



Dorothea Redepenning

Музыкальный город Петербург. Размышления о диалоге культур

Представления о том, что такое "русская" музыка и какое отношение она имеет к музыке "европейской", существенно менялись в ходе русской музыкальной истории, которая на протяжении длительного времени, собственно, была музыкальной историей Петербурга. Ритм этих изменений соответствует ритму изменений, происходивших в европейских культурах. Иными словами, русская музыка достигает вершин музыкального искусства только через обмен с музыкой нерусской, через тесный контакт с другими музыкальными культурами, которые способствуют ее самоопределению. Без такого диалога искусство, и в частности музыка, остается, в сущности, провинциальным, оно ограничивается своими узкими рамками и не находит международного признания (как было с русской музыкой до 1700 года и в значительной степени с музыкой советского периода). Что такое музыка русская или вообще типичная для той или иной нации, можно, с одной стороны, определять с точки зрения материала и сюжета (ссылки на народную музыку или цитаты из нее, материалы из национальной истории), которые могут быть специфически национальными. С другой стороны, музыку можно рассматривать с точки зрения метода: когда композитор использует элементы фольклора или сюжеты из национальной истории, его произведение можно признать русским, итальянским, немецким и так далее; но само решение действовать именно так он разделяет с любым композитором, который хочет создать национальное произведение, – метод, техника являются международными или же, в данном случае, европейскими.

Международные музыкальные языки

Когда Петр I в 1703 году переехал в Петербург, он привез с собой *Придворный хор*, позже ставший *Придворной певческой капеллой*¹, который должен был выступить на празднике в честь основания города. С середины XVIII века это самое старинное и наиболее почитаемое учреждение русской музыкальной культуры и музыкального воспитания стало включать в свой репертуар, наряду с церковными песнопениями, также и оперную музыку. Выдающиеся композиторы, преподававшие в ней, разъезжали по всей стране, подбирая для нее талантливую и, по большей части, бедную молодежь². Показательна в этом отношении судьба Дмитрия Бортнянского (1751–1825), который пришел в капеллу семилетним мальчиком. Он оказался чрезвычайно талантливым, настолько, что стал учеником Балдасаре Галуппи, которого в 1763 году Екатерина II пригласила к своему двору. Годом раньше она взошла на трон и с первых же дней стала проводить такую культурную политику,

которая должна была сделать Петербург культурным центром европейского уровня. Екатерина приглашала в Петербург итальянских композиторов, имевших международное признание, и их произведения пополняли петербургский репертуар.

Эти композиторы, такие, как Томазо Траетта, Джованни Паизиелло и Доменико Чимароза, обеспечивали петербургский царский двор как своими, так и чужими произведениями – репертуаром, который исполнялся также и при других европейских королевских дворах. Когда Галуппи в 1768 году вернулся в Венецию, Екатерина II сделала то, что должен был бы сделать любой покровитель искусства: она отправила с ним в путешествие 17-летнего Бортнянского. В Италии Бортнянский продолжал изучать пение и композицию; он выступал как солирующий певец и смог выпустить там три итальянские оперы собственного сочинения³. После одиннадцатилетнего периода обучения, в 1779 году, он был отозван назад в Петербург и стал служить при царском дворе в качестве композитора и преподавателя пения, а также исполнителя музыкальных произведений на клавесине. В 1796 году он возглавил Придворную капеллу.

Максим Березовский (1745–1777) и Евстигней Фомин (1761–1800) в течение длительного периода тоже учились в Италии. Эти примеры свидетельствуют о том, что каждый царский двор, который мог себе это позволить, приглашал на службу итальянских композиторов, а также собственных подданных, предварительно получавших образование в Италии. Поэтому в XVIII веке в Венеции и Неаполе, в Лондоне, Лиссабоне, Стокгольме, Дрездене и даже в Петербурге (хотя пока еще того же нельзя было сказать о Москве) можно было услышать одинаковый репертуар на приблизительно одинаково высоком уровне⁴. В конце концов, было неважно, подданными какого государства были композиторы и исполнители, если они овладели интернациональным стилем, присущим тому времени. На празднике в честь коронации царицы Елизаветы Петровны (1709–1762) в 1742 году исполнялось произведение *La Clemenza di Tito (Tito Vespasiano)* на либретто Пьетро Метастазіо, положенное на музыку дрезденским капельмейстером Йоганном Адольфом Гассе. Так началось учреждение в Петербурге *opera seria*, которая в годы правления Екатерины II составила гордость царского двора. Этот великолепный тип оперы, в которой певцы-солисты выступали в стандартизированных ролях, блестяще исполняя виртуозные, трехчастные арии (ария да капо), основанный преимущественно на стилизованном под античность сюжете с драматической кульминацией и всегда счастливой развязкой, связан, прежде всего, с именем Метастазіо. Вплоть до конца XVIII века он царил на всех сценах Европы. Столь же большой популярностью пользовались и так называемые *opere buffe*, созданные в Петербурге прежде всего теми итальянскими композиторами, которых пригласила к своему двору Екатерина II.

