8. *Zoppelli L.* Processo compositivo, *furor poeticus* e *Werkcharakter* nell'opera romantica italiana. Osservazioni su un *continuity draft* di Donizetti // *Il saggiatore musicale.* 2005. № XII. P. 301–337.

давал Брамбилле подобные указания еще в октябре, у него была бы масса времени, чтобы самому заново оркестровать Балладу.

Dopo la Cavatina di Maria Atto I.^{mo}**Allegro**

Ca - va - lie - ri... 4 Qual me - ra.

9 **Récit.**

vi - glia, qual me - ra - vi - glia! 8 Ei vol - ge or nel - la.

21

men - te cu - re più gra - vi! È cer - ta ed im - mi - nen - te lasua ca - du - ta.

24 *con ironia*

Il cor mi pian - ge, dolce a - mi - co, per te, ch'ei de - sti - na - va ca - pi - tan de - gli ar - cie - ri...

28 32

voi sol gioite! O - dio un ri - va - le in lu - i. U - di - te! **Ballade**
[Fiesque] Ri - va - le?

[Dopo la Ballade di Gondi]

(Il suo nome?) A tut - ti è no - ta: Ma - ri - a Con - tes - sa di Ro -

4 **Allegro**

han! Ric - car - do!

8

2 Fb-ben, do-ma - ni.

13

Cavatina Chevreuse

Che - vreu - se!

10 16 20

37

Fu-ro i tuoi bre.vi pal - pi.ti un so - gno di ter - ror,

42

un so - gno di ter - ror, un so - gno di ter - ror.

3

49

Meno Allegro

4 12 12 Oh Du - ca. È

81

-que.sta o - pra d'in.can.to!.. Vie - ni. Dopo la Cabaletta del Duca

f

88

Vie - ni, vie - ni, Du - ca, al Re.

94

Dopo la Cav[atina Chevreuse]

fiero

4 Mor-tal. 5 Ove? Al-la tor-re di Nesle.

14

14 Della ve-gnente au-ro-ra al sor-ger pri-mo. 14 Oh gio-ja, vi-va il

31 *f* **Allegro**

31 Re! 4 Che par-li? 6 Ma la Du-

44 49

44 -ches-sa? La tua spo-sa? Des-sa? 49

[Finale Primo]

Larghetto

24 3 Di vo-stro glo-ria 2 go-de o-gni co-re.

35 *p*

35 Sì lie-te noz-ze fe-con-di a-mo-re, i be-ni-tut-ti che il

41 *p*

41 mon-do a-du-na re-chi for-tu-na al vo-stro piè.

47 *p* *f* Allegro
 al vo-stro piè, al vo-stro piè, al piè. — 12 Fia

66
 ve - ro! Plau - so al Con - te di Cha - lais, sì, plau - so al

72 *f* #
 Con - te di Cha - lais! 2 Spar - ve il nem - bo mi - nac -

80
 .cio - so che at - ter - ria la Fran - cia in - ter - ra, sor - ge un

86
 a - stro lu - mi - no - so... Qui cia - scu - no e - sul - ta e spe -

93
 - ra. Al pia - cer di - schiu - da il var - co o - gni lab - bro ed

99
 - og - ni cor, — al pia - cer di - schiu - da il var - co o - gni

106

lab. bro ed o - gni cor. Ver. rò, — ver. rò. —

125

Del - l'au - ro - ra al sor - ger pri - ma al - la tor - re di Nes -

132

.le, sì, ver - rò, ver - rò, sì, sì. Spar - ve il

144

nembo cor. Al pia - cer di .schiu. da il var - co o - gni lab. bro ed o - gni cor, al pia

179

.cer di .schiu. da il var - co o - gni lab. bro ed o - gni cor, o - gni

184

cor, o - gni cor, sì, o - gni lab - bro ed o - gni

190

Alla torre di Nesle... Ver. rò, o - gni cor Fin

Комментарии

Музыка записана на обеих сторонах листа; ноты расположены на всех 24 нотонаосцах на Л. 1, на 22 нотонаосцах на обороте. Нотонаосцы сгруппированы попарно. На Л. 1 разделы следуют друг за другом без перерыва; на обороте листа записана партия Гонди в финале I акта.

Поскольку манускрипт содержит крайне скудную пунктуацию, то там, где авторские указания отсутствуют, текст данной редакции в отношении пунктуации опирается на предварительный вариант критического издания «Марии ди Роган» под редакцией Луки Дзоппелли.

[Речитатив] После Каватины Марии.

2–3 Гонди: первоначально ноты были $e' - e' - g' - f'$.

8 Гонди: не вполне ясно, подразумевалось ли, что одна из двух нот, приходящихся на вторую долю, должна заменить другую, или это два возможных варианта.

20 Гонди: хотя нотация не вполне ясна, возможно, что Доницетти первоначально написал на вторую долю две восьмые ноты, обе a' (как если бы текст произносился: E-gli), и лишь потом заменил первую восьмую паузой.

26 Гонди: возможно, что нота на сильную долю первоначально была четвертью, за которой следовала шестнадцатая пауза (как если бы все три последующие ноты на вторую долю были шестнадцатыми).

32 Гонди: хотя после последнего такта речитатива написано слово «Баллада», ноты отсутствуют. На следующем нотонаосце сразу начинается речитатив, следующий за Балладой и предшествующий Каватине Шевреза.

Баллада [Гонди].

В данном манускрипте Доницетти не записал эту Балладу.

[Речитатив после Баллады Гонди].

Каватина Шевреза

79 Бас: нотация необычна: целая нота и три знака повтора имеют мало смысла. Предположительно, Доницетти хотел начать такт с четвертной ноты или с фигурации, идентичной такту 81. Существует более ранняя нотация первой доли, но первоначальная версия не вполне ясна: вполне возможно, что это могли быть две соединенные ребром восьмые ноты ($B - G$), но точно не известно.

- 88 Обратим внимание, что Доницетти использует слова «кабалетта герцога» для обозначения темы кабалетты. Следующие такты служат ее заключительным кадансом.

[Речитатив] После Кав[атины Шевреза].

[Финал I акта].

- 26–28 Гонди: хотя Доницетти указал здесь только два такта паузы («2»), следовало бы указать значение «три», как в настоящей редакции.
- 33 Гонди: видимо, первые две ноты первоначально были c'' , и на d'' обе они были изменены впоследствии.
- 36 Гонди: первые две ноты первоначально имели каждая свой штиль; позднее Доницетти связал их ребром. Над предыдущей тактовой чертой композитор нарисовал круг с двумя косыми чертами. Он предположительно связан с похожим знаком, существующим или подразумеваемым где-то в другом месте, но значение его остается неясным.
- 86 Гонди: первоначально Доницетти поместил второй слог [a]-stro под вторую ноту, затем переместил под третью.
- 107–108 Гонди: знак над нотным станом соответствует окончанию темы кабалетты. Перед цифрой «30» [тактов] Доницетти дает команду повторить тему кабалетты (до т. 174). Ясно, что именно это он имеет в виду, хотя тему не выписывает.
- 177 Гонди: первоначальный ритм: $| \text{♩} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} |$, ноты: $g' - g' - g' - a' - g'$.

Фрагмент Баллады Гонди в письме Доницетти к Томасу
и в издании Рикорди:



Песня в романтической опере

В статье рассматривается эволюция оперной песни на протяжении XIX века: от «песенных опер» начала столетия до опер Вагнера, посвященных созданию песен («Тангейзер», «Нюрнбергские мейстерзингеры»), и опер Римского-Корсакова, жанровое обозначение которых имеет песенное происхождение (опера-былина, быль-колядка). Песня рассматривается в двух аспектах — как форма и как заимствованный тематический материал. Семантика и драматургическая роль песни изучаются в контексте романтической поэтики, а также в связи с проблемой «русского стиля».

На первый взгляд, существование песни¹ в опере подчинено двум задачам: характеризовать персонажей из народа и выражать национальный характер. Обе эти задачи лежат на поверхности и являются чисто внешними. Для романтической оперы существеннее отношение к песне не как к знаку (социальной или национальной принадлежности), а как к многослойному символу. В эпоху романтизма песня фигурирует в операх как форма, как цитируемая фольклорная мелодия и как ее стилизация. Имеют место песня в узком смысле и «песенность» в широком смысле, причем в операх номерного и сквозного строения песенная форма ведет себя по-разному.

К концу XVIII века песни давно уже занимали прочное место в комических театральные жанрах. Во французских комических операх роль их в сравнении с ариями, куплетами и романсами была, однако, довольно скромна: они возникали эпизодически, обычно в партиях героев-крестьян или героинь-инженю², сочинялись в куплетной форме, но без того, чтобы прибегать к заимствованию музыкального материала народных или популярных³ песен.

¹ Условным считать песней то, что назвал песней сам композитор.

² Таковы, например, песня (шансон) юной Каролины в «Петре I» Претри (1790), песня Антуана «О трубочке и табаке» из его же «Графа Альбера» (1786), песня безумной Нины из «Нины, или Безумной от любви» Далеира (1786) или песня Лонгано из его же оперы «Леон, или Замок Монтенеро» (1798), снабженная ремаркой «в крестьянской манере».

³ В значении французского *populaire*, т. е. песни, сочиненные определенными авторами, но бытующие как народные.

Несколько большую роль песня играла в зингшпиле. Для немецких классицистов народные песни служили образцом простоты, поэтому уже в 1760-е годы появились квазинародные песни (*volkstümliche Lieder*) как камерные, так и театральные — в популярных зингшпилях Ф. А. Хиллера и других авторов. На рубеже веков интенсивность включения в зингшпиль песен настолько возросла, что родился жанр *Liederspiel* — разновидность зингшпиля с компилятивной музыкой, в котором не было никаких иных музыкальных номеров, кроме песен. К примеру, это могли быть венские или берлинские песни⁴.

В России XVIII век ознаменовался выдающимися достижениями в песенной области, и к началу XIX века по интенсивности внедрения песни в оперу Россия оказалась в Европе едва ли не на первом месте, почти не уступая стране-лидеру — Германии. В операх-водевилях и дивертисментах звучало огромное количество «русских песен»⁵. Из двух разновидностей песни — авторской композиции в куплетной форме, свободной и от заимствования фольклорного материала, и от стилизации («в народном духе», и песни народной (либо стилизованной под народную) — в немецких песенных операх (*Liederspiel*) решительное предпочтение отдавалось второй.

Среди русских образцов такого рода произведений на первом месте по популярности и значению стоит «Казак-стихотворец» К. А. Кавоса (1812)⁶ — «опера, составленная из российских песен» (на самом деле из малороссийских, начиная с популярнейшей «Ехал казак за Дунай»). Из того же ряда опера-водевиль П. Н. Семенова «Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме» (1817) с музыкой, «набранной из малороссийских, польских и жидовских песен и аранжированной для оркестра И. Ленгардом».

В первые десятилетия XIX века песня в опере была прочно связана со сферой быта, с жанрами комедии и фарса. В спектакли включались бытовавшие тогда песни как городские, так и крестьянские.

В эпоху романтизма происходит резкая переоценка песни, ее природы, значения и выразительных возможностей. Песня перестает пониматься композиторами как сугубо бытовое явление. В связи с развитием инте-

⁴ Об этом жанре и различных его разновидностях см.: Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003. С. 127–128.

⁵ В работе используется термин «русские песни», принятый в современных трудах. См., например: Левашева О. Е. Народные истоки бытового романса, песенные сборники Д. Н. Кашина, И. А. Рупина, А. Л. Гурилева // История русской музыки. Т. 5. М., 1988. С. 132–147. Более архаичный термин «российские» употребляется в некоторых случаях как синоним.

⁶ Везде в статье в случае, если дата сочинения оперы не совпадает с датой постановки, указывается дата сочинения.

реса к фольклору, особенно к его древним пластам, в отношении к песне актуализируются три момента. Первый — национальная характерность, способность передавать не только местный колорит, но самую суть национального характера. Второй — старинное происхождение народных песен, которые начинают восприниматься как подлинный голос из прошлого, причем очень древнего и даже легендарного. Третий, связанный со вторым, — песня отныне может играть в драматургии роль воспоминания, напоминания, предостережения.

Народная песня (цитируемая или стилизованная) в оперной партитуре выделяется из интонационного контекста как «чужое слово», создавая эффект «остранения». Поэтому ее часто следует понимать иносказательно. Включение песни приводит к внезапной остановке действия.

Процесс переоценки песни начинается в комических жанрах и оттуда распространяется на серьезные. Один из первых ярких образцов новой трактовки песни находим в опере «Белая дама» Ф. А. Буальдьё (1825), в III акте которой помещена «Народная шотландская песня». Все три специфические особенности жанра предстают здесь в единстве: национальный колорит⁷, старинное происхождение и функция напоминания. При звуках этой песни Джордж Браун, главный герой оперы, вспоминает свое детство, а там уж ему нетрудно припомнить свое настоящее имя и титул графа Авенельского.

В обошедшей все сцены Европы (и не только Европы) «Марте» Ф. фон Флотова (1847) народная песня («Последняя роза лета»⁸) становится сквозной темой — темой любви героев. Это классический пример песни как «чужого слова», поскольку мелодия представляет собой общеизвестную тогда цитату.

Хрестоматийный образец романтической оперной песни, концентрирующий в себе всю суть ее поэтики, — «Легенда» из II акта «Диноры» Дж. Мейербера (1859). Пародийная опера, написанная для театра «Опера комик», «Динора» с изумительным остроумием воспроизводит штампы своего времени, и потому особенности жанра выступают очень рельефно. В грозовую полночь Оэль и Корантен отправляются в дикое ущелье на поиски клада. Внезапно появляется безумная Динора и поет старинную песню-предостережение: кто первым дотронется до сокровищ, в том же году умрет. Естественно, Корантен мгновенно вспоминает, что эту песню в детстве пела ему бабушка, и понимает, для чего коварный Оэль взял его

⁷ Как ни странно, песня написана не в жанре экосеза — шотландского танца, а скорее в жанре полонеза.

⁸ Разные авторы называют ее то ирландской, то шотландской мелодией.

с собой, пообещав половину рокового клада. В песне два куплета, а припев ее повторяется в последующих сценах, превращаясь в сквозную тему акта. Старинный характер подчеркнут нарочитой простотой мелодии, резко выделяющейся в контексте виртуозной мелодики других номеров «Диноры». Звучит «Легенда» в «роковом» ми-бемоль миноре.

Итальянский романтизм не составляет исключения. Сегодня канцоны и баркаролы уже не представляются нам национально характерными, поскольку их интонации органично вошли в общеевропейский фонд, но это не значит, что они лишены национальных признаков. Правда, в них нет оттенка старины, что, однако, не мешает им играть роль иносказания и предвещать дальнейшие события. Такова баркарола о лодчице и сенаторе в начале II акта «Любовного напитка» Г. Доницетти (1832). Шарлатан Дулькамаре просит Адину спеть с ним эту песню на два голоса (то есть разыграть в лицах). То, что песня эта — «чужое слово», по-режиссерски подчеркнуто авторами: Дулькамаре дает девушке книжечку, по которой она и исполняет свою партию. Текст баркаролы отчасти предвещает дальнейшие события — отказ Адины выйти замуж за Белькоре из-за любви к бедняку Неморино.

По мере того как серьезная опера заимствует приемы (например, сквозные музыкальные темы) у комической, песня становится все более частой гостьей в музыкальных драмах и трагедиях. Если «Песня об иве» в «Отелло» Россини (1816) — скорее исключение, продиктованное изначальным присутствием песни в трагедии Шекспира, то уже Доницетти часто и с удовольствием включает итальянские песни в свои поздние серьезные оперы. Увлечение стилизацией, передачей исторического и национального колорита, стремление сообщить музыке вкус подлинности «поднимают акции» оперной песни по всей Европе. Вагнер пишет целую оперу о состязании певцов в Вартбурге — «Тангейзер» (1842), и вновь возвращается к этой теме в «Мейстерзингерах» (1845, 1861–1867). Песня вырастает в символ опоэтизированной старины и становится тем фундаментом, на котором романтики воздвигают свой идеальный мир.

В русской опере переоценка песни происходит в 1830–1840-е годы⁹. В это время выходит в свет ряд сборников с обработками русских народных песен, выполненных со стремлением к максимальной индивидуализации, к приданию музыке оригинального, авторского облика. Это распространяется на изложение мелодии, украшаемой распевами в духе бельканто, на гармонизацию, фактуру, форму, выходящую далеко за рамки простой

⁹ См. указатель: *Бачинская Н.* Народные песни в творчестве русских композиторов. М., 1962.

куплетной. Обработки стилистически близки авторским «русским песням» того же периода¹⁰, стиль которых, в свою очередь, близок оперному стилю 1830–1840-х.

В 1835 и 1836 годах в России появляются два сочинения в серьезном жанре, оспаривающие друг у друга право называться первой русской оперой: «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского и «Жизнь за царя» М. И. Глинки. Одна родилась Москве, другая — в Петербурге, одна исходит из традиции русской комической оперы, вторая — из традиции высших западноевропейских образцов. Естественно, Глинка и Верстовский демонстрируют диаметрально противоположный подход к песне.

В «Аскольдовой могиле», уже третьей своей романтической опере, Верстовский поднимает волшебную оперу и песенную оперу почти до уровня мифа. Вместе со своим либреттистом М. Н. Загоскиным он обращается к легендарным временам российской истории, к первым главам «Повести временных лет», однако стилистика многочисленных песенных номеров лишена архаических черт.

Песни сосредоточены в I и III актах оперы, причем I акт представляет собой сюиту песен, разделенных разговорными диалогами, будто фрагмент песенной оперы. Второй акт со сценой у храма первых христиан и IV акт, в котором концентрируются фантастические события, свободны от песен. Таково драматургическое решение Верстовского. С одной стороны, песен в «Аскольдовой могиле» много, с другой стороны, они строго замкнуты в рамки жанровых сцен из русской жизни. Серьезная религиозная проблематика, волшебство, драматические столкновения — все это песне передать не по силам и решается в иной стилистике.

В «Жизни за царя» проблема русского стиля решается через включение песни. Специфика глинкинского решения наиболее ярко проявляется именно в сравнении с решением Верстовского.

В опере Глинки нет песенных сюит. Песни (как целые номера, так и песенные мелодии и отдельные мелодические обороты) рассредоточены по всей опере, кроме «польского» акта. Собственно песенных номеров в опере три, и все они в равной степени традиционны. Песня Вани — иносказательное повествование о себе самом. Ваня получил в качестве сольного номера песню, поскольку в начале III акта он еще герой-инженер, не успевший превратиться, подобно мальчику Джемми в «Вильгельме Телле» (1829), в героя-вестника. Как все недопетые, прерванные оперные песни, которые согласно традиции должны получать продолжение в последующих актах, песня Вани возвращается в финале оперы — в сцене Сусанина в лесу.

¹⁰ См.: Левашева О. Е. Народные истоки бытового романса. С. 135.

Два песенных хора: «Лед реку в полон забрал...» из I акта и «Разгулялася, разливалася вода вешняя...» из III — также традиционны по своей драматургической функции. Оба они — песни, сопровождающие появление персонажей. В первых двух актах «Аскольдовой могилы» точно таким же образом, с пением песни, появляются издали рыбаки, крестьяне и водящие хоровод девушки — один и тот же прием использован трижды в течение небольшого промежутка времени. В будущем аналогичным образом будут выходить на сцену крестьяне в «Евгении Онегине», Хозе в «Кармен» (1873–1874) (в таверне Лильяса Пастьи) и еще многие оперные персонажи. Песня в этих случаях заменяет смену сценической ситуации, переключение планов действия.

Новации же Глинки связаны с помещением песенных интонаций в ранее несвойственный им контекст — в развитую, сложную форму, как это происходит в хоровой интродукции, в каватине и рондо Антонида, трио детей Сусанина. Появление «темы лужского извозчика» в устах Сусанина и мелодии «Вниз по матушке по Волге» в сцене в лесу знаменуют настоящий переворот в жанровой системе. Песня впервые признана достойной трагического жанра. «Сусанин — характер важный», — определяет Глинка. Согласно классицистской номенклатуре амплуа «важный», «демихарактерный», «комический» и «гротескный» соответствуют жанрам трагедии, серьезной комедии, комедии и фарса. Таким образом, крестьянин становится главным героем высшего из существующих жанров — трагедии.

Вскоре после этого и Глинка, и Верстовский совершают новый прорыв в трактовке песни, на сей раз — в жанре волшебной оперы.

Уже в «Вадиме» Верстовского (1832) вещий Баян славил молодых на пиру в стольном Киеве. К тому же призывает хор Баяна в «Руслане и Людмиле» (1842): «Воспой нам, сладостный певец, Руслана и красу Людмилу, и Лелем свитый им венец». Но две песни Баяна обманывают ожидания слушателей. Импровизация, которой открывается первая песня, предвещает гениальное поэтическое озарение и предвидение. Гусли Баяна (Глинка передает звучание этого инструмента смешанным тембром фортепиано и арфы) в то время воспринимались не столько русским народным инструментом, сколько «русифицированным» аналогом арфы древних бардов и скальдов, эпических певцов и пророков¹¹. И действительно, вещий Баян не «славу» молодым поет, а пророчествует о грядущих событиях. Вторая его песня — еще более далекое предсказание, обращенное к потомкам. Она выводит не только за рамки сиюминутной реальности, но и за рамки самого сюжета.

¹¹ Следствие моды на поэзию Оссиана.

Подобным же образом «Персидский хор» с процитированной в нем подлинной восточной мелодией — не только ориентальный номер. В том числе благодаря цитированию восточной мелодии, песня дев Наины звучит в контексте оперы как «чужое слово», будто голос из волшебного мира, и поют ее девы из призрачного замка, который бесследно рассеется по одному слову Финна.

В не менее фантастической ситуации звучит гениальная «вещая песня» Наташи «По камушкам, по желту песочку» из «Русалки» А. С. Даргомыжского (1848–1855). «Вещая» она потому, что Князь в тот момент еще не знает, что Наташа утопилась, и нескоро об этом узнает. Стилистически песня выбивается из контекста музыки княжеского пира (песня «не свадебная, а бог весть какая»), она звучит как голос с того света. Наташи-русалки, поющей эту песню, никто не видит и увидеть не может.

Вслед за глинкинским «Русланом» и во многом в пику ему явилась «Чурова долина, или Сон наяву» Верстовского (1844) — «волшебная опера в трех действиях, с превращениями, хорами и балетами». В основу либретто князя А. А. Шаховского положена единственная пьеса В. И. Даля «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее» (1839), написанная по совету А. С. Пушкина и — в отличие от западных сказок самого Пушкина — на русском этнографическом материале народным языком. В сюжетах «Чуровой долины» и «Руслана и Людмилы» много общего: сватовство трех женихов к дочери киевского князя, похищение невесты, чудесный сон — неперемный атрибут фабулы всех волшебных опер от «Ильи-богатыря» К. А. Кавоса (1806) до «Оберона» К. М. фон Вебера (1826).

Нельзя не вспомнить, что именно Шаховской, либреттист Верстовского, ранее подал Глинке идею «Руслана». В свою очередь, Глинка, работая над «Русланом», планировал впоследствии приняться за оперу по пьесе Даля¹².

Вслед за Далем Верстовский воспроизводит не отдельные элементы славянской мифологии, а практически всю ее систему¹³ и с максимальной

¹² Свидетельство об этом П. И. Мельникова (А. Печерского) находим в его вступительной статье к первому тому Полного собрания сочинений Даля (СПб., 1897). Мельников, судя по всему, не знал о существовании оперы Верстовского, ибо когда он пишет о замысле Глинки, то с сожалением восклицает: «Какое можно было бы сделать из этой пьесы либретто для оперы!» И досадует, что никто этого не сделал. Сюжет Даля и позднее привлекал внимание русских композиторов. В 1843 году идея написать оперу «Ночь на распутье» посетила Серова, и он обсуждал ее со Стасовым (см.: *Абрамовский Г. К. Оперное творчество Серова*. СПб., 1998. С. 9). В 1880 году Лядов начал сочинять оперу «Зорюшка», но бросил на стадии эскизов. Римский-Корсаков весной 1891 года также собирался написать оперу «Зорюшка» и начал делать наброски музыки. Лишь в 1905 он окончательно отказался от этой мысли.

¹³ См., напр. *Криничная Н. А. Русская народная мифологическая проза. Истоки и полисемантизм образов*. Т. 1. СПб., 2001.

корректностью: оказывается, в своей театральной пьесе, опубликованной в четвертой книге «Былей и небылиц казака Луганского», Даль систематизировал имевшийся на тот момент этнографический материал гораздо раньше, нежели в своих научных трудах¹⁴, и позднейшие исследования различных авторов лишь подтвердили его правоту. Подлинные герои оперы, вершители судеб лирических героев — языческие духи-хозяева Домовой, Леший и Водяной. Поскольку все они басы, «Чурову долину» украшает уникальный в истории оперы терцет басов.

В опере множество песен. И многие из них отданы витязю Весне, княжескому родственнику и нахлебнику (который в развитии сюжета почти не участвует). В I акте он поет песню «Диво-дивное, чудо-чудное» (о магической силе Домового), в сцене с русалками из II акта — сюиту из пяти песен (протяжной, малороссийской, свадебной, плясовой и цыганской, согласно авторским определениям). В сцене сватовства Весна (тенор) запекает прекрасную величальную, которую подхватывает хор. Ее мелодия близка мелодии хороводной песни «Заплетися, плетень». В том же II акте есть две песни Малюка-оборотня (меццо-сопрано) — «Пташечки летучия» и «Подле речки у лесочка».

Одним из важных достижений Верстовского до сих пор принято считать создание русской песенной оперы¹⁵. Однако в середине XIX века подобные явления давно и справедливо воспринимались как архаика, лишенная даже оттенка новизны, но отнюдь не забытая, не отошедшая в прошлое: в 1840-е годы в репертуаре Большого театра все еще находился «Казак-стихотворец» Кавоса — к вящей досаде поборников нового в искусстве. Соответственно, оценивалась песенная опера современниками негативно, о чем свидетельствует анонс в № 89 «Литературной газеты» за 1841 год: «Князь А. А. Шаховской написал либретто для новой оперы, нечто вроде „Днепровской русалки“, на которое Верстовский пишет музыку. Желательно, чтобы музыка имела в себе нечто целое и не вертелась бы около одних мотивов русских песен»¹⁶.

Верстовский именно и создал «нечто целое». Большая трехактная опера состоит всего из десяти музыкальных номеров. Некоторые из них, благодаря чистым переменам декораций (то есть происходящим при открытии занавесе, на глазах у публики), перешагивают границы картин. Даже

¹⁴ Это произошло задолго до появления исследований «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьева (1865–1869) и «Быт русского народа» А. В. Терещенко (1848) и одновременно с выходом в свет «Сказаний русского народа» И. П. Сахарова (1836–1839) и «Русских простонародных праздников и суеверных обрядов» И. М. Снегирева (1837–1839).

¹⁵ См.: *Гозентуд А. А. Русский оперный театр XIX века*. Т. 1. 1836–1856. Л., 1869. С. 355.

¹⁶ Цит. по: Там же. С. 274.

в сравнении с «Аскольдовой могилкой», где около двадцати номеров (число в различных авторских версиях слегка варьируется), видно, что композитор еще дальше ушел от фрагментарности ранней песенной оперы, включив песни в масштабные сквозные композиции. Так, большая ария Домового из I акта открывается прелестной каватиной в духе Доницетти, а продолжается колыбельной, в которой Верстовский процитировал подлинную народную мелодию.

Конечно, это выглядит наивно и эклектично. Но в «Чуровой долине» начинается переоценка русской песни. Верстовский заставил увидеть в ней нечто древнее, восходящее ко временам язычества, связал ее с образами национальной мифологии. Открытие это оказалось пророческим. «Чурова долина» принадлежит к числу позднейших образцов волшебной оперы — жанра, процветавшего в период раннего романтизма. Благодаря своему уникальному сюжету, она стала связующим звеном между раннеромантической волшебной оперой и сказочной оперой конца XIX века.

В западноевропейской опере второй половины столетия снижение роли комических жанров серьезно поколебало позиции песни, а распространение сквозной формы, без деления на номера, несколько уменьшило степень присутствия песен в оперных партитурах. И все же их мощный драматургический потенциал продолжал использоваться, причем композиторы первого ряда делали это чаще и охотнее, нежели их менее даровитые коллеги.

«Фауст» (1856–1859) был написан Ш. Гуно для Лирического театра, во многом развивавшего традиции «Опера комик». В частности, в первой редакции оперы были разговорные диалоги, для постановки в Парижской опере замененные речитативами. О наследии комической оперы напоминают и многие страницы партии Мефистофеля, особенно его куплеты — «низкий жанр», которому не было места в серьезной опере. Серенада Мефистофеля — типичная песня, которая поется не от первого лица, в манере иносказания. Маргарита в ней даже не названа, речь идет о некоей Катерине, но для героев намек достаточно прозрачен.

Как ни парадоксально, из западноевропейских композиторов больше всего для оперной песни в XIX столетии сделал тот, кто активнее и успешнее других внедрял в оперу сквозную структуру — Р. Вагнер. «Песня ковчига» и «Весенняя песнь» заняли свое место в тетралогии «Кольцо нибелунга», написанной по германскому национальному эпосу, хотя бы на том основании, что песня гораздо древнее арии, а слово «песнь» отсылает ко временам эпических сказителей. Первый акт «Тристана и Изольды» (1854–1859) открывается «Песнью матроса», а в III акте пастух играет старинный напев, напоминающий Тристану о смерти отца и матери.

Две оперы на сюжеты из национальной истории, более или менее легендарной, Вагнер посвятил песенным состязаниям — в Вартбурге и Нюрнберге. В «Тангейзере» и особенно в «Нюрнбергских мейстерзингерах» песня — уже не просто оперная форма, а главная тема произведения, кредо его героя, высшая ценность, символ исторической эпохи, метафора искусства, творчества, мастерства... В «Мейстерзингерах» запечатлен процесс создания идеальной песни, ее путь от рождения до триумфа¹⁷.

Последний год XIX века ознаменовался появлением «Тоски» Дж. Пуччини, три акта которой замечательны стремительным развитием сюжета, свободным от отступлений и побочных линий. Сцены, которые могли бы оказаться вставными или декоративными (Te Deum в I акте, кантата за сценой во II), Пуччини превращает в фон для безостановочного действия. Единственная «интерлюдия» — Симфония римских колоколов и «Песенка пастушка» в начале III акта. Ранним утром, при непогасших еще звездах, слышен перезвон колокольчиков стада, и издалека, откуда-то из-за стены каземата доносится детский голос. Здесь сошлись едва ли не все стороны песенной семантики: пасторальная идилличность, амплуа инженеру, фольклорный характер, заданный лидийским мажором и римским диалектом итальянского языка. Текст, однако, совсем не детский:

Грудь дышит тяжело,
Мне счастья нет на свете.
Голос твой нежный
Затих, как в поле ветер.
Ты разлюбила,
Я страдаю,
Солнце встречая,
Смерти я жду!

В итальянском тексте предвестие смерти героя на рассвете проступает еще ясней.

Сочетание местного или исторического колорита с настойчивым эмоциональным внушением или даже прямым предсказанием грядущих событий вообще является скорее нормой, нежели исключением. П. И. Чайковский в «Хоре менестрелей» из II акта «Орлеанской девы» (1879) цитирует старинную французскую мелодию. Хор этот входит в состав дивертис-

¹⁷ Корни этого драматургического решения, как и всех приемов, связанных со сквозными и лейттемами, — в традициях французской комической оперы. Сходным образом развивается на протяжении всего произведения романс Блонделя в «Ричарде Львиное Сердце» А. Гретри (1784). Романс этот также стилизован под средневековую мелодию.

мента, предваряя пляски цыган, пажей и карликов, шутов и скоморохов (интересно, откуда в Шиноне взялись скоморохи?). Содержание его выходит далеко за рамки дивертисмента, а значение — шире, нежели знак эпохи, хотя и это тоже имеет место. Ключевые слова текста — *любовь* и *могила*, причем одно с другим переплетено и взаимосвязано, совсем как в судьбе несчастной Иоанны. Вместе с тем «Хор менестрелей» — превосходный образец стилизации, пример песни как «чужого слова», от которого сам автор всячески дистанцируется, в том числе используя редкую для себя, но родную для французской музыки форму простого рондо¹⁸.

Прием «чужого слова» также виртуозно использован А. С. Аренским в «Рафаэле» (1894), где большой дуэт Рафаэля (меццо-сопрано, в декадентском духе) и его возлюбленной, натурщицы Форнарины (сопрано) внезапно прерывается доносящейся с улицы песней Итальянского певца «Страстью и негою сердце трепещет».

* * *

До сих пор речь преимущественно шла о песне лишь как о жанре, часто вне зависимости от ее интонационного содержания, поскольку вторая половина проблемы, особенно применительно к русской опере, гораздо лучше изучена. Обращаясь к русской опере второй половины XIX столетия, уже невозможно оставлять вопрос интонационной драматургии в стороне, настолько принципиальным он становится в связи с развитием в это время «русского стиля»¹⁹.

В данный период национальное направление бурно развивалось в искусстве многих стран, однако в России оно проявилось в исключительном масштабе и привело к появлению общезначимых культурных ценностей. Для музыкантов равно важны были два источника — фольклор и духовная музыка, причем если в музыкальном фольклоре все больше внимания привлекали древние обрядовые песни, в сфере духовной музыки постепенно обозначилась ценность знаменного распева. Обращение к этим источникам имело целью смоделировать идеальное представле-

¹⁸ См. об этом: *Титова Е. В.* Старинная французская песенка П. И. Чайковского как «эхо прошедших времен» // Русско-французские музыкальные связи. СПб., 2003. С. 134–161.

¹⁹ В трактовке понятия «русский стиль» автор статьи разделяет точку зрения искусствоведа Е. И. Кириченко и отсылает читателей к ее обстоятельной монографии «Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. М., 1997.

ние о нации в ее историческом развитии, в ее прошлом и настоящем. Недаром в русской классической опере много произведений на русские исторические сюжеты (исключение составляет творчество Ц. А. Кюи).

«Русский стиль» второй половины XIX века преемственно связан с бытописательскими страницами искусства предшествующих десятилетий, но национальный колорит теперь осмысливается иначе. Чем дальше, тем глубже в древность отодвигается создаваемый образ Руси; в поисках исконной, вневременной национальной сущности все сильнее актуализируется древнерусское искусство. Быт изображается декоративно; однако, в соответствии с эстетикой романтизма, художниками творится на национальном материале некий идеальный образ родины в виде «третьего Рима» или сказочного тридевятого царства, тридесятого государства.

В этом композиторы второй половины XIX столетия опирались на достижения своих непосредственных предшественников. Русские композиторы клялись именем Глинки, создателя первой в отечественной опере высокой трагедии. Никому не приходило в голову клясться именем его оппонента Верстовского, говорившего: «В театр ходят не Богу молиться». Однако «Аскольдова могила» с ее всероссийской популярностью к концу века еще не окончательно устарела. Картины старой Руси в сочетании с орнаментальностью песенного стиля — модель очень многих произведений конца столетия, вплоть до того, что интонационным источником арии Лыкова из «Царской невесты» (1898) оказался хор крестьян из первого действия оперы Верстовского. Кудрявая, в завитушках мелодика, богато украшенная распевами и опеваниями, визуально соотносится с резьбой наличников, с узорами вышивок. Все это — орнамент, в котором этнографы усматривают обрядовую символику языческих времен, поэтому декоративное и идеальное в «русском стиле» легко смыкаются.

К 1860-м годам идея «русского стиля» вполне овладела умами просвещенной публики, диктуя художникам довольно строгие требования. Можно сказать, что оперный композитор был вынужден соблюдать исторический колорит времени и места, то есть, если он желал обратиться к сюжету из русской жизни, писать в «русском стиле» отныне вменялось ему в обязанность. И это в стране, где образованные сословия привыкли петь по-итальянски и вести переписку по-французски! Тем горячее (в силу полемики с прошлым) был народившийся энтузиазм.

Симптоматичен случай с В. Н. Кашперовым, в 1850–1860-е годы успешно поставившим три оперы в крупных театрах Италии²⁰ (как же, должно быть, завидовали ему коллеги на родине, в то время еще безуспешно бив-

²⁰ «Мария Тюдор» в Милане и Ницце, «Риенци» во Флоренции, «Консуэло» в Венеции.

