



ISSN 2792-3660
eISSN 2792-3679

VERSUS

Призраки оперы
Том 2 #6 2022

Вальтер Беньямин
Татьяна Букина
Филип Росс Буллок
Никита Дубов
Ая Макарова
Ольга Манулкина
Михаил Мищенко
Анна Порфирьева

VERSUS

TOM 2 №6 2022

VERSUS

Издается с 2021 года, выходит 6 раз в год

ISSN 2782-3660, eISSN 2782-3679

Учредители — Илья Калинин, Данила Расков

Издатель — Фонд «Институт экономической
политики имени Е. Т. Гайдара»

Том 2 №6 2022

Редактор-составитель *Ольга Манулкина*

Главный редактор *Илья Калинин*

Шеф-редактор *Валерий Анашвили*

Заместители главного редактора *Данила Расков, Артем Смирнов*

Заведующий редакцией *Яков Охонько*

Ответственный секретарь *Анна Лаврик*

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Елена Гапова (Каламазу, США), *Артемий Магун* (Санкт-Петербург, Россия), *Кевин Платт* (Филадельфия, США), *Нина Савченкова* (Санкт-Петербург, Россия), *Ирина Сироткина* (Москва, Россия), *Михаил Соколов* (Санкт-Петербург, Россия), *Николай Ссорин-Чайков* (Санкт-Петербург, Россия), *Анна Темкина* (Санкт-Петербург, Россия), *Альмира Усманова* (Вильнюс, Литва), *Игорь Чубаров* (Тюмень, Россия), *Кети Чухров* (Москва, Россия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Владимир Автономов (Москва, Россия), *Борис Гройс* (Нью-Йорк, США), *Сергей Дробышевский* (Москва, Россия), *Елена Здравомыслова* (Санкт-Петербург, Россия), *Виктор Мазин* (Санкт-Петербург, Россия), *Михаил Маяцкий* (Лозанна, Швейцария), *Виктор Мизиано* (Москва, Россия), *Юлия Синеокая* (Москва, Россия), *Игорь Смирнов* (Москва, Россия), *Александр Степанов* (Санкт-Петербург, Россия), *Сергей Ушакин* (Принстон, США), *Олег Хархордин* (Санкт-Петербург, Россия), *Михаил Ямпольский* (Нью-Йорк, США)

Выпускающий редактор *Елена Попова*; дизайн *Сергей Зиновьев*;
верстка *Анастасия Меерсон*; обложка *Владимир Вертинский*;
корректор *Ольга Черкасова*

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-81050 от 30.04.2021
Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования
и экспертного отбора
Тираж 500 экз.

E-mail редакции: versusjournal@gmail.com

ВКонтакте: vk.com/versusjournal

125993, Россия, Москва, Газетный пер., д. 3-5, стр. 1

© Фонд «Институт экономической политики
имени Е. Т. Гайдара», 2022

www.iер.ru



Содержание

MODUS OPERANDI

<i>Анна Порфирьева. Середина дистанции</i>	6
<i>Михаил Мищенко. Автобиографическая правда или фигура умолчания? Казус Римского- Корсакова</i>	20
<i>Филип Росс Буллок. В диалоге с Пушкиным. От Чайковского к Стравинскому и «Похождениям повесы»</i>	41

OPERA APERTA

<i>Татьяна Букина «Чудесные превращения» и «незатейливые фокусы»: спектакли тетралогии «Кольцо нибелунга» в зрелищной культуре российских столиц начала XX века</i>	61
<i>Ая Макарова. Нет, всё не то! Режиссерский театр в опере: верность произведению, верность зрителю</i>	95
<i>Никита Дубов. Этот смутный объект звучания: метаморфозы композиторской партитуры в оперной индустрии</i>	109
<i>Ольга Манулкина. Ария Дивы Плавалагуны</i>	133

БЕНЬЯМИН. DAS PASSAGEN-WERK IN PROGRESS

<i>Вальтер Беньямин. Конволют D: Скука, вечное возвращение</i>	160
--	-----

VERSUS

Published since 2021, frequency — six issues per year

ISSN 2782-3660, eISSN 2782-3679

Vol. 2 #6 2022

Establishers — Ilya Kalinin, Danila Raskov

Guest editor *Olga Manulkina*

Editor-in-chief *Ilya Kalinin*

Managing editor *Valery Anashvili*

Deputy editors-in-chief *Danila Raskov, Artem Smirnov*

Head of editorial staff *Yakov Okhonko*

Executive secretary *Anna Lavrik*

EDITORIAL COUNCIL

Igor Chubarov (Tyumen, Russia), *Keti Chukhrov* (Moscow, Russia),
Elena Gapova (Kalamazoo, USA), *Artemy Magun* (St. Petersburg, Russia),
Almira Ousmanova (Vilnius, Lithuania), *Kevin Platt* (Philadelphia, USA),
Nina Savchenkova (St. Petersburg, Russia), *Irina Sirotkina* (Moscow,
Russia), *Mikhail Sokolov* (St. Petersburg, Russia), *Nikolai Ssorin-Chaikov*
(St. Petersburg, Russia), *Anna Temkina* (St. Petersburg, Russia)

EDITORIAL BOARD

Vladimir Avtonomov (Moscow, Russia), *Sergey Drobyshevsky* (Moscow,
Russia), *Boris Groys* (New York, USA), *Mikhail Iampolski* (New York, USA),
Oleg Kharkhordin (St. Petersburg, Russia), *Victor Mazin* (St. Petersburg,
Russia), *Michail Maiatsky* (Lausanne, Switzerland), *Viktor Misiano*
(Moscow, Russia), *Serguei Oushakine* (Princeton, USA), *Julia Sineokaya*
(Moscow, Russia), *Igor Smirnov* (Moscow, Russia), *Alexander Stepanov*
(St. Petersburg, Russia), *Elena Zdravomyslova* (St. Petersburg, Russia)

Executive editor *Elena Popova*, design *Sergey Zinoviev*,
layout *Anastasia Meyerson*, cover *Vladimir Vertinskiy*,
proofreader *Olga Cherkasova*

E-mail: versusjournal@gmail.com

VK: vk.com/versusjournal

Certificate of registration ПИ № ФС77–81050 от 30.04.2021

All published materials passed review and expert selection procedure

© Gaidar Institute Press, 2022 (www.iep.ru)

Print run 500 copies

Contents

MODUS OPERANDI

<i>Anna Porfirieva.</i> The Middle of the Distance	6
<i>Mikhail Mishchenko.</i> Autobiographical Truth or Figure of Paralipsis? The Rimsky-Korsakov Case	20
<i>Philip Ross Bullock.</i> Dialogues with Pushkin: From Tchaikovsky to Stravinsky and The Rake's Progress	41

OPERA APERTA

<i>Tatiana Bukina.</i> "Miraculous Metamorphoses" and "Simple-Minded Tricks". Performances of the "Ring" by Richard Wagner in Entertainment Culture of Russian Capitals of the Early XX Century	61
<i>Aya Makarova.</i> No, It's All Wrong! Director's Theatre in Opera: Fidelity to the Work, Fidelity to the Audience	95
<i>Nikita Dubov.</i> That Obscure Object that Sounds. Metamorphoses of the Composer's Score in the Opera Industry	109
<i>Olga Manulkina.</i> Diva Plavalaguna's Aria	133

WALTER BENJAMIN. DAS PASSAGEN-WERK IN PROGRESS

<i>Walter Benjamin.</i> Convolute D: Boredom, Eternal Return	160
---	-----

Середина дистанции

Анна Порфирьева

Первоначальная версия текста опубликована в буклете к премьере спектакля «Лоэнгрин» в Большом театре (режиссер Франсуа Жирар, 24 февраля 2022 года).

Анна Порфирьева. Российский институт истории искусств (РИИИ), Санкт-Петербург, Россия, spb@artcenter.ru.

В восприятии «Лоэнгрина» Рихарда Вагнера и в научном дискурсе о нем превалирует легенда, связанная со сказаниями о рыцарях Грааля. Но романтическое в опере имело для Вагнера политический и даже революционный смысл. Исторический слой оперного действия «Лоэнгрина» опирается на «Деяния саксов» Видукинда Корвейского и повествует о рождении первого германского райха, объединенного «отцом отечества» Генрихом Птицеловом, — и первого германского императора. Романтическое поколение немецких революционеров — сверстников и единомышленников Вагнера — извлекло из старых рукописей и утвердило в сознании рождающейся нации древнюю историю Германии и немецкую мифологию, а «Лоэнгрин» стал первой немецкой оперой, давшей художественную жизнь революционно-патриотическим идеям Германского Возрождения. Особенностью оперы является взаимодействие оригинальных вагнеровских принципов композиции с оперными формами итальянского происхождения. Позднее композитор сошлется на Себастьяна Баха как идеальный образец «немецкого» в его смешном французском парике и во всеоружии итальянской формы. Совмещая риторический принцип тематизации, прямо восходящий к музыке Баха, с разнообразием немецких мелодических источников от хора до романтической песни, Вагнер полностью овладел своим музыкальным языком. В статье рассматриваются композиционные симметрии, опоры и арки, выстраивающие целостную структуру, новые формы дуэта и другие находки, имевшие продолжение в операх после «Лоэнгрина», а также главное свойство этого сочинения: сочетание лирики и трагедии, истории и мифа, открывающее путь бесчисленным интерпретациям смысла на современной оперной сцене.

Ключевые слова: *Рихард Вагнер; Лоэнгрин; «Деяния саксов»; история; миф.*

Их либе ясность. Я. Их либе точность.
Их бин просить не видеть здесь порочность.
Иосиф Бродский

«СНОВА очутился я на вулканической почве этой удивительной Богемии, неизменно действовавшей на меня столь возбуждающим образом. Чудесное, может быть, даже слишком жаркое лето способствовало поддержанию во мне превосходного настроения. Я твердо решил вести спокойный, правильный образ жизни, как это и требовалось, ввиду особого действия вод. Соответственно этому я подобрал книги для подходящего чтения: стихотворения Вольфрама фон Эшенбаха в обработке Зимрока и Сан-Марте и в связи с ними анонимный эпос о Лоэнгрине с большим введением Гёрреса. С книгой под мышкой я отправлялся в ближайшие роции и где-нибудь у ручья углублялся в чтение вольфрамовых, столь странных и в то же время столь близких мне по духу стихов о Титуреле и Парцифале. Скоро, однако, тоска о собственном творчестве заговорила во мне с такой силой, что мне пришлось, ввиду прямого запрета заниматься сколько-нибудь возбуждающим трудом во время пользования мариенбадскими водами, прямо с нею бороться. Это привело меня в крайне беспокойное состояние, которое все возрастало. Передо мной во весь рост внезапно встал Лоэнгрин, первая мысль о котором возникла еще в конце моего пребывания в Париже. Вся драматическая концепция сюжета, в подробностях, вырисовалась перед глазами. Особенную, совершенно непреодолимую привлекательность приобрела для меня примыкающая сюда лебединая сага, с которой я познакомился и которую изучил за это время»¹.

Изображая послушного пациента, Рихард Вагнер решил набросать другой сюжет — повеселее, который не вредил бы действию мариенбадских вод. И написал первый эскиз «Мейстерзингеров»,

...надеясь избавиться от преследовавшего меня Лоэнгрин. Но я ошибся: только сел я в полдень в ванну, как меня охватило такое острое желание приняться за Лоэнгрин, что я не в состоянии был высидеть положенного часа и через несколько минут уже выскочил, полный нетерпения, едва дав

1. Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. М.: Грядущий день, 1911. С. 90–91.

себе время сколько-нибудь аккуратно одеться и, как безумный, помчался домой, чтобы излить давившие меня настроения на бумагу. Это повторялось несколько дней подряд, пока, наконец, не был закончен подробный сценический план Лоэнгрина².

С ваннами пришлось распрощаться, но в Дрезден Вагнер вернулся «в особенно приподнятом веселом настроении»: «мне казалось, что крылья выросли у меня за спиной»³.

Воспоминания отделены от событий примерно четвертью века, тем примечательнее непосредственное удовольствие рассказчика, заметное в них. Вообще-то к свидетельствам Вагнера о себе самом и к его интерпретациям собственных сочинений следует относиться с осторожностью. Оценки, подбор фактов, тон и даже некоторые существенные категории менялись в зависимости от возраста, настроения, политической ситуации. Однако объяснять Вагнера, опираясь только на его собственные слова, или совсем не обращать на них внимания — невозможно.