Русская музыка перестала быть провинциальной в тот момент, когда с возникновением Петербурга появился центр, открытый Западной Европе, а высокообразованная, воспитанная в духе Просвещения Екатерина II сумела наполнить этот центр цветущей культурной жизнью. В этом контексте быть русским значило развиваться на общеевропейском культурном уровне, а творить музыку – говорить на итальянском языке.

Интернациональные основы русской музыкальной культуры

Основой русской музыки русской, а позднее и советской музыкальной историографией считалась народная песня, образцы которой петербургские и московские композиторы начали собирать с конца XVIII века. Прежде всего, именно советское музыковедение отождествляет обращение к народной песне и народной музыке (с точки зрения материала) с расцветом именно русской музыки – музыки, которую питают национальные корни, а не диалог культур⁵. Такая национально ориентированная историография музыки закрывает глаза на тот факт, что обращение к народной песне (как метод) в первой половине XIX века стал общеевропейским феноменом. Начало этому положили "песни Оссиана", которые с 1760–х годов приводили в восхищение образованную Европу (а впоследствии оказались фальсификацией издателя Джеймса Макферсона). Йоганн Готтфрид фон Гердер перевел их в 1782 году на немецкий язык и использовал в качестве модели для своих собраний народных песен, послуживших, в свою очередь, Ахиму фон Арниму и Клеменсу Brentano образцами для произведения *Des Knaben Wunderhorn* (*Волшебный рог мальчика*, 1805–1808). В России Василий Трутовский, певец и исполнитель, играющий на гуслях при дворе Екатерины II, издал между 1776 и 1795 годами собрание народных песен со стихами и нотами (до этого времени принято было выпускать только сборники стихов)⁶. В 1790 году появился ставший знаменитым сборник народных песен Николая Львова и Ивана Прача⁷, который в XIX веке многократно переиздавался и пользовался большим успехом за рубежом – Людвиг ван Бетховен взял из него *Themes russes* для своих "Разумовских квартетов" (opus 59). Он послужил образцом и для более поздних сборников, хотя такие издатели, как Милий Балакирев⁸ или Николай Римский–Корсаков⁹, в соответствии с требованиями своего времени, заботились о большей этнологической корректности. Выразительные средства, в том виде, в каком они представлены в народной песне, – серьезный тон протяжной песни, быстрый ритм танцевальных песен, но, прежде всего, печальное звучание прощальных и свадебных песен, равно как и черты так называемого городского фольклора и популярных тогда цыганских романсов, – вошли с начала XIX века в песенное, а позднее и в оперное творчество русских композиторов. И здесь ведущую роль сыграл Петербург, поскольку после поражения восстания декабристов в 1825 году прежде всего именно здесь укрепляется то специфическое, своеобразное, пронизанное меланхолией ощущение жизни, которое нашло выражение в чрезвычайно сентиментальном звучании романса. Типичным примером является небольшая песенка о соловье Александра Алябьева на стихи Антона Дельвига.

Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей!
Ты куда, куда летишь,
Где всю ночь пропоешь?
Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей! [...]

На первый взгляд, в песне идет речь о разочарованиях любви и о соловье, как о посылном покинутой красавицы; музыка сознательно следует образцам народной песни, которые можно найти в сборниках того времени. Если вспомнить, что Дельвиг посвятил это стихотворение своему другу Александру Пушкину, прощаясь с ним, когда поэт был сослан на Кавказ, и что Алябьев также мог оказаться в ссылке, то эта незатейливая песенка приобретает более глубокий смысл: соловей

выступает как связующее звено между сосланным и его друзьями, а также как символ певца–поэта, который остается свободным и вещает о свободе. То, что соловей в 1825 году воспринимался именно так, подтверждают многочисленные стихотворения и песни, в названии которых намеренно используется этот образ.

Оба фактора – двойной смысл незамысловатого текста и притягательность мелодии, которой минорный тон придает налет меланхолии и которая так проста, что ее тотчас можно подпеть, – привели к тому, что *Соловей* Дельвига и Алябьева с первых дней своего существования приобрел огромную популярность в России и одновременно стал шлягером в Западной Европе. Франц Лист во время своих гастролей в Петербурге в 1842 году обработал его и опубликовал под названием *Le Rossignol, air russe d'Alabieff*.

Главным ориентиром для элегического тона, преобладавшего в русских художественных песнях первой половины XIX века, является русский вариант французского *ennui* в том виде, в каком он вошел в русскую литературу, прежде всего, благодаря Пушкину и Лермонтову. Равнодушным, пресыщенным жизнью и переполненным мировой скорбью героям романов в поэзии соответствовало отрешенное, невеселое настроение лирического героя. Стихотворение Лермонтова "И скучно, и грустно...", положенное на музыку Александром Даргомыжским, становится песней–жалобой с новым мотивом для каждой строфы, которая декламируется пассажирами, как в речитативе.

На примере такого музыкального сопровождения стихотворения Лермонтова можно наглядно продемонстрировать, что русский романс, получающий музыкальный импульс из репертуара народных песен (в широком смысле слова), выбирает в качестве стихотворного материала литературные произведения поэтов того времени, которые, в свою очередь, формировались под влиянием французской поэзии (Альфонс Ламартин, Альфред де Мюссе, Виктор Гюго).