шиеся за признание на Западе!). Его «Гроза» (1867) была жестоко осуждена критикой за незнание отечественной музыки и отечественного фольклора. После этого Кашперов на четверть века замолчал и лишь в 1893 году вновь отважился попытать счастья на родине с «Тарасом Бульбой».

Даже А. Г. Рубинштейн, чья творческая жизнь во многом протекала за границей, обращаясь к русским сюжетам, стремится соответствовать складывающимся канонам. Именно это происходит в «Купце Калашникове» (1879), опере в трех действиях по М. Ю. Лермонтову, где на сцене показана русская старина, действуют Малюта, Грязной и другие опричники, ссылают народ бирючи.

Почти лишенный событий I акт посвящен обрисовке повседневной жизни опричников. С музыкальной точки зрения акт представляет собой сюиту протяжных и плясовых песен, скрепленных речитативами и ариозо. Здесь звучат славильные хоры опричников и плясовые песенки юродивого Никитки, его же иносказательная «присказка» «В краю далеком орел жил...» и большая ария Кирибеевича, построенная по образцу многочисленных романтических арий. Она состоит из протяжной песни «Не родилась та рука заколдованная...», плясовой песни «Как я сяду, поеду на лихом коне», лирических ариозо и романса, свободных от песенных интонаций. После арии появляются неизбежные в операх «русского стиля» гусяры и скоморохи, и начинается «Пляска плясунов и скоморохов» с хором.

Насыщенные драматическими событиями II и III акты лишены песенных эпизодов, однако при выходе каждого нового персонажа и в начале каждой новой сцены Рубинштейн «обозначает» этот момент одной-двумя фразами — короткими эпическими зачинами *à la russe*, после чего декоративная «русскость» исчезает. В этом отношении музыкальная драматургия «Калашникова» уподобляется обычаям декоративно-прикладного искусства того времени, в частности нормам оформления интерьеров: «В жилищах всех рангов — во дворцах, домах, в квартирах разного достатка — в русском стиле отделялась, как правило, одна или несколько комнат. Полностью отделка домов или квартир в русском стиле встречалась редко, главным образом в загородных домах»²¹.

Итак, в «Купце Калашникове» «русский стиль» господствует в бытовых сценах I акта, решенных как сюита в песенном стиле, в качестве эмблемы русской старины используется подблюдная песня «Слава» (в сцене кулачного боя в третьем акте), при этом лирика и драма не имеют национальности, развитие материала на русский манер остается нерешенной

²¹ Кириченко Е. И. Русский стиль. С. 203.

задачей, а усилия автора направлены на соблюдение «условий игры» — создание видимости «русского стиля» в его декоративном варианте.

Между тем, в 1879 году, после первых опер Мусоргского, Римского-Корсакова и Чайковского, подобный «русский стиль» уже был пройденным этапом.

Гениальный ученик А. Г. Рубинштейна Чайковский несколько ранее оказался лицом к лицу с теми же проблемами. Уже произведения 1860–1870-х годов «отличает особое стремление Чайковского в противовес мнениям критиков „выглядеть“ русским композитором (а это приводило к сознательному использованию определенных знакомых музыкальных атрибутов, таких, например, как признаки народных жанров, народного мелоса и т. д.)»²².

Отношения Чайковского с народной песней не были простыми. Судя по письменным высказываниям композитора, песня для него — одновременно и «художественная святыня», и «грубый материал». Несколько насильственная русификация стиля сосуществовала с органическим вживанием в интонационную среду фольклора, о которой говорит и частое использование им песенных мелодий, в том числе вошедших в сборник «Пятьдесят русских народных песен» (1868), и его мало кем разделяемая привязанность к «Вражьей силе» — опере, обладающей колоссальной энергетикой, хотя и депрессивного свойства.

Песня как жанр используется Чайковским в операх умеренно, зато интонации песен органически вплавляются в его авторский ариозный стиль. С годами число прямых фольклорных цитат²³ в его операх в целом снижается, зато все больше рождается мелодий, сотканных из характерных песенных интонаций.

Из всех сочинений Чайковского максимальное, пожалуй, число заимствованных народных мелодий находится в музыке «Снегурочки» (1872) — двенадцать! Причина в том, что по жанру это прикладная музыка, так сказать, «звучащие декорации», где уместны разного рода переносы, заимствования материала и где авторское «я» сплошь и рядом прячется за «чужим словом». Первой песней Леля стала песня Ундины «Водопад мой дядя, ручеек мой брат» из «Ундины» (1869). Аналогичным образом песенные номера «Воеводы» (1867–1868) были затем перенесены Чайковским

²² Спорыхина О. И. Музыкальный интертекст П. И. Чайковского. Воронеж, 2005. С. 121. В этой книге содержится подробный обзор литературы по теме «Чайковский и фольклор».

²³ Исчерпывающий перечень тематических заимствований в операх Чайковского содержится в кн.: Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского. М., 2003. См. также указатель Н. Бачинской.

в «Опричника» (1872). Легкость переноса говорит о том, что в тот период в сознании композитора еще присутствовал оттенок ремесленного отношения к песенным номерам как к прикладной музыке. Однако девичьи хоры, открывающие I акт «Воеводы», как позднее первые акты «Мазепы» и «Орлеанской девы», уже приобретают иное значение, чисто романтическое. Они символизируют идиллию, обреченную на гибель.

Опера «Кузнец Вакула» была написана Чайковским для конкурса, проводившегося в 1875 году согласно завещанию великой княгини Елены Павловны. Конкурс также посвящался памяти Серова, поскольку «Ночь перед Рождеством» была последним его оперным замыслом. После произведения о «темном божестве» автор планировал себе новую сверхзадачу: создать образец национальной фантастики! Серов делился идеями: «А какие там чертовщины будут, совсем особенные! Леонова и Сарриotti — какой дуэт! А полет ведьмы из трубы на кочерге! А черевички, а сразу Петербург? Странно, да ново!.. Как легко, с каким вкусом я буду ее писать! Это будет славное, веселое, артистическое *far niente* после „Юдифи“ и „Вражьей силы“... Какую я тут фантастику подпущу! Чисто нашу!»²⁴. Как раз фантастических сцен Серов сочинить не успел, в посмертной сюите из музыки неоконченной оперы, изданной Ф. Т. Стелловским, их нет. Но слова Серова можно воспринимать как программу будущей оперы Римского-Корсакова и отчасти оперы Чайковского.

Национальная фантастика не была сверхзадачей Чайковского, на первый план выдвинувшего лирическую историю, но именно фантастические сцены в «Кузнеце Вакуле» имеют наиболее яркую национальную окраску. Очевидно также, что для Чайковского песня — во многом примета комического стиля, песенный тематизм органичнее всего в партиях Солохи, Беса, Школьного учителя и в небольших жанровых хорах, вроде хора «Ой, кто хочет меду пить».

Превращая «Вакулу» в «Черевички», Чайковский сделал ряд шагов в сторону номерной структуры, в том числе выделил несколько песен в отдельные номера: появилась песенка Школьного учителя «Баба к бесу привязалась, с окаянным сопозналась», колядка «Выросла у тына красная калина» разрослась до тройного хора, песня Оксаны «Черевички, невелички», бывшая частью сцены, стала самостоятельной «Песней о черевичках» и т. п. Это акцентирует комическую природу оперы, а кроме того, ярче выявляет в ней элементы гоголевской «наивной поэтики». Не исключено также, что Чайковский, создавая новую версию своего более раннего произведения, хотел подчеркнуть в нем элементы юношеской наивности.

²⁴ Цит. по: Финдейзен Н. Серов. СПб., 1904. С. 140–141.

Первая гоголевская опера Римского-Корсакова «Майская ночь» увидела свет в 1879 году. Серов писал оперу под таким названием с 1850 по 1853 год, но потом то ли сам ее сжег, то ли уже после его смерти партитура сгорела вместе с архивом вдовы. Отверг ее молодой тогда автор именно из-за неудачной передачи национального колорита, особенно в развитии материала, шедшем на немецкий лад²⁵. Серов на время оставил русский стиль и написал «Юдифь» (1862) на итальянское либретто, после чего готовую оперу пришлось «русифицировать» трудами нескольких человек.

Между тем, именно в отношении национального колорита «Юдифь» — явление выдающееся. Экзотические песни из ориентальных сюит III и IV актов можно признать шедеврами Серова. В III акте вслед за Маршем Олоферна идут «Хор одалисок» и танцы: строфы песни «На реке на Евфрате горячо солнце греет» чередуются с воинственными плясками. Эта сцена — прямой прообраз «Половецких плясок» А. П. Бородина. Сюита из IV акта завершается знаменитой «Индийской песней» Вагоа («Люблю тебя, месяц»), чья богато орнаментированная, хроматическая мелодия стилистически и хронологически находится между романсом Ратмира из «Руслана и Людмилы» и половецкими страницами «Князя Игоря».

Любопытны и «старинные» песни «Юдифи»: песня Авры «Горы, дебри и долины Завулона» и «Воинственная песня» Олоферна («Знойной мы степью идем»), служащая ответом «Гаремной песне» Вагоа. Прообразами их архаизированного стиля для Серова послужили протестантский хорал, духовные гимны из опер Мейербера и отчасти басовые арии из ораторий Генделя.

Образцом для «Майской ночи» Серова стали романтические зингшпили Вебера. «Майская ночь» Римского-Корсакова (1878–1879) имеет среди предшественниц «легкие жанры» — волшебную оперу и русскую песенную оперу, где малороссийские песни использовались не меньше, чем великорусские.

Музыка «Майской ночи» Римского-Корсакова пронизана песенными интонациями и использует строфические формы. Важно, что в лирических номерах песенность к концу нарастает, как, например, в дуэте Ганны и Левко из I акта с его песенной кульминацией «Расскажи мне, милый мой, расскажи про панский дом».

Последуй Римский-Корсаков канонам старой волшебной оперы, фантастические сцены оказались бы у него по стилистике «общеромантическими», а бытовые — малороссийскими. Этим канонам противоречит уже стилистика хоров русалок «Ой, полуночной порой» и «Собирайтесь, де-

²⁵ См. об этом: *Абрамовский Г. К.* Оперное творчество Серова. С. 21–23.

вицы». Но есть два номера, которые меняют картину радикально. Опера открывается хором «Просо» для двойного хора. Песню «А мы просо сеяли» этнографы трактуют как диалог живых и мертвых — достойный пролог к опере, где герою помогают утопленницы! В предпоследнем номере «Майской ночи», после чтения письма от «комиссара» и завершения интриги с женитьбой Левко, из-за сцены звучат русальные песни. Вновь два хора поочередно, а затем вместе поют «Порох, порох по дороге» и «Святая неделя, зеленые святки». Первая песня — голос погибшей девушки, вторая — песня живых. Если в хоре «Просо» два хора спорили, теперь они примираются. Это — мифологический эпилог, венчающий первую из «языческих» опер Римского-Корсакова. Драматургическое значение эпилога несколько замаскировано последующим ансамблем, где каждый персонаж поет о своем.

В «Майской ночи» Римского-Корсакова, хотя еще и не так явно, как в его последующих операх, народная песня идеализируется: отныне она способна передавать и самые чистые чувства, и древнейшие мифологические представления — высшие национальные ценности. В этом Римский-Корсаков спорит с Серовым.

Серов, невзирая на свое вагнерианство и приверженность прогрессу, после «Рогнеды» (1863–1865) сделал неожиданный шаг назад — обратился к жанру песенной оперы. Его «Вражья сила» (1871, закончена В. С. Серовой и Н. Ф. Соловьевым) состоит из тридцати трех номеров, то есть музыкальные номера ее сравнительно кратки, приближаются к стандартам начала XIX века. Тематический материал оперы почти целиком составляют интонации русских народных песен, от которых свободны лишь сцена драки (№ 23) и заключительный номер. Помимо мелодических интонаций, стилистику «Вражьей силы» отличает фактура обработок, принятая в фольклорных сборниках того времени, особенно запевы без сопровождения. Серов заимствовал темы из сборников К. П. Вильбоа, М. А. Балакирева, Н. Д. Кашина, А. И. Дюбюка и др., даже из «бабушкиного сундука», сборника А. Ф. Львова — И. В. Прача²⁶.

Национальный стиль «Вражьей силы» мог, с одной стороны, быть следствием критики «Рогнеды» за недостаток русскости. В период сочинения «Вражьей силы» Серов пишет Островскому: «Подросло время для чисто русской музыки, без подмеси западных влияний»²⁷. Этот национальный пуризм поставил композитора в тесные рамки, обеднил стиль, придал

²⁶ Источники и характер использования мелодий подробно проанализированы Г. К. Абрамовским. Там же. С. 144–151.

²⁷ Островский и русские композиторы. М.–Л., 1937. С. 107.

музыкальному языку «мужицкой оперы» некоторое однообразие. Новацией же Серова-драматурга, которой никто не ожидал, стало радикальное переосмысление семантики народной песни.

Первый акт открывается песней Даши «Чует, чует ретивое» — это типичная для романтической оперы песня-предвестие. Но дальше автор, похоже, пытается реанимировать старую песенную оперу: номерная структура, заимствованные мелодии. Однако песенная опера была добродушной комедией с простыми, хорошими и наивными героями. Во «Вражьей силе» же преобладают отрицательные персонажи — «дьявол» Еремка, негодяй Петр, сводня Спиридоновна и ее практичная дочка Груня. Эмоциональный фон оперы — тоска либо пьяное веселье, а отсюда и до преступления недолго: в дуэте Петра и Еремки (№ 28) решение Петра убить Дашу сопровождается в оркестре четырьмя тактами песенной мелодии. Народная песня наделяется резко выраженной отрицательной семантикой, а это переворот в системе ценностей!

Статья Серова «Русская народная песня как предмет науки», написанная в период с 1869 по 1871 год, во время работы над «Вражьей силой»²⁸, вовсе не дает ключей к этой стороне ее музыкальной драматургии. Статья — попытка осмысления феномена народной песни музыкантом-практиком, притом западником. Пафос этого текста состоит в том, что русская песня — явление гораздо более древнее, нежели западноевропейский классицизм, и поэтому венские стилистические нормы на нее распространяться не могут. Серов описывает черты русской песни: переменный лад — ни мажор, ни минор, без вводного тона, в основе лада, по мысли автора, лежит тетрахорд (в его интерпретации — практически попевка), господствует «слитный диатонизм», то есть мало скачков, налицо ограничения на некоторые тактовые размеры, характерны вариантность мелодического рисунка и медиантовые гармонии. Считая эти черты неотъемлемыми, Серов критикует все существовавшие на тот момент сборники. Он хочет вернуться к древним истокам песни, и, следуя тогдашним научным «правилам игры», прямоком попадает... в античную Грецию и доказывает преемственную связь русской песни с древнегреческой музыкой!

Между тем, гораздо более ранняя статья Серова «Музыка южнорусских песен» (1861)²⁹ заканчивалась чудными словами о песне-веснянке «Ой, там на моріжку»: «Это одна из песен, которые поются большею частью девушками, при обновлении природы весною, и составляет один из драгоценнейших перлов народной музыки. В словах и напеве есть нечто

²⁸ Серов А. Н. Избранные статьи. М.–Л., 1950. Том I. С. 81–108.

²⁹ Там же. С. 109–128.

обрядовое, отзывающееся отдаленною, языческою древностью. Теплое дыхание украинского апреля веет здесь в каждой ноте». Нет, это не древногреческое язычество, это нечто совсем иное! (Хотя сближения, конечно, возможны: при желании в «античной» мелодии гимна Минерве из «Сервиллии» (1900–1901), Римского-Корсакова можно услышать «славянский акцент»³⁰).

Как бы там ни было, песня, с точки зрения Серова-теоретика, есть проявление прекрасного и возвышенного, если не идеального. Однако песни из «Вражьей силы» имеют совсем иной характер. Для оперы, которую он назвал «Вражья сила» (почти «Власть тьмы!»), Серов отобрал заунывные, однообразные нисходящие песенные интонации и наполнил ее тем, что Горький назвал «свинцовыми мерзостями дикой русской жизни». Композитор создал музыкальный образ «темного царства», романтический, если не метафизический образ зла. В пьесе Островского нет кровавой развязки, но она появилась в опере, комедия (в широком смысле) превратилась в трагедию. Сюжет выстроен так, что в финале происходит долго подготавливавшееся убийство — в точности как в «Бесах» Достоевского: писатель был другом композитора, и пока Серов работал над оперой, Достоевский в подробностях обдумывал замысел романа.

Незвизывая на романтическую концепцию оперы, в которой «дьяволу» Еремке противостоит «святой отшельник» Илья, ненадолго покинувший монастырь, народная песня трактуется антиромантически. Аполлон Григорьев, посоветовавший Серову пьесу «Не так живи, как хочется» в качестве источника сюжета, всячески подчеркивал в ней обрядовую сторону, масленичные гулянья ценил как «остаток язычества» (культя Ярилы), а масленичный разгул трактовал в русле русской демонологии. Широкая масленица для него была «темным божеством», которое правит бал в отведенное ему время, «но с ударом нашего постного колокола к заутрене нечистые силы исчезают»³¹. И все-таки композитор склонился не в сторону обряда, а в сторону быта. Островский, готовя либретто для оперы, в сцену Масленичного гулянья «подмешал» бесов, но Серов этого не одобрил, хотя мысль о «чертовщине» продолжала композитора тревожить и вылилась в замысел «Ночи перед Рождеством».

В разное время «Вражья сила» интерпретировалась то как романтическое, то как реалистическое произведение. И если вступительная статья Г. Хубова в двухтомнике избранных статей Серова озаглавлена «Воин-

³⁰ См. об этом: Кириллина Л. В. Античные темы и образы в творчестве Римского-Корсакова // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. М., 2009. С. 17.

³¹ Цит. по: Дулат-Алеев В. Р. Опера А. Н. Серова «Вражья сила». Лекция. Казань, 2001. С. 4.

ствующий реалист», то в наше время оценка резко изменилась: «Опера получает название „Вражья сила“, то есть поднимается над эстетикой реализма»³². Да и досоветские критики отмечали во «Вражьей силе» полноценную романтическую лейтмотивную систему, родственную вагнеровской. Но с какой позиции ни посмотри, опера принимается с оговорками. Высказывая официальную точку зрения, Г. Хубов писал во вступительной статье к двухтомнику композитора: «Серов, как известно, уделил в своей опере много внимания народным сценам. Но, к сожалению, характеристика народа — при всей ее увлекательной красочности, колоритности — вышла односторонней: она ограничена в опере изображением „бесшабашной удалы“, шумного веселья загулявшей толпы»³³.

Взгляд современников был не менее критичен. Кашкин, например, счел, что «фабричная вульгарность характера народных песен составляет большой недостаток композиции». Критика шокировало само обращение Серова к фольклору городских низов: «...он был знаком с русской песней как будто через посредство какого-то обширного фабричного пригорода...»³⁴.

Песня во «Вражьей силе» — не святыня, и народ в ней не оперный. Место романтической идеализации занимает не менее романтическая демонизация. Серов резко и решительно разошелся с благостной официальной народностью нарядно-дивертисментного, театрального характера, которая принесла успех его «Рогнеде». Внезапно он двинулся в сторону, противоположную «русскому стилю» 1870–1890-х, отвергая свойственные ему идеализацию и декоративность. Нелестная правда, которую Серов высказал в своей последней опере, его музыкальная «достоевщина» почти никому не пришлась по вкусу. Сценическая судьба «Вражьей силы» — более скромная по сравнению с судьбами двух других сохранившихся опер композитора, хотя в XIX веке серовской правде внимали по всей России все-таки куда более благосклонно, нежели впоследствии. Но дело Еремки не пропало — его блистательно продолжил Гришка Кутерьма.

Негативная семантика песни также была подхвачена Чайковским в «Мазепе» (1883), где композитор использовал четыре заимствованные народные темы (украинские сюжеты вообще провоцировали русских композиторов на этнографизм несколько сильнее, нежели русские³⁵). Впервые у Чайковского появляется определение «Народные сцены» —

³² Там же. С. 26.

³³ Хубов Г. Воинствующий реалист // Серов А. Н. Избранные статьи. Том I. М.–Л., 1950. С. 34.

³⁴ Абрамовский Г. Оперное творчество Серова. С. 151.

³⁵ Отчасти в связи с активным развитием в это время «малороссийской национальной оперы» (оперетты), исключительно популярной на всей территории Российской империи. См.: История русской музыки. Т. 106. М., 2004. С. 231–234.

применительно к № 13, перед сценой казни, который начинается мелодией украинской лирической песни «Гей же, та й журба мене зсушила». В той же сцене находится «Песня пьяного казака», на мелодию «Вдоль по улице в конец»:

Молодушка, молода,
Ни спесива, ни горда...
Только бровью повела,
С казаком любовь свела...³⁶

Несмотря на это, как и на «целую вереницу стилизованных русских песен» в I акте „Чародейки“ (1887)³⁷, песня для Чайковского так и осталась, главным образом, знаком быта. Композитор далек от того, чтобы возвести ее на высшие ступени в системе ценностей, идеализации песни у Чайковского почти не происходит. Личное, лирическое высказывание (от первого лица), с точки зрения композитора, гораздо удачнее воплощается средствами романса и ариозо, песня же остается «чужим словом», чем-то внешним, годным скорее для иносказаний, нежели для эмоциональных излияний. Песня требует соблюдения дистанции.

Дистанцию эту всегда превосходно чувствовал Мусоргский, который был и остается самой загадочной фигурой среди русских композиторов XIX века. Трактовка им оперной песни также не является легкой проблемой, и исследователя на каждом шагу подстерегают неожиданности. Обращаясь к песне, Мусоргский доводит до логического завершения поэтику иносказаний. Подтекст у него оказывается важнее текста, важнее фольклорного происхождения и куда важнее национального колорита. Композитор выстраивает замысловатые интеллектуальные семантические цепочки, для понимания которых обычно требуется сложная цепь рассуждений. Особенно ярко это проявляется в «Хованщине» (1872–1881), где все песни иносказательны, во всех есть зашифрованный подтекст, который важнее самого фольклорного текста. Таковы «Подойду, подойду под Иван-город» Кузьки, хор «Жила кума, была кума», все песни стрельцов, песни сенных девиц Хованского³⁸.

³⁶ О. И. Спорыхина справедливо полагает, что новый текст, с которым звучит в опере мелодия этой хороводной песни, является иносказательным, намекая на поведение главной героини. См.: Спорыхина О. И. Музыкальный интертекст П. И. Чайковского. С. 108.

³⁷ Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. М.–Л., 1947. С. 57.

³⁸ Подробно об этом см.: Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Комментарий к либретто «Хованщины» // «Хованщина». Буклет спектакля Большого театра. М., 2002.

Тем удивительней обращение композитора к «Сорочинской ярмарке» (1874–1881), комической опере на украинском материале, где во главу угла поставлена проблема национальной характерности музыкального языка. Уже в 1875 году, на ранней стадии работы, Мусоргский писал Л. И. Кармалиной о «невозможности овладеть малорусским речитативом». В итоге, к моменту смерти автора в «Сорочинской» недоставало именно речитативных сцен. Поскольку крупные хоровые сцены «Ярмарка» и «Сонное видение паробка» перенесены из «Млады», оказывается, что все специально написанные для оперы фрагменты — песенные. Некоторые из них долго и любовно отделялись, о чем свидетельствует существование нескольких автографов «Песни Хиври» и «Думки Параси».

В общей сложности в опере процитировано девять украинских мелодий, причем многие не раз повторяются. Почти целиком на песенных мелодиях построены партии Хиври и Черевика, в том числе сцены. Это одно из возможных решений проблемы украинского речитатива — разговор песнями. Там, где вместе с мелодией цитируется текст песни, в либретто проникает украинский язык.

Фантастические страницы «Сорочинской ярмарки» лежат вне песенной стилистики и в каком-то смысле являются здесь чужеродными. Зато весь музыкальный материал — и фольклорный, и фантастический — высокой пробы. Недаром И. Ф. Стравинский открыл «Весну священную» темой, исключительно близкой теме «Думки паробка»³⁹.

Все же решающую роль в формировании «русского стиля» в музыке сыграл именно Римский-Корсаков, придавший ему новое качество — идеальное и мифологическое. При этом он не пытался создать единый рецепт «русского стиля» на все случаи жизни. Начиная с парижских опер Мейербера, многие композиторы-романтики стремились для каждого нового произведения специально разрабатывать концепцию и музыкальный язык, непохожие на другие произведения. Неповторимы две оперы Глинки и три оперы Даргомыжского, а тем более оперы его младших современников, ставивших целью не соответствие жанровым канонам (что всегда облегчало доступ на сцены как отечественные, так и западноевропейские), а оригинальность концепции и языка.

В каждой из опер Римского-Корсакова песни играют несколько иную драматургическую роль, источники заимствованных мелодий и их жанры многообразны, а сам облик «русского стиля» предстает каждый раз дру-

³⁹ Хотя тема, использованная Стравинским, имеет фольклорный первоисточник, аналогия с темой из «Сорочинской ярмарки» также имеет место. В 1904 году «Думка паробка» была впервые издана в виде партитуры, в оркестровке А. К. Лядова. Как и «Весну священную», ее открывает соло фагота.

гим (тиражированием идей композитора занимались последующие авторы). Подобно цветам Невидимого града, чудесно расцветают в «Сказании о невидимом граде Китеже» (1902–1904) песенные интонации. Кажется, что знаменитое асафьевское выражение о «прорастании и цветении мелодических попевок», произнесенное в связи с «Русланом и Людмилой», сперва родилось под воздействием сцены преобразования природы в IV акте «Китежа». Но уже в «Золотом петушке» (1906–1907) Римский-Корсаков пародирует не только «главную русскую оперу» — «Жизнь за царя» («Румяная заря расскажет про царя» — «Что даст новая заря, как же будем без царя?»), но и ключевую для «русского стиля» идею возвышения народной песни. Апофеозом становится «Чижик-пыжик» в устах царя Додона: подлинная народная мелодия, наконец-то, поднялась на самый верх социальной лестницы! Не этого ли опасалась российская цензура, запрещающая автору выводить на сцену монарших особ: вдруг царь песенку запоет? Вот и запел царь не песню, а песенку...

Но прежде песня в творчестве Римского-Корсакова поднялась на высшую ступень в иерархии эстетических ценностей. В двух операх даже обозначение жанра заимствовано из песен: опера-былина и быль-колядка, что можно расценивать как художественный манифест.

Национальный стиль имеет для Римского-Корсакова принципиальное значение. В предисловии к «Сервили» он говорит: «Музыки вне национальности не существует, и в сущности всякая музыка, которую принято считать за общечеловеческую, все-таки национальна».

«Русский стиль» Римского-Корсакова — производный от стиля песенных хоров «Аскольдовой могилы», и это можно увидеть даже в его поздних операх. Но с другой стороны, Римский-Корсаков, осуществляя мечту Серова, обращается к древнейшим, «неиспорченным» пластам фольклора: «40 песен, записанных мною от него [Т. И. Филиппова], были преимущественно лирического характера (голосовые и протяжные), иногда казавшиеся мне испорченными солдатчиной и фабричным элементом, а иногда и чистые. Обрядовых и игровых песен между ними сравнительно было мало; меня же особенно занимали эти последние песни, как наиболее древние, доставшиеся от языческих времен и в силу сущности своей сохранившиеся в наибольшей неприкосновенности»⁴⁰. В сборнике Римского-Корсакова «100 русских народных песен» (1877) по тридцать игровых и обрядовых песен, причем игровые выстроены по годовому кругу (хороводные даны отдельно), а обрядовые — строго по ходу свадебного обряда. То есть песни сгруппированы по их мифологической

⁴⁰ Там же. С. 95.

семантике. Это отправная точка философствования композитора в музыкальных образах.

Почти все песни сборника использованы самим Римским-Корсаковым или другими русскими композиторами. Стилистически их отличают пластичность синтаксиса и метра, орнаментальность и вариантность мелодий — все то, чем замечательны лирические сольные номера и «голосовые ансамбли» композитора, которому в первой же своей опере удалось слить песенный тематизм с лирической стихией.

В операх Римского-Корсакова на русские сюжеты идеализированная песня превращается в эстетический идеал композитора и, за некоторыми исключениями, имеет позитивную окраску. Дистанция между «своим» и «чужим» словом (то есть цитированным, а также стилизованным фольклорным материалом) не является препятствием. Остранение у композитора происходит уже на уровне сюжета и концепции: среди его опер наиболее близок современной автору реальности иносказательный и пародийный «Золотой петушок» (если, конечно, принять уподобление Додона Николаю II). Для обитателей тех миров, в которых происходит действие опер Римского-Корсакова, вроде вневременного царства Берендея, древнейшие пласты песни являются органичным языком.

Идеализация песни для высочайшего профессионала, каким стал Римский-Корсаков, предполагает совершенство техники. Борьба композитора с «грязью» в процессе композиции и в процессе редактирования ранних сочинений, помимо причин чисто профессиональных, продиктована стремлением к ясности, гармоничности, равновесию — к достижению того состояния музыкальной ткани, когда трансцендентный образ может воплотиться в звуках. Чистота стиля, свобода от случайных, эстетически необоснованных интонационных сближений, сознательно культивируемая национальная определенность — все это следствия сознательной, рациональной работы. В этом высшая музыкальная правда Римского-Корсакова.

Уже начиная с «Псковитянки» (1868–1872) композитор также заботился о литературном совершенстве своих опер, в частности, о соответствии языка либретто стилю музыки. С первого же оперного опыта началась обычно недооцениваемая работа Римского-Корсакова как литератора, достигшая кульминации в «Садко» (1893–1896) и «Китеже». В «Псковитянке» речь шла о воссоздании русского исторического стиля, и на этом этапе серьезную помощь оказывал Мусоргский, в 1871 году приславший тексты хоров «Ах, дубрава, дубравушка» и «Из-под холмика, под зеленого».

В первом акте оперы от традиционных «теремных» сцен (игра в горелки, девичьи хоры, «Сказка про царевну Ладу») Римский-Корсаков

без всяких стилистических «швов» переходит к самому существенному в драме: соединяет песню с лирикой. Когда дуэт Ольги и Тучи достигает кульминации, возникает напевная, орнаментальная мелодия «Да останься, милый мой...» — песня «Уж ты, поле мое» из сборника Балакирева. Дуэт Ольги и Тучи из четвертого акта «Ах, желанный мой» — в песенном духе и в размере 5/4.

В меньшей степени песенная стилистика сопрягается и с драматическим содержанием. Кульминацию сцены веча образует песня Тучи с хором «Осудари-псковичи, собирайтесь на дворы», в сцене ожидания Ивана Грозного звучит хор «Грозен царь идет на Великий Псков» (с использованием мелодии песни «Во поле туман»), финал оперы (нападение Тучи на ставку Ивана Грозного и бой с опричниками) построен на теме песни из сцены веча.

Музыка исторической оперы наполнена песенными интонациями, но что еще важнее, широко используются песенные формы без непременной опоры на европейскую репризную трехчастность. При этом бытовых сцен — минимум, нет никаких скоморошьих плясок, песня, главным образом, используется в серьезном, а не комическом контексте, музыкальная драматургия выстроена таким образом, что песенные эпизоды возникают в кульминационные моменты.

Вне песенной стихии остается партия Ивана Грозного. В соответствии с требованиями цензуры царь «песенок» не поет. Песня олицетворяет все то, что противостоит власти Ивана Грозного: любовь и волю, счастье быть вместе, бегство на простор из покорившегося Пскова, где воцарился тиран и поются официозные славения.

Свою «языческую триаду» — «Снегурочку» (1880–1881), «Младу» (1889–1890), «Ночь перед Рождеством» (1894–1895) — Римский-Корсаков в шутку называл плодом «страсти к славянской боговщине и чертовщине»⁴¹. За эту страсть он в ироничной, язвительной манере извинялся перед публикой в связи с «Ночью перед Рождеством»: «Мое увлечение мифами и соединение их с рассказом Гоголя, конечно, моя ошибка, но эта ошибка давала возможность написать много интересной музыки»⁴². Здесь чувствуется едкая обида, сродни той, что проглядывает в «покаянных» письмах Прокофьева своим критикам. И немудрено: в связи с постановкой «Ночи перед Рождеством» композитору пришлось пережить подряд два скандала, до и после премьеры. Первый был связан с тем, что появление на сцене Екатерины II вначале разрешили, а потом вдруг за-

⁴¹ Там же. С. 252.

⁴² Там же. С. 253.

претили. Второй — с последующей критикой справа, характерный образец которой представляет рецензия Н. Ф. Соловьева (провалившегося со своим «Кузнецом Вакулой» на конкурсе 1875 года). Рецензия заканчивается следующими словами: «Всякий православный согласится, что сцена существует не для того, чтобы самым бесцеремонным образом оскорблять то, что для него так дорого»⁴³.

Все эти беды обрушились на оперу, очень дорогую для композитора. Римский-Корсаков сочинял ее, выходя из затяжного кризиса, сочинял стремительно и в тайне, никому не сообщая, о чем будет его произведение, что для него совершенно нехарактерно. Либретто написано им целиком самостоятельно и с молниеносной быстротой: Римский-Корсаков уже давно обдумывал сюжет, который до смерти Чайковского был для него заказан, и испытывал необычайный творческий подъем.

Рассекретив новую оперу, композитор сообщил В. В. Стасову: «Я давно считал себя в долгу перед Колядой и Овсенем, так как Троицкую неделю я справлял в „Майской ночи“, масленицу и ярилу в „Снегурке“, а Купалу в „Младе“. Теперь у меня будет выполнен весь солнечный круг. Овсень и Коляда забыты народом, народ справляет „Колядки“, в которых более Христа славит. У меня так и сделано»⁴⁴. В письме — скрытая цитата «программной» реплики Черта из первой сцены оперы: «Поют колядки, а не знают сами, про что поют. Нет, плохи, плохи времена!» Это одна из любимых тем Римского-Корсакова: забвение древних ценностей. В связи с «Майской ночью» он уже поминал малороссов, «привыкших лишь к своим романсовым песням в роде „Віють вітри“ и пр. и не знающих, к сожалению, родного обрядового бытового пения».

Что считать подлинно народным? На этот счет в период расцвета «русского стиля» не было единого мнения. Римский-Корсаков в своих поисках «неиспорченных» пластов обрядового фольклора явно оказался в меньшинстве, о чем свидетельствует рецензия на «Ночь перед Рождеством» Н. Д. Кашкина, порицавшего «мелкий пошиб иных мелодий с малороссийским оттенком, не всегда достаточно народных, по нашему мнению»⁴⁵.

Подобные отзывы были для Римского-Корсакова тем обиднее, что в его отношении к народной песне глубоко научный и философский подход сочетался с сугубо личными религиозными чувствами. Детская религиозность композитора, выросшего в Тихвине близ монастыря, была, по всей видимости, надолго заглушена в годы обучения в кадетском корпусе

⁴³ Цит. по: *Римский-Корсаков А. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. IV. М., 1937. С. 47.*

⁴⁴ Там же. С. 40.

⁴⁵ Там же. С. 47.

и службы во флоте, но затем нашла себе выход в восхищении древним солнечным культом, языческими древностями. К этим памятникам народной религии Римский-Корсаков явно испытывал нечто большее, нежели просто эстетические чувства, хотя и давал широкой публике понять, что они всего лишь повод «написать много интересной музыки». Поэтому «Ночь перед Рождеством» и сочинялась в глубокой тайне.

Действие «Царской невесты» (1898), подобно действию «Псковитянки», происходит во времена Ивана Грозного, и по театральным канонам конца XIX века, требовавшим соблюдения «исторической правды», автор должен был уделить время «бытовым сценам» (шествиям, свадьбам или, как минимум, песням-пляскам ради веселья гостей). Как положено радужному хозяину, Григорий Грязной угощает опричников во главе с Малютой не только медом, но и небольшим дивертисментом в «русском стиле».