Иногда приходится ловить неуловимое: вот он сообщает, что долгожданный отпуск настал и пора сочинять музыку «Лоэнгрину», а у него в голове и в ушах крутится «Вильгельм Телль» Джоаккино Россини, которым он только что дирижировал и который страшно мешает. Эврика! Потрясающе «округлая» итальянская форма «Лоэнгрину» с его изумительно разнообразными хорами, ансамблями с хором, стреттой⁴ в конце первого акта, оказывается не просто данью «итальянской форме» в немецком симфоническом обличье, это следование успешной динамической матрице, растворенной в собственном музыкальном организме. Или вот «лебединая сага». Благодаря ее бронебойной образной мощи обычно получается так, что из всей длинной, разнообразной многослойной оперной композиции в голове остается обрывок сказочного сюжета, к которому прилипли несколько музыкальных лоскутков. Симметрии положений и контрастов, пропорции хоровых, дуэтных и оркестровых сцен ускользают от внимания и легко утекают из памяти, в результате остается легкий туман «магического символизма» и крушение любви под действием злых чар.

2. Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 91.

3. Там же.

4. Стретта (*итал.* stretta, от *stringere* — «сжимать, сокращать») — в данном случае означает стремительное ускорение движения, увеличение темпа в финале. — Прим. ред.

Понимание того, что на самом деле открылось композитору и заставило его выскочить из архимедовой ванны, занимает у прилежных адептов, наверное, не меньше времени, чем у самого Майстера уходило на конципирование особенно сложных мифологем — по его собственному свидетельству, до четверти века. Обычно это относится к «Парсифалю». «Лоэнгрин» же вроде бы самая популярная теноровая опера — вполне себе «опера», а не непроизносимый *Bühnenweihfestspiel*⁵. Почему же так трудно и медленно обозначают себя скрытые слои ее содержания и в чем здесь можно увидеть «загадки»?

Дело, по-видимому, в привычном пренебрежении историческим «фоном», скомпрометированным оперным жанром еще в XVIII веке. А ведь именно в «Лоэнгрина» впервые обрела ясное выражение идея сакрализации истории с помощью явленного чуда, осветившего ее злободневный политический смысл. В тот момент, когда настроения, «давившие» Вагнера, заставили его выскочить из ванны, древняя немецкая история была достоянием немногих передовых умов и само слово *deutsch* в их обиход вошло совсем недавно. Образ *das deutsche Reich* строился в тогдашней германской культуре последовательными усилиями нескольких историков и филологов, публикаторов древних хроник и поэм. К середине 1840-х годов он приобрел отчетливое революционное звучание. Именно органическая революционность идеи «Лоэнгрин», как мне кажется, и вдохновила Вагнера. Попробуем отрешиться от того, что слово «революционный» вызывает у многих свидетелей развитого социализма душевную зубную боль. И посмотрим пристальнее на Дрезден (королевство Саксония) и Берлин (королевство Пруссия), где протекала жизнь Вагнера-музыканта в 1845–1847 годах в заботах о продвижении «Тангейзера».

Германская революция висела в воздухе и стояла на пороге. Ее главными целями сверх французского лозунга были справедливость и национальное единство. Саксонский король Фридрих Август II, на службе у которого состоял Вагнер, был по нашим меркам довольно-таки передовым монархом: дал самоуправление городам, отменил крепостное право, построил первую в германских землях железную дорогу. Однако франкфуртскую конституцию он не признал, из-за чего и возник такой опасный вираж в судьбе будуще-

5. Торжественное сценическое представление (нем.) — вагнеровское определение жанра «Парсифаля».

го властителя дум. И если в 1870-е годы стало очевидно, что революционное прошлое придает его улыбке шарм, то в начале швейцарских лет наш политический беженец сделал все, чтобы спасти свою последнюю оперу, в которой бодро и очень прочувствованно распевают: *Für deutsches Land das deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!* («За немецкую землю немецкий меч! Так хранят силу Рейха»).

На сцене — начало Первого рейха, исторического предшественника того самого Второго — лона германского Возрождения, так чаемого революционерами. И в какой прекрасной исторической упаковке! Рыцарь Лоэнгрин чудесным образом вторгся в детально проработанный исторический сюжет о том, как Генрих Птицелов, отец первого германского императора, с гордостью носивший титул *pater patriae* — «отец отчизны», явился на дальней западной границе своей новой провинции Лотарингии, чтобы призвать ее жителей влиться в общенемецкое войско, собираемое против венгров. До Лотарингии король Генрих присоединил Швабию и Баварию к избравшим его Саксонии и Франконии. Если взглянуть на карту, становится ясно, что жителям Антверпена венгерские набеги были совершенно безразличны (о чем и поют во втором акте вассалы Тельрамунда), однако оперный народ дружно поддержал поход, так что с начала до самого конца «Лоэнгрина» пребывает в полном единодушии со своим королем (вербальном, ритмометрическом, мелодическом и жанровом), изображая «естественную гармонию» раннего общенемецкого государства. За исключением борьбы за табурет герцога Брабанта (это герцогство возникнет в XII веке, а у нас на сцене X) вся историческая линия детально совпадает с «Деяниями саксов» Видукинда, летописью середины X века, к тому времени найденной как раз в Дрездене и опубликованной Георгом Вайцем — ровесником Вагнера, революционером и членом франкфуртского парламента⁶.

И тут обнаруживается любопытный аспект неафишируемого содержания, которым, именно начиная с «Лоэнгрина», отмечены все вагнеровские композиции: переплетение исторических мотивов с мифом в его высоком структурообразующем смысле допускает такое множество интерпретаций, что загадки содержания вообще не могут иметь единственной разгадки. Глубина «магического символизма» не ограничена, версии переходят в свои противоположно-

6. Видукинд Корвейский. Деяния саксов//Восточная литература. URL: <https://www.vostlit.info/Texts/rus/Widukind/frame1.htm>.

сти, каждая эпоха может разглядеть нечто родное и злободневное как в деталях, так и в облике целого. И это замечательное свойство вполне сознательно вложено в исходную программу. Если мы взглянем на великого сакса Генриха Птицелова с точки зрения современного Вагнеру саксонского патриотизма, то увидим не только революционное состояние духа, но и очень желанный для дрезденской сцены сюжет: «Жизнь за царя» в европейском изводе или продленную традицию придворной *opera seria* (серьезной оперы), содержание которой необходимо сопрягалось с персоной царствующего монарха.

Революционер и верноподданный в одном лице, танцующий разрушитель и художник, верящий, что только революция сметет современное театральное убожество и станет силой, благодаря которой будет вознесен на вершины новый идеальный театр, достойный творческих усилий, Вагнер лелеял мечты об оргии всеобщего уничтожения, сияющие в текстах для революционного листка Августа Рёкеля, что не исключало страстного желания успеха в предлагаемых реакционных обстоятельствах и стремления эти обстоятельства рационально использовать и подчинить своим интересам. И в конце концов, официальной композиторской интерпретацией собственного детища стали страницы из «Обращения к друзьям», где говорится о музыке как о выражении сущности любви. Революция спряталась в тени вместе с баснословной историей храбрых саксонцев. Никакого «компромисса» в этом не усматривалось, такова была органика этого удивительного визионера, утверждавшего, что стоит сосредоточиться — и ваши герои предстанут живыми и сами запоеют.

Подводя итог первой линии рассуждений, подчеркнем еще раз, что в своей основной ипостаси «Лоэнгрин» — опера «историческая», внимательный читатель обнаружит в ее *Dichtung* множество любопытных подробностей, засвидетельствованных почтенными источниками. Например, у фризских племен действительно был король или вождь Радборд (любопытная отсылка к «Лебединому озеру» с его злым волшебником Ротбартом), в летописях упоминаются упрямое язычество фризов, убивавших христианских миссионеров, и месть христиан, однажды уничтоживших все фризские храмы и святыни. Так что злая колдунья Ортруда из рода фризского вождя не только антипод светлого рыцаря в мифологической структуре, но и вполне верифицируемая «историческая» фигура. Ее супруг, Фридрих фон Тель-

рамунд, поначалу тоже «аутентичен» — он доблестный воин, сподвижник короля в победе над данами, и только постепенно, чисто музыкальными средствами Вагнер дает понять его принадлежность к темной стороне человеческого бытия.

Неотразимое очарование оперы обусловлено тем, что каждое событие, каждое сценическое состояние, транслируемое текстом, музыкой, артистами, логической связностью целого, историческими и сказочными ассоциациями, психологической подкладкой совершаемых действий — не предполагает единственного «простого» истолкования. С точки зрения сказки перед нами абсолютный контраст ночи и дня, злых сил и божественного света. Однако, внимательно прислушиваясь к дуэтам главных героев и типам их музыкального взаимодействия, мы начинаем понимать, что здесь скрыто нечто неприемлемое для любителей простых формул, вроде «романтического двоемирия». Оказывается, что Эльза похожа на Фридриха тем, что отвечает на кантилены Лоэнгрин нервным скороговоркой, обнаруживающей замешательство, отчаяние, все что угодно, только не светлую веру. В положении вопрошателей-обвинителей эта пара (Эльза—Тельрамунд) сближается даже интонационно, что старательно завуалировано контрастом диапазонов и инструментальной тембровой ауры. Ведущими в противоположных по духу и музыкальному материалу дуэтных сценах выступают полярные силы: Ортруда и Лоэнгрин. Эльза и Фридрих, согласно любимому вагнеровскому представлению, являют женскую и мужскую ипостаси «человеческого» в его смутном, не до конца оформленном состоянии порыва и жестокого разрушения собственной целостности. При этом логика композиции дуэтов — зеркальна. Фридрих и Ортруда начинают с жестокого столкновения, апофеоза взаимной агрессии, а заканчивают унисоном — полным согласием в состоянии холодной ненависти, заменяющей им любовь друг к другу и к миру. Эльза и Лоэнгрин, наоборот, начинают с дуэта любовного слияния, повторяя фразы друг друга, а затем интонационно расходятся все дальше, так что композитору пришлось оборвать сцену вторжением злодеев, — развивать музыкальное противостояние дальше было просто некуда.

Между главными, детально прописанными процессами личного взаимодействия расположена еще одна важнейшая сцена Эльзы с Ортрудой. Она начинается в жанре *Klage*: именно это слово Вагнер сделал «переключателем» драматургии, использовав его контрастные смысловые поля: в од-

ном плане как «жалобу» в значении «плача», «взывания», в другом — как «жалобу» в форме ритуального обвинения перед лицом Бога, короля и народа. Ортруда одновременно и жалуется, и обличает, добиваясь от Эльзы не только сострадания, но какой-то безрассудной взаимности. И получает ее — все разрешается нежнейшим лирическим дуэтом, в котором звучит будущий «Евгений Онегин». Соединяя в «дуэте согласия» самое светлое, невинное, пассивное с самым злым, умышленным и активно-властным, Вагнер неявно демонстрирует нам парализующий страх заглянувшего в подлинную бездну «женственности». Неявно — потому что сцену легко объяснить простым влиянием, манипуляцией, обольщением. Однако ту силу, которая управляет Эльзой в дуэте с Лоэнгрином, трудно приписать пусть даже и колдовскому воздействию. Эта разрушительная сила вырастает из глубин человеческой сущности, она столь же трагична и ведет к таким же безнадежным последствиям, что и борьба веры-неверия, терзающая человеческий дух в его отношении к Творцу.

Эльзу любят сравнивать с любопытной Психеей, но Вагнер уверенно отослал нас к другому — действительно ужасающему мифу о Зевсе и Семеле. Божественный перун Зевса, испепеливший мать Диониса, мерцает в дальней дали этой многослойной конструкции, но он тем не менее весьма значим для истолкования последней сцены, где Лоэнгрин, как в начале оперы Тельрамунд, обличает Эльзу перед Господом, градом и миром. Получается большая композиционная триада, на которой стоит вся историко-психо-мифологическая конструкция. В первой картине невинную Эльзу-сомнамбулу, обнаженную душу-ожидание-веру своим *Klage* ложно обвиняет Тельрамунд, в последней — Эльзу утратившую благодать безрассудной веры, душу, пробудившуюся к страданию, винит в предательстве Лоэнгрин. В центре — две противоположные женские сущности сливаются в нежной и обольстительной двусмысленности, по музыкальному материалу тяготеющей к образу Грааля (*Vorspiel*⁷ и рассказ Лоэнгрин). И все это — *Klage*, вселенский плач Трагедии, скрытой декорациями волшебной сказки. В одной старой театрално-мифологической трактовке предлагалось видеть в Эльзе жаждущую освобождения душу Европы. В конце она, покинутая, умирает (правда, слов «падает мертвой» Вагнер

7. Вступление (нем.).