Когда Михаил Глинка в ноябре 1836 года в заново открытом петербургском Большом театре¹⁰ поставил свою первую оперу, "Жизнь за царя", в прессе разразился настоящий шквал хвалебных отзывов. Владимир Одоевский отмечал появление этого произведения как рождение русской оперы и русской музыки, с которой в истории культуры открывалась новая эпоха¹¹. Николай Гоголь после премьеры мечтал о том, какой прекрасной была бы опера на "национальный" сюжет¹². Вторую оперу Глинки, "Руслан и Людмила", премьеры которой состоялась в 1842 году также в петербургском Большом театре, приветствовали уже с меньшим пылом.

Если в XVIII веке – во времена Екатерины II – быть европейцем и приверженцем прогресса означало, прежде всего, содержать итальянскую оперу, то в первой половине XIX века, в эпоху Пушкина и Лермонтова, которая была также и эпохой Николая I, это означало стремиться к оперному искусству с ярко выраженным национальным колоритом. Вопрос, следует ли считать это международным феноменом, а в случае России – выражением большей открытости по отношению к Западу, или же обращение к национальному наследию следует рассматривать как особый путь, который, в силу конкретных национальных корней, существенно отличается от путей других культур, стал частью спора между западниками и славянофилами, определявшего дискуссии русских

интеллектуалов начиная с 1840-х годов.

Независимо от того, как понималось обращение к национальному культурному наследию, было ясно, что в этих стихах, сюжетах и мелодиях заложен бунтарский потенциал, стоило лишь связать их с антимонархическими идеями. Это стало очевидно во время революций 1830 года и 1848–1849 годов. Опера Даниэля Франсуа Эспри Обера *La Muette de Portici*, изображающая восстание неаполитанских рыбаков против испанского господства в 1647 году и насыщенная неаполитанскими мелодиями, в августе 1830 года нашла такой горячий отклик в Брюсселе, что говорят, что она послужила поводом для революции в Бельгии. Русская цензура полагала снять остроту сюжета тем, что в России опера была поставлена под названием *Fenella* – по имени немой героини. Рихард Вагнер, которого после создания "Летучего голландца" и "Тангейзера" за пределами Германии воспринимали как немецкого национального композитора, сам сражался на баррикадах в Дрездене в 1848–1849 годах. Если вспомнить, что оперы, сюжет которых взят из национальной истории и музыкальный язык которых воспринимается как национальный, в общественном сознании связывали с актуальным политическим призывом, становится понятным, почему стремления русских композиторов – а это были, главным образом, петербуржцы – и оперная политика царского двора в XIX веке расходились в этом вопросе.

Репертуар Большого театра, а также и других театров, в которых ставились оперы, как и прежде, носил отпечаток итальянского стиля. Однако русские интеллектуалы, такие, как Владимир Одоевский, требовали создания истинно русской оперы, которой пока еще не было. Обе оперы Глинки были единичными произведениями, этого было недостаточно для составления собственного репертуара. Тем большим было то значение, которое придавали творчеству Глинки. Следующее поколение – это, прежде всего, петербургская "Могучая кучка"¹³ – даже объявило Глинку "отцом русской музыки". В этой оценке их поддержали западноевропейские композиторы, такие, как Гектор Берлиоз и Франц Лист, которые считались наиболее прогрессивными представителями музыкального искусства.

По операм Глинки можно увидеть, что он многому учился у своих западноевропейских коллег – бельканто у Винченцо Беллини и Джоаккино Россини, тревожным драматическим эффектам у авторов французских опер времен революции (так называемые "оперы революции и спасения" Андре Эрнста Модеста Гретри и Луиджи Керубини), – а Карл Мария фон Вебер показал в опере *Freischutz*, что нужно сделать, чтобы музыка звучала "по-немецки". У Вебера это звук рога, лесная романтика и стилизованная под народную песня "Jungfernkranz" ("Брачный венец"); у Глинки – торжественные или быстрые фразы для хора с неравномерным размером, модальной мелодикой (шаги полутона расположены иначе, нежели в обычных мажорных и минорных шкалах) и восточные танцы в "Руслане", которые, в результате проводимой на Кавказе царской политики, так же попали в столицу, как кавказские сюжеты и лексика – в русскую литературу и язык.

Сценической площадкой для русской оперы был Мариинский театр, открывшийся в 1860 году на месте сгоревшего в 1859 году так называемого театра-цирка постановкой оперы Глинки "Жизнь за царя". В этом театре русская труппа исполняла произведения иностранных

авторов в русском переводе, а также все чаще оперы русских композиторов. Процесс создания русской оперы продвигался очень медленно, в частности по финансовым причинам, за которыми явно просматривалось политическое решение, направленное против русской музыки: указ 1827 года гласил, что русский певец или музыкант не должен зарабатывать более 1143 рублей в год, и это действительно была самая большая сумма, которую когда-либо платили за русскую оперу, – для сравнения, Верди за оперу *La forza del destino*, которая была написана по договору с дирекцией петербургского театра и премьера которой, состоявшаяся 8 сентября 1862 года, не имела заметного успеха, получил в качестве гонорара 60 000 золотых франков (по другим данным, 20 000 рублей – впрочем, решающей является не точная сумма, а разница по сравнению с другими гонорарами) ¹⁴.