Здесь нужно помнить, что быт во времена Римского-Корсакова значил в искусстве гораздо больше, чем сегодня. Для нас это явление периферийное, дивертисментное, но тогда в бытовые элементы вкладывали важное содержание: «Восстановить внешний облик былого казалось достаточным, чтобы воскресить его суть. Так, создатели псевдоготических зданий полагали, что довольно фотографически точно повторить элементы, составляющие убранство готического храма, и суть старого стиля возникнет сама собой»⁴⁶. Точный подбор исторических вещей наделялся способностью вызывать «дух эпохи». В этом есть элемент коллективного внушения. Поэтому «в современных салонных драмах на сцене висели оригиналы дорогих картин, чай подавался в чашках саксонского фарфора, в одной оперетте на сцене висел персидский ковер ручной работы, в другой стоял секретер XVI века. Обо всем этом, разумеется, заранее оповещали зрителей»⁴⁷.

В связи с «Царской невестой» при слове «песня» вспоминается прежде всего «Песня Любаши» из I акта. Положение ее в опере очень странно. С одной стороны, Любаша поет по просьбе Малюты для тех же пьяных опричников, для которых исполнялся «дивертисмент». С другой стороны, между плясками и песней без сопровождения — целая пропасть.

Песня не является предсказанием чьей-либо судьбы. Напротив, бросается в глаза, что содержание песни резко расходится со сценической реальностью.

Надрыв песни — от вопиющей неправды, от несоответствия внешней видимости тайно переживаемой Любашей трагедии. Песня без сопровождения оркестра передает одиночество Любаши в катастрофической для

⁴⁶ Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. М., 1994. С. 37.

⁴⁷ Там же. С. 54.

нее ситуации. Рядом с многолюдными песнями-плясками в нарядном и показушном «народном» стиле, всю неправду которого Любашина песня обнажает, прячется подлинная трагедия. А Малюта, истребивший Любашину семью, чтобы добыть очередную девку для Грязного, услаждается вымыслом песни.

Римского-Корсакова справедливо считают композитором-сказочником. В то же время, «Салтан» (1899–1900) — единственная чисто сказочная его опера, без примеси языческой мифологии, как в «Снегурочке», или политической сатиры, как в «Кашее Бессмертном» (1901–1902) и «Золотом петушке».

«Салтан» — сказочный идеал в своем абсолютном выражении, сказочная утопия, подсказанная Пушкиным. В мире этой сказки не только добро торжествует над злом, но и герои торжествуют над временем и пространством, и мгновенно исполняются все без исключения желания, даже взаимоисключающие: желание Милитрисы — стать царицей и родить богатыря, сестер и Бабарихи — избавиться от Милитрисы, а потом не поплатиться головами за свое злодейство, Салтана — увидеть жену и сына живыми, не говоря уж о разнообразных желаниях Гвидона, у которого после спасения Лебеди от чародея, похоже, остается одно-единственное занятие — высказывать их вслух. Чудес в опере гораздо больше, нежели три, на каждом шагу новые чудеса являются «в очью», как говорится в либретто, то есть наяву. Это старинная лексика волшебных опер, еще княжна Зоря из «Чуровой долины» мечтала вслух:

Ах, я верить хочу,
Что мне счастье в очу
Свершится!

Среди всех оперных партитур Римского-Корсакова партитура «Салтана» выделяется декоративностью, обилием орнамента, блеском оркестровых тутти. Она же оказывается наиболее рациональной, «вычисленной». Это ощущение возникает частично из-за обширного применения лейтмотивной системы, но главным образом из-за специфически песенного формообразования и синтаксиса. Хотя «Салтан» написан в сквозной форме и делится лишь на картины и акты (что для Римского-Корсакова далеко не всегда является правилом), ведущую роль играют строфические формы, в том числе куплетная, предоставляющая простор для орнаментального варьирования материала, а на уровне синтаксиса господствует песенная структура «пары периодичностей». Парное повторение фраз как точное, так и вариантное, приносит с собой симметрию и ясность.

Чтобы оценить масштаб применения в «Салтане» песенных структур, достаточно просто их перечислить (нужно учитывать, что ряд эпизодов часто уходит в купюры и, что называется, не на слуху). Во Введении звучат песни за прялкой: «Я в воскресный день куделюшки купила», «В понедельник я ранешенько вставала», «Всем, сестра, с тобой мы взяли» и «У царей всегда война», в I акте — трижды повторяющаяся «Колыбельная нянюшек», «Уж ты, матушка государыня» Скомороха, «Государыня царица-матушка» Старого деда, «Государь ты мой, родный дедушка» (игровая песня Скомороха и Старого деда), «Клич закликали по лесу темному» Старого деда и Скомороха, продолжающаяся после сцены Милитрисы с Ткачихой, хор нянюшек «Ладушки, ладушки!», хор «С крепкий дубок тебе вырасти», «Государыня моя» Гонца, хор «Ой ты, месяц ясный-ласковый» и «Ты волна, моя волна!» Милитрисы. Во II действии, насыщенном фантастическими событиями — только хор «Вознесите хвалу», зато в III — ансамбль корабельщиков «Благодарствуй, царь Салтан», ансамбль с хором «Съешь один калач крупчатый» и припев Салтана «Если только жив я буду...», повторяющийся после трех рассказов корабельщиков, а затем еще раз в IV акте, где также есть хор девушек «Что так рано, рано солнце красно...», мелодия «Светит месяц» в арии Салтана, хор девушек «Во саду ли, в огороде...» (мелодия уже звучала в симфоническом антракте «Три чуда») и заключительный хор «Ай да Лебедь!»

Опера-былина «Садко» — настоящая энциклопедия оперной песни: в ней десять (!) номеров, самым автором названных песнями. В это число не входят ни «Ой ты, темная дубравушка», ни «В сторонах гулял я дальних» Садко, то есть на песни приходится львиная доля объема колоссальной партитуры.

Три песни иноземных торговых гостей образуют традиционную еще для первой половины XIX века сюиту. Другие три — «рамку» повествования: в былине о Волхе Всеславиче из I картины поется о том, что произойдет, в сказке-присказке Нежаты и Дуды перед отправкой кораблей Садко в IV картине — о том, что непосредственно происходит, а в финале Садко поет обо всем, что произошло, тем самым круг замыкается («В сторонах гулял я дальних»). Эти три номера — решающие для идентификации «Садко» как оперы-былины. В них происходит переключение от драматического действия к повествованию, от театрального представления к былине. Но, пожалуй, есть и связь с постоянными рассказами о событиях — грядущих и прошедших — в «Кольце» Вагнера. Прием этот также использован Римским-Корсаковым в финальном обращении к Голю в «Ночи перед Рождеством».

Самое большое чудо во всей опере — «Колыбельная песня» Волховы из VII картины. Героиня, существо сверхъестественное, поет простую песню в «русском стиле», но между ее фразами звучат фантастические оркестровые проигрыши: это момент сказочного превращения царевны. В последний раз в истории Садко соприкасаются реальный и идеальный миры, пока сам Садко спит волшебным сном, как герои раннеромантических феерий и волшебных опер — и как Орфей, во сне перенесенный из Аида обратно на землю...

Что происходило дальше с «русским стилем» вообще и оперой-былиной в частности? Яркое представление об этом дает опера-былина А. Т. Гречанинова «Добрыня Никитич» (1895–1901).

Герои «Добрыни» зовутся-величаются настоящими былинными именами-отчествами или прозвищами: Владимир Красно Солнышко, Забава Путятишна, Настасья Микулишна, Мамелфа Тимофеевна, Алеша Попович, Змей Горыныч. Ни отчества, ни прозвища нет лишь у злой чародейки Марины, хотя есть некоторые основания подозревать, что она — Юрьевна. Западное происхождение прекрасной добрыниной врагини явствует из музыкального стиля всего II акта, начиная со вступления, да и партия Марины начинается в ритме мазурки! Вероятно, для Гречанинова прообразом злой колдуньи послужила... Марина Мнишек, которую в народе обвиняли в колдовстве. Тем более что в конце Марина оборачивается птицей и улетает, как, по народной легенде, улетела из Маринкиной башни в Коломне ее тезка.

Масштаб «Добрыни Никитича» совсем не былинный: опера делится на 28 небольших номеров. Богатырский сюжет травестирован. Главным героем оказывается горе-богатырь Алеша, над которым смеются все кому не лень. Главная линия действия — не героическая борьба Добрыни со Змеем, а беготня Алеши за Настасьей: опера-былина оборачивается комедией с легким привкусом водевиля.

«Русский стиль» в опере Гречанинова не кажется чем-то внешним или формальным. Он представлен многообразно, его значение от I акта к III только нарастает, и во всех актах множество сольных и хоровых песенных номеров. Но при том «Добрыня» знаменует упадок стиля: не вводятся новых драматургических решений, жанр снижен и движется вспять к комической песенной опере из многочисленных мелких номеров. Характерно, что песни автор предпочитает называть «песенками».

Закончить эту статью хочется взглядом «с другого берега», обратившись к «Сибири» У. Джордано (1903). Лучшая опера композитора-вериста, серьезного соперника Пуччини, уникальна среди более чем многочисленных за-

падных опер о России. Такого последовательного и вдумчивого обращения к русскому фольклору в зарубежной музыке не было ни до, ни после.

Джордано открыл для себя Россию, работая над «Федорой» (1898), где цитируется «Соловей» А. А. Алябьева, героя-тенора зовут Лорис Ипанов, и колосятся плантации развесистой клюквы. Лишь после «Федоры» композитор начал серьезное изучение русской культуры: языка, литературы, музыки, в частности, фольклорных сборников (прежде всего М. А. Балакирева). Джордано с пониманием отнесся к стилистическим различиям фольклора обширной Российской империи. Каторжники и Церковный староста поют у него русские песни, а еврей-торговцы — украинские. В III акте, во время праздника в остроге, звучит целое попури на темы песен «Как во городе царевна», «У ворот, ворот батюшкиных» и «Под яблонью зеленою» в исполнении «оркестра балалаек» (на самом деле, в «Ла Скала» играли мандолины), а пасхальные колокола вызывают мелодию «Винный наш колодезь». Сквозной темой оперы и музыкальным символом каторги стала бурлацкая песня «Эй, ухнем», получившая новый итальянский текст и в руках Джордано обретшая подлинный трагический масштаб (лишь два года спустя этой песней всерьез заинтересовались русские композиторы в связи с революционными событиями). В 1906 году журнал «Театр и искусство» сообщил читателям, что П. Масканьи пишет оперу о московском восстании, намереваясь включить в нее русские революционные песни. К сожалению, планы одного из отцов-основателей веризма не осуществились, а революционные песни некоторое время спустя зазвучали совсем в других операх.

Литература

1. *Абрамовский Г. К.* Оперное творчество Серова. СПб.: Канон, 1998. 172 с.
2. *Бартошевич А. В.* Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. 413 с.
3. *Бачинская Н.* Народные песни в творчестве русских композиторов. М.: Музгиз, 1962. 215 с.
4. *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века. Т. 1. 1836–1856. Л.: Музыка, 1969. 462 с.
5. *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: ДБ, 2003. 564 с.
6. *Дулат-Алеев В. Р.* Опера А. Н. Серова «Вражья сила». Лекция. Казань: Казан. консерватория, 2001. 32 с.
7. *Кириллина Л. В.* Античные темы и образы в творчестве Римского-Корсакова // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. М.: издательство Дека-ВС, 2009. 388 с.
8. *Кириченко Е. И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. М.: Галарт, 1997. 431 с.

9. *Криничная Н. А.* Русская народная мифологическая проза. Истоки и полисемантизм образов. Т. 1. СПб.: Наука, 2001. 584 с.
10. *Левашев Е. М., Тетерина Н. И.* Комментарий к либретто «Хованщина» // «Хованщина». Буклет спектакля Большого театра. М., 2002. 86 с.
11. *Левашева О. Е.* Народные истоки бытового романса, песенные сборники Д. Н. Кашина, И. А. Рупина, А. Л. Гурилева // История русской музыки. Т. 5. М.: Музыка, 1988. С. 132–146.
12. *Мельников П. И. (Андрей Печерский)* Вступительная статья / Даль В. Полное собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1897.
13. *Островский и русские композиторы.* М.–Л.: Искусство, 1937. 252 с.
14. *Римский-Корсаков А. Н. Н. А.* Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. IV. М.: Музгиз, 1937. 171 с.
15. *Серов А. Н.* Избранные статьи. М.–Л.: Музгиз, 1950. Том I. 628 с.
16. *Спорыхина О. И.* Музыкальный интертекст П. И. Чайковского. Воронеж: ВГПУ, 2005. 278 с.
17. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского. М.: Музыка, 2003. 499 с.
18. *Титова Е. В.* Старинная французская песенка П. И. Чайковского как «эхо прошедших времен» // Русско-французские музыкальные связи. СПб.: СПбГК, 2003. 292 с.
19. *Финдейзен Н.* Серов. СПб., 1904. 165 с.
20. *Хубов Г.* Воинствующий реалист // Серов А. Н. Избранные статьи. Том I. М.–Л.: Музгиз, 1950. 625 с.
21. *Ярустовский Б.* Оперная драматургия Чайковского. М.–Л.: Государственное музыкальное издательство, 1947. 243 с.

Миноритарная культура в политическом проекте, или Финляндия в поисках национального самосознания

Статья посвящена формированию национальной идеи в Финляндии и реализации этой идеи в образах «финской Финляндии» в литературе («Калевала» Лённрота) и музыке («Тапиола» Сибелиуса). Особое внимание уделено характеристике философских взглядов Снельмана, предопределившего главный вектор развития композиторского творчества в Финляндии в период автономии. Предпринята попытка осмыслить последнее симфоническое произведение Сибелиуса в контексте современных ему модернистских тенденций.

Несколько предварительных замечаний

Семнадцатого сентября 1809 года в Хамина (швед. Фридрихсгам) Россия и Швеция подписали мирный договор, по условиям которого Швеция уступила России Финляндию. В исторической науке период с 1809 по 1917 годы получил название «период автономии». В финской историографии этот период неоднократно подвергался критическому пересмотру, но главный вывод финских историографов остался неизменным: «период автономии рассматривается как имевший для страны положительное значение»¹. В 1860–х годах предметом широкой полемики стали вопросы: «Была ли современная история Финляндии продолжением истории

¹ *Вихавайнен Т.* Период автономии в финской историографии: Лекция / Пер. с финск. М. Ипатова. Петрозаводск, 2006. С. 24.

Швеции или же, возможно, Финляндия, являясь новым государственным образованием, не имеет своей истории вовсе? <...> Была ли Финляндия, в первую очередь, государством финноязычного большинства ее населения или государством шведоязычного меньшинства, занимавшего ключевые государственные и культурные позиции? Или же и тем, и другим? <...> Населяли ли страну два народа, шведы и финны, или только финны, часть из которых говорила на двух языках, либо на одном из них?»². В 1860-е годы дискуссия о национальном самосознании финнов набрала силу и к концу XIX века достигла своего пика. Хронологически пик дискуссии совпал с расцветом художественной культуры Финляндии и триумфом Финского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1900 году³.

Kullervo contra Faunus

Образованные французы, современники Малларме и Дебюсси, знали, кто такой Фавн, но не все образованные финляндцы, современники Лённрота и Сибелиуса, знали, кто такой Куллерво. Симфоническая прелюдия «Послеполуденный отдых Фавна» и симфоническая поэма «Куллерво» для соло, мужского хора и симфонического оркестра создавались в одно и то же время — в начале 1890-х годов. В сибелиане эту поэму, сочиненную двадцатисемилетним композитором, относят к его ранним сочинениям, превзойденным композитором в тех же 1890-х годах в легендах для оркестра «Лемминкяйнен», симфонической поэме «Финляндия» и Первой симфонии.

Мифологические образы Фавна и Куллерво географически и символически полярны. Это полярность древней южной (античной) и древней северной мифологии. Пастух Куллерво, несчастный и фатально трагический герой, противоположен полисемантическому божеству, участнику празднеств и увеселений. Готовностью идти на войну и героически принять смерть Куллерво сродни викингам:

² Формулировки вопросов принадлежат профессору российских исследований университета Хельсинки Тимо Вихавайнену. См.: *Вихавайнен Т.* Период автономии в финской историографии. С. 5.

³ В дальнейшем изложении использованы некоторые положения моей монографии «Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX – начала XX века» (2005). По сравнению с монографией в исследовательском поле статьи усилена контекстная составляющая периода автономии, а образ «финской Финляндии» освещен не только лучом карелианизма, но и лучом европейского модернизма.

*То была кончина мужа,
юного героя — гибель.
что ни говори — героя,
вековечного страдальца.*

«Калевала», Песнь 36

Поступки Куллерво соответствуют поведенческому типу, с которым Дж. Толкин связывает идею «северного мужества»⁴. Эту идею «непреклонной воли» английский писатель и филолог считал «важнейшим наследием древней литературы Севера»⁵. Убеждая читателей в силе северной мифологии, Толкин противопоставил «литературным украшениям» южной мифологии способный к возрождению дух северной. В лексике Толкина «Послеполуденный отдых Фавна» Дебюсси — это «украшение», а «Куллерво» Сибелиуса — «возрождение духа северной мифологии». Этому возрождению предшествовала огромная работа по формулированию и практической реализации национальной идеи.

О пользе философии для жизни

Ф. Ницше начал предисловие к работе «О пользе и вреде истории для жизни» цитатой из письма Гёте к Шиллеру: «Мне, во всяком случае, ненавистно все, что только поучает меня, не расширяя и непосредственно не оживляя моей деятельности»⁶. Предметом критики философа — разоблачителя «винкельмановско-шиллеровской гипсовой Греции»⁷, к тому же страдавшего «изнурительной исторической лихорадкой»⁸ — и были «поучение без оживления» и «знание, сопряженное с ослаблением деятельности»⁹. В те годы, когда Ницше критиковал «историческое образование как зло, недуг и недостаток, свойственные времени»¹⁰, в Финляндии историческая наука и историческое образование уже доказали свою

⁴ Толкин Дж. Р. Р. «Беовульф»: чудовища и критики // Толкин Дж. Р. Р. Чудовища и критики: [пер. с англ.] / Дж. Р. Р. Толкин; под ред. Кристофера Толкина. М., 2008. С. 32.

⁵ Там же.

⁶ Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т.1. Литературные памятники / сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна; пер. с нем. М., 1990. С. 159.

⁷ Свасьян К. А. Фридрих Ницше: мученик познания // Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т.1. Литературные памятники / сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна; пер. с нем. М., 1990. С. 12.

⁸ Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. С. 160.

⁹ Там же. С. 159.

¹⁰ Там же. С. 160. Ницше работал над книгой осенью 1873 года.

практическую пользу в формировании национального государства. Ключевой фигурой в этом процессе был Юхан Вильгельм Снельман (1806–1881) — философ, публицист и государственный деятель.

Национальный философ Финляндии, Снельман сорок лет своей деятельной и насыщенной событиями жизни посвятил реализации одной цели — пробуждению в соотечественниках национального самосознания. Снельман не был первым, кто задумался об этой проблеме, но он в полной мере использовал возможность, открывшуюся после присоединения Финляндии к России. Снельман, философ-гегельянец, чьим родным языком (как и у Сибелиуса) был шведский, в середине 1830-х годов всерьез задумался над положением финского языка и культуры. В 1835 году после защиты магистерской диссертации, посвященной философской системе Гегеля, Снельман был приглашен на должность доцента Гельсингфорского университета, где обрел единомышленников среди студентов и молодых преподавателей. Понимая, что отделенная от Швеции Финляндия оставалась духовной колонией своей бывшей метрополии, они обсуждали вопрос о реальности «финской Финляндии». Теоретической базой для решения практических задач по созданию «финской Финляндии» стал труд «Учение о государстве» (1842), в котором Снельман сформулировал идею непосредственной связи исторического развития народа с его государственным устройством. К этой идее он вернулся в дискуссии о понятии «национальность» в философии права, организованной Берлинским философским обществом (1861), а затем в статье «Национальность и национальная идея», написанной для немецкого журнала *Der Gedanke*. По независимым от Снельмана причинам статья была опубликована в Финляндии только в 1928 году, когда главные идеи философа уже были воплощены в жизнь. В частности, был в общих чертах решен вопрос о статусе финского языка (1863)¹¹, благодаря чему лицеист Сибелиус, с детства говоривший по-шведски, получил возможность в Нормальном лицее города Хямеэнлинна изучать финский язык. И хотя главным языком общения Сибелиуса остался шведский¹², он все же смог прочесть «Калевалу» на финском языке и оценить гармонию «фонетического веса и смыслового содержания» (Толкин).

¹¹ Снельман добился подписания Александром II рескрипта о финском языке, согласно которому после двадцатилетнего переходного периода (т. е. в 1883 г.) финский язык получал официальный статус наряду со шведским языком.

¹² О том, какие языки использовал Сибелиус в эпистолярии, см.: *Dahlström F. Sibelius's Diary // Sibelius Forum II. Proceedings from The Third International Jean Sibelius Conference. Helsinki, December 7–10, 2000 / ed. by M. Huttunen, K. Kilpeläinen and V. Murtomäki. Sibelius Akademi. Helsinki, 2003. P. 12–19.*

Национальная идея как политический проект и экзистенциальное содержание

Россия, заинтересованная в ослаблении духовного влияния Швеции на свою бывшую восточную провинцию, поддерживала общественных лидеров Финляндии в их стремлении создать самобытную финскую культуру на основе древних традиций прибалтийско-финских народов и развития финского языка как языка преобладающей части населения страны. Наиболее социально активные сторонники идеи пробуждения у финского народа национального самосознания опирались на идеологию немецкого романтизма, немецкую классическую философию, стремились добиться государственных мер по защите прав финского языка и поддержке изучения древнего историко-культурного наследия Финляндии.

Снельман настаивал на единстве национального, социально-политического и экономического развития Финляндии. Он формулировал свои мысли кратко и четко. Даже философскую систему Гегеля Снельман сумел сжать до четырех страниц¹³. Основные положения национальной философии Снельмана сводятся к следующему: национальная самобытность не есть абстракция, «национальную самобытность народ получает только из социальной жизни»¹⁴, а потому «самый характерный признак национальности — собственная история народа»¹⁵; границы нации и государства совпадают, но именно нация формирует государство, а не наоборот¹⁶; на нацию возлагается историческая миссия перед человечеством¹⁷; национальность «проявляется как самосознание народа»¹⁸ и предполагает единство языка, благодаря которому нация, перестав существовать, «продолжает жить в своей литературе»¹⁹; в общественном сознании «значение национальности более сильно, так как оно вдохновляется национальной идеей»²⁰; государство будет сильным только тог-

¹³ Такала И. Р. Ю. В. Снельман — национальный философ Финляндии / Пер. с финск. Г. Кольбиной // Политическая история и историография (от античности до современности). Сб. научных статей. Петрозаводск, 1994. С. 137.

¹⁴ Снельман Ю. В. Национальность и национальная идея / Пер. с финск. Г. Кольбиной // Политическая история и историография (от античности до современности). Сб. научных статей. Петрозаводск, 1994. С. 143.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 145.

¹⁷ Там же. С. 144.

¹⁸ Там же. С. 146.

¹⁹ Там же. С. 144.

²⁰ Там же. С. 146.

да, «когда наличествует не только языковое единство, но в сознании оно воспринимается как исторически сложившаяся духовная связь. Только в этом случае можно говорить о национальной целостности, определяемой как национальность»²¹. В идеале национальность «возвышается над государственным существованием, волей и деятельностью мира вообще и формирует то сознание, которое проявляется в этнографии и особенно в литературе»²². Снельман не случайно упомянул этнографию и литературу: он считал их квинтэссенцией народного духа, «существующего изначально, ab ovo»²³. В начале 1860-х годов, когда философ писал свою статью, усилиями Лённрота, его предшественников и сподвижников был накоплен богатый этнографический, лингвистический и литературный материал, собранный в карельской глубинке. Для нескольких поколений собирателей и исследователей эта работа стала смыслом и содержанием их жизни.

Vindiciae Fennorum

«В защиту финнов» — так ректор Академии Турку (впоследствии епископ) Даниель Юслениус (1676–1752) назвал книгу, в которой он, в частности, попытался разрушить сложившееся к тому времени отрицательное отношение иностранцев к финнам. В более ранней работе «Старый и новый Турку» (1700) Юслениус писал о том, что финны были одним из древнейших народов земли, а финский язык столь же древний, как и древнееврейский и древнегреческий, и возник он при смешении языков во время вавилонского столпотворения. Была, как утверждал он, у финнов и развитая литература, но она была уничтожена в результате крестовых походов и последующего шведского завоевания Финляндии.

Юрьё Варпио, специально интересовавшийся причинами отрицательного отношения иностранцев к финнам писал: «На протяжении всей истории финнов считали людьми, отчужденными от других народов, которые живут далеко на севере, и их жизнь как географически, так и в языковом отношении изолирована»²⁴. В подтверждение этого суждения Варпио привел высказывания, принадлежащие Публию Корнелию Тациту (I век) и Адаму фон Бремену (начало II тысячелетия)²⁵.

²¹ Снельман Ю. В. Национальность и национальная идея. С. 146.

²² Там же. С. 146.

²³ Там же. С. 142.

²⁴ Варпио Ю. Страна Полярной звезды: введение в историю литературы и культуры Финляндии. СПб., 1998. С. 6.

²⁵ Тацит: «Фенны, уединившись от бога и от людей, достигли столь трудной цели, что

В век Просвещения снисходительно-пренебрежительное отношение европейцев к северным народам, к сожалению, не было единичным случаем. Г. Бергендаль привел свидетельство датского математика и астронома Н. Хорребау, посетившего Исландию в середине XVIII века. Датчанин охарактеризовал мелодику исландских эпических песен как «примитивную», а самих исландцев как «не имеющих представления ни о музыке, ни о музыкальных инструментах»²⁶. Еще одно подобное свидетельство об исландской музыке принадлежит юристу и поборнику просвещения Магнусу Стефенсену, который в 1808 году опубликовал в Копенгагене книгу «Исландия в XVIII веке». Стефенсен сообщил, что люди пели главным образом гимны, римы, или «бесконечно монотонные и лишённые ритма песни». Он предположил, что такие песни наилучшим образом подходят охотникам для изгнания злых духов, и также подчеркнул, что исландцы получают от такого пения «массу удовольствия»²⁷.

Юслениус был представителем культурного течения, зародившегося в Турку в конце XVII века. Оно объединило тех, кто считал, что финский народ имеет право на свой язык и культуру. Юслениус ввел понятие «филофеннус» («любящий финское»). Позднее Юлиус Крон в «Истории финской литературы» (1897) назвал представителей культурного течения, к которому принадлежал Юслениус, «феннофилами». Феннофилы восприняли собирание и изучение фольклора, воспевание в поэтическом творчестве крестьянского труда с использованием особенностей поэтики древнего фольклора как общественно значимую задачу. Хотя первые упоминания о существовании у финнов древней эпической традиции относятся ко времени начала зарождения финской письменности (первая половина XVI века), только феннофилы по достоинству оценили особенности древней поэзии финнов. Наиболее полно феннофильское культурное течение проявило себя в поэтической литературе, программой же стала

им уже и желать больше ничего не надо». А. фон Бремен: «На востоке Суэдии (Швеции) до Рифейской горы безбрежные пустыни, глубокий снег и всяческие привидения преграждают путь... Там живут амазонки, собакоголовые люди, циклопы, у которых всего один глаз во лбу... они скачут на одной ноге и употребляют в пищу человеческое мясо. Их по этой причине избегают и о них, поэтому, не стоит более говорить». Цит. по: *Варпио Ю.* Страна Полярной звезды. С. 6. Известный английский этнограф Э. Тайлор в книге «Первобытная культура», вышедшей в Лондоне в 1871 году, писал: «Финны и лопари, низкий культурный уровень которых характеризовался таким же колдовством, какое процветает у их сибирских родичей, были вследствие этого предметом суеверного страха для своих скандинавских соседей и притеснителей. В средние века название финна было, а у моряков остается до сих пор, равнозначным названием колдуна». *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. М., 1989. С. 93.

²⁶ *Bergendal G.* New Music in Iceland. Reykjavík, 1991. P. 10.

²⁷ *Ibid.*

написанная на латинском языке диссертация Хенрика Габриеля Портана «О финской народной поэзии». В XIX–XX веках процесс развития национального самосознания нашел отражение в таких понятиях, как «фенноманы», «финскость», «финская специфика».

Первым представителем фенноманов, с которым Сибелиус познакомился в Гельсингфорсе, был Армас Ярнефельт. Он ввел Сибелиуса в семейный круг одной из самых известных фамилий Финляндии²⁸. В доме Ярнефельтов говорили по-фински, что в то время в семьях интеллигенции было редкостью. По субботам в «школе Ярнефельтов» собиралась молодежь, впоследствии объединившаяся в группу младофиннов²⁹. Идеологию фенноманов разделял также композитор и дирижер, основатель первого в Финляндии симфонического оркестра Роберт Каянус (1856–1933). Деятельность фенноманов оказала существенное влияние на развитие культуры в Финляндии. Суть этих изменений критик Карл Флодин сформулировал как «обособление специфической финской культуры от общей североευропейской»³⁰, признав, таким образом, сам факт существования финской культуры.

Понятия «финскость» и «финская специфика», весьма близки между собой, и разница между ними лишь в том, что понятие «финскость», как правило, связывается с финским языком, а «финская специфика» может быть шире.

Почему Лённрот изменил первоначальный подзаголовок поэмы «Калевала»?

Первый переводчик «Калевалы» на русский язык Л. Бельский и его современники были убеждены в том, что поэма Лённрота является «карело-

²⁸ Род Ярнефельтов, уходящий корнями в XIV век, принадлежал дворянскому сословию. Отец Армаса генерал Александр Ярнефельт (1833–1896) женился в Петербурге на Елизавете Клодт, дочери генерала и барона Константина Карловича Клодта фон Юргенсбурга, брат которого прославился знаменитой скульптурой бронзовых коней на Аниковом мосту в Петербурге. Армас стал композитором и дирижером, его брат Арвид — писателем, Каспар — переводчиком и литературным критиком, Эрки — художником. Их сестра Айно, увлекавшаяся музыкой, вышла замуж за Сибелиуса.

²⁹ Карху Э. Г. Общение культур и народов: исследования и материалы по истории финско-карельско-русских культурных связей XIX–XX вв. Петрозаводск, 2003. С. 173–178.

³⁰ Flodin K. Die Erweckung des nationalen Tones in der finnischen Musik // Die Music. 1903–1904. Heft 22. S. 287.

финским народным эпосом, собранным и обработанным Элиасом Лённротом». Таким подзаголовком сопровождались все издания «Калевалы» в переводе Бельского. В новом переводе, выполненном А. Мишиным и Э. Киуру, вышедшем в 1998 году, «Калевала» имеет другой подзаголовок: «Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен»³¹. А в вышедшем в 2006 году переводе «Калевалы» с финского издания 1835 года (переводчики Мишин и Киуру) на титульном листе значится лаконично: «Элиас Лённрот. Калевала. 1835»³². Но самое раннее название, данное поэме Лённротом, было иным: «Калевала или старинные карельские руны о древних временах финского народа»³³. Это название принципиально отличалось от названий ранее вышедших публикаций Г. Р. Шрётера («Финские руны», 1819) и С. Топелиуса-старшего («Древние, а также более современные песни финского народа», 1825). Лённрот, таким образом, считал записанные им руны карельскими, в то время как его предшественники именовали их финскими.

По вопросу происхождения карельского народа существуют разные гипотезы³⁴. Достоверно известно, что карелы некогда заселяли обширную территорию от Выборгского залива и берегов Саймы до Онежского озера и побережья Белого моря. Древние карелы упоминаются в берестяных грамотах XII–XV веков, в Ипатьевской летописи, в «Слове о погибели Русской земли», в древнескандинавских письменных источниках: латиноязычной хронике «История Норвегии» (кирьялы), в «Круге земном» Снорри Стурлусона (Кирьялаланд), в «Саге от Эгиле Скаллаграмссоне» (Кирьялаланд и кирьялы), в «Саге о Хаконе, сыне Хакона» (кирьялы).

Лённрот различал финнов и карелов, но считал их *одним народом*, разделенным по религиозному принципу. В путевых заметках он писал о благоприятном впечатлении, которое произвели на него карелы: «Православное финское население, живущее в этих краях, по-моему, очень выгодно отличается от людей уезда Каяни. Будучи на редкость гостеприимными и услужливыми, они к тому же поддерживают в своих жилых помещениях большую чистоту, чем на упомянутой финской стороне. <...> К тому же, эти люди отличаются такой живостью в движениях и разговорах, что можно подумать, что они относятся к совершенно отличной

³¹ Лённрот Э. Калевала. Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен / Пер. Э. Киуру и А. Мишина. Петрозаводск: Карелия, 1998.

³² Лённрот Э. Калевала 1835 / Пер. Э. Киуру и А. Мишина. Juminkeko: Verso, 2006. Издание вышло при поддержке финского фонда «Юминкеко».

³³ Kalevala taikka vanhoja Karjalan runoja Suomen kanssan muinoisista ajoista. Helsingissä, 1835.

³⁴ Кочуркина С. И. Гипотезы происхождения карел // Прибалтийско-финские народы России. М., 2003. С. 160–161.

от финнов нации»³⁵. Замеченные во время путешествий различия между финнами и карелами, а также места записей наиболее талантливых образцов рунопевческого искусства, сделанных в 1833–1837 годах, и подсказали, вероятно, Лённроту первую версию названия. Отказ от этой версии означает только одно: Лённрот понял, что его «Калевала» стала ответом на общественно-политический запрос по созданию «финской Финляндии». В такой ситуации определение рун как «карельских» было явно преждевременным. Общественное сознание Финляндии того исторического периода идентифицировало карельские руны с культурно-историческим наследием молодой финской нации. Так национальная идеология, зародившаяся на западе Финляндии, в ганзейском городе Турку, в центре церковной жизни и романтических идей, нашла духовное и материальное выражение на востоке страны, в глухих карельских деревнях. Традиции Карелии стали символом «финскости»³⁶, а внутренняя полярность Финляндии с годами потеряла былую остроту. Как показывают современные исследования, Лённрот в тот исторический момент оказался прав. П. Хутту-Хилтунен со ссылкой на С. Холла пишет: «Национальные культуры выстраивают идентичности, вырабатывая значения о „нации“, с которой мы можем себя *идентифицировать*. Эти значения содержатся в преданиях, которые рассказываются о нации, воспоминаниях, которые объединяют современность с прошлым нации, и представлениях, которые конструируются о ней»³⁷. Образ «финской Финляндии» с ее ядром — рунопевческой Карелией — органично влился не только в общую картину композиторской музыки Финляндии, но и в мозаичную картину европейской музыки XX века.

Инерция полярности в период независимости Финляндии

Рождение понятия «финскость», по мнению Варпио, следует рассматривать «как часть диалога между центром и периферией» со смещением центра после 1809 года из Швеции в Россию и сохранением Финляндии

³⁵ Путешествия Элиаса Лённрота: путевые заметки, дневники, письма 1828–1842 гг. Петрозаводск, 1985. С. 115–116.

³⁶ Oramo I. Music and Nationality // Finnish Music Quarterly. 1988. № 3. P.16.

³⁷ Цит. по: Huttu-Hiltinen P. Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla. Kuuden runolaulajan laulutyylin kulttuurisensitiivien musiikkianalyysi. Kuhmo, 2008. S. 411.

в качестве периферии³⁸. Со времен крестовых походов и до начала периода автономии Финляндия именовалась Восточной землей (Österland). Такая номинация была ничем иным, как перенесением в область топонимики отдельного государства сложившегося к тому времени западного взгляда на мир, согласно которому мир состоит из двух половин — Востока и Запада³⁹. В последующие эпохи на Западе утвердилось мнение, что Восток «помог Европе (или Западу) определить по принципу контраста свой собственный образ, идею, личность, опыт»⁴⁰, а К. Ясперс (с позиций философского экзистенциализма) описал этот образ как внутренне полярный и закрепил за ним статус конститутивного свойства западного мира⁴¹.