не написал, в последней ремарке она «медленно опускается») — и что мы должны подумать?

В отношениях Эльзы и Лоэнгрина — прежде всего музыкальных, есть одно очень важное обстоятельство, усиливающее трагическую суть происходящего. Сначала нам в *Vorspiel* являют светлую мечту, в ауре которой на сцену выходит буквально витающая в облаках Эльза. Она не отвечает на обвинения, вообще не замечает суда над собой, поглощенная процессом рождения своего спасителя из лона собственного сна. Лоэнгрин рождается силой ее веры, включающей, помимо прочего, магические действия: залог (отдам корону, страну и «всю себя») и призыв («повторите, он ведь далеко»). В трех строфах монолога Эльзы происходит модуляция от тембротематического комплекса, стилистически вытекающего из первоначального образа Грааля во вступлении, — к воинственно-рыцарскому интонационному кругу Лоэнгрина, превалирующему в его партии до самого последнего «рассказа», где вновь утверждается Грааль. Получается, что рыцарь, музыкально рожденный из мечты и ворожбы, пусть и освященной отблеском благодати, обретает музыкальную плоть, становится свободной самостоятельной силой. Ее цель — справедливость и благо, воплощенные поступью хорала-шествия. Любовь? Ее в то время в опере было принято изображать иначе. За исключением прощания с Лебедем и одной строфы дуэта с Эльзой Вагнер, скорее, поддерживает тон величественного светлого достоинства, пролагающий между Героем и человеческими людьми незримую границу.

По сюжету короля, плененного Эльзиной мечтой и представшего перед всеми ее воплощением, Лоэнгрин должен стать знаменем победы и святителем будущей Империи. По сюжету музыкальной трагедии Вагнера Лоэнгрин — не от мира сего, никому ничего не должен, готов защищать, но не править или вести на бой Бранд. Он видит каждого сразу, во всем разнообразии игры света и тени, поэтому нарушение Эльзой обета и признание Ортруды в черном колдовстве не вызывают в нем эмоционального всплеска. Сияющий и бесстрастный, он удаляется, потому что миссия — одно, а жизнь на земле — совсем другое, его нечеловеческая природа вступила в противоречие со сценарием, и, хотя голова героя печально склонилась, музыка свидетельствует о надежде и освобождении. Только одним восклицанием в кульминации дуэта отмечена важность поворотного момента: *Weh' uns, was tatest du!* — «Горе нам, что ты надела-

ла!» — поет Лоэнгрин. Той же самой фразой ознаменован момент убийства Зигфрида — космический эклипс Тетралогии. *Hagen, was tatest du?* — вопрошает Гунтер, взирая на очевидное.

Небольшое эссе «Что есть немецкое?» — *Was ist deutsch?* (1865—1878) Вагнер начинает с утверждения, что

Слову «немецкое» [*deutsch*] соответствует глагол «объяснять» [*deuten*]: «немецкое» — это то, что является для нас понятным, ясным [*deutlich*] и тем самым внушающим доверие, привычным, унаследованным от родителей, выросшим из нашей почвы⁸.

Затем, постепенно удаляясь от этимологии и предприняв длинное историческое путешествие, он слегка запутывает вопрос. На кульминации разработки звучит заявление о том, что вместо описания противоречивых свойств легче наглядно показать, кто есть «немецкий», и это, конечно, Себастьян Бах в его нелепом французском парике и во всеоружии чопорной итальянской формы. Несмотря на немислимые условия, «дух Баха, немецкий дух все-таки вышел на свет из своей колыбели — мистерии волшебной музыки», произошло пресуществление общепринятых итальянских рецептов в необозримый мир немецких, несравненных в их естественности и ясности шедевров.

Вагнера обычно не числят среди почитателей Баха, хотя именно в период сочинения «Лоэнгрин» баховская кантата совершенно неслучайно возникла в одном из дрезденских концертов, «всецело новых по духу и содержанию». В другом месте «Моей жизни» маэстро вдруг сообщает о посещении по дороге в Вену музык-директора Мозевиуса, «старого друга нашей семьи». «Больше всего меня интересовало его необыкновенно богатое, полное, если не ошибаюсь, собрание кантат Себастьяна Баха в превосходных списках»⁹, добавляет он, намеренно, между прочим.

Затевать здесь длинные объяснения, почему именно Бах был так тайно дорог композиторскому сердцу и немецкой душе Рихарда Вагнера, думаю, не стоит. Это совершенно отдельный и очень узкопрофессиональный предмет. Со-

8. Вагнер Р. Что такое немецкое? // Философская культура. Журнал русской интеллигенции. 2005. № 1. URL: <http://www.hrono.ru/proekty/metafizik/fk107.php>.

9. Вагнер Р. Моя жизнь. С. 153.

средоточимся на том, что, как и Бах, капельмейстер Вагнер жил в эпоху тотального господства итальянского музыкального театра и что он сформулировал для себя, как применить достижения «Вильгельма Телля» Россини, а также Беллини и Доницетти в немецкой по антуражу, содержанию, духу и, главное, музыкальному языку, опере. И воплотил это в единственном произведении — в «Лоэнгрине». Только здесь мы слышим прекрасные *a capella*, перерастающие в мощные хоровые массивы, арии и кабалетты, *da capo*, хоровые картины и стретты.

По музыкальной внешности «Лоэнгрин» — опера прежде всего государственно-народная, хор в ней важен, а в поворотных точках становится главным музыкально действующим лицом: именно хор изображает приближение ладьи Лоэнгрина. Хор резонирует поступкам всех персонажей, он декорирует главные ритуалы: молитву перед Божьим судом, ведение невесты к алтарю и к брачному ложу. На чередовании хора и соло, пения всех персонажей и чисто инструментальных эпизодов основано развитие музыкально-драматического действия.

Вместе с тем характерную для итальянской оперной традиции логику смены типов движения и наполненности музыкальной ткани в «Лоэнгрине» перекрывают три композиционные стратегии чисто немецкого свойства:

а) совершенно баховский принцип риторического темообразования, где «всеобщему», «священному», «государственному» соответствует хоральное шествие, «личное» соотнесено с хроматикой, энгармоническими модуляциями и терцовыми переходами, а «героическое» воплощается фанфарной интерваликой и пунктиром. К трем типам баховской артикуляции Вагнер добавил впечатляющий четвертый — длинное поступенное нисхождение в качестве противосложения, придающего темам пространственный объем и смысловой масштаб;

б) развитие «итальянских» приемов вокальной выразительности разнообразными формулами национальных мелодических стилей от лютеранского хорала и старинной баллады до Шуберта и современных мастеров *Lied*. Чуть позже Вагнер напишет, что овладел языком звуков, как родным, и достиг полной ясности в выражении на нем сокровенных мыслей и ощущений. Это произошло отчасти в «Тангейзере» и полностью — в «Лоэнгрине». Именно здесь комбинация барочного риторического начала с разнообразными жанровыми микстами и стилевыми аллюзиями действительно

достигла предельной ясности выражения. В дальнейшем композитор повернет в совершенно другом направлении, а пока перед нами достойный и в высшей степени изобретательный немецкий соперник «Лючии», чья концентрированная «национальность» обнаруживает постоянные параллели с будущими динамическими построениями Верди;

в) главнейший из трех принципов, модифицирующих итальянское начало в качественно иное и несравненно более сложное по композиции и ее слуховому осмыслению, — вагнеровский симфонизм, в котором раз тематически начатое продолжает жить, постоянно изменяясь, как в учении Гёте о метаморфозе растений. Дело не в повторении тем и не в так называемых лейтмотивах — это уровень самого грубо-наглядного музыкального вдалбливания. От него мы ступень за ступенью восходим к едва уловимым ассонансам, где тема растворена в полифоническом фоне или напоминает о себе одним созвучием, одной арфовой нотой. Процесс слухового вникания в свивание тематических нитей составляет отдельное наслаждение, усиливающееся по мере того, как вы запоминаете партитурную ткань. Однако и для искателей менее пряных удовольствий композитор постарался от души, явив себя в неслыханных прозрачностях, непрерывностях и воздушностях, контрастирующих восхитительным громогласностям и восторгам с неизменными трубами-литаврами.

В «Лоэнгрине» впервые зазвучал образ наполняющего светом и жизнью пространства, который потом станет вступлением к «Золоту Рейна». Здесь же разработана форма дуэта, из которой вырастет драматургия «Тристана и Изольды». Идея *Klangfarbenmelodie*¹⁰ тоже появилась именно здесь — не пропустите повторенное трезвучие в самом начале *Vorspiel* и задумайтесь о том, чем оно отличается от точно такого же, открывающего «Героическую симфонию» Бетховена. В заключение скажу, что из всех перечисленных и множества неупомянутых замечательных свойств «Лоэнгрин» прекрасен своей бесхитростностью и неисчерпаемостью: в каждом общении он открывает вам что-нибудь новое, поражает, творит пространство мечты. Прекрасная ясность *истинно немецкого*, которой Вагнер здесь, как ему казалось, достиг, оборачивается трагедией неутоленного желания и растворяется в «мистерии волшебной музыки».

10. Тембровая мелодия (нем.) — термин Арнольда Шёнберга.

Библиография

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. М.: Грядущий день, 1911.

Вагнер Р. Что такое немецкое? // Философская культура. Журнал русской интеллигенции. 2005. № 1. С. 149–174. URL: <http://www.hrono.ru/proekty/metafizik/fk107.php>.

Видукинд Корвейский. Деяния саксов. URL: <https://www.vostlit.info/Texts/rus/Widukind/frame1.htm>.

The Middle of the Distance

Anna Porfirieva. Russian Institute of the History of the Arts, St. Petersburg, Russia, porfira@yandex.ru.

In the perception of Richard Wagner's *Lohengrin* and in scholarly discourse on it, the legend associated with the tales of the Knights of the Grail prevails. But the romantic element in opera had a political and even revolutionary meaning for Wagner. The historical layer of the operatic action in *Lohengrin* draws on the *Deeds of the Saxons* by Widukind of Corvey and recounts the birth of the first Germanic parish, united by Henry the Fowler, the “Father of the Fatherland” — and the first Germanic emperor. The Romantic generation of German revolutionaries — Wagner's peers and associates — excavated the ancient history of Germany and German mythology from old manuscripts and established it in the minds of the fledgling nation. *Lohengrin* was the first German opera to give artistic life to the revolutionary and patriotic ideas of the German Renaissance. The peculiarity of the opera lies in the interplay of the original Wagnerian principles of composition with operatic forms of Italian origin. The composer would later cite Johann Sebastian Bach as the ideal example of the “Germanic” in his ludicrous French wig and his fundamentally Italian style. By combining the rhetorical principle directly derived from Bach's music with a variety of German melodic sources from chorales to Romantic songs, Wagner had fully mastered his musical language. This article examines the compositional symmetries, supports, and arches that build the integral structure, new duet forms, and other findings that had a continuation in operas after *Lohengrin*, as well as the main feature of this work: the combination of lyricism and tragedy, history and myth, which opens the way to countless interpretations of meaning on the modern opera stage.

Keywords: *Richard Wagner; Lohengrin; Deeds of the Saxons; history; myth.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-6-19

References

Wagner R. *Moya zhizn'* [My Life], vol. 2, Moscow, Gryadushchii den', 1911.

Wagner R. Chto takoe nemetskoe? [What is German?]. *Filosofskaya kul'tura. Zhurnal russkoi intelligentsii* [Philosophical Culture. Journal of the Russian intelligentsia], 2005, no. 1, pp. 149–174. URL: <http://www.hrono.ru/proekty/metafizik/fk107.php>.

Widukind Korveiskii. *Dejaniya saksov* [The Deeds of the Saxons]. URL: <https://www.vostlit.info/Texts/rus/Widukind/frame1.htm>.

Автобиографическая
правда или фигура
умолчания?
Казус Римского-
Корсакова

Михаил Мищенко

Михаил Мищенко. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Россия, musicus@yandex.ru.