"Антиакадемизм"

Отсутствие у царского двора интереса к русской музыке, проявлявшееся в низкой оплате труда русских музыкантов, и предпринимаемые в то же время попытки возрождения русской музыки, с которыми выступило молодое поколение в 1860–е годы, запрограммировали культурно–политический конфликт. Царский двор твердо придерживался той точки зрения, что хорошая музыка должна происходить из Италии; русские композиторы, так же как и их западноевропейские коллеги, напротив, полагали что хорошая, отвечающая требованиям времени музыка требует обращения к национальным корням. Между враждующими сторонами оказался Антон Рубинштейн, который как пианист и композитор получил образование в Западной Европе, остро ощущал недостатки в российской образовательной системе и поэтому решительно настаивал на открытии в России консерватории. Его проект поддержала Великая княгиня Елена Павловна. В 1859 году он основал Русское музыкальное общество, которое стало регулярно давать концерты. На полученные средства в 1860 году были созданы курсы для студентов, изучающих музыку; на базе этих курсов была образована первая российская Консерватория, которая торжественно открылась 8 сентября 1862 года. Решающим критерием для Антона Рубинштейна было то, что Консерватория имела право присуждать звание "свободного художника": таким образом, музыканты – исполнители, певцы, композиторы – становились уважаемыми членами общества.

В это же время в Петербурге сформировался круг молодых музыкантов–энтузиастов, так называемая "Могучая кучка". В профессиональном отношении кружок возглавлял Милий Балакирев, самоучкой освоивший профессию музыканта; все остальные начали с военной карьеры: Александр Бородин был военным врачом и позднее добился больших успехов в химии; Модест Мусоргский был офицером и после отмены крепостного права зарабатывал себе на жизнь писарем; Цезарь Кюи, родом из Прибалтики, был на протяжении всей своей жизни специалистом по фортификациям; только Римский–Корсаков, который в то время, будучи учеником кадетского корпуса, находился в плавании, стал профессиональным композитором. Духовным лидером, вдохновителем и идеологом кружка был Владимир Стасов, который к тому времени только что получил место хранителя общественной библиотеки. Он был всесторонне образован, владел многими языками, много путешествовал, обладал живой, деятельной душой и был воодушевлен идеей русской национальной музыки, которая должна была взять на себя ведущую роль в ансамбле европейских национальных

музыкальных искусств. Осуществить этот замысел должен был композиторский кружок Балакирева.

В чем же заключался конфликт? Когда Рубинштейн, при поддержке царского двора, открыл Консерваторию и – *faute de mieux* – пригласил, прежде всего, иностранных доцентов, Стасов и его кружок подвергли его резким нападкам в прессе. За этой враждой стояли напряженные отношения славянофилов и западников. Консерватория являлась, безусловно, учреждением с западной ориентацией, главной целью которого было создание профессиональной русской музыкальной культуры. Однако, с точки зрения Стасова и петербургских композиторов, открытие Консерватории было анахронизмом и служило препятствием для формирования национальной культуры. И так, они основали – уже в марте 1862 года – Бесплатную музыкальную школу; она финансировалась при помощи концертов, не имела поддержки со стороны царского двора и на протяжении нескольких лет существовала, прежде всего, как школа пения. Конфликт между Рубинштейном, царским двором, Российским музыкальным обществом, Консерваторией, с одной стороны, – и Стасовым, "Могучей кучкой", Бесплатной музыкальной школой, с другой, являлся типичным для русских исканий идентичности, проявившихся во всей полноте прежде всего в Петербурге. Этот конфликт можно рассматривать также как симптом общего переломного периода около 1860 года.

С точки зрения истории музыки конфликт был исчерпан, когда Римский-Корсаков в 1872 году согласился стать профессором Консерватории. Тем самым был заложен краеугольный камень русской "композиторской школы", которая просуществовала до XX века.

Поиск идентичности "русской школы"

Характерные черты этой "школы" Владимир Стасов описал в 1882–1883 годах в программной статье "Наша музыка за последние 25 лет"¹⁵:

Глинка думал, что он создает только русскую оперу, но он ошибался. Он создавал целую русскую музыку, целую русскую музыкальную школу, целую новую систему. [...] Да, русская школа существует со времени Глинки с такими своеобразными чертами физиономии, которые отличают ее от других европейских школ¹⁶.

Петербургские композиторы, а также Чайковский и молодое поколение, вышедшее из обеих консерваторий, разделяли убеждение в том, что Глинка является основоположником специфически русской музыкальной школы. Однако Стасов не обосновывает утверждение об исключительности русской школы, в которой заложена идея предводительства России по отношению к другим европейским государствам, так как, с его точки зрения, было бы почти оскорбительно признать, что импульс исходит от композиторов других стран.