Тридцать первого декабря 1917 года советское правительство России признало независимость Финляндии. Политический проект отныне был реализован, но восточный вектор в профессиональном искусстве Финляндии продолжал сохранять свое влияние и в XX веке. Восточное влияние в XX веке, возможно, в большей мере ощущалось извне, чем в самой Финляндии. По крайней мере, Д. Ричардс, своими глазами увидевший «финскую Финляндию», писал: «двойственность Востока и Запада» характерна для страны в целом и «является одной из самых интересных проблем Финляндии и финской культуры»⁴². В качестве примеров он назвал имена Эрkki Мелартина (1875–1937), уроженца восточной Финляндии (Карельский перешеек), и Селима Палмгрена (1878–1951), уроженца западной Финляндии. По мнению Ричардса, специфические черты стиля названных композиторов предопределены местом их рождения; этот же фактор повлиял и на их творческие биографии. Палмгрен стал профессором композиции в США, а Мелартин отправился в Индию изучать теософию. Местный фактор, конечно же, очень существен в понимании процесса становления любой творческой личности. Но в данном случае Ричардс, Мелартин и Палмгрен значимы в общей мозаичной картине композиторского творчества Финляндии как пример индивидуальной модальности образа «финскости».

Яркое и законченное воплощение образ «финскости» получил в художественном карелианизме⁴³ в период автономии. Но, как оказалось,

³⁸ Варпио Ю. Страна Полярной звезды. С. 9.

³⁹ Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока / Пер. с англ. СПб., 2006. С. 24.

⁴⁰ Там же. С. 8.

⁴¹ «Западный мир с самого начала — со времен греков — конституировался в рамках внутренней полярности Запада и Востока». Ясперс К. Смысл и назначение истории / Пер. с нем. М., 1991. С. 89.

⁴² Richards D. The music of Finland. London, 1968. P.7.

⁴³ О карелианизме см.: Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX — начала XX века. Петрозаводск, 2005.

музыкально-поэтический ресурс карельской миноритарной культуры дал искусству Финляндии импульс на весь XX век. «Сконструированные» Галлен-Каллелой, Лейно, Киви, Сибелиусом, Саариненом образы «финскости» со временем стали образами *самой* полиэтничной Финляндии.

В 1978 году Эрkki Салменхаара опубликовал статью «Об использовании народной музыки в новом финском музыкальном искусстве»⁴⁴. В отличие от названия университетской лекции Сибелиуса, где ключевыми словами были «народная музыка»⁴⁵, смысловой доминантой в названии статьи Салменхаара являются слова «новая музыка». Один из самых радикальных финских модернистов второй половины XX века, Салменхаара привел примеры из музыки своих современников — П.-Х. Нордгрена, Э. Бергмана, А. Саллинена, Й. Кокконена, для которых народная музыка (как и для Сибелиуса) сохранила эстетическую ценность.

О Сибелиусе в статье Салменхаара сказано следующее: «Хотя в своем первом творческом периоде он [Сибелиус. — В. Н.] создал образец народного стиля, который Тавастшерна окрестил калевальским романтизмом»⁴⁶, Сибелиус также «представил свое собственное модернистское направление»⁴⁷. Это направление у Сибелиуса естественным образом родилось как результат его колебаний между Западом и Востоком.

Образ «финской Финляндии» в симфонической поэме «Тапиола»

«Тапиола» (1926) — последнее симфоническое произведение Сибелиуса. Название поэмы происходит от упомянутого в эпосе названия, производного от имени Тапио, мифологического персонажа поэмы «Калевала», главного лесного божества. Тапиола неоднократно упоминается в поэме в значении «лес». Такое название (не «Тапио», а «Тапиола») не типично для «калевальских» сочинений Сибелиуса, предпочитавшего называть произведения именами персонажей, с которыми (в отличие от Тапио)

⁴⁴ *Salmenhaara E.* Kansanmusiikun käytöstä uudessa suomalaisestataidemusiikissa // *Musiikki*, 1978. № 4. S. 211–226.

⁴⁵ *Sibelius Jean.* Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen // *Musiikki*. 1980. № 2. S. 87–105. Со временем композиторское слово Сибелиуса о влиянии народной музыки на профессиональное искусство не утратило своей актуальности.

⁴⁶ *Salmenhaara E.* Kansanmusiikun käytöstä uudessa suomalaisestataidemusiikissa. S. 212.

⁴⁷ *Ibid.*

связаны основные сюжетные линии произведений (Куллерво, Кюллики, Лемминкяйнен).

«Тапиола» Лённрота и Сибелиуса — образ «финской Финляндии». На пространстве владений Тапио есть холмы и горы, поросшие гулким темным ельником, частым осинником и соснами с густой кроной. Там растут душистые цветы, колосятся травы, бегают лесная живность, пасутся стада, жужжат пчелы, а в небе парит орел. В общем — ожившая картина «искомой земли седой древности» (Х. Сихво).

Сам выбор Сибелиусом идеи, лежащей в сфере *живописности* и *звукоизобразительности* (а не повествовательности, как было ранее) достоин особого внимания, поскольку *бессюжетная* программа не могла быть реализована исключительно в рамках привычной для Сибелиуса композиции фабульного типа и соответствующих этому типу средств.

Музыка «Тапиолы» суггестивна, а ее композиция рациональна. «Тапиола» подобна тем «новым симфоническим композициям» В. Кандинского, «в которых мелодический элемент находит применение лишь иногда и как одна из подчиненных частей, но получает при этом новую форму»⁴⁸. В таких «композициях» «преобладающую роль играет разум, сознание, намеренность, целесообразность. Но решающее значение придается всегда не расчету, а чувству»⁴⁹.

Оригинальность симфонической поэмы «Тапиола» может быть также описана словами У. Эко, сказанными по поводу романов Дж. Джойса «Улисс» и «Поминки по Финнегану»: «Джойса не заботит последовательное развертывание времени или изображение правдоподобного пространственного континуума, в котором бы происходили движения его персонажей... книга, наподобие вселенной Эйнштейна, искривляясь, замыкается сама на себя. Первое слово на первой странице смыкается с последним словом на последней странице романа. Таким образом, произведение *конечно*, но одновременно и *неограниченно*. Каждый эпизод, каждое слово могут иметь множество различных соотношений со всеми другими эпизодами и словами в тексте»⁵⁰.

Аналогия с Джойсом многообещающа, хотя и не абсолютна. «Улисс» Джойса — «дневник не художника, изгнанного из города, но everypan'a, изгнанника в городе»⁵¹. «Тапиола» Сибелиуса — это «дневник художни-

⁴⁸ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 107.

⁴⁹ Там же. С. 108.

⁵⁰ Эко У. Поэтика открытого произведения // Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб., 2005. С. 96–97. Все отмеченные свойства Эко относят к поэтике открытого произведения.

⁵¹ Эко У. Поэтики Джойса / Пер. с итал. А. Коваля. СПб., 2003. С. 163.

ка», живущего на природе (в Айноле) и получающего «типично финское удовольствие» (Ричардс) от созерцания деревьев и озера (тоже образ «финской Финляндии»). И подобно тому, как Ирландия в «Улиссе» «остается лишь в качестве начального такта мелодии»⁵², «финская Финляндия» остается в виде мотива струнных (тт. 1–3).

Соотношение чувства и разума в поэме «Тапиола» вполне гармонично, а его звуковое воплощение сродни тому, что Кандинский называл «аккордом красочных и рисуночных форм, которые самостоятельно существуют как таковые, которые вызываются внутренней необходимостью и составляют в возникшей этим путем общей жизни целое, называемое картиной»⁵³. «Рисуночная» форма опирается на начальный мотив струнных, моделирующий ладовое и мелодическое строение рун⁵⁴. Этот полисемантический мотив является своего рода риторической фигурой и направляет развитие риторического плана спиралевидной музыкальной композиции поэмы. Начало и конец композиции четко маркированы, особенно подчеркнут момент *конечности* произведения, выраженный вполне традиционными средствами: мажорное трезвучие на тонике *h* (с сохранением ключевых знаков *fis* и *cis*) длится 11 тактов. Более оригинальное решение найдено для начала поэмы. Тоника робко появляется, словно в отдалении, в монохромной окраске у литавр, затем «ближе» у скрипок (громче, продолжительнее, чем у литавр и с полихромным расслоением тембра струнных инструментов на первые и вторые скрипки, альты и виолончели) и опять «удаляется» (литавры). Здесь функция маркирования начала совмещена с функцией экспонирования мифологического пространства Тапио (намечены глубина и высота).

Функция начального мотива, как и в рунах, амбивалентна. Это не только образ, способный к многочисленным трансформациям⁵⁵, но и конструктивная основа музыкальной композиции. Способность простого и краткого мотива к трансформациям рождает свободную игру «красочных» и «рисуночных» форм, уже лишенную остатков аристотелевских категорий.

⁵² Эко У. Поэтики Джойса. С. 159.

⁵³ Кандинский В. О духовном в искусстве. С. 82.

⁵⁴ Признаками стереотипной модели рун являются наличие двух ладовых опор *h* и *gis*, квартовый амбитус, мелодический изгиб в первой половине напева (опевание *h*), плавный спуск ко второй опоре (*gis*) во второй половине напева.

⁵⁵ П. Хутту-Хилтунен изучил обширный материал рун западных районов Беломорской Карелии, где до середины XX века сохранилась традиция рунопения, и пришел к следующему выводу: «С точки зрения мелодии, рунопение общего типа можно назвать минималистичным: оно содержит в себе простую и эффективную основную мелодию, в которой имеется большое количество вариаций... От некоторых исполнителей, прежде всего от исполнителей первой половины XX века, записаны варианты песен длиной почти в 100 строк, в которых нет ни одной одинаковой по своему напеву строки». *Huttu-Hiltunen P. Länsivienäläinen runolaulu 1900-luvulla. S.419.*

Сонористическая выразительность отличает экспозиционное про-ведение начального мотива. В его гармонической вертикали интегрированы тоны мелодического минора; они-то и меняют окраску простого (как попевка) квазирунического мотива, причем меняют кардинально. Сибелиус активно использует характерный для Стравинского прием — комплементарно-сонорную полифонию. Ее примеры есть уже в разделе *Largamente* (сопоставления и наложения разнотембровых линий и аккордов). Незадолго до окончания поэмы начинается подход к кульминации (*Allegro*, т. 513), технически решенный как увеличивающаяся в объеме сонорная масса. Звукоизобразительные мотивы у флейт, гобоев и английского рожка (т. 161 и далее) наполняют лесное пространство голосами его обитателей. Изысканной выразительностью обладают кластероподобные гроздья секунд у струнных (т. 106 и далее), неожиданно вторгающиеся виртуозные интерполяции, напоминающие технику диминуирования (флейты в т. 139) и колорирования (струнные в т. 586). Многочисленные секвенции и *ostinati* «пробежками» и «топтаниями» воссоздают характерный лесной гул, услышать который можно только в полной тишине.

«Аккорд красочных и рисуночных форм» в симфонической поэме «Тапиола» есть не что иное, как *структурно-сонорный дуализм*. Его структурный компонент подробно исследовал глубокий знаток музыки Сибелиуса, композитор и музыковед Э. Салменхаара.

Он выявил в поэме тридцать мотивов, из которых формируется «мозаичная» композиция, управляемая принципом ротации. В музыкально-историческом контексте эпохи такая техника, по мнению Салменхаара, по своей значимости сравнима с техникой Шёнберга⁵⁶. В приложении к своему исследованию Салменхаара поместил нотную таблицу из тридцати мотивов, призванную подтвердить правильность выводов исследователя.

Салменхаара был прав, когда искал в «Тапиоле» признаки «нового ощущения музыкальной формы»⁵⁷, но он делал это с позиции слухового опыта, обогащенного знанием музыки Д. Лигети. Отсюда и вывод о «мозаичной» композиции, подобной схеме «курица–яйцо»⁵⁸. Такую схему Эко назвал «кризисом самого принципа причинности»⁵⁹. Ряд мотивов, выде-

⁵⁶ *Salmenhaara E.* Tapiola. Sinfoniaen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistylin edustajana. Helsinki, 1970. S. 121–123.

⁵⁷ *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы // *Лигети Д.* Личность и творчество. Сб. статей / Пер. с нем. Ю. Крейниной. М., 1993. С. 167.

⁵⁸ Там же. С. 199.

⁵⁹ Если один музыкальный сегмент уже больше не предопределяет необходимым образом другой, непосредственно за ним следующий, если уже не существует той тональной системы, которая некогда позволяла слушателю предсказать следующие шаги в музыкальном высказывании, опираясь на те, которые им физически предшествовали, то

ленных исследователем в качестве структурной опоры (например, мотив у литавр в т. 1), выполняют иную функцию — сонорную (сопоставления и наложения тембров). Действительно конструктивной функцией наделен один мотив — мотив струнных. Он подвергается ритмическим сжатиям и увеличениям, проводится в основном виде, в инверсии и ракоходе (уже в разделе *Largamente*). Так же, как и в диатонических попевах в музыке XX века, мультипликативные сочетания начального мотива и его трансформаций обогащают диатонику хроматикой⁶⁰.

«Тапиола» не стала «естественным» завершением творческой биографии Сибелиуса. Она стала той чертой, у которой осознанно остановился ровесник Малера и Дебюсси, современник молодых финских модернистов А. Мериканто и В. Райтио, той чертой, которую при жизни Сибелиуса переступили композиторы поколения 1940–1950-х годов.

Каустинен и Савонлинна — современные символы полярности

Летом 1920 года к окружному врачу С. Топелиусу в Ньюкарлебу, что в Приботнии, случайно зашли карельские рунопевцы из Беломорской Карелии и спели эпические песни. Так Топелиус-старший узнал, что рунопевческая традиция, вытесненная из западной Финляндии в результате германских влияний, еще жива в Карелии. В современной Финляндии расположенный в Приботнии Каустинен известен тем, что там работает Институт народной музыки. Ближе к границе Финляндии с Россией находится город Савонлинна. Лённрот, посетивший в 1828 году провинцию Саво, писал: «По преданию, дошедшему до наших дней, первые финны приплыли сюда по воде. Долго они искали какую-нибудь избушку, чтобы выдворив прежнего хозяина занять ее, но безуспешно. Наконец заметили дым над рыбацкой избушкой, принадлежавшей, как оказалось, лапландцу»⁶¹. Ныне Савонлинна всемирно известен своими оперными фестивалями и является символом профессиональной музыки западной

это, несомненно, часть общего кризиса самого принципа *причинности*. Эко У. Поэтика открытого произведения. С. 103.

⁶⁰ Кон Ю. Г. О некоторых общих принципах ладообразования в музыке XX века // Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования. Л., 1982. С. 73. В этом также можно усмотреть проявление живой традиции рунопения. Хутту-Хилтунен пишет: «...у каждого исполнителя свой звукоряд». *Huttu-Hiltunen P. Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla*. S. 421.

⁶¹ Путешествия Элиаса Лённрота. С. 20.

традиции. А предание, услышанное Лённротом, в современной Финляндии уводит на Север, где теперь живут лапландцы.

Литература:

1. *Варнио Ю.* Страна Полярной звезды: введение в историю лит. и культуры Финляндии / Пер. с финск. Т. Виитала; Ин-т Финляндии в СПб., С.-Петерб. Гуманитар. фонд «Свобод. культура». СПб.: АДИА-М+ДЕАН, 1998. 94 с.
2. *Вихавайнен Т.* Период автономии в финской историографии: Лекция / Пер. с финск. М. Ипагова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. 28 с.
3. *Гринде Н.* История норвежской музыки / Пер. с норв. Л.: Музыка, 1982. 191 с.
4. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 108 с.
5. *Карху Э. Г.* Общение культур и народов: исслед. и материалы по истории финско-карельско-русских культурных связей XIX–XX вв. / Карел. науч. центр Рос. акад. наук, Ин-т яз., лит. и истории. Петрозаводск, 2003. 231 с.
6. *Кон Ю. Г.* О некоторых общих принципах ладообразования в музыке XX века // Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования. Л.: Сов. Композитор, 1982. 152 с.
7. *Кочуркина С. И.* Гипотезы происхождения карел // Прибалтийско-финские народы России. М.: Наука, 2003. С. 160–161.
8. *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы // *Лигети Д.* Личность и творчество. Сб. статей / Пер. с нем. Ю. Крейниной. М.: РИИ, 1993. С. 167–189.
9. *Лигети Д.* Форма в новой музыке // *Лигети Д.* Личность и творчество. Сб. статей / Пер. с нем. Ю. Крейниной. М.: РИИ, 1993. С. 190–207.
10. *Нилова В. И.* Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX – начала XX века. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005. 320 с.
11. *Ницше Ф.* О пользе и вреде истории для жизни // Сочинения. В 2 т. Т. 1. Литературные памятники / сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна; пер. с нем. М.: Мысль, 1990. С. 158–230.
12. Путешествия Элиаса Лённрота: Путевые заметки, дневники, письма 1828–1842 гг. / Пер. с финск. В. И. Кийранен и Р. П. Ремшуевой. Стихи в пер. О. Мишина. Петрозаводск: Карелия, 1985. 320 с.
13. *Расила В.* История Финляндии / Пер. с финск. и ред. Л. В. Суни. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1996. 294 с.
14. *Саид Э.* Ориентализм. Западные концепции Востока / Пер. с англ. СПб.: Русский мир, 2006. 637 с.
15. *Снельман Ю. В.* Национальность и национальная идея / Пер. с финск. Г. Колыбиной // Политическая история и историография (от античности до современности). Сб. научных статей. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 141–152.
16. *Такала И. Р. Ю. В.* Снельман — национальный философ Финляндии / Пер. с финск. Г. Колыбиной // Политическая история и историография (от античности до современности). Сб. научных статей. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 133–140.
17. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура / Пер. с англ. М.: Политиздат, 1989. 573 с.

18. Толкин Дж. Р. Р. «Беовульф»: чудовища и критики // Толкин Дж. Р. Р. Чудовища и критики: [пер. с англ.] / Дж. Р. Р. Толкин; под ред. Кристофера Толкина. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008. 413, [3] с. (Philosophy).
19. Эко У. Поэтики Джойса / Пер. с итал. А. Коваля. СПб.: Симпозиум, 2003. 496 с.
20. Эко У. Поэтика открытого произведения // Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2005. С. 83–116.
21. Южак К. И. Рунные напевы в двух сборниках А. Лауниса (к сравнению вариантов одной модели) // Русская и финская музыкальные культуры: проблемы нац. традиции и межкультур. взаимодействий / сост. В. И. Нилова. Вып. 2. Петрозаводск: Карелия, 1991. С. 26–46.
22. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Пер. с нем. М.: Политиздат, 1991. 527 с. (Мыслители XX в.).
23. Bergendal G. New Music in Iceland. Reykjavík: Iceland Music Information Centre, 1991. 178 p.
24. Dahlström F. Sibelius's Diary // Sibelius Forum II. Proceedings from The Third International Jean Sibelius Conference. Helsinki, December 7–10, 2000 / ed. by M. Huttunen, K. Kilpeläinen and V. Murtomäki. Sibelius Akademi. Helsinki: Hakapaino Oy, 2003. P. 12–19.
25. Flodin K. Die Erweckung des nationalen Tones in der Finnischen Music // Die Music. 1903–1904, Heft 22. S. 287–289.
26. Huttu-Hiltunen P. Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla. Kuuden runolaulajan laulu-tyylin kulttuurisensitiiven musiikkianalyysi. Kuhmo: Sibelius-Akatemia; Jumikeko, 2008. 439 s.
27. Oramo I. Music and Nationality // FMQ. 1988. № 3. P. 16–21.
28. Richards D. The Music of Finland. London: Evelyn, 1968. 120 s.
29. Salmenhaara E. Tapiola. Sinfoniaen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistylin edustajana. Acta musicologica fennica. Helsinki, 1970. 138 s.
30. Salmenhaara E. Kansanmusiikin käytöstä uudessa suomalaisestademusiikissa // Musiikki, 1978. № 4. S. 211–226.
31. Sibelius Jean. Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen // Musiikki. 1980. № 2. S. 87–105.

Сборник еврейского фольклора к двадцатилетию революции: дань эпохе¹

Сборник «Yidishe folkslider mit notn» («Еврейские народные песни с нотами»), приуроченный к двадцатилетию Октября, превосходил многие подобные издания по объему, художественному оформлению и по разнообразию и яркости предлагаемого материала. По сути, то была первая антология еврейского музыкального фольклора. Составителями сборника значатся выдающийся фольклорист М. Береговский и известный еврейский поэт И. Фефер. Однако, судя по архивным документам, Фефер был привлечен к работе над сборником лишь на завершающем этапе. В статье уточняются некоторые аспекты этого сотрудничества.

Выдающийся советский фольклорист Моисей Яковлевич Береговский (1892–1961), посвятивший жизнь изучению еврейской музыки, не включил в список своих трудов сборник «Yidishe folkslider mit notn» («Еврейские народные песни с нотами»), вышедший в Киеве в 1938 году². В библиографии известного советского еврейского поэта и крупного общественного деятеля Ицика (Исаака Соломоновича) Фефера (1900–1952) эта книга также не значится³. Составители сборника не только не продолжили сотрудничества, но и впоследствии словно бы забыли о своем де-тище. И. Фефер, входивший в состав крупнейших московских еврейских

¹ Статья выполнена в рамках плана на секторе инструментоведения Российского института истории искусств и публикуется с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

² См.: *Береговский М. Я.* Перечень опубликованных и неопубликованных трудов. Машинопись. КР РИИИ. Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 43. (Составлен в 1956 г.) Библиография, включающая рукописи, посмертные издания и работы о Береговском помещена в кн.: *Береговский М. Я.* Еврейские народные музыкально-театральные представления. Киев, 2001. С. 640–646.

³ См.: *Leksikon fun der nayer yidisher literatur: Biographical Dictionary of Modern Yiddish Literature / Aroysgegebn fun Alvetlekh n yidishn kultur-kongres.* In 8 bender. B. 7. New York, 1968. Z. 428–433; *Finkelshteyn A.* Itsik Fefers bikher // *Sovetish Heymland.* 1975. № 10. Z. 176–178.

издательств, никогда более не участвовал в работе над сборниками музыкального фольклора⁴. М. Береговский оставил после себя грандиозный пятитомный труд «Еврейский музыкальный фольклор», составленный на основе собранной им уникальной коллекции. Сборник «Yidishe folkslider mit notn» стоит словно бы особняком, не вписываясь в представленную ученым стройную систему еврейского музыкального фольклора. Судя по примечаниям в Каталоге фоноархива Института рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского, сюда вошли лишь единичные записи из коллекции фольклориста⁵.

Каковы были условия выхода этой книги, и с чем связано ее последующее «забвение»?

«Yidishe folkslider mit notn» — издание, созвучное своему времени. На протяжении 1930-х годов внимание советских властей к народному творчеству становилось все более пристальным. Фольклор оказался включен в арсенал идеологических средств, эффективность его воздействия на массы не просто декларировалась, но изучалась⁶. В журналах печатали объявления о конкурсах на запись произведений народного творчества и консультации для собирателей⁷. В 1936–1940 было издано множество фольклорных сборников — в Архангельске и Петрозаводске, Саратове и Ростове-на-Дону, Новосибирске и Иркутске, Челябинске, Улан-Удэ — в этнографическое движение была вовлечена вся страна⁸.

⁴ Мы не стали бы относить к таковым выпущенный годом ранее сборник Ferzn un tchastushkes / Ongeshribn fun der brigade shrayber un bashtand fun: I. Fefer, A. Gontar, I. Kotlyar, F. Sito, B. Rutyanski [Стихи и частушки, записанные бригадой писателей. Составители: И. Фефер, А. Гонтарь, И. Котляр, Ф. Сито, Б. Рутянский]. Kiev, 1937, в котором нотный материал отсутствует.

⁵ См.: Фоноархив еврейского музыкального наследия: Коллекция фонографических записей еврейского фольклора из фондов Института рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского: Аннотированный каталог фоноцилиндров, нотных и текстовых расшифровок / Сост. Л. В. Шолохова. Киев, 2001.

⁶ Например, в производственном плане на 1932 г. бригады, работавшей по теме «Фольклорный репертуар рабочего Ленинграда», третьим пунктом значится: «Выявление влияний, формирующих сознание нового человека и влияний, идеологически вредных». Цит. по: *Петрова Л. И.* Из истории собирательской и издательской работы ленинградских фольклористов (по материалам протоколов, отчетов, писем 30-х годов XX в.) // Из истории русской фольклористики. Вып. 6. СПб.: Наука, 2006. С. 250.

⁷ См., например: Народные поэты // Литературный критик. 1936. № 12. С. 57–64; *Крупнянская В.* Как записывать устное народное творчество // Народное творчество. 1937. № 12. С. 67–68; объявление о конкурсе на запись сказов в журнале Народное творчество. 1939. № 3. С. 62. Премии составляли от 100 до 1000 рублей. Вслед за объявлением в рубрике «Консультация» помещена статья «Что такое сказ?» (С. 63).

⁸ Библиографию сборников на русском языке см.: Русский фольклор. Библиографический указатель 1917–1944 / Сост. М. Я. Мельц. Л., 1966.

Этот процесс находился под постоянным идеологическим надзором. Официальная точка зрения гласила, что изменившиеся социальные условия вызвали к жизни новый фольклор, принципиально отличающийся от прежнего: «Если в памятниках старинного фольклора эхо прошлого обычно заглушает слабые отзвуки современности, то в песнях и сказаниях, слагаемых в наши дни, современная эпоха говорит полным и могучим голосом»⁹. На совещании писателей и фольклористов, проходившем в Москве в преддверии Первого съезда писателей, Ю. М. Соколов¹⁰ призывал «покончить с этим индифферентным отношением к фольклору... положить предел стихийности, активно вмешаться в фольклорный процесс»¹¹. В статье, заголовок которой призывает: «Создадим эпос сталинской эпохи», обозначено принципиальное требование: «...важно не только собирать и записывать фольклорные произведения, эти драгоценные жемчужины народного творчества, нужно *помогать сказителям создавать новое*, всемерно повышая их культурный уровень и расширяя их творческий кругозор»¹² [курсив наш. — Е. Х.].

Введение термина «народное творчество» позволило формировать корпус советского фольклора, включая в него соответствующие идеологическим запросам властей произведения отдельных сочинителей. «Дело было... в принципиальной возможности выражать от имени народа определенные идеи, возводить их в ранг общенародных, общепринятых и безусловных», — поясняет Л. И. Емельянов¹³.

Двадцатилетие Октября ознаменовалось выпуском многочисленных сборников, целиком или частично посвященных фольклору нового времени. Тон задавал официозный фолиант «Творчество народов СССР» под редакцией А. М. Горького¹⁴. В книге более пятисот страниц, они украшены цветными орнаментами и перемежаются вклейками с портретами вождей, вытканными на коврах, вырезанными из кости и т. п. Год спустя этот

⁹ Березов И. Ленин и Сталин в устном творчестве народов СССР // Народное творчество. 1937. № 9–10. С. 26.

¹⁰ Соколов Юрий Матвеевич (1889–1941) — крупнейший собиратель фольклора, преподавал в Московском гос. университете, в 1931 г. возглавил Фольклорный кабинет при Московском отделении Государственной академии искусствознания. Автор учебника «Русский фольклор» (1938).

¹¹ Цит. по: Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века: 1900 – первая половина 1941 г. СПб., 2009. С. 646.

¹² Народное творчество. 1939. № 4. С. 2.

¹³ Емельянов Л. И. Термин «советский фольклор» в 1930-е годы // Из истории русской фольклористики. Вып. 4–5. СПб., 1998. С. 221.

¹⁴ Творчество народов СССР. М., 1937. 534 с. Обозначенные на титульном листе вслед за А. М. Горьким фамилии соредкторов Л. З. Мехлиса и А. И. Стецкого, впоследствии репрессированных, в библиотечных экземплярах вырезаны или вымараны черной краской.

том был переиздан уже меньшим форматом, в черно-белом оформлении, с меньшим числом вклеек. Кроме того, отдельными сборниками были переизданы песни, посвященные Гражданской войне и Красной армии¹⁵.

Свою лепту в прославление новой жизни должен был внести и еврейский народ. Первые издания, посвященные советской теме, были составлены из переводов на идиш — две напечатанные в Киеве тоненькие книжки карманного формата из библиотечки «Zay greyt» («Будь готов»): «Folkslider vegn Leninen» («Народные песни о Ленине», 1934) и «Folkslider vegn Stalinen» («Народные песни о Сталине», 1937). Однако уже в 1937 году в Киеве вышел «парадный» сборник в твердой обложке. На зеленом фоне серебряными буквами выведено: «Lider vegn Stalinen» («Стихи и песни о Сталине»). Первый раздел книги составляют стихи советских поэтов в переводе на идиш, во втором — образцы народного творчества. Одно из произведений записано от стодвеннадцатилетнего Хершела Кацапа.

В 1939 году вышла книга «Dos gezang fun di felker fun FSSR vegn Leninen un Stalinen» («Песни народов СССР о Ленине и Сталине»). В нее были включены 57 произведений из «Творчества народов СССР» в переводе А. Кушнирова. Красный переплет украшает фотография с изображением профилей Ленина и Сталина (резьба по кости, артель резчиков с Ломоносовка Холмогорского р-на Архангельской обл.). Фамилии Ленина и Сталина на обложке выведены золотыми буквами.

Большинство подобных сборников на идише печатались в Киеве и Москве. Одна книжка увидела свет в Минске¹⁶, еще одна — в Одессе¹⁷. Все одни рассчитаны на «советского еврейского читателя»: тексты даны согласно правилам, принятым в Советском Союзе — в них не используются конечные формы написания букв, а гебраизмы выписаны фонетически. Латинская транслитерация отсутствует. В некоторых изданиях опубликованы подлинно народные произведения, в других — подделки, сработанные порой чрезвычайно грубо. Есть такие «песни», в которых стихотворный метр меняется не только от строфы к строфе, но даже внутри одного куплета. В более поздних изданиях без каких-либо ссылок перепечатываются опубликованные ранее произведения. Не обошлось и без курьезов: четырежды в сборниках разных лет публикуется текст, записанный от

¹⁵ Творчество народов СССР. М., 1938. Гражданская Война. М., 1938. Красная армия. М., 1938.

¹⁶ Yidishe folkslider vegn der royter armye un militerish-yamishn flot [Еврейские народные песни о Красной Армии и Военно-Морском Флоте] / Unter der redaktzie fun Z. Akselrod. Minsk, 1938.

¹⁷ Yidishe folkslider [Еврейские народные песни] / Tsunoyfgeshtelt: M. Khashevatsky un Der Nister. Odes, 1940.

упомянутого нами Хершела Кацапа из Одессы. В трех случаях он представлен как информант, в четвертом — как профессиональный поэт. Его возраст в сборниках 1937 и 1940 года обозначен как 112 лет. В двух других изданиях — 1939 и 1940 года (в обоих принимал участие И. Добрушин, а редактором выступал А. Фрумкин) — 115 лет.

Сборник Береговского-Фефера в полной мере отвечает требованиям того времени. Его открывает «Интернационал» в переводе на идиш известного поэта и драматурга С. А. Ан-ского¹⁸, крупного этнографа, а также, что, по-видимому, было немаловажно — профессионального революционера. Включение «Интернационала» в песенные сборники стало в конце 1930-х годов весьма распространенной традицией. Укажем здесь только издания на языке идиш: мы встречаем его в «Lider funem sovetishn folk» («Песни советского народа». М., 1938) и «Sovetische lider mit melodies» («Советские песни с мелодиями». Киев, 1940), в адресованной детям, красочно изданной книге «Yidische folkslider» («Еврейские народные песни». Одесса, 1940)¹⁹ и даже в вышедшем после войны за пределами Советского Союза томике «Undzer gezang» («Наши песни». Варшава, 1947).

В то же время сборник весьма необычен. Во-первых, это одно из немногих изданий того времени, в котором дана нотная строка, тогда как в большинстве фольклорных сборников, включая пафосное «Творчество народов СССР», опубликованы только тексты песен. Среди изданий на идише музыкальный материал приведен еще только в двух книгах, также вышедших в Киеве (в работе над одной из них принимал участие М. Береговский)²⁰. Во-вторых, помимо песен в сборнике есть раздел «Nigunim un tents» («Напевы и танцы»), куда вошли мелодии из репертуара свадебных музыкантов *клезмеров* и хасидские напевы без слов — *нигуны* (всего 52 номера). В-третьих, необычным было сотрудничество двух выдающихся деятелей еврейской культуры, чьи имена значатся на титульном листе, — Моисея Береговского и Ицика Фефера.

¹⁸ Семен Акимович Ан-ский — псевдоним; подлинное имя — Шлойме-Занвил бен Арн Рапопорт (1863–1920). В 1912–1914 гг. Ан-ский провел три фольклорно-этнографические экспедиции — на Киевщине, на Волини и на Подолии.

¹⁹ Это издание — в нарушение сложившейся традиции — не начинается с «Интернационала»; он помещен в конце раздела «Советские песни», на с. 123.

²⁰ Береговский готовил к публикации сборник *Yidische sovetische folkslider mit melodies* [Еврейские советские народные песни с мелодиями]. Kiev, 1940. Он упоминает о работе над этой книжкой в письме Моисею Мильнеру (см.: Письма деятелей еврейской культуры к М. А. Мильнеру // Из истории еврейской музыки в России: Материалы международной науч. конф. «Еврейская профессиональная музыка в России. Становление и развитие». Вып. 2. СПб., 2006. С. 207). В самом издании фамилия Береговского отсутствует. Второй сборник: *Sovetische lider mit melodies* [Советские песни с мелодиями]. Kiev, 1940.

В судьбах этих людей можно найти немало общего. Оба родились на Украине, в Киевской губернии: Береговский — в селе Термаховка, Фефер — в местечке Шпола. Отцы обоих были учителями. Оба молодых человека воспитывались в еврейских традициях, знали и любили свой родной язык — идиш.

В молодости и Береговский, и Фефер оказались в Киеве, их первые публикации датированы одним, 1919 годом. Оба молодых человека сотрудничали с Культур-Лигой²¹. Береговский организовал еврейскую музыкальную школу, проводил концерты, одна из его первых статей напечатана в журнале «Shul un leb» («Школа и жизнь»)²², издававшемся при секции школьного образования Культур-Лиги. Несколькими годами позже также под эгидой Культур-Лиги вышли книги Фефера: «Proste trit» («Простые шаги», 1925), «Gefunene funken» («Найденные искры», 1928), «Gevetn» («Состязания», 1930) и другие.

И Береговский, и Фефер знали страшную правду о еврейских погромах. Береговский преподавал в интернатах для еврейских детей-сирот в Петрограде, а затем в подмосковной Малаховке. Фефер неоднократно обращался к теме войны и погромов в своих произведениях.

Береговский был арестован в августе 1950 года, вышел из заключения и добился реабилитации в 1955 году. Фефера арестовали в декабре 1948 года и приговорили к расстрелу. Приговор был приведен в исполнение в августе 1952 года.

Оба — и Береговский, и Фефер — были преданы любимому делу, активны, работоспособны. Моисей Яковлевич создал уникальную коллекцию, для которой собрал, расшифровал и частично подготовил к публикации огромное количество образцов еврейской музыки. Однако из всей грандиозной работы при жизни ему удалось напечатать лишь первый том, в который вошли еврейские рабочие и революционные песни периода 1905 года²³. Подвижнический труд всей жизни ученого был оценен уже после его смерти²⁴.

²¹ Культур-Лига (Лига еврейской культуры) была учреждена в Киеве в январе 1918 г. Главной задачей ее организаторы считали консолидацию деятельности по развитию еврейской культуры на языке идиш. К осени 1918 г. это была единая структура, в которую входили секции образования (школьного, дошкольного и внешкольного — для взрослых), издательская, библиотечная, музыкальная, театральная, литературная и художественная.

²² *Beregovski M. Gezang als limud in der folksshul* [Музыка как предмет преподавания в народной школе] // *Shul un leb*. Kiev, 1920. № 8–9. Z. 30–42. (на идише)

²³ *Береговский М. Я. Еврейский музыкальный фольклор* / Под общей ред. М. Винера. Т. 1. М., 1934. (Вышел в двух вариантах — на идише и русском языке).

²⁴ Подробнее о наследии М. Береговского см.: *Береговская Э. М. О собрании еврейской народной музыки, созданном М. Я. Береговским* // Из фондов Кабинета рукописей Рос-

Фефер — плодовитый поэт, много печатавшийся в газетах и журналах, активно выступавший с лекциями и декламировавший стихи в клубах. Его произведения заучивали наизусть дети в еврейских школах. В августе 1934 года Фефер вошел в президиум правления только что созданного Союза советских писателей. Впоследствии он был членом президиума, а затем — ответственным секретарем Еврейского антифашистского комитета в СССР, сотрудничал с центральными органами еврейской печати — газетой «Еунікаут», журналом «Неумland». Был хорошо известен за рубежом.