Образ «национального композитора» Николая Римского-Корсакова сформирован в русской музыкальной историографии стараниями музыковеда Бориса Асафьева и под влиянием автобиографического нарратива, в том числе корсаковской «Летописи моей музыкальной жизни». При этом рефлексия композитора о своем творчестве тщательно отбиралась и купировалась в идеологическом климате СССР. В итоге Римский-Корсаков до сих пор выглядит во многом национальной музыкальной диковиной, находящейся вне европейской музыкальной традиции. Изыскания на территории умолчаний и купюр открывают в композиторе пытливого (и ревнивого) слушателя чужих музыкальных идей. Обладая выраженным реминисцентным слухом, Римский-Корсаков регулярно воспроизводил в своей музыке, и прежде всего в операх, услышанное у многих — очень разных — европейских композиторов, в том числе у Рихарда Вагнера, Фридерика Шопена, Гаэтано Доницетти, Эдуарда Лало, Юхана Свенсена, Эдварда Грига. Таким образом, самодостаточная оригинальность Римского-Корсакова оказывается мистификацией.

В претензии Римского-Корсакова на правду о себе проявляется актуальный и донинед канон «сам композитор»: вера в истинность воли, намерений, слов композитора о самом себе и своем искусстве и, как следствие, химерическое равенство композитора автору.

Ключевые слова: *Борис Асафьев; Николай Римский-Корсаков; Эдвард Григ; Юхан Свенсен; национальный композитор; автобиография.*

Ловушка правды (в виде интродукции)

НА ПОСЛЕДНЕЙ странице «Летописи моей музыкальной жизни» Николай Римский-Корсаков оставил поразительное признание:

Летопись моей музыкальной жизни доведена до конца. Она беспорядочна, не везде одинаково подробна, написана дурным слогом, часто даже весьма суха; зато в ней одна лишь правда, и это составит ее интерес¹.

Характерно корсаковская сурово-критичная откровенность из перспективы стороннего читателя, кажется, служит одной из двух возможных целей: то ли сгладить эффект «лицензии» на правду, выданной самому себе, то ли приманкой правды, стремящейся прикрыть «дурной слог» своих мемуаров. Как бы то ни было, итог один: читателя мгновенно накрывает пеленой разочарования и недоверия, и «Летопись» полностью рушится. Видимости правды ускользают «с легким дымом».

Претензия на правду вернулась к Римскому-Корсакову бумерангом: если правда оказывается полуправдой и умолчанием — не имеет значения, случайным или умышленным, — на нее найдется другая «правда». Нет смысла сравнивать истинность одной и другой правды: новая будет правдивой не больше и не меньше, чем старая, с разницей разве что в маркере «самого композитора».

Насколько отражает реалии корсаковского творчества все написанное о нем Борисом Асафьевым? Настолько, чтобы явно ему не противоречить, но при этом соответствовать актуальным идеологическим установкам советского государства относительно народности и национального характера: «Римский-Корсаков — глубоко национальное явление. Прочными корнями его музыка связана с народной русской песней»². Эти прямолинейные, почти «плакатные» слова открывают статью юбилейного 1944 года. Они были еще не возможны в работе 1922 года — идеологические требования ужесточались постепенно. Римский-Корсаков в асафьевской интерпретации со временем явно превращается

1. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. СПб.: Тип. Глазунова, 1909. С. 362.

2. Асафьев Б. В. Гений русской музыки // Избр. труды. М.: Издательство АН СССР, 1954. Т. 3. С. 225.

в этакое чудо природы, явившееся из ниоткуда, вернее, возросшее на почве исключительно народного искусства. Редкие, странные на общем фоне «реверансы» в сторону «великих традиций мирового музыкального искусства»³ и даже «образцов, подслушанных у западноевропейских романтиков» (о «Майской ночи»)⁴, ничего не меняют.

Симптоматично и позднейшее обезличивание «мирового музыкального искусства»: в тексте 1944 года никаких имен больше не приводится. Разительный контраст с прежним асафьевским Римским-Корсаковым, 1922 и 1930 годов, когда он все еще окружен Бетховеном, Шуманом, Листом, Берлиозом, Вагнером⁵. Персоналии европейской музыки исчезали вместе с критическим тоном по отношению к творчеству Римского-Корсакова. В статье 1930 года невыгодное сравнение с Вагнером компенсируется уже узнаваемыми будущими эвфемизмами для всевозможных видов ложного симфонизма:

...было бы преувеличением сказать, что миф у Римского-Корсакова преломлен драматически и симфонико-динамически (как, скажем, «Зигфрид» у Вагнера). Этого нет. Времена года воплощаются им как статические состояния, как данности. Перемены происходят в них без симфонической энергии, вне стихийного становления, а просто как краткие переходы из одной стадии действия в другую. Оттого в «Снегурочке» прелестно все, что рисует весну и начало лета, но ощущения солнечности, как растущей силы огня и тепла, в этой опере нет. <...> Все это понятно: Римский-Корсаков — симфонист в сфере изобразительной, мастер классически стройных пейзажей и бытовых картин. Симфонизм драматически-напряженный — не его область⁶.

Симфонизм «изобразительно-пейзажный»? «изобразительно-бытовой»?! — что это такое?..

Для классика-юбиляра 1944 года уже неуместны сомнительные сравнения с европейскими мастерами. Образ Рим-

3. Он же. Николай Андреевич Римский-Корсаков (К столетию со дня рождения)//Избр. труды. Т. 3. С. 233.

4. Он же. Гений русской музыки. С. 227.

5. Он же. Н. А. Римский-Корсаков (1844–1908 гг.)//Избр. труды. Т. 3. С. 236, 239; Он же. Из книги «Русская музыка от начала XIX столетия». [О Римском-Корсакове]//Избр. труды. Т. 3. С. 298.

6. Там же.

ского-Корсакова — безупречно цельный, непротиворечивый, близкий к совершенству. А неожиданной репликой о «противоречиях или столкновениях» Асафьев, кажется, едва ли старается скрыть упрек по меньшей мере в бедности ритма, — но все же под маской объективного (или безразличного) наблюдения:

Мое изложение отклонилось в сторону любопытных противоречий или столкновения <...> пластично-декоративных, колористических и орнаментальных качеств или «ритмостатики» с интонационно-выразительными качествами или ритмо-динамической природой музыки⁷.

Национальное явление с прочными корнями в русской песне, вне фона, окружения, сравнения, Римский-Корсаков — самородок и сам по себе, он как будто исключает возможность сомнений и вопросов. Таков итог правды, половинчатой и вроде бы окончательной, высказанной раз и навсегда.

Утрированное сознание правды, которое жило в Римском-Корсакове, не было исключительным. Оно созвучно XIX веку — веку, почти помешанному на разного рода «на самом деле» и «так, как оно есть». Претензия на «только правду» с перспективой конечного пункта назначения — некий побочный эффект теорий «сам композитор», «сама музыка», «музыка как таковая», вроде поисков своего «я» (самого себя), столь востребованных XIX веком. И нашедших продолжение в веке XX — в невиданном росте био- и монографики с их одержимостью исторической подлинностью и подлинными историями. Но все же без гарантий от новых фальсификаций, без гарантий не угодить в ловушку господствующей идеологии.

Асафьевский Римский-Корсаков не только не явился в одночасье, но постепенно «произрастал» на подготовленной почве. Образ национального композитора сам по себе был общей интенцией биографики (и автобиографики) Римского-Корсакова с самого начала. Симптоматично позднее корсаковское неприятие современной «иностранщины». Под чем из написанного Асафьевым не смог бы подписаться сам «глубоко национальный» композитор?..

7. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков 1844–1944. С. 223.

«Кривое зеркало» автобиографии?

В Римском-Корсакове ярко выражена новаяявленная для XIX века порода художника-самолетописца. Пришло время нового антропологического типа, способного узреть самого себя после векового неведения. Случилось нечто, заставившее в основном молчавшего прежде артиста (ремесленника) заговорить, много и подробно, о своей собственной персоне. В XIX веке впервые пробудилось самосознание истории, человек заново открыл прошлое и по-новому увидел настоящее. Фокусом исторического сознания явился герой (из прошлого) и его проекции в настоящее, великий человек и художник, его биография (и автобиография).

Сколько-нибудь индивидуально-личная и притом историчная жизнь открывается в эпоху романтизма. Сознание жизни и творчества, разделенных, чтобы заново (и безуспешно) связываться в целое, проявилось именно тогда. Бетховен впервые сформулировал новый идеал: «Я не только достиг большей зрелости как артист, но стал лучше и совершеннее как человек» (в письме к Францу Вегелеру от 29 июня 1801 года)⁸. К бетховенскому стремлению к совершенству добавилось вагнеровское требование полноты целого, притом на сомнительных моральных основаниях: любить не только художника, но и человека как он есть, ведь разобщение их так же бессмысленно, как и отделение души от тела. Но все одно: единое существо оставалось раздвоенным на человека и художника.

В новой биографике был еще один, весьма болезненный пункт: *правда*. Можно сказать, именно правда стала предметом настоящего исторического помешательства. Точнее Гёте не скажешь:

До сих пор человечество верило в героический дух Лукреция, Муция Сцеволы, и эта вера согревала и воодушевляла его. Но теперь появилась историческая критика, которая утверждает, что этих людей никогда и на свете не было, что они не более как фикция, легенда, порожденная высоким патриотизмом римлян. А на что, спрашивается, нам такая убогая правда! Если уж у римлян достало ума

8. Письма Бетховена. 1787–1811. М.: Музыка, 1970. С. 138.

их придумать, то надо бы и нам иметь его настолько, чтобы им верить (15 октября 1825 года)⁹.

Отныне стало возможно о чем угодно сказать: неправда, все было не так! Ясный вид прошлого закрылся (как будто бы навсегда), между прошлым и настоящим выросла «стена» под названием «историческое сознание»; началась долгая эпоха исторической критики источников и поисков достоверности. Например, в характерном сознании *Werktreue*, «верности произведению». Или в лихорадочном написании мемуаров с неременной претензией на «одну лишь правду», как настаивал Римский-Корсаков на последней странице своей «Летописи». Где у Гёте гармоничное единство «поэзии и правды», там у многих прочих — суетное и ложное требование «только правды». Гёте пишет:

Мне думалось, что эта книга вместит в себя некоторые символы человеческой жизни. Я назвал ее «Поэзия и правда», ибо высокие устремления возносят ее над житейской обыденностью. Жан-Поль из духа противоречия написал о своей жизни одну только «Правду»! Хотя правда о жизни такого человека доказывает только то, что он был филистером! <...> Факты из нашей жизни чего-то стоят не сами по себе, а по тому, что они значат (30 марта 1831 года)¹⁰.

Жан-полевская «только правда», она же — правда корсаковская. О чем бы ни говорил Римский-Корсаков, во всем мы находим трезвое и расчетливое, на грани патологии, докладывание «правды» — о себе, о службе, о коллегах, о музыке своей и чужой.

Что такое это стремление к «одной лишь правде», не в идеальной оптике Римского-Корсакова, а в перспективе стороннего наблюдателя, живущего через поколения? Оказывается, «только правда» — не вся правда, стало быть, не только правда. Она соткана из недосказанного и полумолчаний, и это удел любой правды. Вот образец корсаковской «правды»:

9. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван: Айастан, 1988. С. 159.

10. Там же. С. 421.

Влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное¹¹.

«Несомненное» влияние Шопена измеряется «оборотами» и «приемами», а еще — обожанием, восторгом, восхищением. Но в этом нет *понимания*. Римский-Корсаков совершенно чужд музыкальной сути Шопена — контрапунктической, баховской. Он потому и не слышит в Шопене ничего больше, чем только «польский национальный элемент». Ирония Римского-Корсакова в адрес «прозорливой критики» бьет мимо цели: *такое* влияние Шопена, сведенное к эмпирике технического приема, не нужно замечать, не нужно слышать. Он не чувствовал единое, а целое понимал как простую сумму приемов или эмпирических фактов. При этом новые условия требовали органичного роста, формирования, но не компонования, потому что искусство преодолеvalo стадию ремесла и переходило в стадию *творчества*. Здесь разыгрывалась подлинная драма XIX века, здесь трагизм многих артистических судеб, а не только Корсакова.