Еще одна крупная черта характеризует нашу школу – это стремление к национальности. Оно началось еще с Глинки и продолжается непрерывно до сих пор. Такого стремления нельзя найти ни у одной другой европейской школы. Условия истории и культуры у других народов были таковы, что народная песнь – это выражение

непосредственной, безыскусственной народной музыкальности – почти вполне и давно исчезла у большинства цивилизованных народов¹⁷.

Это утверждение позволяет отчетливо увидеть, что русская музыка, по мнению Стасова, находится во главе европейского музыкального авангарда, поскольку только она может обращаться к живой культуре народной песни. Не говоря о том, что это просто не соответствует действительности ввиду творений таких композиторов, как Станислав Монюшко, Бедржих Сметана, Антонин Дворжак, Нильс Гаде, Филиппе Педрель или Жорж Энеску, отождествление "национального характера" и "народной песни", которое позднее нашло пагубное отражение в социалистическом реализме, уже в XIX веке являлось грубым и небрежным упрощением, что легко можно было бы продемонстрировать на произведениях, в которых авторы обходятся без эксплицитного обращения к народным песням. И Стасов для поддержки своего утверждения вынужден был превратить смену парадигм, произошедшую в европейском искусстве в конце XVIII века в обращении к народной песне, в специфически русское достижение.

В качестве следующей характерной черты Стасов называет "восточный элемент". "Нигде в Европе он не играет такой выдающейся роли, как у наших композиторов"¹⁸.

Доказательством ему служит ссылка, в том числе, на *alla turca* Вольфганга Амадея Моцарта и симфоническую поэму Фелисьена Давида *Le desert*. За тем, что Стасов называет "восточными элементами", закрепилось обозначение "петербургские ориентализмы". Они, действительно, являются "отличительным знаком" русских, то есть петербургских, композиторов. Самым главным жанром русские композиторы считали оперу (см. *табл.*).

Оперы петербургских композиторов (выборочно)

Премьера (год)

Сцена

Название

Композитор

Сюжет

Примечания

1836

Большой театр

"Жизнь за царя"

Глинка

Основание династии Романовых

"Прототип" "исторической" оперы. В советское время ставилась под названием "Иван Сусанин"

1842

Большой театр

"Руслан и Людмила"

Глинка

По Пушкину

"Прототип" оперы-сказки

1856

Театр–цирк

"Русалка"

Даргомыжский

По Пушкину

"Русалочный" сюжет весьма распространен и на Западе

1863

Мариинский театр

"Юдифь"

Серов

Библейский (убийство Олоферна)

Не вписывается в "русскую" модель – отвергнута "Могучей кучкой"

1865

Мариинский театр

"Рогнеда"

Серов

Россия между язычеством и христианством

Типичный сюжет – отвергнута "Могучей кучкой"

1869

Мариинский театр

"Вильям Ратклиф"

Кюи

По Гейне, перевод А.Плещеева

Едва ли вписывается в "русскую" модель

1871

Мариинский театр

"Вражья сила"

Серов

По пьесе Островского "Не так живи, как хочется"

Отвергнута "Могучей кучкой"

1872

Мариинский театр

"Каменный гость"

Даргомыжский

По "Маленьким трагедиям" Пушкина

Создана в 1863–1869 годах, завершена Римским–Корсаковым и Кюи,

поставлена после смерти Даргомыжского

1873

Мариинский театр

"Псковитянка"

Римский–Корсаков

По "Ивану Грозному" Льва Мея

Множественно перерабатывалась

1874

Мариинский театр

"Борис Годунов"

Мусоргский

По Пушкину

Начата в 1868 году, различные редакции, в том числе две, созданные

Римским–Корсаковым

1876

Мариинский театр

"Анджело"

Кюи

Либретто Буренина на Сюжет Виктора Гюго

Едва ли вписывается в "русскую" модель

1880

Мариинский театр

"Майская ночь"

Римский–Корсаков

По Гоголю. "Русалочная" тема с добавлением мифологических сюжетов

Первая "признанная" опера

1882

Мариинский театр

"Снегурочка"

Римский–Корсаков

По одноименной сказке А.Островского

Мифология, натурфилософия

1886

Частная сцена

"Хованщина"

Мусоргский

Стрельцы в период перед царствованием Петра I. Идея Стасова

Начата в 1872 году, завершена Римским–Корсаковым

1890

Мариинский театр

"Князь Игорь"

Бородин

"Слово о полку Игореве" и другие древнерусские источники. Идея

Стасова

Начата в 1869 году, работа многократно прерывалась... Завершена

Римским–Корсаковым и Глазуновым, поставлена посмертно

1892

Мариинский театр

"Млада"

Римский–Корсаков

Дохристианская эпоха, старославянские боги

Опера–балет, смесь из сказок и материала древней истории

1895

Мариинский театр

"Ночь перд Рождеством"

Римский–Корсаков

По Гоголю, плюс мифологические и фантастические сюжеты

Впервые появляются фигуры Коляды и Овсеня

1898

Мариинский театр

"Садко"

Римский–Корсаков
 Былина о Садко и другие былины. Идея Стасова
 По словам Стасова, должна была появиться на 30 лет раньше – "русский Орфей"