Казалось бы, союз двух ярких деятелей культуры должен был принести интересные плоды. Парадокс заключается в том, что реального сотрудничества не было: сборником вплоть до подписания договора с издательством занимался один М. Береговский. Упоминание о подготовке книги и связанных с этим сложностях находим в письме от 6 апреля 1937 года: раздосадованный проволочками Береговский думает предложить его в московское издательство «Der emes». А в письме, датированном 25 апреля, читаем: «Наконец я уже подписал договор на издание этого сборника Укр. Нацмениздательством. Условия (материальные) неплохие, но мне навязали Фефера в компаньоны (это к почти законченной работе). Я боролся долго, всячески отбояривался от этого гнусного предложения, но в конце концов должен был сдаться. Сборник будет хорошо издан: шмуцтитулы, рисованные лучшими художниками, заставки, концовки, художественно оформленный переплет, соответствующий формат, бумага и пр. и пр. Материал собран очень хороший, и я как будто имею все основания быть довольным этим сборником»²⁵.

Из письма видно, что эта работа не была выполнением официального заказа. В то же время существовала некая «официальная линия», которой следовал Береговский. В первом из названных писем вскользь упомянуты некие «конкуренты», следовательно, издательству предлагались и другие подобные проекты.

Сотрудничество с Фефером связано с непосредственной подготовкой сборника к печати. Остается лишь гадать, какие причины побудили издателей настоять на этом «соавторстве». Возможно, то было усилением «идеологической линии», поскольку Береговский был — и до конца жиз-

сийского института истории искусств: Сообщения. Публикации / Сост. Г. В. Копытова. Вып. 4. СПб., 2007. С. 86–96; Хаздан Е. В. Коллекция Моисея Береговского: Музыка, восставшая из небытия // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: Проблемы артикуляции: Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции / Отв. ред. И. В. Мацневский. СПб., 2008. С. 44–48.

²⁵ Фрагменты писем М. Я. Береговского к Исааку Соломоновичу Рабиновичу и Марии Федоровне Порывкиной (1926–1961) // Арфы на вербах: Призвание и судьба Моисея Береговского. М., 1994. С. 100.

ни оставался — беспартийным, тогда как Фефер вступил в ВКП(б) в молодости — в 1919 году.

Может быть, суть «гнусного» — по определению Береговского — предложения заключалась в другом. Среди сборников, издававшихся в конце 1930-х годов, было немало фальсификаций: составители включали в них специально сочиненные вирши о советской стране, ее вождах, Красной Армии и колхозах, выдавая их за народные произведения. Могло ли случиться так, что в работе над фольклорными текстами редакторам понадобилась помощь опытного поэта, писавшего, как отмечали критики, простым и ясным языком?

Приглядимся к песням, помещенным в сборник. Первое, что бросается в глаза — отсутствие каких-либо упоминаний о времени или месте записи, информантах. Это совершенно нехарактерно для Береговского, всегда с особенной тщательностью фиксировавшего все детали. В своей картотеке помимо даты и места записи, имени, возраста, рода занятий исполнителя, он отмечал наличие известных ему вариантов произведения, указывал, кто и когда расшифровывал запись. Отсутствие данных тем более удивительно, что подобная информация есть в других сборниках этого времени в большинстве случаев. Мы находим их после каждой песни, либо в оглавлении. «Паспортами» снабжаются даже произведения, перепечатанные из других изданий. Например, в книге И. Добрушина и А. Юдицкого, вышедшей в Москве в 1940 году²⁶, около некоторых песен, взятых из сборника Береговского-Фефера, стоит помета: «записано на Украине».

Состав сборника, подготовленного Береговским (и Фефером), неоднороден. Некоторые песни представляют собой редкие варианты, не встречающиеся в других изданиях, другая часть — популярные мелодии. Отдельным номерам предпослано инструментальное вступление — свидетельство того, что произведение бытовало на эстраде; такого рода запись могла быть сделана, например, с пластинки. Некоторые песни знакомы нам по изданиям Петербургского Общества еврейской народной музыки. Например, «*Au, maun man*» («Ай, мой муж», z. 22) в обработке П. Львова вышла в 1912 году под названием «*Wos wet sain, mikejach Burikes*»²⁷ («Что делать со свеклой?»), другая — «*Ikh bin a balegole*» («Я — извозчик», z. 48)

²⁶ *Yidishe folkslider* [Еврейские народные песни] / Tsunoyfgeshtelt: I. Dobrushin un A. Yuditsky. Moskve, 1940.

²⁷ Такая транслитерация была принята в изданиях и программах концертов Общества еврейской народной музыки в Петербурге; см., например: *Копытова Г. В.* Общество еврейской народной музыки в Петербурге-Петрограде. СПб., 1997. С. 64.

в обработке С. Розовского — дважды: в 1914 и 1923 году²⁸. Следовательно, сборник составлялся как своего рода антология, причем Береговский, стремясь максимально широко представить жанры еврейского музыкального фольклора, ввел в него «инструментальный» раздел. Публикация популярных песен, таких как «Lomir ale ineynem» («Давайте все вместе»), «Lomir zikh iberbetn» («Давай помиримся»), «Mekhuteneste taune» («Сватья моя») и др. свидетельствует об ориентации издания на запросы массовой аудитории.

Доля номеров, собранных самим Береговским, относительно невелика²⁹. Часть песен, помещенных в двух первых разделах — «Нужда, работа и борьба» и «Рекрутчина, призыв», — уже были опубликованы в 1934 году. Несколько произведений Береговский планировал включить во второй том «Еврейского музыкального фольклора»³⁰. Названия еще восемнадцати песен³¹ встречаются в Каталоге фоноархива Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского³²; в шести случаях в Каталоге есть отметка о публикации в нашем сборнике³³.

Сопоставление песен, вошедших в издания 1934 и 1938 года, позволяет понять особенности собрания Береговского-Фефера. Изменения, вне-

²⁸ Береговский знал эти издания; упоминание о них есть в его программной статье: *Beregovski M. Tsu di ufgeben fun der yidisher muzikalisher folkloristik [К задачам еврейской музыкальной фольклористики] // Problemes fun folkloristik / Redaktzie fun M. Viner. Zamlung 1. Kiev; Kharkov, 1932. Z. 94–145. (на идише)*

²⁹ Мы не рассматриваем здесь номера последнего раздела «Nigunim un tents» («Напевы без слов и танцы»), анализ которого невозможен без тщательного изучения архивных материалов.

³⁰ «Di fayerdike libe» («Пламенная любовь», z. 237) опубликована в сб.: *Береговский М. Еврейские народные песни / Под общ. ред. С. Аксюка. М., 1962. № 8. Две другие песни — «Tsitstap, kurelap» («Цип-цап, курелап», z. 336) и «Ikh bin geforn keyn eyn» («Я поехал к одному», z. 336) — включены в красочное издание: «Мед и слезы: Еврейские народные песни из сборника Моисея Береговского» (Общ. ред. А. Френкеля, переводы с идиша Е. Баевской и М. Яснова; Еврейский общинный центр Санкт-Петербурга. СПб., 2007. С. 336, 352).*

³¹ Десять из этих восемнадцати номеров вошли в раздел «Советские песни», которому мы в дальнейшем уделим специальное внимание.

³² Фоноархив еврейского музыкального наследия: Коллекция фонографических записей еврейского фольклора из фондов Института рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского: Аннотированный каталог фоноцилиндров, нотных и текстовых расшифровок / Сост. Л. В. Шолохова. Киев, 2001. В дальнейшем, ссылаясь на это издание, при указании шифра записи мы будем в скобках приводить ее порядковый номер в Каталоге.

³³ Эти шесть песен: «Mayn mame, zi hot mikh geshlogn» (z. 228); «Ringele, ringele, roygez» (z. 332); «Her zhe tate» (z. 339); «Bruderke, du bist dokh fun undzer ort» (z. 397); «Vi der mentsh vert geboyrn» (z. 424); «Af di felder» (z. 456). В ряде ситуаций речь может идти о совпадениях. Например, песня «Zay zhe mir gezunt» (z. 106–107), согласно инвентарной записи, не была расшифрована: «Плохо записано, незаконченные куплеты», — помечает Береговский (Шифр: А 355.3 (661)). Другая песня — «Sonim, sonim hob ikh, tayer lebn mains» (z. 240–241) полностью соответствует описанию в Каталоге (Шифр: А 997.6 (2313)). Однако дата ее записи и расшифровки — 1937 г., когда сборник был фактически полностью укомплектован.

сенные в нотные тексты в сборнике 1938 года, кажутся на первый взгляд незначительными. Вместо обычно проставляемых собирателем указаний метронома даны итальянские обозначения темпа; в некоторых случаях мелодия перенесена в более удобную тесситуру. В двух номерах проставлены другие ключевые знаки. В одном случае их смена связана с пересмыслением опорного тона³⁴, во втором вместо этнографической нотной записи, допускающей единовременное указание при ключе и бемолей, и диезов, дана более привычная широкому кругу читателей запись академическая³⁵. По-видимому, ориентацией на непрофессиональных музыкантов продиктованы и некоторые другие изменения. Например, в одной из песен Береговский, избегая смены размера, вводит дополнительную четверть³⁶. Сняты специфические знаки этнографической нотации, маркирующие конкретное индивидуальное исполнение: некоторые глиссандо, ноты, взятые чуть ниже, и др.

Подобным образом отредактированы и песенные тексты. Береговский отказывается от фиксации особенностей диалектного произношения³⁷, изредка переставляет или опускает куплет. Напротив, в ряде песен на стихи Давида Эдельштата и Мориса Винчевского текст напечатан полностью, тогда как в сборнике 1934 года Береговский приводит в каждой песне лишь по одному куплету. Местами встречаются замены шероховатой рифмы на более удачную (не в этом ли — рука И. Фефера?). Порой правка носит идеологический характер. Например, вместо слов «лучше бы мне идти на Встречу субботы» читаем: «лучше бы мне быть евреем на Субботе» (по всей видимости, редакторы стремились избежать упоминания обряда: «Kaboles Shabes»)³⁸.

В сущности, этнографическая запись с ее скрупулезной фиксацией мельчайших особенностей индивидуального исполнения в сборнике заменяется неким обобщенным вариантом, обращенным к максимально широкой аудитории. При такой работе с материалом ссылка на информантов, действительно, становилась излишней.

Особый интерес вызывает последний раздел — «Sovetische folkslider» («Советские народные песни»). Семь песен из него были напечатаны в ноябре 1937 года — буквально за несколько месяцев до издания самой книги — в юбилейном номере киевского журнала «Farmest» после небольшой

³⁴ «Оу, undzere yorelekh» («Ой, наши годочки», з. 42); в сборнике 1934 г. № 18.

³⁵ «Forn forstu fun mir avek» («Ты уезжаешь прочь», з. 114); в сборнике 1934 г. № 119.

³⁶ «Оу, nayn khadoshim» («Ой, девять месяцев», з. 116); в сборнике 1934 г. № 113.

³⁷ Поскольку тексты песен в сб. 1938 г. даны в оригинальном написании, передача диалектного произношения возможна лишь в латинской транслитерации под нотами.

³⁸ Песня «Оу, nayn khadoshim».

статьи Береговского³⁹. Названий пяти из них в каталоге фоноархива найти не удалось. Возможно, предвзятой этой публикацией выход сборника, не поспевшего к выходу в 1937 году, его создатели провели апробацию материала, включенного в работу совсем недавно.

Обращает на себя внимание числовая символика: в книге, издание которой было приурочено к двадцатилетию Октября, в разделе советских песен — двадцать произведений. В последней песне в четных строках повторяется как заклинание: «Shoyn tsvantsik uog» («Уже двадцать лет»):

Мы все — равны
Уже двадцать лет.
Мы свободны, мы богаты
Уже двадцать лет.
Поля богаты хлебами
Уже двадцать лет.
Нет бед и нужды
Уже двадцать лет.
и т. д.

Песня с такой же первой строкой упоминается в Каталоге фоноархива⁴⁰: запись сделана Береговским в 1936 году в местечке Фрайлебн от восемнадцатилетней Шевы Фрейдман. Расшифровывала запись коллега Береговского, а в прошлом — его ученица С. Шнайдер. Вот только вторая и все последующие четные строки песни немного иные: «Shoyn akhtsik uog» («Уже восемнадцать лет»). Согласно каталогу, песня не была опубликована. Последняя помета гласит: «Фоноцилиндр стерт».

Уничтожение записи, скорее всего, никак не связано с публикацией измененного варианта песни, оно могло быть продиктовано нехваткой чистых цилиндров для новых экспедиций. В одном из своих писем М. Береговский сетует: «... для поездки мне необходимо было бы иметь с собою чистых 50–70 фонографических валиков. У меня же в настоящий момент нет ни одного. Значит, надо засесть расшифровать каких-нибудь 200 песен»⁴¹. Но то, что песня значит неопубликованной, может указывать на неприятие Береговским подобных изменений.

³⁹ *Beregovski M. Di yidishe sovetishe folkslid [Еврейская советская народная песня] // Farmest. Literarish-kinstlerisher un kritish-bibliografisher zhurnal. Kiev, 1937. № 11. Z. 94–104. (на идише)*

⁴⁰ Фоноархив еврейского музыкального наследия. Шифр: А 933.2 (2076).

⁴¹ Фрагменты писем М. Я. Береговского к Исааку Соломоновичу Рабиновичу и Марии Федоровне Порывкиной (1926–1961) // Арфы на вербах: Призвание и судьба Моисея Береговского. М., 1994. С. 98. Письмо от 01.10.1936.

Из двадцати песен «советского» раздела в сборнике половина имеет свои «прототипы» в Каталоге фоноархива. При этом лишь однажды — в описании песни «Af di felder» («В полях») значится: «материал опубликован»⁴². Еще в одном случае, согласно каталогу, в нотном формуляре есть пометка о публикации в сборнике Береговского-Фефера *варианта* песни. Здесь не совпадают первые строки: «Mitvokh nokhn buker» (опубликованная версия) — «Mitvokh mitn aker» (Каталог)⁴³. Некоторых «двойников» отыскать достаточно просто. Например, песня «Far dem libn khaver Stalin» («За любимого товарища Сталина»), с которой начинается «советский» раздел, в журнале «Farmest» имеет другое название: «S'hot gelebt mit undz a khaver» («Жил с нами товарищ»). Так же поименована запись в Каталоге фоноархива⁴⁴. В книге, по-видимому, из идеологических соображений, в качестве названия песни выбрана строка из ее последнего куплета.

Десяти песен нам найти не удалось. Были ли они предложены Береговскому его соредактором? Когда, где и кем записаны? Ответа на этот вопрос мы, возможно, не узнаем.

В целом «советский» раздел сборника выстроен чрезвычайно продуманно. В нем максимально широко представлена тематика своего времени: есть песни, связанные с именем Сталина как напрямую, так и косвенно. Например, заключительный куплет в песне «Mir fayern dem oktyabr-yontev» начинается знаменитыми словами вождя:

Dos lebn iz gevorn beser,
 Dos lebn iz gevorn freylekh...
 («Жить стало лучше, жить стало веселее»⁴⁵.)

⁴² Шифр: А 949.2 (2140). Записано в 1936 г. в Львово от студента-агротехника Шнеера Н. Запись М. Береговского. Расшифровала С. Шнайдер.

⁴³ «Mitvokh mitn aker» («В среду с плугом»). Шифр: А 819.1 (1701). Записано в 1934 г. в Киеве от Гели Фройман, 27 лет. «Mitvokh nokhn buker» — в сб. «Yidische folkslider mit notn». Z. 460.

⁴⁴ Шифр: А 893.3 (1935). Запись сделана в 1936 г. в Калининдорфе. Согласно пометам, материал опубликован не был. Фоноцилиндр стерт.

⁴⁵ Фраза из речи, произнесенной Сталиным 17 ноября 1935 г. в выступлении на Первом всесоюзном совещании рабочих и работниц-стахановцев. Поводом для оптимистичной оценки ситуации в стране стала отмена карточек на хлеб и муку. В 1937 г. фраза уже цитировалась в песне А. В. Александрова на слова В. И. Лебедева-Кумача:

Звонки как птицы, одна за другой,
 Песни летят над советской страной.
 Весел напев городов и полей —
 Жить стало лучше, жить стало веселей!..

В другом упомянутом нами сборнике «Yidische sovetische folkslider mit melodies» (Kiev, 1940) на с. 42 помещена песня, название которой также отсылает к речи вождя: «Lebn gut un freylekh» («Жизнь хороша и весела»).

Есть песня на смерть Кирова, несколько песен о колхозной жизни, еще одна — против кулачества. Антирелигиозные мотивы введены в песню «Mitvokh nokhn buker». Наиболее популярная сегодня «Dzhankoe» — о радостной жизни в еврейских сельскохозяйственных колониях в Крыму. Напоминает частушки песни, посвященная Красной Армии. В колыбельной мать — как страшную сказку — рассказывает ребенку об ужасах погромов. «Советское» содержание одной из свадебных песен сводится к тому, что в традиционный текст вставлены слова: «Shpilt af gants Kalinindorf» («Играйте на весь Калининдорф») и «roytinker kolvirtnisher vayn» («красное колхозное вино») ⁴⁶. Еще в одной песне в традиционной для еврейского фольклора форме — вопросы к сыну и его ответы — представлен идеал невесты: она комсомолка, и все ее приданое составляют золотые руки, а украшения — комсомольский значок ⁴⁷.

Создание песен на основе существовавших ранее, либо введение в бытующий текст новых деталей, отражающих реалии конкретного обряда, — весьма распространенное явление в ашкеназском фольклоре. Поэтому приведенные выше примеры свадебных песен, даже если предположить, что они сочинены специально, вполне соответствуют духу еврейской традиции. Так же традиционным было и создание песен-инверсий, чаще всего — пародий (немало подобных примеров можно найти среди антихасидских песен). Среди песен советского раздела сборника к этой группе можно отнести «Mitvokh nokhn buker», напев которой знаком нам по кинофильму «Дибук». В фильме это субботний нигун, который поют в первой сцене хасиды со своим ребе. А в тексте песни герой, говоря о своем отце, то есть о человеке, воспитанном в прежние времена, когда соблюдение религиозных запретов было само собой разумеющимся, подчеркивает: «И даже в субботу пашет он землю». И. Фатер, указавший на сходство этих мелодий ⁴⁸, не учитывает, что фильм был снят в Польше в 1937 году, практически одновременно с подготовкой сборника и, следовательно, напев был воспринят автором текста из какого-то иного источника.

В некоторых произведениях сборника сочетания вербального текста и мелодии выглядят необычно. Например, в фабричных куплетах бойко зарифмованные «geshmak — pidzhak» сменяются цитатой из старой тра-

⁴⁶ «Shpil zhe mir, klezmorimlekh» («Сыграйте же мне, клезмеры»), з. 448. Песня с таким же названием есть в Каталоге фоноархива, шифр: А 999.2 (2319). Записана в колхозе «Винчевский» Фрайдорфского р-на от Евы Хейфец, 34 лет, колхозницы.

⁴⁷ «Vos zitstu azoy batsorn, zunenu» («Что сидишь такой разгневанный, сыночек»), з. 450. Вариантов песни в каталоге не найдено.

⁴⁸ См.: Fater I. Moshe Beregovski – der yidish-sovetisher folklorist // Fater I. In der velt fun muzik un muzikers (likht un shotns). Tel-Aviv, 1998. Z. 197.

диционной (и очень невеселой) песни: «Mit a nodl, on a nodl» («С иглой, без иглы») ⁴⁹. Эти слова вступают в противоречие с задорной мелодией. Еще бóльшим диссонансом звучит песня «Kegn gold fun zun» («Против золота солнца») ⁵⁰. В сочетании с тоскливой безрадостной мелодией ее слова: «Время веселой работы — с раннего утра до вечера. Солнце — мой гудок, и поле — моя фабрика» — наполняются едкой иронией ⁵¹. Мы не располагаем сведениями о том, знал ли Фефер нотную грамоту. Вполне вероятно, он не подозревал, как звучит песня со столь идеологически «правильным» текстом. В то же время, М. Береговский не мог не понимать крамольности подобного сочетания. Публикация этого номера была дерзким шагом и могла дорого обойтись составителям книги.

Сборник был передан в типографию 1 февраля 1938 года, подписан к печати 25 апреля 1938. В ряду подобных изданий того времени он был далеко не рядовым явлением, превосходя многие не только по объему, художественному оформлению, но и по уровню, разнообразию и яркости предлагаемого материала. Однако в библиографию, которую М. Береговский составил в 1956 году, после возвращения из заключения, он этот сборник не включил. Одной из причин могло быть опасение: он не стал упоминать соавтора — человека, расстрелянного несколькими годами ранее ⁵².

Книга Береговского-Фефера создавалась в русле требований, предъявлявшихся советской эпохой. Однако, соблюдая заданные правила, ее составитель (здесь речь идет исключительно о М. Береговском) представил читателям богатейшие традиции еврейского фольклора во всем их многообразии.

⁴⁹ В своем первоначальном варианте эта песня помещена в раздел «Нужда, работа и борьба» (z. 18–19).

⁵⁰ В каталоге фоноархива зафиксированы две песни с этим названием, записанные в 1931 и 1936 гг.

⁵¹ В настоящее время реальный прототип этой песни не найден. Известны, однако, другие песни на эту же мелодию. Одна из этих песен — письмо солдата, тоскующего по далекому дому (Dortn vayt ba a veldele [«Там далеко, у лесочка»] // Yidishe sovetiche folkslider mit melodies. Kiev, 1940. Z. 25–26), второй — песня о женщине — одной из многих, чьих мужей увели в Субботу («Rivkele di shabesdike» опубликована в сб.: Undzer gezang / Tsuzamengeshtelt fun a kolegium; muzikalische redaktor Leon Vayner; notn getseykhnt durkh Natan Borovsky. Varshe, 1947. Z. 130–131; Anthology of Yiddish Folksongs / Aharon Vinkovetzky, Abba Kovnek, Sinai Leichter. Vol. IV. Jerusalem, 1985. P. 144–145.) В последнем сборнике автором и текста, и музыки песни назван П. Каплан (1870–1943).

⁵² В феврале 1956 г. прошел XX съезд Коммунистической партии, с которого принято отсчитывать период, впоследствии названный И. Эренбургом «оттепелью». Однако изменения в общественном сознании были далеко не так стремительны: в газетах Постановление ЦК КПСС «О преодолении культа личности и его последствий» появилось лишь в июле 1956 г.

Последние годы жизни Береговский посвятил подготовке к публикации некоторых материалов своей коллекции. Составленный им сборник, в который вошла часть песен из предполагавшегося ранее 2 тома собрания «Еврейский музыкальный фольклор», клезмерские мелодии и напевы без слов соответственно из 3 и 4 томов, был издан в 1962 году, уже после смерти ученого⁵³. Эта книга составлялась уже с совершенно иными целями: показать людям хоть часть драгоценных материалов, волею судьбы уцелевших в годы войны и в годы репрессий.

В России следующая антология еврейского фольклора увидела свет лишь в 1994 году⁵⁴.

Литература

1. *Береговская Э. М.* О собрании еврейской народной музыки, созданном М. Я. Береговским // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения. Публикации / Сост. Г. В. Копытова. Вып. 4. СПб., 2007. С. 86–96.
2. *Береговский М. Я.* Еврейский музыкальный фольклор / под ред. М. Виннера. Т. 1. М.: Гос. музыкальное издательство, 1934. 268 с.
3. *Береговский М. Я.* Еврейские народные музыкально-театральные представления. Киев: Дух і Літера, 2001. 648 с.
4. *Береговский М. Я.* Еврейские народные песни / под общ. ред. С. Аксюка. М.: Советский композитор, 1962. 252 с.
5. *Береговский М. Я.* Перечень опубликованных и неопубликованных трудов. Машинопись. КР РИИИ. Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 43.
6. *Березов И.* Ленин и Сталин в устном творчестве народов СССР // Народное творчество. 1937. № 9–10. С. 23–28.
7. *Гражданская Война* / Под ред. А. М. Горького, Л. З. Мехлиса, А. И. Стецкого. М.: Воениздат, 1938. 96 с.
8. *Емельянов Л. И.* Термин «советский фольклор» в 1930-е годы // Из истории русской фольклористики. Вып. 4–5. СПб.: Наука, 1998. С. 217–223.
9. *Иванова Т. Г.* История русской фольклористики XX века: 1900 — первая половина 1941 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. 800 с.
10. *Копытова Г. В.* Общество еврейской народной музыки в Петербурге-Петрограде. СПб.: ЭЗРО, 1997. 72 с.
11. *Красная армия* / Под ред. А. М. Горького, Л. З. Мехлиса, А. И. Стецкого. М.: Воениздат, 1938. 52 с.
12. *Крупнянская В.* Как записывать устное народное творчество // Народное творчество. 1937. № 12. С. 67–68.
13. *Народные поэты* // Литературный критик. 1936. № 12. С. 57–64.

⁵³ *Береговский М. Я.* Еврейские народные песни / Под общей ред. С. Аксюка. М., 1962.

⁵⁴ *Еврейская народная песня: Антология* / сост. М. Гольдин; общ. ред. И. Земцовского. СПб., 1994.

14. *Петрова Л. И.* Из истории собирательской и издательской работы ленинградских фольклористов (по материалам протоколов, отчетов, писем 30-х годов XX в.) // Из истории русской фольклористики. Вып. 6. СПб.: Наука, 2006. С. 248–262.
15. Русский фольклор. Библиографический указатель 1917–1944 / Сост. М. Я. Мельц, Л.: БАН, 1966. 683 с.
16. Создадим эпос сталинской эпохи // Народное творчество. 1939. № 4. С. 2–3.
17. Творчество народов СССР / Под ред. А. М. Горького, Л. З. Мехлиса, А. И. Стецкого. М.: издание редакции «Правды», 1937. 535 с.
18. Творчество народов СССР / Под ред. А. М. Горького, Л. З. Мехлиса, А. И. Стецкого. М.: издание редакции «Правды», 1938. 592 с.
19. Фоноархив еврейского музыкального наследия: Коллекция фонографических записей еврейского фольклора из фондов Института рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского: Аннотированный каталог фоноцилиндров, нотных и текстовых расшифровок / Сост. Шолохова Л. В. Киев: НБУВ, 2001. 843 с.
20. Фрагменты писем М. Я. Береговского к Исааку Соломоновичу Рабиновичу и Марии Федоровне Порывкиной (1926–1961) // Арфы на вербах: Призвание и судьба Моисея Береговского. М., 1994. С. 95–143.
21. *Хаздан Е. В.* Коллекция Моисея Береговского: Музыка, восставшая из небытия // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: Проблемы артикуляции: Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции / Отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: Астерион, 2008. С. 44–48.
22. Что такое сказ? // Народное творчество. 1939. № 3. С. 63.
23. *Beregovski M.* Gezang als limud in der folksshul // Shul un lebn. Kiev, 1920. № 8–9. Z. 30–42. *(на идише)*
24. *Beregovski M.* Di yidishe sovetishe folkslid // Farmest. Literarish-kinstlerisher un kritish-bibliografisher zhurnal. Kiev, 1937. № 11. Z. 94–104. *(на идише)*
25. *Beregovski M.* Tsu di ufgabes fun der yidisher muzikalisher folkloristik // Problemes fun folkloristik / Redaktsie fun M. Viner. Zamlung 1. Kiev; Kharkov: Melukhisher natsmindfarlag bam prezidium fun VUTsIK, 1932. Z. 94–145. *(на идише)*
26. Dos gezang fun di felker fun FSSR vegn Leninen un Stalinen / Redaktirt A. Kushnirov. Moskve: Der emes, 1939. 132 z. *(на идише)*
27. *Fater I.* Moshe Beregovski – der yidish-sovetisher folklorist // *Fater I.* In der velt fun muzik un muzikers (likht un shotns). Tel-Aviv: Israel-Book, 1998. Z. 194–206. *(на идише)*
28. *Fefer I.* Gefunene funken. Lider. Kiev: Kultur-Lige, 1928. 93 z. *(на идише)*
29. *Fefer I.* Gevetn. Lider. Kiev: Kultur-Lige, 1930. 239 z. *(на идише)*
30. *Fefer I.* Proste trit. Lider. Kiev: Kultur-Lige, 1925. 64 z. *(на идише)*
31. Ferzn un tchastushkes / Ongeshribn fun der brigade shrayber un bashtand fun: I. Fefer, A. Gontar, I. Kotlyar, F. Sito, B. Rutyanski. Kiev: Ukrmelukhenatsmindfarlag, 1937. 23 z. *(на идише)*
32. *Finkelshteyn A.* Itsik Fefers bikher // Sovetish Heymland: Literarish-kulturisher khoydesh-zhurnal. Moskve: Sovetski pisatel, 1975. № 10. Z. 176–178. *(на идише)*
33. Folkslider vegn Leninen. Kiev, 1934. 32 z. [Библиотечка «Zay greyt», № 4.] *(на идише)*
34. Folkslider vegn Stalinen. Kiev, 1937. 24 z. [Библиотечка «Zay greyt», № 3.] *(на идише)*
35. Leksikon fun der nayer yidisher literatur: Biographical Dictionary of Modern Yiddish Literature / Aroysgegebn fun Alvetlekh n yidishn kultur-kongres. In 8 bender. B. 7. New York: Marstin Press Ink., 1968. 616 z. *(на идише)*

36. Lider funem sovetishn folk / Redaktirt A. Kushnirov. Moskve: Emes, 1938. 72 z. *(на идише)*
37. Lider vegn Stalinen. Kiev: Melukhe-farlag far di natsionale minderhaytn in USSR, 1937. 132 z. *(на идише)*
38. Lider vegn Stalinen. Moskve: Der emes, 1940. 32 z. *(на идише)*
39. Sovetishe yidische folkslider / Tsunoifgeshtelt fun I. Dobrushin. Moskve: Der emes, 1939. 32 z. *(на идише)*
40. Undzer gezang / Tsuzamengeshtelt fun a kolegium; muzikalische redaktor Leon Vayner; notn getseykhnt durkh Natan Borovsky. Varshe: Tsentral-komitet fun di Yidn un Poyln opteylung far kultur un propaganda, 1947. 223 z. *(на идише)*
41. Yidische folkslider / Tsunoifgeshtelt: M. Khaschevatsky un Der Nister. Odes: Kinder-farlag bam TsKLKUFU, 1940. 136 z. *(на идише)*
42. Yidische folkslider / Tsunoifgeshtelt: I. Dobrushin un A. Yuditsky. Moskve: Der emes, 1940. 488 z. *(на идише)*
43. Yidische folkslider vegn der royter armey un militerish-yamishn flot / Unter der redaktsie fun Z. Akselrod. Minsk: Farlag fun der Visnshaft-akademie fun VSSR, 1938. 40 z. *(на идише)*
44. Yidische folkslider vegn Stalinen / Unter der redaktsie fun A. Frumkin. Moskve: Der emes, 1940. 96 z. *(на идише)*

Нотные издания:

1. Еврейская народная песня: Антология / сост. М. Гольдин; общ. ред. И. Земцовского. СПб.: Композитор, 1994. 448 с.
2. Lvov P. Vos wet sain, mikejach Burikes. 1912.
3. Rosowsky S. Ich bin a bal-agole. 1914.
4. Rosowsky S. Ich bin a bal-agole. 1923.
5. Anthology of Yiddish Folksongs / Aharon Vinkovetzky, Abba Kovnek, Sinai Leichter. Vol. IV. Jerusalem, 1985.
6. Sovetishe lider mit melodies / Unter der redaktsie fun G. Zhits. Kiev, 1940. 56 z. *(на идише)*
7. Yidische folkslider mit notn / Tsunoifgeshtelt fun M. Beregovski, I. Fefer. Kiev: Ukrmelukhenatsmindfarlag, 1938. 531 z. *(на идише)*
8. Yidische sovetishe folkslider mit melodies / Unter der redaktsie fun G. Zhits; Visnshaft akademie fun USSR; Kabinet far sovetishn literature, shprakh un folklor; Folklor seksie. Kiev: Ukrmelukhenatsmindfarlag, 1940. 51 z. *(на идише)*

Семь респонсориев Страстной недели Ф. Пуленка: к истории создания

Статья посвящена последнему духовному произведению Ф. Пуленка, одному из важнейших сочинений композитора, которое, однако, еще не было освещено в отечественном музыкознании. «Страсти в миниатюре», завершившие развитие пассионной темы в творчестве музыканта — яркий пример претворения Пуленком утрени на Страстной неделе, старинной, упраздненной сегодня, церковной службы, породившей мощную традицию в духовной музыке Франции XVII–XVIII веков.

«Пуленк — религиозный музыкант? Есть чему удивиться», — заметил однажды о творчестве Франсиса Пуленка его биограф, французский критик Анри Эль. — «Как мог автор стольких изящных и очаровательных произведений, кажущихся выражением эстетики удовольствия, быть столь глубоко набожным?»¹. Но в творчестве Пуленка духовное органично сочеталось со светским, а возвышенные и строгие мотивы свободно переплетались с веселыми, дерзкими или лирическими образами. «Монах и хулиган»², выразитель истинно французского духа и «первый религиозный музыкант своего времени»³ — так называли французского мастера современники, подчеркивая важность и полноценность каждой из сфер его творчества⁴.

¹ Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris: Fayard, 1978. P. 117.

² Poulenc, Francis. Correspondance 1910–1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris: Fayard, 1994. P. 693, comment. 5.

³ Письмо Пуленку от А. Эля. 15.06.1951 // Correspondance. P. 706.

⁴ К сочинению духовной музыки Пуленк пришел не сразу. Все его произведения 1920-х и первой половины 1930-х годов носили исключительно светский характер — вплоть до 1936 года, когда композитор обратился к церкви под впечатлением от паломничества в Рокамадур, к статуе Черной Рокамадурской Богоматери. Этот год, по собственным словам композитора, отметил «одну из главных дат в его жизни и карьере» // Roy J. Francis Poulenc. L'homme et son oeuvre. Paris: Seghers, 1964. P. 46.

В России духовные хоровые сочинения Пуленка не столь широко известны, как его камерно-вокальные, инструментальные или оперные произведения. Между тем, духовное наследие композитора имеет особую ценность. Сам Пуленк отмечал, что хоровая и духовная музыка позволила ему полностью выразить себя: «Кажется, что я вложил в них [в свои сочинения. — М. Б.] лучшую и самую подлинную сущность моего „я“.<...> Мне представляется, что именно в эту область я внес нечто новое»⁵. Последний духовный опус Пуленка, вобравший в себя все характерные черты его религиозных сочинений, — *Sept répons des Ténèbres* (Семь респонсоров Страстной недели, 1962). В этой кантате для сопрано (дисканта), смешанного хора и оркестра нашла завершение пассионная тема, к которой Пуленк неоднократно обращался.

Страсти Христовы всегда были одной из ведущих тем в христианском искусстве. Многие поколения художников неизменно обращались к образам Голгофы и страдающего Христа как к источнику размышлений о вечных вопросах жизни и смерти, жертвенности и искупления.

В религиозных сочинениях Пуленка пассионная тема появилась рано, отметив ключевые для его духовного творчества произведения. В их числе *Quatre motets pour un temps de pénitence* (Четыре покаянных мотета, 1938–1939) для смешанного хора а cappella на латинский текст, эмоционально заостренный цикл, предвосхитивший вершинные сочинения композитора в религиозной сфере, *Stabat Mater* (1951⁶), первая масштабная кантата Пуленка для сопрано, хора и оркестра, и, наконец, кантата *Sept répons des Ténèbres*, которая завершила путь композитора, став его творческим завещанием⁷.

Пуленк считал *Sept répons des Ténèbres* своей лебединой песней. И, может быть, далеко не случайно то, что на исходе жизни он вновь обратился к теме пассионов. По-новому прочитывая и переосмысливая этот вечный сюжет, Пуленк в Семи респонсориях возвращается к тексту, который он использовал в цикле Покаянных мотетов, а также воспроизводит основные события последних дней земного пути Иисуса. Это дало повод Анри Элю назвать Респонсории Пуленка «Страстями в миниатюре»⁸.