Претензия Римского-Корсакова на полную правду потому суетна и ложна, что в ней нет стремления к единству; правда, по сути дела, заменила фатальный недостаток подлинного чувства формы. Похоже, само по себе стремление к правде, что в исторической критике, что в дотошном само летописании, было неизбежным способом то ли замещения, то ли достижения трудного, почти невозможного единства, во всем и для всех, в жизни и творчестве, для себя и окружающих. Требовать правды истории, стремиться к единству в индивидуально-личной биографии или музыкальной композиции — это общий импульс целого, восполнения до целого. Без преувеличения, через обретение «настоящей» правды распавшийся мир получал хотя бы видимость единства, а притязания истории, единства, правды кажутся одним и тем же, одно означает другое или третье.

11. Римский-Корсаков Н. А. Указ. соч. С. 344.

Вообще, историческое мирочувствие принесло невиданную связанность части и целого, частного и общего, пристальное внимание к взаимосвязям и соотношениям, и вместе с тем — к границам явлений, предметов. Так было во всем, так было с музыкальным целым. Как в жизни, как в природе — так в музыкальном, вообще художественном организме должно быть единство целого и его частей. Не случайно только XIX век состоялся как время подлинно художественной и особенно музыкальной формы.

Чувство истории и чувство формы идут рука об руку, без них невозможно понять музыкально-историческую задачу XIX века. Становление мира происходило заново на месте прежнего целого, *складываемого* и *сложенного*, — становление целым *единым*. Новый художник романтического века переживал последствия «взрыва» — истории, единства, формы. Время, длительность обретали качество формы, неважно где — в истории, личной биографии, музыкальном произведении. По тому, как новое чувство времени преломлялось в художественной (в том числе музыкальной) форме, можно распознать главные достижения и поражения века.

Сегодня трудно понять (и едва ли возможно пережить) тогдашнее стремление к единству. Что значит и из чего состоит единое музыкальное целое — из одной-единственной темы ли, из внутренних ли взаимосвязей? Как этот новый закон единства управляет музыкальным целым? Притом новое устроение целого происходит поперек принципа композиции; единство устраняет прежнюю композиционную логику «складывания», обращает ее в анахронизм и утверждает на ее месте невиданное и еще недавно невозможное в музыке образование *формы*.

Как выяснилось, новый идеал музыкального целого для многих был заданием чрезвычайно трудным, едва ли посильным. В этом пункте XIX век переживал один сбой за другим. Старая привычка «складывать» не отпускала, притом что «композиционный» склад мысли исчерпал себя. Оптимистичный и простодушный универсум XVIII века обернулся примитивностью в трудном и скорбном опыте *специальностей*, исторической критики, научной достоверности. Новое устремление давалось с трудом, взгляд рассеивался на частях и частностях, от опытов биографии (и автобиографии) до «историй музыкальной темы» под видом всевозможных музыкальных «повествований».

Случай Римского-Корсакова — трудноразрешимое противоречие старого и нового типа творчества, иными словами, необходимость развивать без связывания и связывать, не развивая. Многообразие упирается в эклектику и коллекцию приемов. То же с летописанием своей музыкальной жизни. Возможность и потребность соизмерить свою биографию с историей, вписать ее в историю, создать личную историю отличала многих, но редко проявлялась в столь кропотливом и мелочном собирании подробностей, за которыми нет... целого. Вот почему самое интересное, точное, глубокое у Римского-Корсакова там, где он сам не замечает родства, своей музыкальной родословной, где он переживает импульс, но не осознает его и хранит молчание. Точнее, там, где композитор недоговаривает.

Варяжские песни

Так было в случае «варяжских песен». Очевидец (Василий Ястребцев) оставил сообщение о том, что Римский-Корсаков восхищался «изящной и поэтической музыкой „Зорагайды“ Свенсена» (26 ноября 1891 года)¹². Здесь встретились родственные музыкальные натуры, работающие с общим материалом. «Зорагайда» — поразительно корсаковская музыка благодаря ее чрезмерной музыкальной геометрии и симметрии, что имеет общую основу в гармонической школе Листа. Через несколько лет в передаче того же Ястребцева отзыв Корсакова звучал так:

До чего прелестно начало коды волшебной симфонической поэмы «Зорагайды», где основная тема так причудливо и изящно звучит на фоне хроматически понижающихся басов, а также следующее за этим эпизодом тремоло, — до чего оно воздушно и упоительно! Не говоря уже об изображении фонтана, этом чуде инструментально-декоративной музыки. Какое удачное, тонко художественное звукоподражание! (13 марта 1895 года)¹³.

В тот же день корсаковской похвалы удостоилось еще одно произведение Свенсена:

12. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 39.

13. Там же. С. 273.

Что же касается «Исландских мелодий», то это опять-таки своего рода *chef d'oeuvre*: музыка колорита мрачного, нередко доходящая до жестокости! Во всем так и сквозит пасмурная Исландия с ее бесконечными мхами, туманами, потухшими вулканами, крутыми, скалистыми берегами¹⁴.

Отзыв об «Исландских мелодиях» для струнных примечателен: была пора первых эскизов оперы «Садко» (1894–1896), в которой, как известно, есть нордический фрагмент — «Песня Варяжского гостя», первая из трех песен иноземных гостей. Этот номер был сочинен летом того же 1895 года¹⁵, вскоре после восторженного отзыва Римского-Корсакова об «Исландских мелодиях». Совпадение было едва ли случайным: стихи в «Песне Варяжского гостя» звучат как реминисценция или прообраз корсаковской «программы» для «Исландских мелодий».

О скалы грозные дробятся с ревом волны,
И с белой пеною крутятся бегут назад;
Но твердо серые утесы
Выносят волн напор,
Над морем стоя.

От скал тех каменных у нас, варягов, кости,
От той волны морской в нас кровь-руда пошла;
А мысли тайны от туманов.
Мы в море родились,
Умрем на море.

Мечи булатны, стрелы остры у варягов,
Наносят смерть они без промаха врагу.
Отважны люди стран полночных,
Велик их бог Один,
Угрюмо море.

Очевиден образный и языковой параллелизм двух текстов:

Мрачно, жестоко, скалы грозные, рев волн,
Пасмурная Исландия, угрюмое море,
Туманы, скалистые берега, серые утесы.

14. Там же.

15. Там же. С. 399.

Слова очень похожи, но музыка «Исландских мелодий» и варяжской песни — нет. Римский-Корсаков не случайно хранит молчание насчет свенсеновского элемента в «Песне Варяжского гостя»: в ней нет «фамильного сходства» на поверхности звучания, что для прошедшего школу Листа—Балакирева было равносильно отсутствию связности, цельности и единства. Но музыкально-творческий импульс — не только то, что слышно или видно в нотах. Сознание музыкальной формы породило «внутренние взаимосвязи», неочевидные, почти неслышимые. И тогда надо признать композиционно-технический отголосок пьес Свенсена в песне Римского-Корсакова. Корсаковская мелодическая фигура волны в оркестре обнаруживает родство с волнообразным рисунком начальных мотивов во второй «исландской мелодии». У Свенсена — характерная модальная переменность мелодических терций *g-b* и *a-c*, у Римского-Корсакова — подобные же терции *c-es* и *d-f* в кадансе; хроматическая гармонизация в первой исландской мелодии отражается в хроматизированном движении средних голосов во второй строфе песни.

«Исландский элемент», в отличие от польского и шопеновского, не стал частью корсаковской «правды». Но образ этой музыки отпечатался в памяти Римского-Корсакова, и бессознательно он проговорился о том, что пьесы Свенсена — «подсказки» для «Песни Варяжского гостя».

Интерес Римского-Корсакова к музыке Свенсена возник в атмосфере общего увлечения творчеством Свенсена в России. Его симфонии и блестящие оркестровые пьесы много и охотно исполняли русские оркестры начиная с 1870-х годов, когда Свенсен стал известен в Европе, вплоть до Первой мировой войны. Имя Свенсена часто появлялось рядом с именем Грига. Слава свенсеновской музыки одно время даже опережала григовскую, но и угасала стремительно.

О песнях томленья и слез

Музыку Грига, в отличие от Шопена, Римский-Корсаков не удостоил явно выраженного признания. В «Летописи» композитор упоминает в одном ряду «и фуги Баха, и песни Грига», которые исполнялись на Беляевских пятницах¹⁶. Подтверждением тому звучит реплика Ястребцева о Рим-

16. Римский-Корсаков Н. А. Указ. соч. Т. 1. С. 236.

ском-Корсакове: «Грига и Баха он любит...»¹⁷ В одной из бесед композитор заметил:

Вот и Григ <...> он, в сущности, довольно однообразен и, однако, самобытен, а потому хорош. Я особенно начинаю ценить своеобразность в композиторе¹⁸.

Выражение корсаковской симпатии не столь открыто и странно, как у Чайковского, который был дружен с Григом и встретил в нем родственную художническую натуру. Однако Римский-Корсаков проявлял неизменный интерес к григовской музыке.

Сверх того, *композиторская* природа Грига в некоем смысле ближе дарованию Римского-Корсакова, чем Чайковского. Их роднит ярко выраженная *вертикальная* «настройка» слуха, внимание к импрессии звучания, то есть стремление удержать, запечатлеть звучащий ток музыки. Такой эффект получается из определенного сочетания хроноса и мелоса — крупноблочных секвенций и жесткой *зримо-тактовой* схемы, практически исключающей коллизию *видимого* и *слышимого*¹⁹, при которой тактовый метр амбивалентен. В отличие от Чайковского и Грига, и Римский-Корсаков не часто испытывают необходимость в двойственной функции записываемого такта. Тактовая организация у обоих тяготеет, скорее, к «конгруэнтности» *видимого* и *слышимого*. Отсюда эффект статуарной композиции, «переставляемости» музыки и «надстраивания» ее объемами звучания²⁰.

Интерес Римского-Корсакова к Григу имел немаловажную, быть может, решающую составляющую — *программную*, образную. Так было с образом дикой исландской природы в пьесах Свенсена и в «Песне Варяжского гостя». Так могло случиться с григовским романсом «Принцесса» и двумя ариозо Царевны в опере «Кашей Бессмертный». В обоих случаях — образ истомившейся в одиночестве/неволе Царевны/Принцессы. У Грига (слова Бьёрнстьерне Бьёрнсона, перевод Василия Аргамакова):

17. Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 1. С. 38.

18. Он же. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Л.: Музгиз, 1960. Т. 2. С. 441.

19. Понятия, введенные французским музыкантом-теоретиком Ж.-Ж. де Момина на рубеже XVIII-XIX веков.

20. Эффект, описанный Асафьевым в связи с музыкой Глазунова.

Принцесса сидела бледна, грустна...
Свирель вдруг запела, томленья полна.
Принцесса, рыдая, с тоской говорит:
«Как я одинока, как сердце болит!»
И угас вдали алый свет зари.

У Римского-Корсакова:

Дни без просвета, бессонные ночи,
Как зимние тучи,
Проходят бессменной чредою.
Вянет краса моя в тяжелой неволе,
Что в позднюю осень березка,
Поникнув листвою.

Жених ненаглядный, мой витязь прекрасный!
Томлюсь я, нет сна и покою;
Бледны мои щеки и очи потухли
От слез, что все льются рекою.

Трудно избавиться от мысли, что Римский-Корсаков не был обязан и *музыке* Грига, «григовскому тону». Сохранившиеся свидетельства немного говорят о Григе, в отличие от Шопена, Вагнера или Глинки. Непременное присутствие этих важнейших имен в сознании Римского-Корсакова — факт его письменной (освидетельствованной) истории. Прямых свидетельств о Григе нет, но в обход прямых говорят косвенные. В январе 1902 года Римский-Корсаков присутствовал на концерте Марии Олениной-д'Альгейм. Среди прочего в программе значилась «Принцесса» Грига. В феврале того же года композитор вновь, после перерыва, взялся за сочинение «Кашея», финальной третьей картины, которую открывает «злая колыбельная» Царевны. Искусство Олениной-д'Альгейм занимало и буквально раздражало Римского-Корсакова:

Я открыл в себе несомненные признаки своего рода «сальтеризма». Меня до некоторой степени раздражают, например, успехи Шаляпина, Скрябина, Никиша, д'Альгейм и др., и я более добродушно отношусь к талантливой посредственности, хотя таким артистам, как Антону Рубинштейну (пианисту), Глинке и Глазунову (композитору) и Гансу Рихтеру (дирижеру) я и не завидую²¹.

21. Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 223.

Снова правда Римского-Корсакова! Его критика и самокритика, выражение «сальеризм» интересны как невысказанное о собственных творческих импульсах. Если Оленина-д'Альгейм принадлежала к артистам, искусство которых занимало Римского-Корсакова, то и творческий импульс в январе 1902 года оказался значительным, когда певица исполнила григовскую «Принцессу».

Сочиняя первое ариозо Царевны и «злую колыбельную» в начале третьей картины (фактически вариант первого ариозо), Римский-Корсаков будто извлекал из памяти некогда слышанное: тоническую квинту как исходный тон мелодии и последующее поступенное нисхождение с возвратом к исходному тону; упор мелодического движения в VI ступень — дорийскую у Римского-Корсакова, натуральную и альтерированную отклонением в тональность доминанты у Грига; декламационную репетицию тона в соединении с шагом секунды: *a-b-b-b-a* — у Грига; *h-h-h-c-h* — у Римского-Корсакова (примечательно соседство высот!). У обоих авторов имеются подобные гармонические обороты — плагальный с альтерированной субдоминантой (повышенный основной тон).

Не менее интересны различия этих мелодий. Они проявляются в части орнаментальности. У Грига отчетливо выражен орнаментальный характер, число *точек поворота* вдвое превышает это число в мелодии Римского-Корсакова. Рисунок прямых линий существенно преобладает у Римского-Корсакова. Различен и «путь» мелодии от исходной квинты к соседней сексте: у Грига — просто, коротко, близко; у Римского-Корсакова — долго, трудно, далеко.

Вспомним: впечатление от музыки томления, сна и любви, тоже с тонической квинтой — исходным тоном и центром мелодической симметрии, Римский-Корсаков получил намного раньше, — но как впечатление с Юга, не с Севера. То был знаменитый романс Неморино из оперы «Любовный напиток» Доницетти.

В эпистолярной Римского-Корсакова нет упоминаний именно этой композиции Доницетти. Однако музыка итальянского мастера в целом оставалась для Римского-Корсакова предметом пожизненного интереса. Первым сильным впечатлением юного Римского-Корсакова в опере была «Лючия ди Ламмермур»²²: всю жизнь это была одна из любимых его опер. В поздние годы имя Доницетти постоянно присутству-

22. Римский-Корсаков Н. А. Указ. соч. С. 8.

ет в беседах Римского-Корсакова об опере, его творчество из всех итальянцев удостаивается самых высоких похвал²³.

Был ли романс Неморино непосредственным образом в пору сочинения «Кашея»? Скорее всего, нет. Прямую «реминисценцию» доницеттиевского романса Римский-Корсаков мог сочинить раньше, в «Колыбельной Морской Царевны» из оперы «Садко». В этой пьесе еще сохраняется в чистоте узнаваемый элемент итальянского оригинала — незаполненная нисходящая квинта начального мотива, квинта — легкий беспрепятственный скачок-шаг. В «Кашее» квинта, тоже нисходящая, диминуирована заполнением и становится медленно преодолеваемым пространством. То же самое мы наблюдали в случае интервалов секунды (V-VI): корсаковская секунда «раздвигается», то ли подчеркивая трудность интервального шага, то ли нивелируя его. По мере старения образца «реминисцентное» сочинение подвержено мелодической деформации. У Римского-Корсакова напев замедляется и расширяется в силу привычки композитора, доставшейся, по его же наблюдению, от матери, — привычки замедлять темпы²⁴.

Неизменно только одно, самое общее свойство, которое делает всякую технику музыкой, живой музыкой, — это орнамент и контрапункт, рождение контрапункта из духа орнамента. Интенсивная орнаментальность рисунка начинается со связывания V и VI ступеней — контрапунктически, скрыто-многоголосным ведением мелодии вокруг тонической квинты, растягивая интервал секунды. В этом все едины — колыбельная из «Садко», ариозо Царевны, их итальянский прообраз. В орнаментальном упрочении тонической квинты залог прочности, логики и единства.

Случай «Песни Варяжского гостя» вызывает вопрос о прочих номерах «Садко»: сколько еще импульсов и образов остались неизвестными, скрытыми, полутайными? Вряд ли творческий процесс ограничился скрытой исландско-норвежской интригой. «Нерасказанные» истории не только могут открыть больше того, что включает в себя корсаковская «правда»: они наверняка опровергнут эту самую «правду».

Действительно ли «славянский „Парсифаль“» возникает в предпоследней опере Корсакова? Не очевиднее ли отражение копии, не вагнеровского оригинала, а *французской* копии, в которой — тоже затонувший, подобно граду Китежу,

23. Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 1. С. 108; Т. 2. С. 203, 232.

24. Римский-Корсаков Н. А. Указ. соч. С. 2.

город, но не праведный, а грешный. Во французской опере о затонувшем граде в первой картине III акта «предзвучит» неизъяснимый «китежский» финальный тон: хоралоподобные мелодии с переключениями на кантилену с гармонической фигурацией, монотония поступенно-вращательного рисунка с характерной опорой на тоническую квинту с опе-вающе-укрепляющими соседними тонами, что получает кульминацию-обобщение в «Утренней серенаде принца Милио». Трудно отделаться от «отзвука» этой серенады — пусть отдаленного — у русского «принца», в... «Песне дружинников» с запевающим княжичем Всеволодом, с их квинтовыми зачинами и акцентированной вершиной квинты. В финалах обеих опер драгоценные моменты тишины. Может быть, «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» обязано не проговоренному впечатлению от музыки Эдуарда Лало в опере «Король города Ис»?..

Опера Лало, скорее всего, попала в поле зрения Римского-Корсакова — в Париже в июле 1889 года, когда «Король города Ис» шел с успехом уже целый год; в Брюсселе весной 1890 года, через год после премьеры там. Она была созвучна ему музыкально-поэтически и могла дать прямые или косвенные подсказки через много лет в работе над «Китежем».

О Лало и его опере Римский-Корсаков молчал. Но и о вагнеровском «Парсифале» можно было промолчать.

Перед нами реминисцентно-ассоциативный и ретуширующий композиторский слух, который работает сознательно и бессознательно. Вопрос о подражании или заимствовании — мнимый. Сходство или подобие не обязательно предполагают влияние, как и наоборот, влияние не гарантирует сходства. Музыкальные впечатления Римского-Корсакова вступают в его новое сочинение на дистанции, опосредованно, во взаимосвязях и смещениях. Кроме того, в Римском-Корсакове проступает старый, доромантический тип композитора: сочинение должно подтвердить принадлежность традиции, оно — *пересочинение* уже сочиненного другими, «в преумножение и во улучшение». Как высказался однажды ученик Римского-Корсакова Глазунов об одной из своих ранних фуг: «Тема собственная. Тема напоминает G-dur'ную тему Баха»²⁵.

Норвежские музыкальные впечатления Римского-Корсакова одновременно и очевидны, и неявны. Они неоче-

25. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. Т. 2. Л.: Музгиз, 1960. С. 496.

видны в большей степени в *тексте* композиции, в меньшей — в *звучащем* произведении. Вопрос: что звучит вокруг композитора и что — внутри него? Мы лишены возможности воссоздать или заново пережить во всей полноте звучащую стихию композитора. Композитор проходит путь от звучащего вовне к тому, что должно зазвучать внутри него, и затем — путь изнутри вовне, к собственному произведению, к внешнему звучанию. Собственно, дело композитора — налаживать «сообщение» между звучанием внутренним и внешним. Строго говоря, это и есть творческий *путь* композитора, единственно возможное понятие творческого пути для художника звуков. Этот путь большей частью закрыт для стороннего наблюдения, да и для самого композитора тоже. Одному и другому слышно и понятно немного. Композитор не видит свой путь *со стороны*, как не видит его путь *изнутри* сторонний наблюдатель. Давно замечено, что автор является инструментом, который подчинен своему творению и потому не способен точно судить о нем. Многие он замечает в своем сочинении только *post factum*. В некотором смысле он тоже сторонний наблюдатель своего творчества. Поэтому придавать абсолютное значение всем и каждому комментарию композитора — опасный путь к документальному фетишизму. Каким был бы образ творчества Римского-Корсакова, если бы прижизненное летописание его творчества вместе с его манускриптами мы не воспринимали как единственно подлинные свидетельства творческого пути? Каким был бы этот образ, если бы у самого композитора и его современников упоминания Глинки, Шопена, Листа, Берлиоза, Вагнера были столь же редки, как и Грига, Свенсена, Доницетти?

Слово композитора — закон. Музыкальная наука все еще покоится на фундаменте безраздельного доверия композитору-автокомментатору, единственно законному и правдивому толкователю его, композитора, воли, замысла, намерений. Почему? Ответ очевиден: композитор равен автору. Но здесь неочевиден другой вопрос: может ли композитор быть не-равным автору? Этому вопросу противится привычка культуры, которая не мыслит себе авторство иначе как в связи с понятием частной собственности. Институт авторского права, которое повсеместно утверждалось последние сто лет, сделал практически невозвратным еще недавно наивное «правообладание» — коллективное, ремесленно-цеховое. Все-таки: разве автор — композитор?

только ли композитор? Если так и только так, то почему равенство композитора автору породило противоречия и недоразумения в отношениях композитора, исполнителя, текста, произведения? В этих отношениях есть разного рода нестыковки — свидетельство случайности, «реализованных отдельных случаев» и «единичных несовершенных воплощений» (Эрнст Курт)²⁶. Разве осуществленная возможность «композитор=автор» есть неоспоримая необходимость?

Наши вопросы обращены к исторической «трагикомедии ошибок» с ее случайностями и недоразумениями. Римский-Корсаков — в числе действующих лиц. «Кстати, как вы полагаете? — сказал он. — Имеет право дирижер, будь то сам Никиш, произвольно менять темпы автора, как бы, по-видимому, красив ни получался результат? <...> По-моему — нет. Мне кажется, автору лучше известны свои намерения, и к ним не следует относиться так легкомысленно»²⁷.

Бегство от мнимого легкомыслия к почитанию авторских «намерений» сделалось всеобщим, так что уже и нет, кажется, места в высшей степени уместному вопросу: кто он, автор?

Библиография

- Асафьев Б. В. Гений русской музыки // Избр. труды. Т. III. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 225–228.
- Асафьев Б. В. Из книги «Русская музыка от начала XIX столетия». [О Римском-Корсакове] // Избр. труды. Т. III. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 297–302.
- Асафьев Б. В. Н. А. Римский-Корсаков (1844–1908 гг.) // Избр. труды. Т. III. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 235–242.
- Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. 1844–1944 // Избр. труды. Т. III. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 171–224.
- Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (К столетию со дня рождения) // Избр. труды. Т. III. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 229–234.
- Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. Т. 2. Л.: Музгиз, 1960.
- Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Под ред. Б. В. Асафьева. М.: ОГИЗ; Музгиз, 1931.
- Письма Бетховена. 1787–1811. М.: Музыка, 1970.
- Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. СПб.: Тип. Глазунова, 1909.

26. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Под ред. Б. В. Асафьева. М.: ОГИЗ, Музгиз, 1931. С. 135.

27. Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 79.

- Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван: Айастан, 1988.
- Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959.
- Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Л.: Музгиз, 1960.
-

Autobiographical Truth or a Figure of Paralipsis? The Rimsky-Korsakov Case

Mikhail Mishchenko. Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, Russia, musicus@yandex.ru

The image of Nikolai Rimsky-Korsakov as the “national composer” was formed in Russian musical historiography through the efforts of musicologist Boris Asafiev and under the influence of autobiographical narrative, including Korsakov’s *Chronicle of My Musical Life*. At the same time, the composer’s words about his work were carefully selected and censored under the ideological climate of the USSR. As a result, Rimsky-Korsakov still appears in many ways as a national musical curiosity outside the European musical tradition. Explorations in the territory of omissions and censors reveal the composer as an inquisitive (and jealous) listener of the musical ideas of others. Having a keen ear for reminiscence, Korsakov regularly incorporated what he had heard from many and very different European composers, including Richard Wagner, Frédéric Chopin, Gaetano Donizetti, Édouard Lalo, Johan Svendsen, and Edvard Grieg, into his music, and above all, into his operas. Rimsky-Korsakov’s self-sufficient originality turns out to be a hoax. What is manifested in Korsakov’s claim for the truth about himself is the hitherto actual canon of “the composer himself.” That is, the belief in the truth of the composer’s will, intentions, words about himself and his art, and as a consequence, the chimerical equality of the composer with the author.