1898
 Московская частная русская опера
 "Боярыня Вера Шелоба"
 Римский–Корсаков
 По Льву Мею
 Пролог к "Псковитянке"

1898
 Московская частная русская опера
 "Моцарт и Сальери"
 Римский–Корсаков
 По "Маленьким трагедиям" Пушкина
 Посвящена памяти Даргомыжского

1899
 Московская частная русская опера
 "Царская невеста"
 Римский–Корсаков
 По "Ивану Грозному" Льва Мея

1900
 Московская частная русская опера
 "Сказка о царе Салтане"
 Римский–Корсаков
 По Пушкину
 Знаменитый "Полет шмеля"

1902
 Мариинский театр
 "Сервилия"
 Римский–Корсаков
 По Льву Мею, античный Рим
 Уход от русских сюжетов

1902
 Московская частная русская опера
 "Кашей Бессмертный"
 Римский–Корсаков
 Мотивы из сказок
 Одноактная – притча об отжившем свой век царском режиме

1904
 Консерватория
 "Пан воевода"
 Римский–Корсаков
 Польша, XVI–XVII века
 "Панславистская"

1907
 Мариинский театр
 "Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии"

Римский–Корсаков

Исторический: нашествие татар в XIII веке; мифический: "природный человек" Феврония

Четко видна близость к "Парсифалю" Вагнера
1909

Московская частная русская опера

"Золотой петушок"

Римский–Корсаков

По сказкам Пушкина

Притча об отжившем свой век царском режиме

1911

Антреприза

"Сорочинская ярмарка"

Мусоргский

По Гоголю

Начата в 1874 году, не закончена, существуют разные варианты

При рассмотрении самых значительных произведений видно, что русская опера, строго говоря, является петербургским феноменом¹⁹. Как показывает таблица, прошло немало времени, прежде чем появились оперы, пригодные для сценической постановки, – первые оперы "Могучей кучки", "Псковитянка" и "Борис Годунов", были поставлены только спустя 30 лет после "Руслана и Людмилы". Также становится понятным, что Римский–Корсаков самое позднее с 1880 года был едва ли не единственным представителем петербургской "школы". В связи с этим он считал своей обязанностью создавать одну оперу за другой и, прежде всего, перерабатывать для потомков незаконченные или не доведенные, на его взгляд, до совершенства произведения своих умерших коллег.

По мнению петербургских композиторов, у оперы, которая по праву носит звание "русской" или "национальной", есть выбор только между двумя направлениями – она может использовать либо великий исторический материал и эпосы ("Псковитянка", "Борис Годунов", оставшийся незаконченным "Князь Игорь" Бородина, "Опричник" и "Мазепа" Чайковского, "Садко" Римского–Корсакова и прочие), либо фантастические и сказочные сюжеты – в том виде, в каком их положил на музыку, прежде всего, Римский–Корсаков ("Майская ночь", "Снегурочка").

Немногочисленные оперы, которые не следовали созданной Глинкой моде, – "Вильям Ратклиф" и "Анджело" Цезаря Кюи, "Каменный гость" Даргомыжского – все равно декларировались представителями кружка как "русские национальные оперы". Аргументация в пользу такой точки зрения опирается на особенности композиционной техники – введение речитатива со сквозным развитием или *opera dialogue*, когда отказываются от закрытых номеров, таких, как арии, ансамбли, хоры. Эту технику воспроизводили другие петербургские композиторы, наиболее точно – Мусоргский, который, строго ориентируясь в своей незаконченной, положенной на музыку гоголевской "Женитьбе" на Даргомыжского, все же в "Борисе Годунове" снова допускает использование хоров.

Модель этого оперного типа, который Кюи и Стасов рекламировали как характерный тип русской национальной оперы, впервые нашла свое воплощение в "Лоэнгрине" Рихарда Вагнера. Эта опера, первой из

вагнеровских, была поставлена 4 октября 1868 года в Петербурге; к этому времени Даргомыжский, Мусоргский, Римский–Корсаков, Чайковский работали над операми с национальным сюжетом, но ни одно из этих произведений еще не было закончено. С точки зрения Вагнера, "Лоэнгрин" к этому времени уже представлял собой устаревшую позицию; но, с точки зрения русских композиторов, эта опера в законченной форме претворила в жизнь то, к чему они стремились: национальный и поэтический сюжет, который возвращает в архаическую глубокую древность, олицетворяя при этом в техническом отношении самый смелый прогресс. Русские композиторы, соответственно, горячо критиковали это произведение. Только Владимир Одоевский увидел в Вагнере еще в 1863 году образец как для развития национальной русской школы, так и для борьбы против московского оперного искусства, испытывающего засилье итальянской музыки²⁰. Концепция русской национальной оперы, по Глинке, однако, может также быть прочитана как продуктивное заимствование у Вагнера.

То, что роль вагнеровской идеи музыкальной драмы в развитии концепции русской национальной оперы нельзя недооценивать, можно увидеть по обоим сюжетам, претворение в жизнь которых было Стасову особенно дорого: появившееся в конце XII века "Слово о полку Игореве", самый древний сохранившийся эпос национальной истории, и былины о Садко, легендарном новгородском купце, мореплавателе, который был в то же время певцом и гусяром. То, что опера должна использовать именно этот материал, если она хочет занимать ведущее место в контексте европейских культур, было для Стасова совершенно очевидно.