К счастью, многие моменты своих творческих поисков Франсис Пуленк фиксировал в обширной переписке с друзьями и коллегами. Послед-

⁵ Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л., 1977. С. 47.

⁶ В отечественной и зарубежной литературе *Stabat Mater* обычно датируется 1950, т. е., годом завершения клавира сочинения. 1951 — год завершения партитуры.

⁷ В архиве композитора после его смерти не было найдено ни одного незаконченного сочинения.

⁸ *Hell H. Francis Poulenc*. P. 296.

нее издание писем композитора под редакцией М. Хименес⁹, снабженное подробными комментариями и выдержками из архивных материалов, дает возможность детального восстановления истории создания Семи респонсориюв¹⁰.

В конце декабря 1959 года Пуленк получил письмо от Леонарда Бернштейна, который за год до этого возглавил Нью-Йоркский филармонический оркестр. Бернштейн готовил репертуар для сезона 1961/1962 годов в Филармоническом зале Линкольн-центра¹¹, открытие которого планировалось именно к тому времени. Десять композиторов получили заказы на новые сочинения. В их число вошел и Пуленк.

В феврале и марте следующего, 1960 года, композитор отправляется в концертное турне по США вместе с певицей Дениз Дюваль. В Нью-Йорке, пользуясь случаем, он лично встретился с Л. Бернштейном, членами комитета Нью-Йоркского филармонического оркестра и поделился замыслом своего будущего сочинения. Для торжественного открытия концертного зала характер произведения оказался несколько неожиданным: Пуленк решил обратиться к духовной тематике, а точнее, к одному из кульминационных моментов всего литургического года — Страстной неделе.

«Я почти решил написать службу Страстной пятницы для детского хора... мужского хора и оркестра и, может быть, баритона соло. Бернштейн и его комитет нашли идею возвышенной»¹², — делился Пуленк впечатлениями от встречи с ближайшим другом Пьером Бернаком. Однако, за исключением этого послания, других упоминаний о службе Страстной пятницы в опубликованной корреспонденции Пуленка нет.

Дальнейшая судьба произведения начинает проясняться спустя несколько месяцев. В середине июля, будучи в Рокамадуре, композитор делится с Бернаком новыми планами: «Я начинаю думать, но уже без страха, о *заутрене на Страстной неделе!!!*» [выделено Пуленком. — М. Б.]¹³.

⁹ См. сноску 2.

¹⁰ Существенным дополнением к этому изданию служит каталог произведений Ф. Пуленка, составленный К. Шмидтом. Помимо основной информации по всем изданным и неизданным произведениям композитора, в каталог включены фрагменты писем, часть которых не приведена в издании корреспонденции Пуленка под ред. М. Хименес.

¹¹ Philharmonic Hall (сегодня — Avery Fisher Hall).

¹² Письмо П. Бернаку 07.03.1960 // Correspondance. P. 936. Пьер Бернак — великодушный певец и неизменный советчик композитора по всем творческим вопросам. Камерно-вокальный дуэт Пуленка и Бернака просуществовал четверть века. Для этого исполнителя композитор создал большую часть своих романсов.

¹³ Письмо П. Бернаку. Июль 1960 // Correspondance. P. 947.

Двадцать первого июля в письме к Анри Элю этот план несколько меняется:

«В конце концов, заутреня превратилась в 7 респонсорию Страстной недели. Это меня меньше ограничивает и потом... служба Страстной пятницы — это же Плач Иеремии св. Игоря!!!»¹⁴.

Постоянная трансформация замысла может свидетельствовать о том, насколько долгим и напряженным для Пуленка оказался поиск общей концепции произведения. Тем не менее, все варианты замысла остались верны общей идее — теме страстей Христовых. Ведь служба Страстной пятницы, как и респонсории, являлись важными эпизодами заутрени на Страстной неделе.

Остановив свой выбор на этой службе, Пуленк тем самым обратился к одной из мощных традиций во французской духовной музыке XVII–XVIII веков.

До реформ 1950–1960-х годов в католической церкви заутреней на Страстной неделе, *L'Office des Ténèbres* или «темной заутрени»¹⁵ назывались ночные службы, объединившие в себе утрени и лауды, и проходившие в три предпасхальных дня (четверг, пятница, суббота). Название «темной» служба получила от времени своего проведения, так как она начиналась до рассвета, когда церковь была слабо освещена.

В суточном круге ночные службы пасхального триденствия закрепились с VIII века. Их характерной чертой стала насыщенность символикой числа «три»: три дня службы, каждую из служб составляли три часа (ноктурна).

Триденский собор 1560 года окончательно утвердил последовательность и количество читаемых в ноктурнах текстов. В первый час звучали фрагменты из книги «Плач Иеремии», во второй и третий часы — тексты святых отцов.

Центральным элементом драматургии темной заутрени являлся треугольный подсвечник, на котором зажигали пятнадцать свечей (по числу исполняемых псалмов). Одиннадцать свечей символизировали верных апостолов, три — Марию и одна — Христа. В течение всей заутрени, по мере пропевания псалмов, свечи гасили одну за другой, пока на вершине подсвечника не

¹⁴ Письмо А. Элю. 21.08.1960 // *Correspondance*. P. 956. Пуленк имеет в виду *Threni* И. Стравинского для солистов, хора и оркестра.

¹⁵ *Ténèbres* (франц.) — мрак, темнота.

оставалась одна, представлявшая образ Спасителя. Символично обозначая момент его смерти, свечу уносили за алтарь. Церковь же оказывалась погруженной во тьму, которая, согласно Евангелиям, пала на землю после распятия. Спустя некоторое время свечу вновь выносили из-за алтаря как символ будущего Христова воскресения.

Начиная с эпохи Возрождения, к различным фрагментам *L'Office des Ténèbres* (главным образом, включающим фрагменты из «Плача Иеремии») обращаются композиторы Нидерландов, Франции, Англии, Италии и Испании. О. Лассо, Дж. Палестрина, Т. Л. Виктория, Т. Таллис, У. Берд и др. оставили множество образцов ламентаций (пророка) Иеремии, тем самым, обособив их в отдельный жанр. К XVIII веку стойкий интерес к ламентациям остается в Италии, в среде неаполитанских композиторов (А. Скарлатти, Ф. Дуранте, Н. Порпора, Н. Йоммелли, А. Сперанца). Но в XVII–XVIII веках ведущую роль в развитии *L'Office des Ténèbres* вместе с Италией играет и Франция.

Во Франции такие чтения священных текстов получили название *Leçons des Ténèbres*. К данному названию также прибавлялся день, в который проходила служба. Композиция *Leçons des Ténèbres* свободно варьировалась: композиторы использовали тексты чтений всех трех дней, одного конкретного дня (чаще среды) или только тексты первого (второго, третьего) часов каждого дня в разных комбинациях.

О популярности *Leçons des Ténèbres* свидетельствует внушительный список композиторов, обращавшихся к этим чтениям: М. Ламбер и М.-А. Шарпантье, чьи произведения стали вершиной развития *Leçons des Ténèbres* в XVII веке; С. де Броссар, Ф. Куперен и М. де Лаланд, духовная музыка которых была самой выдающейся в XVIII столетии. Этот список дополняют имена Ж.-Б. Жоффруа, Г. Нивера, А. де Вильнёва, Ш. А. де Бленвиля, М. Коррета, Ж. Жилия, Ж. Мишеля, А. Ардуэна.

Во времена правления Людовика XIV *Leçons des Ténèbres* стали подлинным явлением светской моды. Этому способствовало и время проведения службы, которое было перенесено к четырем часам пополудни предыдущего дня (соответственно среды, четверга или пятницы)¹⁶. При этом название самой «темной»

¹⁶ Заутреня была перемещена на вечер предыдущего дня еще в XVI веке.

службы осталось прежним, как и обряд с зажженными свечами. *Leçons des Ténèbres*, вобравшие в себя изысканный стиль эпохи «короля-солнце», по пышности и роскоши значительно превосходили как современные им итальянские ламентации, так и французские церковные песнопения вне Страстной недели. *L'Office des Ténèbres* превратилась в блестящий светский концерт, в котором исполнение отдельных песнопений поручалось нанятым актрисам. «Цену, которую бы дали за вход в оперу, дают за место в церкви», — осуждал новую моду Лесерф де ла Вьевиль в диалогах «Сравнение итальянской музыки с музыкой французской» (1705)¹⁷.

В XIX и XX веках традиция *Leçons des Ténèbres* не развивалась, однако тексты ламентаций Иеремии оказались востребованными¹⁸.

Респонсории, представляющие собой краткое песнопение — резюме по завершении каждого из чтений — постепенно тоже образовали отдельный цикл. Начиная с XVI века, к текстам всех двадцати семи страстных респонсориюв обращались, прежде всего, композиторы Италии. В период с середины XVI до середины XVII столетия было издано около ста подобных циклов. Среди них наиболее известны собрания респонсориюв, принадлежащих М. А. Индженъери (1588 — его произведение долгое время приписывалось Дж. П. Палестрине), К. Дж. ди Венозе (1611) и Т. Л. Виктории (1585)¹⁹.

В XVIII столетии в Италии к текстам респонсориюв обращались композиторы (А. Скарлатти, Н. Йоммелли), которые озвучивали и тексты чтений пасхального триденствия. Также известны сочинения П. Каниччиари, Дж. Бонончини, Л. Лео и М. Гайдна.

Во Франции отдельные циклы респонсориюв появлялись не столь часто. Наиболее яркий пример — Девять респонсориюв Великой среды М.-А. Шарпантье (*Les neuf répons du Mercredi Saint*, 1680) и его же цикл из девяти респонсориюв, относящихся к разным дням (создан ранее 1690).

¹⁷ Цит. по: *Lemaître E.* Вступ. статья к нотному изд.: *Marc-Antoine Charpentier. Neuf Leçons de Ténèbres*, éditée par E. Lemaître. Paris: CNRS, 1983.

¹⁸ Кренек Э. *Lamentatio Jeremiae prophetae* для смешанного хора а cappella (1941–1942); Бернштейн Л. Симфония *Jeremiah* с вокальным соло на библейский текст на иврите (1944); Стравинский И. *Threni* для солистов, хора и оркестра (1958); Мартынов В. Оратория «Плач Иеремии» (1992).

¹⁹ Виктория входил в число немногих композиторов, которые ограничили рамки своих сочинений только восемнадцатью респонсориями 2-го и 3-го часов.

В XIX–XX веках интерес к респонсориям снижается, возможно, после упразднения L'Office des Ténèbres в ходе церковных реформ. Семь респонсориюв Страстной недели Ф. Пуленка в данном контексте становятся в ряд наиболее ярких сочинений в истории этих духовных песнопений.

Для композитора процесс создания Семи респонсориюв оказался непросто, хотя позже Пуленк признавался, что результат стоил затраченных усилий.

Композитор приступил к работе над музыкальным текстом *Sept gérons des Ténèbres* в сентябре 1960 года. Однако через какое-то время Пуленк внезапно уничтожил все написанное и начал сочинять заново. К лету 1961 года творческий процесс был в самом разгаре:

«Работа идет удивительно хорошо. Рокамадур ли это или св. Антоний — не знаю... Я все начал с нуля. Разумеется, хоры *нетрудные* [выделено Пуленком. — М. Б.], так как я ориентировался, главным образом, на детей. Соло написано от *dl* до *fis2*... это вполне нормально. Главным для меня было найти точный характер. Я думаю, что мне это удалось»²⁰.

В августе Пуленк снова пишет Бернаку:

«Да, нужно было возвратиться к нулю, уничтожить *очень неплохие* страницы [выделено Пуленком. — М. Б.]. В основе я вернулся к строгости и резкости, которых желал с самого начала»²¹.

Долгое время для композитора стоял вопрос о выборе солиста. В отличие от *Stabat Mater* и *Gloria*, написанных для сопрано solo, смешанного хора и оркестра, в *Sept gérons des Ténèbres* Пуленк обратился к новому для него составу: смешанному мужскому и детскому хору, дисканту solo и оркестру.

«Во всяком случае, я думаю, что это будет совсем не похоже на *Glo(ria)* или на *Stab(at)*», — констатировал Пуленк²².

В своем выборе композитор явно ориентировался на традиционный состав старинного церковного хора, без участия женских голосов. Бенджамен Иври, автор монографии о Пуленке, также говорит об этом, подчеркивая склонность композитора к хоровой музыке Виктории. Кроме того, Иври пишет, что использовать голос мальчика Пуленку мог подсказать «Балаганчик» Мануэля де Фальи, который он признавал настоящим шедевром²³. По мнению композитора, гениальной находкой Фальи была

²⁰ Письмо П. Бернаку. 27.07.1961 // *Correspondance*. P. 981.

²¹ Письмо П. Бернаку. Август 1961 // *Correspondance*. P. 981.

²² Письмо П. Бернаку. Сентябрь 1960 // *Correspondance*. P. 960.

²³ *Ivry B. Francis Poulenc, 20th-Century Composers series*. London: Phaidon Press Limited, 1996. P. 209.

партия деревенского паренька — «поясняющего» — обладателя грубоватого, но пронзительного голоса. В одном из писем к Мишелю Гарсену, директору звукозаписывающей студии Erato, Пуленк упомянул следующее: «...должен вас поздравить с *великолепной* [выделено Пуленком. — М. Б.] записью Реквиема [Форе. — М. Б.], который мне захотелось послушать из-за вашего мальчика-солиста. Действительно, я ищу парнишку для исполнения моих *Sept répons des Ténèbres* весной в Париже. К сожалению, этот мальчик мне не подходит, так как его манера исполнения слишком аристократична, что, впрочем, соответствует музыке Форе для богатых усопших. Мне нужен молодой исполнитель, который по стилю был бы похож на мальчика из простой семьи»²⁴.

Завершение *Sept répons des Ténèbres* в клавире датируется октябрем 1961 года²⁵. Первоначальный срок нью-йоркского заказа уже истек, но и сам Филармонический зал тоже не был готов к открытию. Поэтому сроки исполнения *Sept répons des Ténèbres* были сдвинуты на апрель 1963 года²⁶.

Наконец, в марте 1962 года, Пуленк смог сообщить долгожданную новость:

«*Ténèbres* закончены. Я думаю, это очень красиво, и не жалею о потраченном времени, так как все очень тщательно отделано. Думаю, что вместе с *Gloria* и *Stabat* у меня теперь есть три значительных духовных произведения»²⁷.

Однако, в предисловии к книге Пуленка «Я и мои друзья» музыкальный критик Стефан Одель рассказывает, что в начале 1963 года композитор все еще продолжал править корректурные оттиски Семи респонсориев. Когда они были готовы к отсылке в издательство, Пуленк попросил Оделя передать их по почте. «Отдавая мне перевязанный пакет, — вспоминал Одель, — он произнес так значительно, что это произвело на меня сильное впечатление тогда и продолжает волновать сегодня: „Это будет мое последнее духовное произведение“»²⁸.

Настойчивое возвращение Пуленка к событиям Страстной недели в период формирования замысла *Sept répons des Ténèbres* исследователи творчества композитора У. Меллерс и К. Дэниэл связывают с тем, что

²⁴ Письмо М. Гарсену от 29.09.1962 // *Correspondance*. P. 1003.

²⁵ Письмо Л. Бернштайну // *Correspondance*. P. 986. Также см. письмо А. Голду и Р. Физдейлу // *Correspondance*. P.985. Оба письма датированы 01.11.1961.

²⁶ Письмо Пуленку от К. Мосли. 24.11.1961 // *Schmidt Carl B. The Music of Francis Poulenc (1899–1963): A Catalogue*. Oxford: Clarendon Press, 1995. P. 503.

²⁷ Письмо П. Бернаку. 26.03.1962 // *Correspondance*. P. 990. В каталоге К. Шмидта завершение партитуры датировано апрелем 1962 г.

²⁸ Пуленк Ф. Я и мои друзья. С. 18.

здоровье его в эти годы (после завершения оперы «Диалоги кармелиток» в 1957) пошатнулось.

Меллерс пишет: «Выбор Франсисом текстов [респонсориев. — М. Б.], возможно, отразил предчувствие неизбежности конца его жизни... Пуленк проявил определенную смелость, создав такое мрачное религиозное произведение для пышного торжества... Он не сделал никакой попытки скрыть его природу, поскольку не только выбрал традиционные литургические тексты, но и настаивал на исполнении вокальных партий мальчиками-певчими»²⁹. По версии Дэниэла, *Sept répons* стали для Пуленка его собственными «страстями». Предчувствие не обмануло композитора: в день премьеры *Sept répons des Ténèbres*, Пуленка уже не было в живых. Он умер от сердечного приступа 30 января 1963 года.

Премьера *Sept répons des Ténèbres* состоялась 11 апреля 1963 года в Линкольн-центре — Нью-Йоркским филармоническим оркестром дирижировал Томас Шипперс. На родине композитора, в Париже, Семь респонсориев Страстной недели были исполнены 10 декабря того же года на концерте памяти Пуленка в Театре Елисейских полей. В исполнении приняли участие солист Доминик Дублие, хор Филлипа Деба и Национальный оркестр французского радиовещания и телевидения под управлением Жоржа Претра.

Что же представляли собой респонсории, вдохновившие Пуленка на создание его последнего шедевра? Композитор остановил свой выбор на семи из них, что может быть объяснено сакральным значением этого числа. В состав отобранных текстов вошли два респонсория Великого четверга, три — Страстной пятницы и два — Великой субботы. Обозначения дней были перенесены в партитуру.

Выбранные Пуленком респонсории насыщены событиями: предательский поцелуй Иуды, прощальная беседа Иисуса Христа со Своими учениками, пленение Христа, суд над Ним, распятие и погребение.

В целом, соблюдая очередность календарных дней в службе, Пуленк отходит от принятого в церкви порядка следования респонсориев. Композитор предлагает свой вариант сюжетной драматургии, начав повествование с уже свершившегося предательства Иуды. В первой части, *Una hora non potuistis vigilare tecum* («Один час вы не могли бодрствовать со Мною»), Христос укоряет своих учеников за то, что они заснули в час его молитвы. Отношение к Иуде («Иуда, подлеиший торговец») и осуждение его поступка («Из-за горсти динариев предал») демонстри-

²⁹ *Mellers W. Francis Poulenc. Oxford Studies of Composers, 1995. P. 152–153.*

рует Judas, mercator pessimus — вторая часть кантаты, стремительная и бурная по характеру.

Дальнейшая последовательность респонсориев снова отличается от принятой в церковной практике. Песнопение Страстной пятницы *Tenebræ factæ sunt*, повествующее о распятии Христа, является центральным моментом всего Пасхального триденствия. Пуленк также делает этот текст композиционным центром произведения (V часть). В основу же III и IV частей легли тексты респонсориев, которые в церковной службе следуют после *Tenebræ factæ sunt* (но описывают более ранние события).

Так, в III части *Jesum tradidit* («Иисуса предал») речь идет о пленении Иисуса, препровождении его в дом Каиафы, а также о Петре, следующим за Христом в толпе. Четвертый респонсорий *Caligaverunt oculi mei* («Затуманились глаза мои») не богат внешней событийностью и становится средоточием глубоких душевных переживаний верующих. Таким переключением разных планов подготавливается трагическая кульминация цикла — распятие на Голгофе.

Заканчивают произведение два респонсория Великой субботы, связанные с обрядом погребения. Но и в этом случае композитор отступает от принятого в церкви порядка расположения текстов. Шестой частью цикла становится респонсорий, который в службе является самым последним — в *Sepulto Domino* говорится о погребении Христа и о солдатах, поставленных охранять его гроб. А в VII респонсории *Ecce quomodo moritur justus*, наоборот, озвучивается текст, предшествующий *Sepulto Domino*: «Вот смотри, как умирает праведник, и ни у кого не дрогнет сердце: и мужей праведных убивают, и никому нет дела».

Сюжетная драматургия цикла выстраивается следующим образом³⁰:

Четверг

1. (8) *Una hora non potuistis vigilare mecum* — «Один час вы не могли бодрствовать со Мною»
2. (5) *Judas, mercator pessimus* — «Иуда, подлеший торговец»

Пятница

3. (8) *Jesum tradidit* — «Иисуса предал»
4. (9) *Caligaverunt oculi mei* — «Затуманились глаза мои»
5. (5) *Tenebræ factæ sunt* — «Соделалась тьма»

³⁰ В скобках приводится нумерация респонсориев, соответствующая их последовательности в каждом дне *L'Office des Ténèbres*.

Суббота

6. (9) *Sepulto Domino* — «Когда похоронили Господа»
7. (6) *Ecce quomodo moritur* — «Вот смотри, как умирает праведник»

Почти все респонсории Пуленк создал в виде ряда кратких и контрастных «сцен». Зримая передача образов, их постоянное чередование придали композиции несколько театральный характер. Пуленк в период работы над первой версией *Sept répons des Ténèbres* сам отмечал это: «Думаю, я нашел мой первый респонсорий... Это или *пышно* [выделено Пуленком. — М. Б.], или слишком театрально»³¹.

Работая с текстом, композитор свободно дробит его на фрагменты, использует повторы. В то же время, респонсорий озвучивается последовательно и полностью. Исключение составляет VI часть *Sepulto Domino*, где опущена вторая половина текста. Возможно, Пуленк сделал эту купюру, чтобы не упоминать о новых персонажах драмы (старейшины у Пилата) в преддверии финала. Ведь основные действующие лица уже определились в первых респонсориях (Христос, Петр, Иуда).

И все же главных участников этой трагедии только два. Композитор уделяет большое внимание образу Иуды. В первом респонсории в цц. 6–8³² («Или не видите Иуду, как он не спит, а спешит предать Меня иудеям?»), дается его первая музыкальная характеристика. Второй респонсорий представляет его более развернутый портрет. Напряжение и смятение, свойственное этому эпизоду, есть и в III респонсории (упоминание о суде Каиафы, цц. 25–26). Эта мрачная атмосфера резко контрастна эпизодам, связанным с образом Иисуса (более сдержанные, «отрешенные» хоровые фрагменты и выступления дисканта solo).

Помимо сопряжения полярных образных и музыкальных характеристик, быстрая смена событий в трех первых респонсориях создает ощущение сжатия времени. Поэтому так выразительно звучит кульминация цикла — V часть *Tenebræ factæ sunt*, в которой бурный поток событий сменяется «застывшим» мгновением — предсмертным обращением Иисуса к Богу Отцу. Эта часть во всей полноте раскрывает образ страдающего Спасителя.

В VI и VII частях кантаты сюжетный план также несколько укрупнен. Как упоминалось ранее, в VI респонсории Пуленк использует только половину существующего текста. Обособляя первую фразу *Sepulto Domino* («Когда похоронили Господа») и превращая ее в рефрен, композитор под-

³¹ Письмо П. Бернаку. Сентябрь 1960 // *Correspondance*. P. 959.

³² Цифры по изд.: *Poulenc F. 7 répons des Ténèbres*. Paris, 1996. (arrangée pour piano).

черкивает момент завершения страстного пути Христа, а вместе с тем — и завершения основных событий в *Sept répons des Ténèbres*.

Даже первое приближение к духовной кантате Франсиса Пуленка *Семь респонсориюв Страстной недели*, знакомство с историей ее создания и общей драматургией, позволяет оценить масштаб и значимость этого сочинения, не только для творчества Пуленка, но и для развития французской духовной музыки XX века. Недаром биограф композитора, У. Меллерс, заметил, что, хотя *Sept répons des Ténèbres*, возможно, «не будут столь же популярны, как *Gloria*», они являются «величайшим религиозным сочинением Пуленка»³³.

Литература:

1. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: «Музыка», 1977. 159 с.
2. Cutter P. F., Maiani B., Moroney D., Caldwell J. Responsory // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2001.
3. Daniel Keith W. Poulenc's choral works with orchestra // Francis Poulenc, Music, Art and Literature, edited by Sidney Buckland and Myriam Chimènes. Aldershot (GB) et Brookfield (USA), Ashgate Publishing, 1999. 409 p. P. 48–86.
4. Francis Poulenc, Correspondance 1910–1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris: Fayard, 1994. 1128 p.
5. Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris: Fayard, 1978. 391 p.
6. Ivry B. Francis Poulenc, 20th-Century Composers series. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.
7. Lemaître E.: Marc-Antoine Charpentier. Neuf Leçons de Ténèbres, éditée par E. Lemaître. Paris: CNRS, 1983.
8. Mellers W. Francis Poulenc. Oxford Studies of Composers, 1995. 204 p.
9. Roy J. Francis Poulenc. L'homme et son œuvre. Paris: Seghers, 1964. 191 p.
10. Schmidt Carl B. The Music of Francis Poulenc (1899-1963): A Catalogue. Oxford: Clarendon Press, 1995. 608 p.
11. Warszawski J.-M. Рец. на кн.: Gaudelus Sébastien, Les offices de Ténèbres en France. 1650-1790. «Sciences de la musique», CNRS, Paris 2005. URL: http://www.musicologie.org/publiem/livre_seb_gaudelus.html (дата обращения: 29.04. 2008).

³³ Mellers W. Francis Poulenc. P. 156–157.

Документы

Из личного дела С. И. Савшинского¹

Данная публикация представляет ряд документов из личного дела пианиста, педагога и музыковеда Самария Ильича Савшинского, которое хранится в Архиве Санкт-Петербургской консерватории².

Публикуемые материалы дополнены сведениями из других источников и снабжены небольшими комментариями. Материалы разделены на две группы: в первой представлены документы, которые отражают эволюцию непростых взаимоотношений С. И. Савшинского и ректора Консерватории П. А. Серебрякова; во второй — служебные документы С. И. Савшинского.

I

Д. 191. Л. 116.

КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
ЛЕНИНГРАДСКАЯ
ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. Н. А. Римского-Корсакова

Театральная пл., д. 3.

Телефоны: 538-82, 575-80, 93-25, 575-74

18 августа 1950 г.

СПРАВКА

Дана архивом Ленинградской ордена Ленина Гос[ударственной] Консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в том, что гр. САВШИНСКИЙ Самарий Ильич действительно окончил в 1918 г. Петербургскую Консерваторию по специальному классу фортепиано игры профессора Л. В. Николаева³ с дипломом на звание СВОБОДНОГО ХУДОЖНИКА.

¹ Материалы подготовлены Я. Ю. Гуровой. Тексты приводятся с сохранением стиля автора, исправлены лишь случайные ошибки (описки).

² Архивные материалы С. И. Савшинского хранятся также в ЦГАЛИ СПб.

³ Николаев Леонид Владимирович (1878–1942) — пианист, педагог, композитор. Среди учеников: Д. Д. Шостакович, М. В. Юдина, С. И. Савшинский, П. А. Серебряков, Н. Е. Перельман и другие.

ОСНОВАНИЕ: Свидетельские показания ⁴.
Директор Консерватории,
Заслуженный деятель искусств, профессор /П. А. Серебряков/

* * *

Д. 204. Л. 128.

ХАРАКТЕРИСТИКА

Проф[ессор] Самарий Ильич САВШИНСКИЙ — зав[едующий] кафедрой специального фортепиано и декан фортепианно-органного факультета — один из ведущих профессоров пианистов [Советского] Союза, давший ряд пианистов-исполнителей и педагогов, много работает в методической области, уделяя также много внимания детскому музыкальному образованию. За заслуги в деле подготовки музыкальных кадров награжден орденом «Знак почета».

Как декан фортепианного факультета С. И. Савшинский проявил себя прекрасным организатором.

Инициативный, дисциплинированный работник, работающий над повышением своего идейно-политического уровня.

Директор ЛОЛГК /Серебряков/
24/ХП-40

* * *

Д. 191. Л. 117.

ХАРАКТЕРИСТИКА

Проф[ессор] САВШИНСКИЙ Самарий Ильич за годы своей работы в Ленинградской ордена Ленина Госуд[арственной] Консерватории, несмотря на то, что ему был доверен один из наиболее ответственных участков ее работы — класс специального фортепиано, требующий установки на подготовку высококачественных кадров исполнителей-пианистов, не воспитал ни одного ученика, обладающего исполнительскими возможностями выше среднего уровня.

В последние годы порочность его художественно-методических установок сказалась на таких студентах, как некогда подававший большие надежды О. Каравайчук ⁵, в нынешнее время отличающийся склонностью

⁴ Документ, подтверждающий фактическое окончание С. И. Савшинским Консерватории, в Архиве не обнаружен.

⁵ Каравайчук Олег Николаевич (р. 1927) — композитор, автор музыки ко многим кинофильмам и спектаклям.

к извращенно-формалистическому исполнительству, в частности пытавшийся использовать фортепиано в качестве ударного инструмента, а также студент-иностранец Козиол, воспитание которого, требующее от проф[ессора] Савшинского большой политической и идейной ответственности, осуществлялось им в столь же порочном, формалистическом духе.

Практика работы проф[ессора] Савшинского в Консерватории, а в особенности в школе 10-летке при ЛОЛГК всегда сопровождалась стремлением его к окружению себя людьми, всецело подчиняющимися его идейно-художественным установкам, подбираемыми по узконациональному признаку, к деляческому подходу к делу подготовки вузовских кадров, преследующему цель комплектования исключительно его собственного класса, к семейности и т. п.

С точки зрения идейно-политической проф[ессор] Савшинский всегда проявлял себя весьма инертно, а поведение его в годы Великой отечественной войны вызывает и прямые сомнения в этом отношении. (Известно, что эвакуируясь из блокадного Ленинграда, проф[ессор] Савшинский, руководствуясь соображениями личного благополучия, оставил свою квартиру под наблюдение поселившегося там гр[ажда]на Эллеберга, немца по национальности).

Все изложенное заставляет считать проф[ессора] Савшинского человеком, дальнейшее пребывание которого в рядах профессоров Ленинградской Консерватории является нежелательным и просто вредным.

Директор Консерватории

Заслуженный деятель искусств, профессор (Серебряков П. А.)

18 июля 1951 г.

* * *

Д. 110. Л. 2.

Директору ЛОЛГК

нар[одному] артисту, профессору

П. А. Серебрякову

На основании Вашего предложения прошу зачислить меня в штат педагогов на пол-оклада.

Проф[ессор] Савшинский

1961 г. 18/X

В приказ с 17/X. 61.

* * *

Д. 110. Л. 10.

СИ у ЛВ в 1918
НИ у Ляпунова⁶

ПРИКАЗ № 280
по Ленинградской орденена Ленина Государственной Консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова

от 10 октября 61 г.

Содержание по кадрам:

Исполнилось 70 лет со дня рождения выдающегося советского педагога фортепианной игры, музыкального деятеля, методиста и исследователя — профессора Ленинградской консерватории Самария Ильича САВШИНСКОГО.

Самарий Ильич отдал много творческих сил советскому музыкальному искусству, советской фортепианной педагогике, организации советского детского музыкального воспитания, советской науке о пианизме и Ленинградской Консерватории, в которой он получил музыкальное образование и в которой столь плодотворно работает.

Продолжатель традиций выдающегося и крупнейшего советского педагога и пианиста Леонида Владимировича НИКОЛАЕВА, Самарий Ильич за четыре с лишним десятилетия своей педагогической работы создал свою, пользующуюся заслуженным признанием, школу. Многочисленнейшие ученики Самария Ильича и воспитанники его учеников успешно работают в Ленинграде и в различных городах Советского Союза как концертирующие пианисты, как педагоги, как профессора, доценты и заведующие кафедрами наших консерваторий. В лице Самария Ильича даровитейший педагог-пианист совмещается с пытливым и талантливым методистом-исследователем, обогатившим советскую науку о пианизме книгами о Л. В. Николаеве и написавшим большой труд «Пианист и его работа», выход в свет которого с огромным интересом ждет советская музыкальная общественность.

Ректорат Ленинградской Консерватории горячо, сердечно и искренне поздравляет Самария Ильича с семидесятилетием со дня рождения,

⁶ Добавлено карандашом неустановленным почерком, вероятно: С[амарий] И[льич] у Л[ео니다] В[ладимировича] в 1918 году. Н[а]дежда И[осифовна] у [С. М.] Ляпунова. Н. И. Голубовская с 1911 года училась у С. М. Ляпунова по классу фортепиано.

желает ему здоровья, многих лет жизни и надеется, что Самарий Ильич снова примет активное участие в жизни Ленинградской консерватории и ее фортепианной кафедре.

Ректор Консерватории, профессор

П. А. Серебряков

II

Д. 204. Л. 166.

6204

17. IX. 26 г.

Проф. Савшинский

Заведующему Распред[елительным] Пунктом по единой трудовой школе
Тов. ГИНЗБУРГУ

Правление Ленинградской Государственной Консерватории убедительно просит Вас оказать всяческое содействие к зачислению в 34-ю единую трудовую школу, на немецкое отделение, в классе «В» Марка Савшинского⁷, 9 ½ лет, сына профессора Консерватории Самария Ильича Савшинского, во внимание к заслугам последнего как высоко даровитого и авторитетного педагога, одного из самых ценных работников во всем педагогическом составе Консерватории.

Ректор ЛГК /А. К. Глазунов/

Проректор по Учебной части /А. В. Оссовский/

Секретарь правления

* * *

Д. 204. Л. 154.

НАЧАЛЬНИКУ УПРАВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ
т. ШАТИЛОВУ.

Копия директору Л. Г. К. т. Загурскому⁸.

Мною были поданы два заявления с просьбой об освобождении меня от исполнения обязанности директора Детской Школы при ЛГК. Первое за-

⁷ В 1929 г. Марк Савшинский умер от менингита; он заболел из-за удара головой об лед во время катания на коньках.

⁸ Загурский Борис Иванович (1901–1968) — директор Ленинградской консерватории в 1936–1939 гг.

явление было адресовано директору Л. Г. К. т. Загурскому и подано в февралe с[его] г[ода]. Второе адресовано Начальнику Музыкальных учреждений при ВКИ⁹ т. Шатилову и подано в апреле с[его] г[ода].

В этих заявлениях моя просьба мотивирована невозможностью совместить административную директорскую нагрузку с педагогической и методической нагрузками, которые я несу как профессор Консерватории и педагог Детской школы.

Работа на протяжении мая месяца еще больше укрепила меня в правильности моего решения, ибо даже 12–14 часовая работа в день не давала все же возможности выполнить самое необходимое по Школе и Консерватории. И Школа и Консерватория страдают от моего совмещительства.

К тому же такая нестерпимая нагрузка подорвала мои силы и здоровье. Второй год такой работы непосилен для меня. Я вынужден решительно настаивать на замене меня, как директора Школы, другим лицом не позднее октября месяца.

За оставшееся время я подведу итоги работы Школы за первый трудный год ее существования и подготовлю работу нового учебного года.

Проф[ессор] Савшинский

1937 г. 3 июня

* * *

Д. 191. Л. 113.

АНКЕТНЫЙ ЛИСТ¹⁰

Полное наименование и адрес учреждения Ленинградская ордена Ленина Государственная Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; Театральная пл., 3

ВОПРОС	ОТВЕТ
1. Фамилия, имя, отчество (псевдоним). При перемене фамилии и отчества указать старые и причины перемены	Савшинский Самарий Ильич

⁹ ВКИ — Всесоюзный комитет по делам искусств СССР.

¹⁰ Примечание в документе: «Ответы на все вопросы анкеты должны даваться точные и подробные. Подчеркивания не допускаются».