Keywords: *Boris Asafiev; Nikolai Rimsky-Korsakov; Edvard Grieg; Johan Svendsen; national composer; autobiography.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-20-40

References

- Asaf’ev B. V. Genii russkoi muzyki [The Genius of Russian Music]. *Izbr. trudy* [Selected Works], vol. III, Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1954, pp. 225–228.
- Asaf’ev B. V. Iz knigi “Russkaya muzyka ot nachala XIX stoletiya”. [O Rimskom-Korsakove] [From the Book “Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century”. [About Rimsky-Korsakov]. *Izbr. trudy* [Selected Works], vol. III, Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1954, pp. 297–302.
- Asaf’ev B. V. N. A. Rimskii-Korsakov (1844–1908) [N. A. Rimsky-Korsakov (1844–1908)]. *Izbr. trudy* [Selected Works], vol. III, Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1954, pp. 235–242.
- Asaf’ev B. V. Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov (K stoletiyu so dnya rozhdeniya) [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov (To the 100th Anniversary)]. *Izbr. trudy* [Selected Works], vol. III, Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1954, pp. 229–234.
- Asaf’ev B. V. Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov. 1844–1944 [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. 1844–1944]. *Izbr. trudy* [Selected Works], vol. III, Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1954, pp. 171–224.

- Eckermann I.P. *Razgovory s Gjote v poslednie gody ego zhizni* [Conversations with Goethe in the Last Years of His Life], Yerevan, Ajastan, 1988.
- Glazunov. *Issledovaniya. Materialy. Publikatsii. Pis'ma* [Glazunov. Research. Materials. Publications. Letters]: In 2 vols. Vol. 2. Leningrad, Muzgiz, 1960.
- Kurth E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya Bakha* [Fundamentals of Linear Counterpoint. Bach's Melodic Polyphony] (ed. B. V. Asaf'ev), Moscow, OGIZ; Muzgiz, 1931.
- Pis'ma Betkhovena. 1787–1811* [Beethoven's Letters. 1787–1811], Moscow, Muzyka, 1970.
- Rimskii-Korsakov N. A. *Letopis' moei muzykal'noi zhizni*. [Chronicle of My Musical Life], Saint Petersburg, Tipografija Glazunova, 1909.
- Yastrebtsev V. V. *Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov. Vospominaniya* [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. Memories], Vol. 1, Leningrad, Muzgiz, 1959.
- Yastrebtsev V. V. *Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov. Vospominaniya* [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. Memories], Vol. 2. Leningrad, Muzgiz, 1960.

В диалоге с Пушкиным. От Чайковского к Стравинскому и «Похождениям повесы»

Филип Росс Буллок

Перевод с английского *Кей Бабуриной* по изданию: *Bullock Ph. R. Dialogues with Pushkin: From Tchaikovsky to Stravinsky and "The Rake's Progress" // The Routledge Companion to Music and Modern Literature / R. Durkin et al. (eds). London, New York: Routledge, 2022.*

Публикуется с разрешения *Taylor & Francis Group*.

VERSUS

Филип Росс Буллок. Оксфордский университет (УО), Великобритания, philip.bullock@wadham.ox.ac.uk.

В рамках общепринятой аналитической парадигмы русская опера рассматривается, прежде всего, как «сценическая адаптация» классической литературы. Но за этой исследовательской историей во многом стоит лишь тот факт, что значительное число русских опер действительно основано на литературных первоисточниках. Свою роль в ее авторитетности сыграл и вклад ученых-филологов, исследовавших данный предмет наравне со специалистами по истории музыки. Однако подобный логоцентричный подход не учитывает традицию, в рамках которой либретто создается путем куда более сложного взаимодействия между большим количеством причастных к этому лиц, а связи литературного первоисточника с его оперной адаптацией ослаблены. В этом плане опера Глинки «Руслан и Людмила» воплощает именно этот подход: ее либретто — не просто версия поэмы Пушкина, а результат работы нескольких человек. «Похождения повесы» Игоря Стравинского на либретто Уистена Хью Одена и Честера Коллмана представляет собой произведение, которое окончательно порывает с логоцентричной моделью, опровергая подход критиков и исследователей к рассмотрению русской оперы как «сценической адаптации» литературы. В данном случае либреттист окончательно становится полноправным соавтором оперного произведения. Разумеется, «Похождения повесы» не являются русской оперой в строгом смысле. Тем не менее эта опера обусловлена происхождением, воспитанием и образованием Стравинского и до некоторой степени является «переводной». В частности, опера «Похождения повесы» вступает в интертекстуальный диалог с «Пиковой дамой» Чайковского.

Ключевые слова: *Александр Пушкин; Игорь Стравинский; Петр Чайковский; Уистен Хью Оден; Честер Коллман; перевод; интертекстуальность.*

В РАМКАХ общепринятой критической парадигмы русская опера рассматривается, прежде всего, как «сценическая адаптация» классической литературы. Однако это лишь результат того, что значительное число русских опер в самом деле основано на литературных первоисточниках. Свою роль сыграл и вклад ученых-филологов, исследовавших данный предмет наравне со специалистами по истории музыки¹. В данной перспективе точкой отсчета формирования русского оперного канона можно считать «Руслана и Людмилу» Михаила Глинки, основанную на псевдоэпической поэме Александра Пушкина. За этой оперой последовали другие адаптации произведений Пушкина, такие как неоконченная опера Александра Даргомыжского «Каменный гость», две редакции «Бориса Годунова» Модеста Мусоргского, «Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама» Петра Чайковского, «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» Николая Римского-Корсакова. В качестве источников брались пушкинские тексты всех возможных литературных жанров: стихи, проза, драматические сцены. Использование прозы продолжилось в операх по произведениям Николая Гоголя: «Кузнец Вакула» (во второй редакции — «Черевички») Чайковского, «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова. Пьесы Николая Островского легли в основу опер «Воевода» Чайковского и «Снегурочка» Римского-Корсакова, пьеса Льва Мея — в основу «Псковитянки» Римского-Корсакова, пьеса Ипполита Шпажникова — в основу «Чародейки» Чайковского. Литература осталась основным источником оперных сюжетов и в XX веке: композиторы обращались к Федору Достоевскому («Игрок» Сергея Прокофьева), Николаю Лескову («Леди Макбет Мценского уезда» Дмитрия Шостаковича), Льву Толстому («Война и мир» Прокофьева), Гоголю («Нос» Шостаковича и «Мертвые души» Родиона Щедрина) и даже к Владимиру Набокову («Лолита» Щедрина).

Возникает соблазн рассматривать эти работы через призму (а скорее, через уменьшительное стекло) верности исходному произведению, когда критики и комментаторы

1. Основные монографии, посвященные данной теме: *Emerson C. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington: Indiana University Press, 1986; *Buckler J. A. The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000; *Gasparov B. Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture*. New Haven, CT; L.: Yale University Press, 2005.

оценивают степень точности, с которой конкретная опера передает содержание и дух оригинала. Но существует гораздо менее лобовой подход. Его предлагает Кэрил Эмерсон, по мнению которой подобные оперы находятся в диалоге с литературным первоисточником. Эмерсон предпочитает вместо понятия «адаптация» использовать понятие «переложение» и выдвигает предположение, что русская публика зачастую была способна осознанно сравнивать литературный первоисточник и его оперное переложение, выстраивая параллели между ними в процессе творческого познания, как его понимает герменевтика². Эта модель особенно эффективна тогда, когда вопрос авторства не вызывает серьезных сомнений. А поскольку либретто очень многих русских опер целиком, или как минимум в существенной части, созданы их же композиторами, то возникает возможность (или по меньшей мере соблазн) говорить об интерпретации Пушкина Мусоргским и Чайковским или о прокофьевских версиях произведений Достоевского и Толстого.

Подобный логоцентричный подход к русской опере не учитывает традицию, в рамках которой либретто создается путем куда более сложного взаимодействия между большим количеством причастных лиц, а связи литературного первоисточника с его оперной адаптацией ослаблены³. В этом плане опера Глинки «Руслан и Людмила» воплощает противоположные подходы: ее либретто — не просто версия поэмы Пушкина, а результат работы нескольких человек. Первоначальный текст был составлен Валерианом Ширковым, далее в него вносили дополнения Николай Маркевич, Нестор Кукольник, Михаил Гедеонов, а также сам композитор. Кроме того, большая часть музыки этой оперы была написана до завершения работы над либретто, что заставляет переосмыслить многие из аксиом, которые принимаются на веру при изучении русской оперы. То же можно сказать и о другой, более ранней, опере Глинки — «Жизнь за царя». В отличие от литературных опер, которые мы упоминали прежде, эта опера — историческая, а ее либретто скомпилировано из ряда разнородных источников опять-таки силами

2. *Emerson C. Op. cit.*

3. Этой идеей я обязан своей бывшей докторантке Маргарет Фрейндер, чья докторская диссертация посвящена мультифокальной природе русских оперных либретто XIX века. См.: *Frainier M. The Russian Opera Libretto as Preached and Practiced in the Nineteenth Century. Unpublished DPhil thesis. Oxford: University of Oxford, 2021.*

нескольких человек (уже упомянутого Кукольника, а также Василия Жуковского, Владимира Соллогуба и Егора Розена)⁴.

Из-за такого непростого процесса создания либретто создается впечатление, что оперы Глинки несостоятельны с драматургической точки зрения (по крайней мере такое мнение существует на Западе, где не так прочно укоренился нарратив о национальной опере, помещающий их в рамки русского культурного канона). Но если попробовать выйти за рамки этой установки, то окажется, что оперы Глинки переворачивают представления об отношении музыки и литературы в истории русской оперы: разрыв между первоисточником и адаптацией оказывается существенно больше, а роль либреттиста и иных соавторов, соответственно, гораздо весомее. В данный подход хорошо вписываются такие важные для русского канона масштабные исторические оперы, как «Хованщина» Мусоргского, «Князь Игорь» Александра Бородина и «Декабристы» Юрия Шапорина. Он также позволяет отдать должное сотрудничеству Римского-Корсакова с Владимиром Бельским — либреттистом «Садко», «Сказки о царе Салтане», «Легенды о невидимом граде Китеже и девице Февронии» и «Золотого петушка», единственной фигуре в истории русской оперы, сопоставимой по значению с Лоренцо да Понте, Арриго Бойто и Гуго фон Гофмансталем⁵.

«Похождения повесы» Игоря Стравинского — произведение, которое окончательно порывает с логоцентричной моделью, подчинившей себе русскую оперу, и опровергает подход критиков и исследователей к рассмотрению ее как «сценической адаптации» литературы. Либреттист здесь окончательно становится полноправным соавтором. Может показаться, что такое заявление лишено оснований, поскольку эта опера была сочинена и впервые поставлена вне России, ее англоязычное либретто написано виднейшим британским поэтом и его американским партнером, а сама идея создания родилась у композитора в результате переезда в США после долгого периода жизни в Западной Европе. Игорь Стравинский вспоминает:

4. Hodge T. P. Susanin, Two Glinkas, and Ryleev: History-Making in "A Life for the Tsar" // *Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, Society* / Wachtel A. (ed.) Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998. P. 3–19.

5. Morrison S. Syncretism: Rimsky-Korsakov and Belsky // *Russian Opera and the Symbolist Movement*. 2nd ed. Oakland, CA: University of California Press, 2019. P. 79–130.

Когда в 1947 году я, случайно оказавшись в Чикагском институте искусств, увидел серию картин Хогарта «Карьера мота», мне тут же представились оперные сцены. Более того, я был уже готов взяться за такую работу, ибо написать оперу на английском языке мне хотелось с того самого момента, как я приехал в Соединенные Штаты. Я выбрал Одена по рекомендации своего соседа и доброго друга Олдоса Хаксли — мне он был знаком только по закадровому тексту в фильме «Ночной поезд». Когда я описал Хаксли оперу в стихах, которую я хотел сочинить, он уверил меня, что Оден — именно тот поэт, с которым я могу ее создать⁶.