Небольшая симфоническая поэма "Садко" Римского–Корсакова была закончена в 1867 году. Когда Римский–Корсаков в 1890–е годы работал над оперой, – а к тому времени идея национальной оперы уже устарела, – Стасов ободрял его: "Наш Садко есть русское повторение греческого странствующего Одиссея"²¹.

С такой же энергией и в конце концов так же безуспешно Стасов форсировал создание оперы на сюжет "Слова...". Он написал в 1869 году сценарий и послал его Бородину, годом раньше вышло его исследование "Происхождение русских былин", в котором Стасов включает "Слово..." в былинные традиции и высоко оценивает его как поэтический документ самой ранней национальной истории. Этот сюжет стал для Стасова делом первостепенной важности после того, как он побывал в 1869 году на премьере оперы "Золото Рейна" в Мюнхене. Из его в общем критического очерка для прессы следует, что он отчетливо понимал, каким великим произведением обещало стать "Кольцо Нибелунга" и какое оно должно было иметь выдающееся значение²².

С точки зрения Стасова, с премьеры "Золото Рейна" началось чуть ли не соревнование между нациями по созданию такой оперы, которая могла бы более всех остальных претендовать на наследие греческой античной культуры (Gesamtkunstwerk – тотальное произведение искусства). Поскольку Бородин не продвигался вперед в создании "Князя Игоря", а временами даже отказывался от него, Стасов настоял, чтобы за его осуществление взялся Римский–Корсаков. Премьера "Князя Игоря", в том варианте, который Римский–Корсаков и Глазунов создали из рукописей Бородина и собственных дополнений, состоялась 23 октября 1890 года.

Петербургская музыка как синоним русской музыки

Представление Стасова о *русской* национальной опере, нашедшее воплощение в творчестве петербургских композиторов, оформилось только к концу 1880-х годов, когда понимание национального искусства под знаком эмансипации и интернациональной солидарности уже давно начало переходить в своего рода ранний культурный империализм, а идея национальной оперы все более костенела в форме национальной самовлюбленности. Премьера "Кольца Нибелунга", состоявшаяся в 1876 году в Байройте, рассматривалась как наглядный признак этого процесса. В таком контексте размышления о музыке оформлялись в типичных для того времени категориях соревнования и соперничества. Такое мышление исходит из стремления к первенству, которое в искусстве невозможно. Одновременно оно исключает и представление о том, что искусство и те его формы, которые в XIX веке считались прогрессивными, становятся возможными только в результате диалога культур. Если же признать этот межкультурный обмен, станет очевидным, что петербургские композиторы многому научились у своего нареченного отца Глинки, чье специфическое осознание своей "русскости" является результатом межкультурного диалога, – но точно так же они учились и у Вагнера и, исходя из его музыкальной поэтики, создали нечто специфическое, своеобразное. С точки зрения такого обмена необходимо перевернуть тезис Стасова, который послужил фундаментом для советской музыкальной историографии, и сказать: именно потому, что петербургские композиторы оказались восприимчивы к методам Вагнера и Джакомо Мейербергера, потому, что они конструктивно полемизировали с этими произведениями, смогла появиться музыка, которая в России и за ее пределами воспринимается как специфически русская.

То, что речь идет, действительно, об обмене и диалоге, показывает экспорт петербургского репертуара на заре XX века. В 1906 году Сергей Дягилев, основатель художественной группы и журнала "Мир искусства", привез в Париж выставку русских икон. В 1907 году он организовал ряд концертов русской музыки, а в 1908 году поставил оперу "Борис Годунов" в обработке Римского-Корсакова с Федором Шаляпиным в главной роли. Затем, в 1909 году в Париже прошел первый "Русский сезон", когда был поставлен целый ряд балетов, среди которых, между прочими, исполнялись "Половецкие пляски" из "Князя Игоря". Этим экспортом Дягилев создал предпосылки восприятия того, что с тех пор стало принято считать за рубежом "русской музыкой", а именно того, что Стасов выделил в своем эссе по истории музыки как ее характерные черты: обращение к фольклору в самом широком смысле, большей частью связанное с большими хоровыми партиями и экзотизмами, вдохновленными кавказской музыкой.

Эти "петербургские ориентализмы" ведут к творчеству Игоря Стравинского, который с большой виртуозностью использовал их в своей "Жар-птице". Премьера "Жар-птицы" состоялась в 1910 году в рамках второго дягилевского "Русского сезона". Обращение к фольклору получает в "Петрушке" (1911 г.) и "Весне священной" (1913 г.) новое техническое и эстетическое развитие, которое оказало решающее влияние на музыку XX века. Стилистические средства, которые петербургские композиторы и их вдохновитель Стасов считали реалистическим выражением национальной музыкальной культуры, Дягилев и Стравинский вписали в строгий принцип "искусства ради искусства"; русское происхождение играло для них второстепенную роль по

сравнению с абстрактными и одновременно как бы эротизированными музыкальными формами.