2. Время и место рождения старого (губ., уезд., волость и деревня) и нового (обл., край, район и село) районирования	Родился 1891 года 5 августа в г. С.-Петербурге ныне Ленинграде
3. Сословие и социальное происхождение	Мещанин, сын служащего
4. Образование (перечислить все учебные заведения, с указанием их местонахождения)	Окончил Петроградскую Консерваторию в г. Петрограде (Ленинграде)
5. Какие знаете языки, кроме русского, и в какой степени владеете ими	Читаю по-немецки
6. Ваша профессия или специальность	Музыкант, пианист-педагог
7. Партийность (указать время и место вступления и номер партийного билета)	Беспартийный
8. Состояли ли раньше в каких-либо политических партиях, в каких именно, где, когда и причина выхода	В политических партиях не состоял
9. Принадлежали ли к антипартийным группировкам, разделяли ли антипартийные взгляды Вы и Ваши ближайшие родственники. Какими парторганизациями вопрос рассматривался, когда и их решения	К антипартийным группировкам ни я, ни мои ближайшие родственники не принадлежали. Антипартийных взглядов ни я, ни мои родственники не разделяли
10. Подвергались ли партвзысканиям, за что, какой организацией	Партвзысканиям не подвергался
11. Принимали ли активное участие в Октябрьской революции и гражданской войне, когда, где и чем именно выразилось Ваше участие	Активного участия в Октябрьской революции и гражданской войне не принимал
12. Принимали ли активное участие в Отечественной войне, где, когда, в какой части, в каком звании и в чем именно выразилось Ваше участие	В Отечественной войне активного участия не принимал, если не считать трудового участия, за которое имею награждения

13. Служили ли в старой армии, когда, в какой части, сколько времени, в качестве кого и какой имели чин	В старой армии не служил
14. Служили ли Вы и Ваши родственники в войсках или учреждениях белых правительств (белых армий), в каком чине (должность), где и когда	В войсках и учреждениях белых правительств ни я, ни мои родственники не служили
15. Были ли Вы или Ваши родственники на территории белых, где, сколько времени и чем занимались	На территории белых в г. Ростове-на-Дону находился с 1918 года (осени) до освобождения его Красной Армией. Преподавал в Консерватории Русского Музыкального Общества. Там же находились: жена — бывшая студентка Ростовского университета, брат — также студент того же университета и сестра — студентка консерватории.
16. Служили ли в Красной Армии, когда, где и в какой должности (последняя должность)	В Красной Армии числился нестроевым, фактически не служил
17. Ваше отношение к военной службе в настоящее время	Снят с воинского учета за достижением предельного возраста
18. Привлекались ли к суду, следствию, были ли арестованы, подвергались ли наказаниям в судебном или административном порядке, когда, где и за что именно, если судимость снята, то когда	<p>До революции К суду и следствию не привлекался. Арестован не был, наказаниям в судебном или административном порядке не подвергался.</p> <p>После революции К суду и следствию не привлекался. Арестован не был, наказаниям в судебном или административном порядке не подвергался.</p>
19. Привлекались ли к суду, следствию, были ли арестованы, подвергались ли наказаниям в судебном порядке, когда, где и за что именно Ваши ближайшие родственники	Мои ближайшие родственники к суду, следствию не привлекались, арестованы не были, наказанию в судебном порядке не подвергались

20. Лишались ли Вы или Ваши родственники избирательных прав и за что	Избирательных прав ни я, ни мои ближайшие родственники не лишались
21. Семейное положение (холост, женат, вдов). Если разведен, указать фамилию, имя и отчество прежней жены (мужа)	Женат
22. Фамилия, имя и отчество жены (девичья), мужа, партийность и место работы	Девичья фамилия моей жены — Коло-совская Лидия Викторовна, беспартий-ная, инвалид
23. Национальность	Еврей Жена — русская
24. Подданство (гражданство). Если состояли в другом поддан-стве, то в каком именно и когда приняты в гражданство СССР или подданство России	Гражданство СССР. В другом поддан-стве не состоял Жена: Гражданство жены СССР. В другом под-данстве не состояла
25. Жили ли за границей, когда, где, сколько времени, причина воз-вращения в СССР (Россию)	За границей никогда не бывал
26. Чем занимались за границей и на какие средства существовали	За границей не жил
27. Находились ли Вы и Ваши бли-жайшие родственники на терри-тории, временно оккупированной немцами	Ни я, ни мои ближайшие родственники на территории, временно оккупирован-ной немцами, не были
28. Кто из Ваших родственников или знакомых находится за грани-цей и чем занимаются, когда и по-чему выехали, их адрес	Ближайших знакомых за границей нет. Из родственников три [двоюродных] брата эмигрировали сорок лет тому на-зад в Америку. Выехали из-за тяжелого материального положения, где находят-ся, чем занимаются и живы ли они — не знаю. Связи с ними не поддерживал.
29. Имеете ли знакомых или род-ственников в иностранных мисси-ях, представительствах или среди иноподданных, их фамилия, имя и отчество	Знакомых или родственников в ино-странных миссиях, представительствах или среди иноподданных не имею

<p>30. РОДИТЕЛИ</p> <p>а) Фамилия, имя и отчество, указать девичью фамилию матери</p> <p>б) Время и место рождения</p> <p>в) Каким владели недвижимым имуществом, когда и где</p> <p>г) Чем занимались до революции и после</p> <p>д) Чем занимаются и где находятся (точный адрес) в настоящее время</p>	<p>Отец: Савшинский Илья Сергеевич Мать: Табакина Анна (Хана) Семеновна</p> <p>Отец: в Петербурге, примерно в 1870 г. Мать: в Петербурге, примерно в 1872 г.</p> <p>Недвижимым имуществом не владели</p> <p>Отец: пианист-хормейстер Мать: домашняя хозяйка</p> <p>Отец: скончался в 1938 году Мать: скончалась в 1939 году</p>
<p>31. РОДИТЕЛИ ЖЕНЫ (МУЖА)</p> <p>а) Фамилия, имя и отчество</p> <p>б) Время и место рождения</p> <p>в) Сословие и социальное происхождения</p> <p>г) Каким владели недвижимым имуществом, когда и где</p> <p>д) Чем занимались до революции и после</p> <p>е) Чем занимаются и где находятся (точный адрес) в настоящее время</p>	<p>Отец: Колосовский Виктор Петрович Мать: Нейман Луиза Эдуардовна</p> <p>Отец: место рождения не знаю, год рождения 1852 Мать: место рождения не знаю, год рождения 1856</p> <p>Отец: врач, из дворян Мать: домашняя хозяйка, из мещан</p> <p>Отец: Недвижимым имуществом не владел Мать: Недвижимым имуществом не владела (дом-хозяйка)</p> <p>Отец: Медицинской практикой Мать: дом-хозяйство</p> <p>Отец: умер в 1898 году Мать: умерла в 1921 году</p>

32. Фамилия, имя и отчество, партийность, место работы и должность, местожительство Ваших совершеннолетних сестер, братьев, сыновей, дочерей	Савшинский Адольф Ильич, член ВКП(б), работает в педиатрическом институте, доцент. Живет на ул. Чехова 8, кв. 7. Шапиро Раиса Ильинична, беспартийная, преподавательница музыкальной школы-десятилетки при ЛОЛГК. Живет на ул. Чехова 8, кв. 7.
33. Ваше местожительство (точный адрес и номер телефона)	Малая Подъяечская ул., 8, кв. 5 Тел. 1-11-83

**МЕСТА СЛУЖБЫ
С НАЧАЛА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ЖИЗНИ**

№№	Наименование учреждения и город (полностью)	Должность	С какого по какое время	Причина перехода
1.	Консерватория Русского Музыкального Общества в Ростове-на-Дону	Преподаватель	1918–1921	Избран преподавателем Петроград. гос. Консерватории
2.	Петроградская-Ленинградская Государственная консерватория	Преподаватель Профессор	1921–1923 1923-по настоящее время	
3.	Музыкальная школа-десятилетка при Ленинградской ордена Ленина Гос. Консерватории	Директор и художественный руководитель	1936–1939 1939–1940	Невозможность совмещения с основной работой в Консерватории (по личному желанию)
4.	Донской отдел Народного образования	зав. секцией муз. образования	1920–1921	Переезд в Ленинград

Подпись Савшинский
25 декабря 1949 г.

* * *

Д. 191. Л. 115–115-об.

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ¹¹

Родился в г[ороде] С[анкт-] Петербурге в 1891 году. Родом из мещан. Отец — музыкант пианист и хормейстер. Мать — занималась домашним хозяйством (в семье было шестеро детей). С детства обучался музыке в Петербургской Консерватории, которую окончил в 1915 году на аттестат, а в 1918 году, досдав необходимые экзамены, на диплом со званием свободного художника по фортепианной специальности. Моим руководителем был проф[ессор] Л. В. Николаев.

По окончании образования я был приглашен на педагогическую работу в Консерваторию Русского музыкального общества в Ростове-на-Дону. Работал в ней преподавателем специального курса игры на фортепиано с 1918 по 1921 год, когда был избран преподавателем того же курса в Петроградской Консерватории, через два года постановлением Художественного Совета Консерватории мне было присвоено звание профессора. В этом звании я был утвержден соответствующими инстанциями сперва гус'ом¹² Наркомпроса, затем ВАК'ом ВКВШ¹³.

За 31 год вузовской работы под моим руководством окончил вуз свыше ста студентов и прошли аспирантуру 30 аспирантов. Мои бывшие ученики ведут работу по фортепианной специальности в 7 консерваториях Советского Союза в звании профессоров (5), доцентов (7) и преподавателей.

Наряду с практической педагогикой работаю и в области методики. Имею научные труды. В ближайшее время должна выйти из печати книга: «Л. В. Николаев»¹⁴, посвященная характеристике личности и фортепианной школы замечательного педагога.

В 1934 году был организатором, первым директором и художественным руководителем школы-десятилетки при ЛОЛГК. Награжден в 1938 году орденом «Знак почета». В 1943 и повторно в 1944 году почетными грамотами Президиума Верховного Совета УзССР. В 1946 г[оду] награжден медалью «За доблестный труд».

¹¹ Документ не датирован. Написан предположительно в 1949–1950 гг.

¹² Государственный Ученый совет.

¹³ Высшая аттестационная комиссия Всесоюзного комитета по делам Высшей школы.

¹⁴ Книга С. И. Савшинского «Леонид Николаев. Пианист, композитор, педагог» (М.–Л., 1950) позднее вышла брошюрой: «Леонид Владимирович Николаев. Очерк жизни и творческой деятельности» (Л., 1960).

Жена моя — Лидия Викторовна Савшинская, окончила Ленингр[адский] Университет по физико-математическому факультету, работала сперва по микробиологии, а с 1940 года преподавательницей математики в средней школе. В настоящее время она — пенсионер.

Родители умерли в 1938 и 1939 году.

Брат мой Адольф Ильич Савшинский — доцент педиатрического института в Ленинграде. Член ВКП(б).

Сестра Раиса Ильинична Шапиро окончила Ленинградскую Консерваторию и в настоящее время преподает в музыкальной школе-десятилетке при ЛОЛГК.

Других близких родственников не имею.

Не меньше сорока лет тому назад (вероятно в 1908 году) трое моих двоюродных братьев, испытывая большие материальные затруднения после смерти их отца, — брата моего отца — эмигрировали в возрасте примерно 18, 15 и 13 лет вместе со своей матерью в Америку. Первые годы наши матери изредка обменивались письмами, но и эта нерегулярная связь окончательно прервалась во всяком случае не позднее 1914 года, когда началась первая империалистическая война. Жив ли кто-нибудь в настоящее время — не знаю. Жили они в каком-то небольшом городе. Адрес мне их неизвестен. Слышал, что спустя некоторое время они поменяли фамилию на американскую, какую именно — не знаю. Помню, один из них поступил в мясную лавку продавцом, второй стал коммивояжером, а третий был отдан в учение к часовых дел мастеру.

Ни сам я, ни кто-либо из моих родственников никогда к суду не привлекался, административным взысканиям не подвергался, избирательных прав не лишался. За границей я не бывал.

Профессор Савшинский
[1949–1950 гг.]

* * *

Д. 204. Л. 174.

21 марта 1929 г.

Заведующему Главпрофобром
А. Я. Вышинскому

Правление Ленинградской Государственной Консерватории ходатайствует о предоставлении бесплатной командировки в Германию и Францию профессору Консерватории по классу специальной игры на фортепиано Самарию Ильичу Савшинскому, своевременно подавшему соответствующую

щее заявление в Комиссию по заграничным командировкам, но получившему в нем отказ¹⁵.

С. И. Савшинский принадлежит к группе молодых наиболее передовых педагогов Консерватории и представляет особую крупную художественно-педагогическую величину, высоко ценимую всеми руководящими органами Консерватории. Проф[ессор] Савшинский — инициатор коренного пересмотра программы специального фортепиано в смысле учета требований эпохи культурной революции и приближения постановки изучения этой специальности к современному состоянию музыкального искусства и науки о нем в СССР и на Западе. В течение весны и лета минувшего года С. И. Савшинский был главным работником Комиссии по введению новой программы и новых методов по фортепианной специальности и лично написал всю программу этого предмета с методическим ее обоснованием¹⁶. Для завершения этой большой работы, в связи с начатой в настоящее время реорганизацией Консерватории, крайне необходимо изучить в полном объеме постановку фортепианной специальности в Высшей музыкальной школе при Госуд[арственной] Академии в Берлине и в Консерватории, и Нормальной музыкальной школе в Париже, — крупнейших очагах современной западноевропейской музыкально-педагогической мысли, и воспользоваться при этом изучении руководством крупнейших современных авторитетов Запада — Артура Шнабеля, Леонида Крейцера¹⁷, Альфреда Корто, Исидора Филиппа и др. Кроме того, всем фортепианным отделением К[онсервато]рии остро ощущается надобность в изучении современной западноевропейской педагогической и художественной фортепианной литературы и научных трудов по фортепианной педагогике и методике, т[ак] к[ак], при трудности получения нот и книг из заграницы, фортепианное отделение оказалось в отрыве от современного муз[ыкального] искусства и науки в нем в Германии и Франции, двух главных странах, где достижения в этой области за последнее время особенно значительны и интересны. Этот труд

¹⁵ Это ходатайство также было отклонено заседанием комиссии по научным заграничным командировкам при Наркомпросе РСФСР от 12 апреля 1929 года, о чем свидетельствует документ Д. 201. Л. 175. «Выписка из протокола заседания комиссии».

¹⁶ Методические труды С. И. Савшинского были опубликованы в 1960-е: «Пианист и его работа» (Л., 1961), «Режим и гигиена работы пианиста» (Л., 1963), «Работа пианиста над музыкальным произведением» (М.-Л., 1964), «Работа пианиста над техникой» (Л., 1968).

¹⁷ Крейцер Леонид Давидович (1884–1953) — пианист. Ему принадлежит одна из первых систематических работ об использовании педали в игре на фортепиано («Обычная фортепианная педаль с акустической и эстетической точки зрения», 1915); он также редактировал издание сочинений Ф. Шопена.

также берет на себя проф[ессор] Савшинский, представляющийся по своей талантливости и авторитету лицом, вполне соответствующим этой цели.

Деканат исполнительского факультета, во главе с таким авторитетом, как проф[ессор] Леонид Николаев, горячо поддерживают ходатайство проф[ессора] Савшинского.

По всем этим основаниям Правление признает командировку проф[ессора] Савшинского за границу необходимой и убедительно просит Вас всемерно настоять перед Комиссией по заграничным научным командировкам на предоставлении [командировки] проф[ессору] Савшинскому.

ВРИД Ректора¹⁸ ЛГК

Проректор по учебной части

Проф. Е. Б. Вольф-Израэль¹⁹

¹⁸ Временно исполняющий должность ректора.

¹⁹ Вольф-Израэль Евгений Владимирович (1872–1956) — советский виолончелист, педагог.

Рецензии

Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова

Сост. Л. Л. Тумаринсон и Б. М. Розенфельд. М.: Белый Берег, 2009. — 766 с.

В мае 2009 года в Санкт-Петербургской консерватории состоялась петербургская презентация книги о жизни и творчестве выдающегося дирижера Василия Ильича Сафонова, предоставившая возможность познакомиться не только с самим изданием, но и с одним из авторов. Окончив в свое время школу-семилетку им. Гнесиных по классу виолончели, Леонид Леонидович Тумаринсон не стал музыкантом-исполнителем, избрав иную стезю. Медик по образованию, фельдшер московской станции скорой помощи, он — музыкальный документалист по призванию, человек поразительной исследовательской отваги и неутомимой работоспособности. Незримо присутствовал на презентации и другой автор книги — директор Музея при Государственной филармонии на Кавказских Минеральных Водах (Кисловодск) Борис Матвеевич Розенфельд, вдохновитель и зачинатель работы по сбору сведений о Сафонове, уроженце Терского края, тесно связанном на протяжении всей жизни с Кисловодском.

Летопись жизни и творчества — подневная хроника, в которой каждая запись строго документирована, — многотрудный и востребованный жанр. Отечественное музыкознание насчитывает целый ряд хроникальных сводов, посвященных выдающимся деятелям музыкальной культуры: «Дни и годы П. И. Чайковского» (М.–Л., 1940), «Летопись жизни и творчества М. И. Глинки» (М., 1952), «Летопись жизни и творчества М. А. Балакирева» (М., 1967), «Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова» (вып. 1–4, Л., 1969–1973), выдержавшая два издания двухтомная «Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина» (Л., 1984; 1988–1989), а также «Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина» (М., 1985). Работа Л. Л. Тумаринсона и Б. М. Розенфельда является первым опытом составления в жанре летописи биографии дирижера.

Творчески насыщенный жизненный путь В. И. Сафонова (1852–1918) распадается на три неравных периода. Первый — домосковский — это детство в станице Ищерской, годы обучения в Петербурге (Первая гимназия, Александровский лицей), служба в канцелярии Комитета министров (1872–1879), обучение в Петербургской консерватории, которую Сафонов закончил в восьмимесячный срок с Малой золотой медалью, начало

педагогической деятельности в *alma mater*, первые концерты в качестве пианиста, женитьба на Вере Ивановне Вышнеградской, дочери тайного советника, вскоре занявшего пост министра финансов России, рождение первых двух (всего у него их было десять) детей. По словам авторов-составителей (с. 5), «документов, относящихся к первому периоду, сохранилось крайне мало». Однако документальная основа этой части летописи весьма основательна: здесь представлены выписки из метрических книг (о рождении Сафонова, о венчании, о рождении детей), документы об образовании и служебные формуляры, концертные программы и газетные отчеты о первых артистических выступлениях Сафонова, в том числе в дуэте с великим виолончелистом К. Ю. Давыдовым, и относящиеся уже к концу этого периода письма П. И. Чайковского, пригласившего Сафонова в состав профессуры Московской консерватории.

Второй период жизни Сафонова охватывает 1885–1905 годы. Это, по словам авторов, в документальном отношении самый насыщенный период, что неудивительно: в эти годы он активно занимается исполнительской, педагогической и музыкально-общественной деятельностью, а в 1889 году становится директором Московской консерватории, где в годы его правления было построено новое здание и сооружен орган в Большом зале.

Последний, послемосковский, период начинается в сентябре 1905 года, когда Сафонов, получив годичный отпуск в Московской консерватории, отбывает в заграничный вояж. Художественный совет консерватории, в результате революционных преобразований получивший автономию, избирает Сафонова на пост директора, но он решает не возвращаться к административной деятельности.

Выстроенные в хронологической последовательности факты, подтвержденные документальными источниками, показывают, что на этот шаг Сафонова подвигли не только многочисленные внутриконсерваторские разлады, причиной которых нередко бывал он сам (скандалы по поводу Г. Э. Конюса, нежелание Сафонова принять на преподавательскую должность А. А. Брандукова, распри с С. И. Танеевым), но и весьма существенные причины личного характера: во-первых, необходимость заработать средства для дорогостоящего лечения сына Илюши, болевшего туберкулезом (это было возможно сделать, лишь целиком отдавшись концертной дирижерской практике на Западе), и, во-вторых, давнишнее желание освободиться от административной лямки. Последний период жизни Сафонова — это грандиозное дирижерское турне по музыкальным центрам Европы и Америки, а с началом мировой войны 1914 года — по городам Скандинавии и России.

Работая над «Летописью жизни и творчества В. И. Сафонова», составители обследовали огромное количество архивохранилищ как отечественных, так и зарубежных. Исследовательский натиск Л. Л. Тумаринсона, неустанно бомбардировавшего своими запросами крупнейшие библиотеки и архивы Европы и США, дал богатый урожай — копии писем и концертных программ стекались со всего света. Автор данной рецензии входит в число людей, считавших благом и обязанностью откликнуться на архивно-поисковые запросы Тумаринсона: связав исследователя с моими финскими коллегами в Хельсинки, я порадовалась тому, с какой готовностью они предоставили ему хранящиеся в Университетской библиотеке Финляндии копии писем Сафонова к органисту Роберту Фальтину. Список организаций и частных лиц, которым составители выразили благодарность за помощь, занимает шесть книжных страниц, напечатанных уборым шрифтом.

Л. Л. Тумаринсон и Б. М. Розенфельд нашли сведения о 705 концертах с участием Сафонова, из которых 290 давались в Москве, 58 — в Петербурге, 124 — в других городах Российской империи, 71 — в Нью-Йорке и 162 — в разных городах Западной Европы. Выявленные программы этих концертов составляют основной массив «Летописи», что естественно, так как это хроника жизни концертирующего пианиста и дирижера. Многие события артистической жизни Сафонова снабжены цитатами из газетных и журнальных рецензий, которые приведены взвешенно и без длиннот; список использованной периодики включает 98 отечественных и 86 зарубежных изданий на девяти европейских языках.

В «Летописи» широко использованы постраничные сноски, выполняющие разнообразные функции. Из сносок можно почерпнуть сведения о лицах, игравших важную роль в жизни Сафонова, но малоизвестных сегодня. В сносках же приведены цитаты, которые, не имея точной датировки, дают дополнительный материал для характеристики определенного периода. Цитаты из воспоминаний учеников и дочерей Сафонова разнообразят основной текст, внося в него дополнительные краски и расширяя событийный горизонт, благодаря чему «Летопись» читается как увлекательное документальное повествование. Так, из воспоминаний дочери Марии, подверстанных к сообщению от 22 ноября 1880 года, мы узнаем, что на банкете с шампанским и устрицами, устроенном в честь первого выступления Сафонова в концертах ИРМО, в первой же вскрытой им устрице лежала прекрасная жемчужина. «Такой удивительный символ поразил всех как добрый знак для начала музыкальной карьеры» (с. 56).

Действительно, карьера канцелярского чиновника, в двадцать восемь лет получившего музыкальное образование и выросшего до дирижера

мирового масштаба, была поразительной. Сафонов являлся самым «выездным» из отечественных дирижеров начала XX века, и во многом благодаря ему русская симфоническая музыка стала неотъемлемой частью мировой культуры. «Визитной карточкой» Сафонова была Патетическая симфония Чайковского, слава об интерпретации которой летела впереди него; он первым познакомил европейских слушателей с «Шехеразадой», и симфоническая сюита Римского-Корсакова зазвучала по всему миру.

Другой род постраничных сносок, к которому прибегают составители, представляет собой комментарии к тому или иному событию, часто содержащие противоположный взгляд на конкретную ситуацию. Широко, к примеру, известен факт посещения Л. Н. Толстым репетиции ученического спектакля в Московской консерватории, проходившей 19 апреля 1897 года под управлением Сафонова. В тексте сообщения составители приводят цитату из дневника В. Ф. Лазурского, подтверждающую, насколько Толстого поразило грубое обращение дирижера с учениками. В подстрочных комментариях составители указывают, что позднее Толстой описал эту репетицию в статье «Что такое искусство?», где манера Сафонова общаться с артистами названа «зверской жестокостью», и тут же приводят фрагмент из воспоминаний Е. А. Бекман-Щербины, звучащий в противовес мнению великого писателя: «Что касается „зверской жестокости“, то странно, что так можно было назвать то упорство и терпение, с которым В. И. Сафонов добивался совершенства исполнения в малейших деталях. <...> Когда в 1898 году вышло сочинение Толстого „Что такое искусство?“, мы, участники постановки „Фераморса“, были страшно оскорблены» (с. 247). Изнутри ситуация выглядит иначе — ни «ослы», ни «болваны», ни «идиоты», сыпавшиеся с языка дирижера, не могли уменьшить восторга артистов от участия в общем деле.

Вызывает уважение стремление составителей оперировать сведениями и фактами, почерпнутыми из документов, не навязывая читателям своего мнения. Впрочем, иной раз авторский голос звучит в комментариях излишне категорично. Опровергая приведенное в сноске мнение Д. С. Шора о свойственном Сафонову антисемитизме, составители пишут: «Мы позволяем себе не согласиться с мнением Шора. С[афонов] не был антисемитом. Он был лишь противником изоляционизма, столь свойственного евреям, и вполне объяснимого боязнью малого народа потерять самобытность. <...> Для него мерилом ценности человека была не сословная и не религиозная принадлежность, а порядочность, желание приносить обществу пользу, умение работать» (с. 382–383). Здесь составители, как кажется, противоречат фактам, изложенным в основном тексте, и себе. Да, Сафонов проявляет широту взгляда: «Солнце же, по выражению Писания,

светит „на праведных и неправедных“». Нетрудно понять, кто такие эти «неправедные». Своеобразная миссионерская деятельность Сафонова по обращению учеников и друзей-иудеев в свою веру — разве это не разделение людей по религиозной принадлежности, не проявление своего рода конфессионального превосходства? Закрывать на это глаза, утверждая, что приписываемый Сафонову антисемитизм является не более чем мифом (с. 5), значит выдавать желаемое за действительное. В рассуждениях о болезненной проблеме антисемитизма в просвещенных кругах России подобные попытки оправдания неуместны.

При наличии позорных для своего времени законодательных ограничений для евреев, в интеллигентской среде считалось неприличным явное проявление юдофобства. Немногие, подобно, к примеру, Э. К. Метнеру (Вольфину), во всеуслышание заявляли о своих взглядах. Конечно, позиция Сафонова далека от позиции Метнера, требовавшего отмены ограничения на выбор профессии для евреев единственно для того, чтобы снизить их приток в творческую сферу (только такие меры якобы были способны спасти культуру от «музыкального юдаизма»). От идеи Метнера вывести за скобки европейской духовной жизни целый народ до практики нацизма — рукой подать. Но ведь и он умудрялся отрицать предъявляемые ему обвинения в антисемитизме!

Выход в свет книги, подобной «Летописи жизни и творчества В. И. Сафонова», включающей огромный пласт сведений, извлеченных из архивных недр, неизменно сопровождается выплеском информации, о важности которой составители могут порой и не догадываться. Мне, как автору книги «Яша Хейфец в России», хорошо известно, что 30 января 1916 года в Большом театре, где Хейфец под управлением Сафонова исполнил Скрипичный концерт Чайковского, с оркестром была сыграна только первая часть (по причине отсутствия нот у оркестрантов); вторую часть концерта пятнадцатилетний скрипач исполнил под фортепиано. Имя аккомпаниатора мне было неизвестно. Оказывается, согласно «Летописи», Хейфецу аккомпанировал сам Сафонов!

И еще один пример неожиданных находок. Из «Летописи» мы узнаем, что в экстренном симфоническом собрании Московского отделения ИРМО, состоявшемся 10 января 1904 года в Большом зале Московской консерватории, под управлением Сафонова прозвучала «Песня о блохе» Мусоргского в инструментовке Ю. С. Сахновского для голоса с оркестром (рукопись, 1-е исполнение); солировал Ф. И. Шаляпин. До выхода «Летописи» о существовании этой инструментовки «Песни о блохе», созданной за четыре года до знаменитой инструментовки И. Ф. Стравинского (так-

же исполненной Шаляпиным), не было известно. Это вносит дополнительную краску в многогранную историю оркестровых обработок «Песни о блохе».

Думается, книга эта, снабженная отличным справочным аппаратом, способна преподнести еще немало сюрпризов, которые оценит настроенный на волну поиска специалист. Великолепно оформленная, богато иллюстрированная «Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова» — труд, достойный памяти замечательного дирижера, способный стать и полезным справочником по истории отечественной музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков.

Галина Копытова

Simon Morrison «The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years»

Oxford University Press, USA, 2008. — 520 p.

«Можно подумать, что вы надеетесь найти в этих письмах разгадку тайны бытия», — сказала она, и я лишь возразил, что, если бы мне пришлось выбирать между столь ценным открытием и пачкой листков, исписанных рукой Джеффри Асперна, я без колебаний знал бы, на чем остановить свой выбор.

Генри Джеймс. *Письма Асперна*

Как сейчас помню: поинтересовавшись у доброжелательной сотрудницы РГАЛИ, открылся ли архив Прокофьева, — ведь пятьдесят лет со дня его смерти уже истекли, — я услышала в ответ, что семья композитора закрыла его еще на пятьдесят лет. Подсчитав в уме, я поняла, что я не доживу до этого момента и, значит, никогда не узнаю, что на самом деле случилось с Прокофьевым после переселения в СССР и почему и моя самая любимая, и самая нелюбимая его музыка — такая. Глубокого чувства разочарования мне до сих пор не забыть, как и чувства протеста: ведь еще через пятьдесят лет это уже будет неинтересно! Не потому, что музыку Прокофьева вдруг перестанут играть — это вряд ли, а потому что так, как интересно нам, нашим внукам точно не будет — от них Прокофьев будет удален так же, как от нас Римский-Корсаков или Балакирев. Нам

уже трудно поставить себя на их место и переживать их проблемы как свои. Но мы пока помним и Советский Союз, и железный занавес, и прелесть подмосковного творческого отпуска, и тягостность партсобраний; нам в Прокофьеве (по крайней мере, так казалось!) понятно почти все — не хватает только нескольких деталей. Потому и вспомнились мне тогда «Письма Асперна», где герой идет на многое, чтобы заполучить недостающие штрихи к портрету.

К счастью, нашелся Саймон Моррисон, молодой профессор Принстонского университета, которому удалось получить эксклюзивный доступ к прокофьевским бумагам. Не то, чтобы там оказался дневник, подобный дневникам зарубежного периода, — никто на это и не надеялся. Но из тысяч маленьких деталей, рассыпанных по разным источникам, Моррисону удалось сложить новый, во многих деталях отличный от прежнего, портрет Прокофьева.

Первый вопрос, которым задается автор, пожалуй, особенно волнует западных поклонников Прокофьева: как он мог добровольно покинуть «свободный мир» и попасть в сталинскую ловушку, да еще и в такое время, к самому 1937 году? Чем дальше углубляешься в письма и другие документы, собранные Моррисоном, тем больше понимаешь, что это было почти неизбежно. И не только потому, что его разными способами «заманивали» (а этого было больше, чем достаточно), но и потому, что он ни на минуту не порвал связей с Россией, он не примкнул по-настоящему к русской эмиграции, и уже после первой поездки в СССР его все время тянуло назад.

Миф о политической наивности Прокофьева, граничащей чуть ли не с аутизмом, оказался полной ерундой: он многое знал, о многом думал, многое просчитывал. Каждый раз боялся, что его не выпустят обратно, и пытался заручиться гарантиями самых высоких официальных лиц. Но в его представлении игра стоила свеч, потому что нигде его так не принимали, не понимали и не любили. Может, привычные представления о русских композиторах пора изменить? Может, это не Рахманинов тосковал по родине, а Прокофьев? Может, это у него была настоящая любовь к России, такая, что заставляет прощать, идти на бесконечные компромиссы, и все время надеяться на лучшее? Нет валюты — ладно, давайте рублями, не нравится эта опера — напишу другую.

По Моррисону получается, что возвращался он и по любви, и по расчету, и из честолюбивого стремления повести советскую музыку по своему пути. Но вернулся — потому что выхода другого не было. В решающий момент ему был поставлен ультиматум: если он не переедет, то аннулируются все советские заказы (это, по мнению Моррисона, было очень

важным аргументом, и, хотя его рассуждения основаны на косвенном, мемуарном свидетельстве, они вполне вписываются в картину событий). И тогда выяснилось, что в профессиональном отношении он уже давно «переехал», и отказ от переезда на ПМЖ в СССР грозит огромным сокращением заработка. Как-то исподволь, блестящий космополитичный фронт, сардонически насмешливый, которому вроде и друзья-то не нужны, начинает превращаться в такого очень «нашего» Прокофьева, которому лучше по лесу погулять или с Мясковским поспорить и который все бытовые тяготы российской жизни, даже коммуналку, готов переносить стоически и с юмором. Не то, чтобы он стал совсем советским, но сравните, скажем, с Ахматовой, которая и не уезжала, но как-то совершенно не выросла в советскую жизнь. Не говоря уж о том, каким диким показался этот быт вернувшейся Цветаевой.

Но, может, эта адаптация обманчива, и за ней стоит совершенно другая духовная реальность? Монография Моррисона — первая, в которой мы сталкиваемся с совершенно неизвестным и не совсем понятным Прокофьевым — верующим в Бога. Пусть даже следуя облегченной версии учения сайентистской церкви, которая не принуждает полностью расстаться с рационализмом, но все-таки. С одной стороны, эта вера как бы все объясняет, как в потрясающей цитате из дневника, где Прокофьев спорит с Демчинским: «Он пробует произвести атаку на бодрость и радость. Музыка должна передать общую тревогу, когда ни наука, ни общественность не дает исхода. Я: если море бушует, то тем ценнее твердая скала среди волн. Он: но никто ее не поймет; и на чем основано это спокойствие — на здоровье, на самоуверенности, на личном я? Я: на упоре в Бога. Он (сразу меняет тон): а, тогда вопрос другой. Атака отбита»¹.

Признаюсь, у меня от этой цитаты не раз захватывало дух. Но с другой стороны, кажется, что Прокофьев как-то уж слишком задиристо гордится тем, что после его «kozyрного» аргумента Демчинскому уже нечем крыть. Сколько таких диалогов в Дневнике, где он преувеличивает ради красного словца! Так что такое эта цитата — кредо жизни и творчества или красное словцо? Моррисон это все принимает всерьез и строит на основании этой цитаты — и многочисленных подобных ей — красивую и всеобъемлющую концепцию прокофьевского творчества. По ней, Прокофьев верит в божественное происхождение своих музыкальных тем, аккуратно выписанных в записных книжках и ждущих того или иного применения. Их божественная сущность неизменна, и потому ни перенесение их в другой сюжетный контекст, ни даже присоединение к ним

¹ Прокофьев С. Дневник 1907–1933. sprkfv, 2002. Ч. 2. С. 815.

клишированных советских текстов не может их снизить или скомпрометировать. Может быть, именно поэтому мне никогда не было стыдно того восторга, который вызывает в душе завершение Кантаты к двадцатилетию Октября? Потому что эта музыка обладает настоящей возвышающей и преобразующей силой, а Сталинская Конституция тут совершенно ни при чем.

Возникает, конечно, вопрос, что стало с сайентологической верой Прокофьева после переезда в СССР и, что еще важнее, после разрыва с первой женой Линой, которая и приобщила его к этой религии. Документального ответа на этот вопрос в книге Моррисона нет, но есть предположение, что советские идеалы не приходили в такое уж большое противоречие с сутью сайентологии: и там, и здесь мы находим жизнеутверждающее начало, преодоление превратностей судьбы (в том числе и телесных недугов) усилием человеческой воли и — выход в светлое будущее. Действительно, не только балет «Ромео и Джульетта» с хорошим концом (который благодаря изысканиям Моррисона теперь можно увидеть на сцене), но и такую архисоветскую оперу, как «Повесть о настоящем человеке» вполне можно трактовать как сайентологические.

Даже если представить себе, что и на сайентологию, и на советскую доктрину Прокофьев смотрел со стороны, просто как любознательный турист (я этого не исключаю), какие-то привычки, дававшие ему возможность преодолевать невзгоды и приводить себя физически и психически в состояние, необходимое для творчества, привычки, зафиксированные досоветским дневником, не могли не пригодиться ему и в катастрофическом 1948, и в последующие годы борьбы с болезнями, когда по стойкости духа он не уступил ни Николаю Островскому, ни Алексею Маресьеву. Даже когда его жизнь превратилась в трагедию, радость не покинула его произведения. Моррисон заключает: «Прокофьев не хотел походить на свое время; напротив, его время стремилось походить на него» (с. 392).

Биографии, как известно, пишутся с разной степенью художественного вымысла. Как-то, читая основанную, по утверждению авторов, на подлинных документах биографию Дебюсси, я наткнулась на фразу: «К этому времени красота его супруги уже заметно поблекла». У Моррисона вы ничего подобного не найдете, никакой отсебятины. Он подошел к своему герою с исключительным тактом, без ноток сентиментальности, и уж не дай бог, осуждения, позволяя фактам говорить самим за себя. Биографические главы напоминают стиль Прокофьева зарубежного периода — подобно своему герою, автор соблюдает эмоциональную дистанцию. Правда, чем ближе к концу книги, тем эмоциональности больше, но достигается она минимальными средствами.

В главах о музыке Моррисон, наоборот, дает волю своему воображению, и здесь интерпретация не менее важна, чем факты. Ему более всего интересно дотоле неизвестное, неисполненное, забытое; так, большой раздел посвящен сочинениям к Пушкинскому юбилею: «Пиковой даме», «Борису Годунову», «Евгению Онегину», много места отведено неизвестной музыке к фильмам и всяческим нереализованным замыслам, читая о которых, иногда хочется себя ущипнуть — до того они невероятны. Кто бы мог подумать, например, что Прокофьев начинал писать казахскую оперу «Хан Бузай» (подзаголовок: «А у шаха есть рога»)! Сюжет не только нелеп, но в нем могли еще увидеть политический намек: в конце шах лишается рогов, гарантировавших ему деспотическую власть. Замысел, типичный для Прокофьева в годы эвакуации, был отеснен другими работами, но Моррисон показывает, что и эта опера, будучи законченной, вряд ли была бы «проходной», что и здесь композитор пытался искать новые музыкально-драматургические решения. А почему бы и нет? Ведь смог же Прокофьев с первого захода поднять планку «национальных по форме и социалистических по содержанию» произведений своим кабардино-балкарским квартетом.

Но и в тех случаях, когда Моррисон первооткрывателем не является и говорит о хорошо известных, даже «заинтерпретированных» произведениях, ему всегда удается сказать что-то новое. Часто новые грани сочинения высвечиваются благодаря новым фактам истории его создания или рецепции (таких находок здесь несметное множество), но главное — то, что такие интерпретации одухотворены всем музыкальным и культурным опытом автора, тонким пониманием прокофьевского стиля. Моррисон — враг клише, у него свой взгляд на вещи, и поэтому даже о Пятой симфонии и (что особенно замечательно) о «Золушке» он может сказать лаконично, емко и свежо.

Еще недавно считалось, что только наши отечественные авторы могут написать что-либо стоящее о русской музыке и читать зарубежную литературу о ней совсем не обязательно. В данном случае это явно не так: книга Моррисона утоляет не только и не столько жажду западного читателя (во всяком случае, не жажду сенсации или простых ответов: верил в коммунизм или не верил, любил Сталина или не любил), сколько нашу жажду понять, как среди совкового убожества, среди понуканий и унижений, можно не только жить и иногда радоваться, но и творить радость. Без этой книги теперь в прокофьеведении не обойтись, и она, безусловно, заслуживает того, чтобы ее перевели на русский.

Марина Фролова-Уокер

Норман Лебрехт «Маэстро, шедевры и безумие: тайная жизнь и позорная смерть индустрии звукозаписи классической музыки»

Перевод с английского С. Ильина. М.: Классика–XXI, 2009. — 328 с.

Морфология и поэтика индустрии академической звукозаписи по сей день остаются для русскоязычного читателя terra incognita. Не стоит думать, что третья из выпущенных издательством «Классика–XXI» книг британского музыкального критика Нормана Лебрехта способна восполнить этот пробел — «Маэстро, шедевры и безумие» лишь прикидывается краткой историей record-индустрии от фонографа Эдисона до наших дней, на деле являясь написанным в патентованном жанре «записки старого сплетника» сборником околomuзыкальных анекдотов. На библиографическом безрыбье, впрочем, и он помогает разобраться в повадках и нравах системы, наблюдать за внутренними процессами которой ничуть не менее увлекательно, чем потреблять ее конечный продукт.

«Я даю вам Аррау и двух Бренделей, а за это Превен сыграет с Хайтинком Рапсодию в стиле блюз, мог сказать Philips EMI» (с. 85): бойкое (порой даже чересчур) перо Лебрехта ловко реанимирует вереницу продюсеров, менеджеров и директоров, без чьих усилий легендарные и не очень записи не могли бы появиться на свет. Карикатурные и величественные, грозные и жалкие на страницах книги они наступают друг другу на пятки — и подписывавшийся залихватской аббревиатурой GOD президент CBS Records Годдард Либерсон отнюдь не самый колоритный из них. Но функционеры индустрии числятся главными героями книги лишь номинально: куда больше красок Лебрехт находит для портретов их подчиненных музыкантов.

Вильгельм Фуртвенглер был любимым дирижером Гитлера, а Герберта фон Караяна опекал министр пропаганды Геббельс, «пока Караян не женился на полуеврейке, после чего карьера его пошла на спад» (с. 29). «Человек сексуально ненасытный и политически активный», Леонард Берн-

стейн «играл видную роль и в левом, и в сионистском движениях» (с. 56). Огорошивающая фамильярностью откровенность, отдающий желтизной интерес к человеческим качествам священных чудовищ музыкального искусства и тяга к циничной их десакрализации — все эти свойства повествования будто бы уже до боли знакомы по двум первым переведенным книгам Лебрехта. Но только в «Маэстро...» этот стиль становится смыслообразующим, придающим легковесному нарративу неожиданный, вряд ли предусматривавшийся автором, объем. И дело тут, конечно, не в самом Лебрехте, а в объекте приложения его усилий.

Звукозапись — идеальное воплощение музыки как метафоры внеличного. Исполнитель невидим и потому анонимен, его мышечные усилия не покидают студийных пределов: у слушающего запись возникает абсолютная иллюзия прямого общения с «непосредственным образом Воли», как называл музыку Шопенгауэр. Большую часть своей книги Лебрехт посвящает пылкой борьбе с этими онтологическими свойствами звукозаписи — он восстанавливает причинно-следственные связи, исследуя не запечатленный на века художественный результат, а приведший к нему сиюминутный человеческий процесс и его фигурантов, посредников между божественным и земным. Препарируя их личностные свойства, Лебрехт авторизует музыку. Нарушая табу и показывая традиционно остающийся за кадром *making of* — снимает с виниловой пластинки или компакт-диска гляцевую упаковку, вочеловечивает шедевры исполнительского искусства.

Ради этого Лебрехт не жалея кладет всяко лыко в строку. Он то пускается в афористичную беллетристику (как в следующей характеристике дзюта Артуро Тосканини и Владимира Горовица: «отношения отца взрослой дочери и его зятя достаточно хрупки, даже если отец не является итальянским ревнителем строгой дисциплины, а зять — евреем, геем или шизофреником»; с. 173), то раздражается язвительными филиппиками («*Concerto alla rustica* Вивальди выглядит у Караяна не более буколическим, чем „мерседес“, музыка Корелли — такой же римской, как густо посыпанный сахаром яблочный штрудель»; с. 291), а то и вовсе позволяет себе сомнительные переходы на личности («двадцатипятилетняя коренастая Татьяна Николаева выглядела как типичная трактористка, научившаяся лупить по клавишам»; с. 257).

Формально «Маэстро...» кажется написанным *post mortem* анамнезом всей академической звукозаписи. При ближайшем же рассмотрении книга оказывается посвященной не всей истории индустрии, а лишь отдельному ее периоду, который ограничивается прошлым столетием. В его

описании Лебрехт последователен и точен: в XX веке звукозапись действительно была централизованной и авторитарной олигополией нескольких десятков исполнителей и трех-четырёх крупных корпораций, «не претендовавшей на роль чистого искусства, так как ее побуждения всегда были коммерческими» (с. 6) и жившей не творческими устремлениями музыкантов, а бизнес-планами компаний-мейджоров.

Повествование обрывается автором на том историческом моменте, когда после мощнейшего кризиса рубежа веков на смену прежней системе пришли менее мощные, но куда более гибкие и мобильные независимые мелкие компании. Перераспределение рынка было спровоцировано переменами в исполнительском искусстве, в котором монополия условной романтической традиции в конце XX века уступила репертуарной и интерпретаторско-стилевой полифонии. Этот прекрасный новый мир звукозаписи и исполнительства XXI века Лебрехт будто бы и не замечает, мельком брезгливо критикуя «расплодившиеся маргинальные фирмы» за выпуск «неоднородных и плохо отредактированных записей» (с. 141). Доверившись Лебрехту, можно прийти к парадоксальному выводу о том, что аморальная индустрия записи мертва, но диски каким-то непорочным образом продолжают появляться на свет. Фактически фундамент «Маэстро...» основан на двойной подмене понятий — благополучно пережитый индустрией кризис Лебрехт почитает ее смертью; полагая, что создает книгу о конце времени звукозаписи, автор на деле лишь диагностирует летальный исход «системы звезд», определявшей правила игры в звукозаписи XX века.

Пессимистический пафос «Маэстро...» явно субъективен и, в конечном счете, определяется ностальгией автора по той прекрасной эпохе академической музыки, в которой артист был больше, чем артист, а звукозапись «вращалась вокруг мифа о подобном Моисею вожде, который взмахивает палочкой в пустыне и создает потоки звука» (с. 24). Сам вектор развития современного музыкального мира не способствует появлению тех объемных и сочных артистических типажей, которые привычны для пера Лебрехта. Сегодняшнее исполнительство и звукозапись находятся за гранью его творческого диапазона.

Вполне естественно, что для доказательства сомнительного тезиса о смерти звукозаписи Лебрехту приходится неоднократно прибегать к откровенным подтасовкам и искажениям фактов. Один из наиболее примечательных примеров тенденциозности автора содержит рассказ о якобы горькой участи ансамбля The English Concert (с. 130). Лебрехт справедливо пишет о том, что до начала 2000-х годов коллектив финансировался за

счет контракта худрука ансамбля Тревора Пиннока с компанией Deutsche Grammophon и во время ее кризиса едва не обанкротился. Однако автор считает совершенно излишним упомянуть о дальнейшей судьбе The English Concert, о том, что впоследствии дела коллектива пошли в гору, и как раз после того, как сменивший худрука ансамбль (новым лидером стал скрипач Эндрю Мэнзи) перешел под опеку независимой звукозаписывающей компании Harmonia Mundi. Подобное развитие событий, конечно, никак не вписывается в авторскую концепцию гибели академической звукозаписи.

Книга изобилует и изложением откровенно ложных сведений. Повествуя о шакальих нравах агонизирующей индустрии, Лебрехт вспоминает об ультиматуме, который Николаус Арнонкур якобы выдвинул после отказа корпорации Warner опубликовать запись Девятой симфонии Антона Брукнера. Той компании, которая пожелала бы получить от дирижера права на выпуск записи его венского новогоднего концерта, коммерческий успех которого был гарантирован, пришлось бы выпустить и «нерентабельного» Брукнера. «В соревновании выиграла BMG», — сообщает Лебрехт (с. 130). Компания BMG действительно издала Девятую, как и все последующие записи Арнонкура. Но новогодний альбом был, как известно, выпущен компанией Deutsche Grammophon, вовсе отсутствующей в изложении Лебрехта.

Список неточностей и лжесвидетельств Лебрехта можно было бы длить бесконечно. Попавший в 1993 году в западноевропейские чарты «никому не известный композитор Хенрык Миколай Гурецкий» (с. 262) к началу 1990-х годов был, возможно, действительно не так знаменит, как его старшие коллеги Пендерецкий и Лютославский. Но музыка Гурецкого была как минимум хорошо известна мировой публике: в 1960 году его карьера началась с получившего европейскую огласку скандала на «Варшавской осени», в 1961 и 1973 годах он побеждал на композиторских конкурсах ЮНЕСКО, а впоследствии писал музыку по заказу Kronos Quartet и других ведущих коллективов планеты.

Небрежность Лебрехта распространяется не только на композиторов, но и на исполнителей. Так, среди прочего автор книги утверждает, что «не связанная по рукам и ногам доктриной аутентичности» дирижер Эмманюэль Аим пригласила для записи «Дидоны и Энея» Генри Перселла «солистов большой оперы» Сьюзен Грэм и Яна Бостриджа (с. 277). Между тем, до работы с Аим к 2003 году Грэм успела поработать и с Уильямом Кристи, и с другими патриархами исторического исполнительства, а Бостридж записал баховские кантаты с одним из ведущих европейских аутентичных коллективов Europa Galante.

Просчеты автора книги усугублены киксами переводчика (Сергей Ильин) и редактора русского издания (Наталья Енукидзе). Британца Лебрехта этот дуэт заставляет изъясняться на подозрительном русском («двадцать самых бездарных продукта», «моцартовская сороковая симфония Моцарта») и вынуждает путаться в именах: бас Рене Папе (René Pape) превращается в Рене Рэйпа, азербайджанская пианистка и композитор Франгиз Али-заде оказывается Франгисом Али-Заде, а продюсер Мартин Энгстрем в одном и том же предложении то теряет в своей фамилии букву «н», то вновь ее обретает.

Бесспорно, самый курьезный эпизод книги отмечен сладчайшим контрапунктом неряшливости Лебрехта и халатности его отечественных издателей. На с. 134 «пианист, который некогда разводил в Канаде волков», встречается с «другим, появившимся повсюду в пламенно-красных носках». В первом сведущий читатель без труда идентифицирует Элен Гримо, подвергнутую переводчиком операции по перемене пола, а во втором — ее коллегу Жан-Ива Тибоду. Оставив пассаж о возможности сделать карьеру с помощью одних лишь пламенно-красных носков на совести Лебрехта, а на совести его отечественных душеприказчиков — пережитую Гримо гендерную метаморфозу, хочется вступить за честь пианистки. Восхождение к Олимпу звукозаписи Гримо начала задолго до своего увлечения волками. Ее опыт скорее мог бы служить не примером удачного пиара, а образцом карьерного роста: начав записываться на не слишком заметном лейбле Denon, Гримо впоследствии заключила контракт с крупной корпорацией Warner, а в конце концов очутилась среди артистов-небожителей, записи которых выпускает Deutsche Grammophon.

«Классика–XXI» издает Лебрехта в формате по comments — в прямом и переносном смысле слова. Это в принципе небесспорное решение в данном случае кажется оправданным: критически осмыслить и комментировать Лебрехта означало бы относиться к его труду всерьез. Что является слишком большой честью для книги, по прочтении которой испытываешь легкость необыкновенную в мыслях. Да еще запоминаешь два перво-сортных анекдота: диалог Вильгельма Фуртвенглера и его продюсера Уолтера Легга после записи бетховенской Девятой симфонии («— Nah? — Мне доводилось слышать от вас Девятые и получше!») и единственно правильное значение аббревиатуры SDG (по словам Лебрехта, Джон Элиот Гардинер, покинувший компанию Deutsche Grammophon, предпочитал название собственного лейбла расшифровывать не как Soli Deo Gloria, а как Shit Deutsche Grammophon).

Аперитив выпит, аппетит растравлен: свою раздражающую функцию книга Нормана Лебрехта выполняет на все сто. От «Классики-XXI» остается ждать обстоятельного перевода какой-нибудь серьезной монографии — на этот раз действительно посвященной жизни индустрии звукозаписи.

Дмитрий Ренанский

Сведения об авторах

Бакун, Мария Ивановна — аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — проф. Н. И. Дегтярева). Окончила историко-теоретический факультет Консерватории в 2008 году. В составе хоровых коллективов участвовала в молодежных концертных программах: международный Баховский фестиваль (Санкт-Петербург–Энгер, 2004, хор Jungers Bach-Kollegium), концертные выступления в Санкт-Петербурге и городах Северо-Западного региона России (Молодежный камерный хор Ex Libris, 2004–2008). В центре научных интересов — духовная хоровая музыка Ф. Пуленка.

mariebakoun@gmail.com

Булычева, Анна Валентиновна — доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, помощник художественного руководителя театра «Геликон-Опера». В 1993 году окончила теоретико-композиторский факультет Санкт-Петербургской государственной консерватории (класс проф. О. П. Коловского), в 1997 году — аспирантуру (научный руководитель — проф. В. П. Широкова). В 1999 году защитила кандидатскую диссертацию «Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли». В 2001–2003 гг. — завлит Большого театра. В 2004–2009 гг. — старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (отдел музыки). Автор книги «Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко» (М., 2004). Переводчик книги Ф. Боссана «Людовик XIV, король-артист» (М., 2002). Автор научных статей и музыкально-критических публикаций в журналах «Музыкальная академия», «Музыкальная жизнь», «Старинная музыка», «Большой журнал Большого театра», «Жизнь в усадьбе», «Classica», «Audiomusic», газетах «Культура», «Мариинский театр» и др.

Contributors to this issue

Bakun, Maria is a postgraduate student at the St. Petersburg Conservatory studying under Prof. N. Degtyaryova. M. Bakun studied history and theory of music and graduated in 2008. As a singer she performed with different choirs at various youth performances including the International Bach Festival (Saint Petersburg, 2004, Choir of Jungers Bach-Kollegium), concerts in Saint Petersburg and other cities in the north-west of Russia (2004–2008, Ex Libris youth chamber choir). M. Bakun's academic interest is choral sacred music of Francis Poulenc.

mariebakoun@gmail.com

Bulycheva, Anna is an Associate Professor in the Department of History of Western Music at the Moscow Conservatory and an Associate Artistic Director of the Helicon-Opera. In 1993 she graduated from the St. Petersburg Conservatory, where she studied under Prof. O. Kolovsky, and continued her education with postgraduate studies under Prof. V. Shirokova, which she concluded in 1997. In 1999 she earned a Ph. D. degree with the dissertation *Style and Genre of Jean-Baptiste Lully's Operas*. From 2001 to 2003 she was a Literary Advisor at the Bolshoi Theater. From 2004 to 2009 she was a Senior Researcher in the Music Department of the State Institute of Art Studies. Bulycheva is the author of the book *Armide Gardens. French Baroque Music Theatre* (Moscow, 2004). She translated into Russian *Louis XIV artiste* by Philippe Beaussant (Moscow, 2002). She is the author of numerous scholarly articles and reviews published in *Muzycalnaya Akademiya*, *Muzykalnaya Zhysn*, *Starinnaya Muzyka*, and *Bolshoi Zhurnal Bolshogo Teatra* journals, *Zhishn v Usadbye*, *Classica*, and *Audiomusic* magazines and the *Kultura*, the *Mariinsky Teatr* and other newspapers. In 2006, as music director, she took part in staging of the

Музыкальный руководитель постановки оперы М. А. Шарпантье «Актеон» (Учебный театр ГИТИСа — «Геликон-Опера», 2006)
alphise@yandex.ru

Gossett, Филип — профессор Чикагского университета и Римского университета «Ла Сапьенца». Госсетт — редактор Собрания сочинений Джузеппе Верди (Издательство Чикагского университета и миланское издательство «Каса рикорди»), для которого он готовит критическое издание оперы «Сила судьбы» (частично основанное на материале рукописей из архива Мариинского театра), и Собрания сочинений Джоаккино Россини (кассельское издательство «Беренрайтер»). Госсетт — автор многочисленных книг и статей, в том числе книги *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (Чикаго, 2006), которой в 2007 году был присужден приз О. Кинкелди Американского музыкального общества как лучшей книге года; перевод книги на итальянский готовится к публикации издательством «Иль-Садджаторе». Среди наград, которыми отмечен Госсетт, Награда за особые заслуги от Фонда Эндрю Меллона и медаль Артура Серены Британской академии (2008). В 1998 году президент Италии присвоил ему звание Кавалера Большого креста — высшую гражданскую награду Италии. Филип Госсетт является членом многих почетных обществ, включая Американское философское общество, Американскую академию гуманитарных и точных наук, Британскую академию, Шведскую королевскую музыкальную академию, Филармоническую академию Болоньи и Национальную академию св. Цецилии в Риме.
phgs@uchicago.edu

Гурова, Янина Юрьевна — редактор Научно-издательского отдела Санкт-Петербургской консерватории. В 2006 году окончила Консерваторию (специальность «История и теория хореографического искусства»). С 2006 года — соискатель ученой степени

opera *Actéon* by Marc-Antoine Charpentier (the Helicon-Opera — the Russian Academy of Dramatic Art students' theatre).
alphise@yandex.ru

Gossett, Philip is the Robert W. Reneker Distinguished Service Professor at The University of Chicago and a Professor at the University of Rome „La Sapienza“. He is general editor of *The Works of Giuseppe Verdi* (The University of Chicago Press and Casa Ricordi — Milan), for which he is preparing the critical edition of *La forza del destino* (based in part on manuscript material at the Mariinsky Theater) and the *Works of Gioachino Rossini* (Bärenreiter Verlag — Kassel). He has published numerous books and articles, including *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (Chicago, 2006), which was given the Kinkeldey Award of the American Musicological Society in 2007 as the best book of the year, and is about to be issued in Italian translation by Il Saggiatore (Milan). Among his many honors and prizes are the Mellon Distinguished Achievement Award (2005–2008) and the Serena Medal of the British Academy (2008). He was named a Cavaliere di Gran Croce, Italy's highest civilian honor, by the President of Italy in 1998. He belongs to many honorary societies, including the American Philosophical Society, the American Academy of Arts and Sciences, the British Academy, the Royal Swedish Academy of Music, the Accademia Filarmonica of Bologna, and the Accademia di Santa Cecilia of Rome.

phgs@uchicago.edu

Gurova, Yanina is an editor in the Academic Publications Department of the St. Petersburg Conservatory. In 2006 she graduated from the Conservatory where she studied the history and theory of choreography. Since 2006 she has been working towards her doctorate

кандидата искусствоведения. Направленные научной работы: источниковедение, исследование архивных материалов. Автор ряда статей по истории русского искусства. Участвовала во всероссийских и международных конференциях.

guroval@mail.ru

in art history, specializing in archival research and source study. She is the author of several articles on the history of Russian art and participated in national and international conferences.

guroval@mail.ru

Копытова, Галина Викторовна — заведующая Кабинетом рукописей Российского института истории искусств. Высшее образование получила в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (1973). С 1974 г. и по настоящее время является сотрудником Российского института истории искусств, с 1987 г. возглавляет Кабинет рукописей. Сфера научных интересов — история русской музыкальной культуры XIX–XX вв. В списке печатных работ публикации, связанные с творчеством Россини, И. Штрауса, Чайковского, Ант. Рубинштейна, Римского-Корсакова, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. Работы Копытовой публиковались также в Австрии, Германии, Италии, Испании и Финляндии. В числе книжных изданий — сборник документов «Вс. Мейерхольд. „Пиковая дама“: Замысел. Воплощение. Судьба» (СПб., 1994); брошюра «Общество еврейской народной музыки в Петербурге–Петрограде (СПб., 1997; на немецком языке — Berlin, Ernst Kuhn Verlag, 2002); монография «Яша Хейфец в России» (СПб., 2004; 2-е изд. 2006). Участвовала в подготовке издания писем Д. Шостаковича к И. Соллертинскому (СПб., 2006).

research@artcenter.ru

Kopytova, Galina is the Head of the Manuscript Department of the Russian Institute of the History of the Arts. In 1973, she graduated from the Leningrad State Institute of Theatre, Music, and Cinema. Since 1974 she has worked at the Russian Institute of the History of the Arts where she became the Head of the Manuscript Department in 1987. Her academic interests focus on the history of Russian musical culture of the 19th and 20th centuries. Her scholarly publications include articles on Rossini, Johann Strauss, Tchaikovsky, Anton Rubinstein, Rimsky-Korsakov, Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich. Her works have been published in Austria, Finland, Germany, Italy and Spain. Among her works are *V. Meyerhold. The Queen of Spades: Idea, Implementation, Fate*, collection of documents (St. Petersburg, 1994), *Jewish Folk Music Society in Petersburg–Petrograd*, booklet (St. Petersburg, 1997; German translation published in Berlin, 2002), and *Jascha Heifetz in Russia*, monograph (St. Petersburg, 2004; 2nd edition in 2006). She also took an active part in the publishing of the correspondence between D. Shostakovich and I. Sollertinsky (St. Petersburg, 2006).

research@artcenter.ru

Нилова, Вера Ивановна закончила Ленинградскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности музыковедение (класс В. Н. Александровой) и аспирантуру на кафедре истории зарубежной музыки (научный руководитель — проф. М. С. Друскин). Доктор искусствоведения, проф. кафедры истории музыки Петрозаводской государственной

Nilova, Vera studied musicology under Prof. V. Aleksandrova at the St. Petersburg Conservatory where she later continued her postgraduate studies in the history of Western music under Prof. M. Druskin. Vera Nilova holds a doctorate in musicology and is a professor at the department of the History of Music at the Petrozavodsk Conservatory; she is an Honoured Artist of the Republic of Karelia, an

консерватории им. А. К. Глазунова, засл. деятель искусств Республики Карелия, засл. раб. культуры РФ, член Карельского отделения Союза композиторов России, член Российского общества историков-архивистов. В качестве делегата от Республики Карелия участвовала во II Международном конгрессе финно-угорских народов и Съезде музыкально-педагогического союза Скандинавских стран и Финляндии, в международных проектах Министерства просвещения Финляндии и Шведского отделения общества Norden. Член Совета по культуре при Главе Республики Карелия. Автор более 60 публикаций, в том числе монографии «Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX – начала XX века».

gerain@sampo.ru

Honoured Worker of Culture of the Russian Federation, and a member of the Union of Composers of the Republic of Karelia and the society of Russian Historians and Archivists. She represented the Republic of Karelia in the Second International Congress of Finno-Ugric Peoples, the Congress of Music Education Union of the Scandinavian Countries and Finland, and various international events organised by the Ministry of Education of Finland and the Swedish branch of the Society Norden. Vera Nilova is a member of the Board of advisors to the Head of the Republic of Karelia on cultural affairs. She is the author of more than 60 publications, including the monograph *Sibelius' music in the context of cultural and historical changes in Finland at the end of the 19th and the beginning of the 20th century*.

gerain@sampo.ru

Ренанский, Дмитрий Александрович — театральный и музыкальный критик. Выпускник теоретического отделения Минского государственного музыкального училища им. М. И. Глинки (класс Е. В. Коледы). Студент V курса Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (театроведческий факультет, специальность «Театроведение музыкального театра», класс проф. Е. Третьяковой). Театральный и музыкальный обозреватель ИД «Коммерсантъ» и интернет-портала OPENSPACE.RU. Печатался в ряде ведущих петербургских и московских газет и журналов, в том числе в журнале «Театральный Петербург» и в «Петербургском театральном журнале». Составитель и автор текстов буклетов Большого театра, Мариинского театра, Михайловского театра.
dmitry.renansky@gmail.com

Renansky, Dmitry is a theatre and music critic. He studied theory of music under E. Koleda at the Minsk Music School. He is currently a student in his fifth year at the Saint Petersburg State Academy of Dramatic Art specialising in musical theatre study under Prof. E. Tretyakova. Dmitry Renansky is a music reviewer for the *Kommersant* paper and the Internet review site OPENSPACE.RU. He has published articles in leading Saint Petersburg and Moscow magazines and papers, including *Teatralny Peterburg* and *Peterburgsky Teatralny Zhurnal*. He writes booklets for the Bolshoi, Mariinsky, and Mikhaylovsky theatres.

dmitry.renansky@gmail.com

Фролова-Уокер, Марина — доцент истории музыки в Кембриджском университете, действительный член колледжа Клер. Закончила Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского и аспирантуру (научный руководитель — проф. Е. М. Царе-

Frolova-Walker, Marina is a Reader in Music History in the Faculty of Music, the University of Cambridge, and a Fellow of Clare College, Cambridge. She studied musicology at the Moscow Conservatory under Prof. E. Tsareva, receiving her doctorate in 1994 with the dis-

ва). В 1994 защитила кандидатскую диссертацию «Симфонии Шумана в исторической перспективе». Преподавала в Музыкальном училище (ныне Академический музыкальный колледж) при Московской консерватории, университетах Ольстера, Лондона и Саутгемптона. Фролова-Уокер — автор книги *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin* («Русская музыка и вопросы национального: от Глинки до Сталина», Йель, 2007) и ряда статей по русской и советской музыке и проблемам оперного творчества в научных сборниках и журналах *Cambridge Opera Journal*, *Twentieth-Century Music*, *Journal of the American Musicological Society*.

mf263@cam.ac.uk

Хаздан, Евгения Владимировна — этномузиколог, научный сотрудник Российского института истории искусств (сектор инструментоведения). Закончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова (класс композиции проф. В. А. Успенского) и аспирантуру РИИИ (научный руководитель — проф. И. В. Мациевский). В 2008 году защитила кандидатскую диссертацию «Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры». Принимала участие в организации Международного семинара традиционной музыки восточноевропейских евреев «Клезфест в Петербурге» (в рамках деятельности Еврейского общинного центра Санкт-Петербурга), методических семинаров «Искусство и традиция» («Новая еврейская школа»), исследовательского семинара «Среды в РИИИ» и др. Сфера научных интересов: традиционная музыкальная культура восточноевропейских евреев, в частности песни на идише и паралитургические жанры ашкеназов, история еврейской музыкальной фольклористики в СССР, еврейская тематика в творчестве русских и советских композиторов. Редактор научных сборников по этномузикологии, нотных изданий, жур-

sertation *Schumann Symphonies in Historical Prospect*. Before coming to Cambridge, she taught at the Moscow Conservatory College, the University of Ulster, Goldsmith's College, University of London, and the University of Southampton. She has published articles in the *Cambridge Opera Journal*, *Twentieth-Century Music*, and the *Journal of the American Musicological Society* and contributed a number of entries about Russian music and musicians to the revised *New Grove Dictionary*. In 2007, Yale published her book *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*.

mf263@cam.ac.uk

Khazdan, Evgenia is an ethnomusicologist, a research fellow at the Russian Institute of the History of the Arts, Organology department (St. Petersburg). After graduating from the St. Petersburg Conservatory, where she studied composition under Prof. V. Uspensky, she undertook her postgraduate studies at the Russian Institute of the History of the Arts under the academic supervision of Prof. I. Maciejewski. In 2008 she took her doctorate with the dissertation *Nigun as a Phenomenon of Traditional Jewish Music Culture*. Evgenia Khazdan was one of the organisers of the international workshop on the music of Eastern European Jews KlesFest in Petersburg (part of the project initiated by the Jewish community centre of Saint Petersburg), teaching workshops Art and Tradition (New Jewish School), and research workshops at the Russian Institute of the History of the Arts as well as other workshops and events. Her academic interests include the music tradition of Eastern European Jews, particularly Yiddish songs, paraliturgical vocal genres of Ashkenazi Jews, the history of study of Jewish folklore in the USSR, and Jewish themes in the music of Russian and Soviet composers. She edits *Vremennik Zubovskogo Instituta* journal, various music editions and collections of academic articles on ethnic

нала «Временник Зубовского института». Автор многочисленных научных статей в российских и зарубежных изданиях. Переводчик статей М. Береговского с идиша.
kle-zemer@mail.ru

music. She is the author of numerous scholarly articles published in Russia and abroad. Evgenia Khazdan is the translator of M. Beregovsky's Yiddish language articles into Russian.
kle-zemer@mail.ru

Abstracts

Philip Gossett

A New Source for Donizetti's Maria di Rohan

Donizetti produced one of his last and finest Italian operas, *Maria di Rohan*, for Vienna in the Spring of 1843. Later that same year he revised it for Paris, transforming the dramaturgically crucial role of Armando di Gondi from a „second tenor“ to an important „mezzosoprano“ part for the great singer Marietta Brambilla. Among other things, he added a Ballata for Gondi in Act I and a Romanza for the same character in Act II. The role, though, has been known thus far from a Ricordi printed edition that presents a poor realization of the part (Donizetti himself complained about it), omitting most of Gondi's participation in ensembles within the first act. In the library of the Saint Petersburg Conservatory (kindly brought to my attention by Larissa Miller, the Head of the Research Division of the Department of Manuscripts) there is an autograph page of Donizetti in which the composer notates the entire role of Gondi for mezzosoprano, transforming our knowledge of the part and, for the first time, allowing a complete performance of the opera as the composer planned it for Paris.

Anna Bulycheva

Song in Romantic Opera

The article tracks the evolution the song used in opera went through during the 19th century. The author bases her study on Western and Russian operas, still in repertoire as well as no longer performed, of different genres: operas by Glinka, Verstovsky, Serov, Tchaikovsky, Mussorgsky, Gretchaninov. Special attention is paid to Rimsky-Korsakov's operas whose names allude to Russian historical song genres (bylina, koliadka).

In the article the song is regarded both as a form and material for musical composition. The author analyses the role the song played in creating the „Russian style“ and, drawing upon Romantic poetics, examines the song's function in dramatic performance.

Vera Nilova

Minority Culture as Part of the Political Project, or Finland in Search of National Identity

The article describes the development of the idea of the Finnish national identity and its influence on literature (Lönrot's *Kalevala*) and music (Sibelius's *Tapiola*). Particular attention is paid to the philosophical views of Johan Snellman, who determined the main tendencies in musical composition during the period of Finland's autonomy. The author attempts to interpret the last symphony by Sibelius in the context of modernist tendencies of the period.

Evgenia Khazdan

*Collection of Yiddish Folk Songs to the 20th
Anniversary of the October Revolution*

The collection of songs *Yidishe folkslider mit notn*, published to mark the 20th anniversary of the October revolution, contained more material and had better typography than any previous publication of this kind. It was essentially the first anthology of Jewish folk music. According to the publisher's information, the authors of the collection are M. Beregovsky, a prominent folklore scholar, and I. Feffer, a well-known Yiddish poet. Yet, archive data suggest that it was not until the final stage that I. Feffer joined the work on the collection. The article attempts to clarify the nature and reasons of collaboration of Beregovsky and Feffer.

Maria Bakun

F. Poulenc, Sept répons des Ténèbres — History of Composition

The article deals with *Sept répons des Ténèbres*, one of the most important musical compositions of Poulenc and the last of his sacred works, which has evaded the attention of Russian musicologists. The author tells how Francis Poulenc created *Sept répons des Ténèbres*, and outlines the influence the responsory made on the French sacred music in the 17th and the 18th centuries.

From S. Savshinsky's Personal File

Prepared for publication by Yanina Gurova

The documents from the dossier of Samary Savshinsky, pianist, teacher, and musicologist, from the archive of the St. Petersburg Conservatory are supplemented with information from other sources. The documents fall into two groups: one describing the evolution of Savshinsky's not always easy relations with Pavel Serebryakov, the director of the Conservatory, and another containing Savshinsky's work documents.

Информация для авторов

Журнал «Opera musicologica» принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru) как приложение к письму.

Мы также просим авторов выслать в редакцию по почте или передать лично один экземпляр статьи в распечатанном виде. Адрес для почтовых отправок: Редакция журнала «Opera musicologica». Научно-издательский отдел. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Театральная пл., д. 3, Санкт-Петербург, 190000.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами); статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи — не более 0,25 листа (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Текст должен быть напечатан на белой бумаге формата А4 на одной стороне листа. Поля: верхнее — 20 мм, нижнее — 20 мм, левое — 30 мм, правое — 15 мм. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,3 см; отступы до и после абзаца — 0; нумерация страниц — в правом верхнем углу. Выравнивание — двухстороннее. В статье могут быть использованы курсив и разрядка.

Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате MUS (расширение *.mus), набранные в нотном редакторе, или TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF (допускается сжатие LZW) или JPEG (с минимальным сжатием) с разрешением 600 ppi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах.

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

К статье должна быть приложена краткая аннотация (до 500 печатных знаков с пробелами) на русском языке и более объемная (до 1000 печатных знаков с пробелами) на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов) на русском и английском языках.

С аспирантов плата за публикацию рукописей не взимается.

Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы, контактная информация (адрес электронной почты, почтовый адрес с указанием индекса, телефон), а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Краткая биография и контактная информация будут опубликованы в номере журнала.

Все научные статьи, поступившие в редакцию, проходят независимое рецензирование. Решение о публикации принимается на основании рецензии.

Статья направляется на рецензирование специалисту, имеющему наиболее близкую к теме статьи научную специализацию.

Рецензирование проводится конфиденциально. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению.

Рецензирование проводится анонимно. Рецензии направляются авторам без подписи и указания фамилии, должности и места работы рецензента.

Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации.

Если рецензия содержит рекомендации по доработке статьи, автору направляется текст рецензии с предложением внести необходимые изменения в статью или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование тому же рецензенту.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 2 [2], 2009

Директор Издательства Политехнического университета *А. В. Иванов*

Свод. темплан 2009 г.

Лицензия ЛР № 020593 от 07.08.97

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93, т. 2; 95 3004 — научная и производственная литература

Подписано в печать _____ Формат 70x100/16.
Усл. печ. л. 14, 5. Уч.-изд. л. 14,5. Тираж 300. Заказ _____

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного редакционной коллегией,
в типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая, ул., 29.