На примере музыкальной истории Петербурга можно, таким образом, увидеть две смены парадигм, которые являются характерными для общеевропейской истории культуры: во-первых, при переходе от XVIII к XIX веку произошел переход от представлений, определяемых в музыке итальянской культурой, и ориентации на признанный во всей Европе стилистический идеал к такому представлению, которое ориентировалось на национальные корни, причем многообразие этих корней ценится по всей Европе в качестве репрезентаций "голосов народов". Во-вторых, в конце XIX века происходит переход от эстетики, которая рассматривает искусство с точки зрения национальности и обнаруживает порой чрезвычайную националистическую ограниченность, к эстетике, которая воспринимает такие национальные элементы как элементы для построения интернационального "искусства ради искусства". Этому изменению не могло или не хотело следовать старшее поколение (Римский-Корсаков, Кюи, Стасов, Александр Глазунов). Независимо от этого те культурные явления, которые Дягилев экспортировал на Запад как "русскую музыку", происходят, почти без исключения, из Петербурга; стилистические средства, которые у Чайковского воспринимаются как "русские", также берут начало в петербургской музыкальной эстетике. Так называемая русская музыка, строго говоря, является петербургским изобретением.

Авторизованный перевод с немецкого Серафимы Шамхаловой

¹ Придворная певческая капелла была основана в Москве в 1479 году как "хор государевых певчих дьяков". На протяжении XIX века она, наряду с Консерваторией, оставалась центральным учреждением и пережила Октябрьскую революцию как Народная хоровая академия. В 1922 году она была переименована в Государственную академическую капеллу, а в 1954 году в Ленинградскую академическую капеллу имени М.И. Глинки. Со времен перестройки она как *Glinka State Choir of St. Petersburg* с большим успехом обеспечивает экспорт русской хоровой музыки.

² См.: Глинка М. Записки. М., 1870.

³ "Creonte", Venezia, 1776; "Alcide", Venezia, 1778; "Quinto Fabio", Modena, 1778.

⁴ Репертуар с 1700 по 1799 год в "История русской музыки" (под ред. Юрия Келдыша. М., 1983–1997. Т. 3. С. 375–400) наглядно показывает, что только в Петербурге российская музыкальная жизнь находилась на европейском уровне.

⁵ Так считают авторы "Истории русской музыки" и большинства советских работ по истории русской музыки.

⁶ Собрание русских простых песен с нотами. Переиздан В. Беляевым. М., 1953.

⁷ Львов Н. Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. Переиздано В. Беляевым. М., 1955.

⁸ Сборник русских народных песен (1866). Переиздан Е. Гиппиус. М., 1957.

⁹ Сборник русских народных песен – 100 Chants Nationaux Russes. СПб., 1877; М., 1882.

¹⁰ Тогдашнее название нынешнего Мариинского театра. (*Примеч. ред.*)

¹¹ Ср.: Глинка М. Записки. С. 263.

¹² Там же. С. 264.

¹³ Термин "Могучая кучка" ввел в оборот Владимир Стасов на первом Славянском съезде в Петербурге в 1867 году. Им он обозначал композиторов, произведения которых исполнялись на праздничном концерте в рамках Съезда, то есть Глинку, Даргомыжского, Балакирева и Римского-Корсакова, но не включал сюда круг учеников Балакирева. Критик Герман Ларош в 1873 году в рецензии на оперу Цезаря Кюи "Вильям Ратклиф" полемически обозначил этим термином круг Балакирева. С этого момента название "Могучая кучка" становится почетным коллективным обозначением петербургских композиторов.

60 000 золотых франков по: *Вольф А.И.* Хроника Петербургских театров, годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы, балета: В 2 т. СПб., 1877, 1884. Т. 2. С. 118. 20 000 рублей по: *Ridenour R.C.* Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music. Ann Arbor, Michigan, 1981. P. 7. О том, чтобы этот указ был отменен, я нигде источников не нашла.

- 15 *Стасов В.* Наша музыка за последние 25 лет // *Стасов В.* Статьи о музыке / Ред. В. Протопопов. М., 1974–1980. Т. 3. С. 143–197.
- 16 Там же. С. 144.
- 17 Там же. С. 148.
- 18 Там же. С. 149.
- 19 Петр Чайковский, который жил и преподавал в Москве, ставил свои оперы частью в Москве, а частью в Петербурге.
- 20 *Одоевский В.Ф.* Вагнер в Москве [1863] // *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 254–257.
- 21 *Римский-Корсаков Н.А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М., 1955–1982. Т. 5. С. 421.
- 22 *Стасов В.* Письма из чужих краев // Статьи о музыке. Т. 2. С. 203.

Published 2005–05–31

Original in German

Translation by Serafima Shamkhalova

Contribution by Neprikosnovennij Zapas (NZ)

First published in *Osteuropa* 9–10/2003 (German version) *Neprikosnovennij Zapas* 30 (4/2003) (Russian version)

(c) Dorothea Redepenning/Neprikosnovennij Zapas (NZ)

(c) Eurozine