В ноябре 1947 года Уистен Хью Оден прилетел из Нью-Йорка в Калифорнию, где они вместе со Стравинским всего за десять дней написали план либретто будущей оперы⁷. В первоначальном варианте композитор и либреттист придерживались сюжетной канвы Хогарта, но вскоре стали дополнять ее новым оригинальным материалом. К январю 1948-го Оден пригласил к сотрудничеству своего партнера Честера Коллмана: «моего давнего друга, в талантах которого у меня нет ни малейшего сомнения»⁸, — как он охарактеризовал его в своем письме Стравинскому.

Разумеется, «Похождения повесы» не являются русской оперой в строгом смысле. Тем не менее эта опера обусловлена происхождением, воспитанием и образованием Стравинского и до некоторой степени является «переводной». Такое определение может показаться невероятным, учитывая, что Стравинский высказывал мнение о том, что перевод музыкальных произведений невозможен с эстетической точки зрения, поскольку каждый язык накладывает на произведение свой неизгладимый отпечаток. В беседах с Робертом Крафтом он замечал, что «перевод меняет характер произведения и уничтожает его культурную целостность <...> Адаптация подразумевает перенос в иную культурную специфику, вследствие чего и возникает то, что я называю разрушени-

6. *Stravinsky I., Craft R. Memories and Commentaries*. L.: Faber and Faber, 1960. P. 154.

7. Краткое содержание оперы см. в: *Ibid.* P. 167–176.

8. Письмо Одена Стравинскому от 16 января 1948 г., цит. по: *Ibid.* P. 160. Эволюция либретто исследуется в: *Carter C. The Last Opera: "The Rake's Progress" in the Life of Stravinsky and Sung Drama*. Bloomington: Indiana University Press, 2019. P. 50–73.

ем культурной целостности»⁹. Рассуждая о собственных русскоязычных сочинениях, он настаивал на том, что: «никакой перевод <...> не может передать то, что я сделаю с языком посредством музыки <...> Я предпочитаю слушать эти произведения либо на русском, либо вообще не слушать»¹⁰. Для Стравинского язык важен прежде всего с точки зрения звучания, а не смысла, из-за чего он всегда настаивал, чтобы при исполнении его работ учитывался их исходный язык:

Печатайте переводы текстов и либретто, раздавайте слушателям программки с кратким содержанием, призывайте на помощь их воображение, но не меняйте звучание и акценты в словах: они подобраны в точном соответствии с музыкой и находятся в точно отведенных им местах¹¹.

Пожалуй, такой догматизм хорошо гармонировал с международной карьерой Стравинского и его творческим развитием как композитора-космополита, переехавшего из России в Европу, а затем в Америку и от русского музыкального неологизма перешедшего к французскому неоклассицизму, а впоследствии к американскому сериализму.

Однако в воззрениях Стравинского присутствовал и ностальгический фактор, который позволяет взглянуть на «Похождения повесы» под новым углом и оценить то, чем они обязаны русской опере. Накануне приезда в Россию в 1962 году Стравинский размышлял: «даже сейчас, спустя полвека после того, как я расстался с русскоязычным миром, я все равно думаю по-русски и говорю на других языках в переводе»¹². Один из самых ярких и трогательных фрагментов в третьей книге диалогов Стравинского с Крафтом («Экспозиции и разработки», 1962) представлен подробным описанием видов, звуков, запахов и фактур дореволюционного Санкт-Петербурга¹³, перекликающимся с поэтикой автобиографии Набокова «Память, говори»:

Санкт-Петербург занимает такое огромное место в моей жизни, что мне почти страшно заглядывать

9. *Stravinsky I., Craft R. Conversations with Igor Stravinsky*. L.: Faber and Faber, 1958. P. 35.

10. *Ibid.* P. 35.

11. *Ibid.* P. 34.

12. *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments*. N.Y.: Doubleday, 1962. P. 18.

13. *Ibid.* P. 29–37.

в себя еще глубже, чтобы не обнаружить, до какой степени я все еще принадлежу ему, но даже по этим осколкам воспоминаний должно быть видно, что в мире нет города, который был бы мне дороже¹⁴.

Опера составляет особую часть воспоминаний Стравинского о Петербурге. Например, в первом томе диалогов с Крафтом он заявляет следующее:

...первое публичное исполнение музыки, на котором я побывал, состоялось в петербургском Мариинском театре. Естественно, я не могу отделить собственные впечатления от того, что мне рассказывали потом, но было мне семь или восемь лет, и водили меня на «Жизнь за царя»¹⁵.

Во втором томе Стравинский поменял свои показания и вместо оперы Глинки назвал балет Чайковского:

В возрасте семи или восьми лет меня отвели на «Спящую красавицу». Теперь я вспоминаю, что «Жизнь за царя» я видел, когда был уже постарше, что противоречит тому, что я сказал в первой серии наших бесед, когда назвал эту оперу моим первым походом в музыкальный театр¹⁶.

Отец композитора Федор Стравинский был ведущим оперным солистом Мариинского театра и, соответственно, имел много знакомств в музыкальном мире. Стравинский вспоминает, как к ним в гости приходил Чайковский незадолго до своей смерти в 1893 году: «Я увидел седого, широкоплечего человека с массивной спиной, и этот облик отпечатался на сетчатке моей памяти на всю оставшуюся жизнь»¹⁷. Чайковский стал для Стравинского не только фигурой из детских воспоминаний, но и источником музыкального влияния, как можно судить по его оркестровым переложениям номеров из «Спящей красавицы», посвящению оперы «Мав-

14. *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. P. 37.*

15. *Stravinsky I., Craft R. Conversations with Igor Stravinsky. P. 37.*

16. *Stravinsky I., Craft R. Memories and Commentaries. P. 31.* Путаница в фактах, отмечаемая в диалогах Крафта со Стравинским, говорит о том, что относиться к ним следует критически, каким бы ценным источником информации о природе осознанного мифотворчества композитора (и далеко не пассивной роли Крафта в этом процессе) они бы ни были. Всесторонний перечень этих расхождений см. в: *Carter C. Op. cit. P. 20–25.*

17. *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. P. 76.*

ра» «памяти Чайковского, Глинки и Пушкина» и балету «Поцелуй феи», созданному на основе оркестровок фортепианных произведений Чайковского. Хотя время от времени Стравинского «раздражала вульгарность музыки» старшего современника, он ценил «подлинную свежесть таланта Чайковского (и изобретательность его инструментовки), особенно в сравнении с затхлым натурализмом и любительщиной „Могучей кучки“ (Бородина, Римского-Корсакова, Кюи, Балакирева и Мусоргского)»¹⁸.

Связь Стравинского с музыкой Чайковского имеет не только ностальгический характер: пристальный сравнительный анализ либретто «Похождений повесы» и «Пиковой дамы» заставляет предположить, что вторая опера послужила интертекстуальным прототипом для первой. Соблазн пересчитать всевозможные аллюзии в «Похождениях повесы» существует столько же, сколько сама эта опера, премьера которой состоялась 11 сентября 1951 года в венецианском театре Ла Фениче. Крафт вспоминал, как композитор, либреттист и исполнители сами немедленно принялись называть потенциальные отсылки в новом произведении:

В таверне, после спектакля, играем в «угадай мелодию»: ищем сходство с другими операми. Оден говорит, начало третьего акта, особенно трель с ферматой у деревянных духовых, напоминает ему танец подмастерьев в «Мейстерзингерах», а *they are rebuked* в сцене в Бедламе — «ожидаемый кивок Рихарду Штраусу». Терцет, по его словам, — «чайковщина», а эпилог сделан по образцу «Дон Жуана». Тут И. С., не согласный ни с одной из атрибуций, возражает: «Эпилог — из водевиля или пасквиля, это „Сераль“ или „Испанский час“. На самом деле, кое-что в „Повесе“ ближе к Бродвею, особенно музыка Бабы»¹⁹.

Таким образом, вышеупомянутый соблазн очевиден, особенно учитывая, что «Похождения повесы» осознанно создавались как стилизация (поскольку первоначальным желанием Стравинского было писать в стиле «номерных» опер XVIII ве-

18. Stravinsky I., Craft R. Conversations with Igor Stravinsky. P. 42–43. Более детально об интересе Стравинского к музыке Чайковского см. в: Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. P. 68–77.

19. Stravinsky I., Craft R. Dialogues and a Diary. N. Y.: Doubleday, 1963. P. 110.

ка)²⁰. Предлагался и ряд русских источников, однако, скорее, в общем ряду влияний, без какой-либо специфики²¹.

Но сопоставление «Похождений повесы» и «Пиковой дамы» этим не исчерпывается. Стравинский с очевидностью слышал в музыке старшего современника любовь к стилизации и склонность к музыкальной клептомании, которые он с успехом и почерпнул у него. «Пиковая дама» пришлась ему по вкусу не столько благодаря выписанной в ней призрачной красоте имперского Петербурга, как бы ни был важен этот образ в опере, сколько благодаря той подчеркнутой условности, с которой она была создана. Как справедливо отмечал Стравинский:

«Пиковую даму» вполне можно было бы обвинить в плагиате — стоит лишь сравнить арию Лизы во втором акте и ее дуэт с Германном в третьем акте с гаданием на картах в «Кармен», а хор в Летнем саду с первой сценой той же «Кармен», — но обвинителю пришлось бы признать, что Чайковский, даже воруя, действует с огромным вкусом²².

Стравинский наверняка держал в уме и обильные и недвусмысленные аллюзии на музыку Моцарта в пасторали «Искренность пастушки» во втором акте, поскольку они же имеются и у него в «Похождениях повесы» («Если в опере найдут подражания — особенно, как я уже говорил, Моцарту, — я приму обвинения с радостью»²³). Оперу Чайковского часто критикуют за претенциозность и мелодраматичность, игнорирование пушкинской легкости и ироничности, а также за демонстрацию психических патологий композитора в ущерб утонченной литературности. Стравинский оказался более чем способен закрыть глаза на эти мнения, сосредоточившись вместо этого на том, как тонко Чайковский применяет инструменты пародии. Как отмечают исследователи,

20. *Stravinsky I., Craft R. Themes and Episodes. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1966. P. 48.*

21. В частности, Ричард Тарускин пишет об «отголосках пушкинских опер Чайковского („Евгений Онегин“ и „Пиковая дама“), что вдвойне иронично, поскольку в самих этих операх есть стилизация под другие эпохи, а во второй — свое собственное подражание XVIII в.» — *Taruskin R. The Rake's Progress // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904281>. Исчерпывающий перечень возможных аллюзий см. в: *Felz N. The Rake's Progress: masque élisabéthain sous un loup vénétien // Revue de Musicologie. 1991. № 77 (1). P. 59–80. См. также: Weibe H. The Rake's Progress as Opera Museum // Opera Quarterly. 2009. № 25 (1–2). P. 6–27.**

22. *Stravinsky I., Craft R. Dialogues and a Diary. P. 68.*

23. *Stravinsky I., Craft R. Themes and Episodes. P. 50.*

«Пиковая дама» — призрачное синкретическое произведение, в котором совмещаются антураж Екатерининской эпохи XVIII века и почти по-достоевски маниакальный психологический реализм XIX века, а также черты зарождающегося модернизма²⁴. Временная неопределенность и противоречивость, проявляющиеся как в сюжете оперы, так и в ее музыкальном языке, возникают не из-за небрежности композитора, а являются планомерным воплощением духа *fin-de-siècle* в его специфической разновидности. Это хорошо осознавал и Стравинский, и другие обитатели Петербурга на рубеже веков, для которых эта опера стала предвестием русского модернизма.

Так, Александр Бенуа возводил все Дягилевские сезоны к Чайковскому:

Едва ли я ошибусь, если скажу, что не будь тогда моего бешеного увлечения «Спящей» <...>, то и не было бы *Ballets Russes* и всей порожденной их успехом «балетомании»²⁵.

Знакомство Бенуа со «Спящей красавицей» предшествовало его безумной страсти к «Пиковой даме», на премьере которой он был в компании двух других мирискусников — Сергея Дягилева и Дмитрия Filosofova:

Что же касается меня, то в мой восторг от «Пиковой дамы» входило именно такое чувство благодарности. <...> Теперь вдруг вплотную придвинулось прошлое Петербурга. До моего увлечения «Пиковой» я как-то не вполне сознавал своей душевной связи с моим родным городом <...>. Эта опера сделала то, что непосредственно окружающее получило новый смысл. Я всюду находил ту пленительную поэтичность, о присутствии которой я прежде только догадывался²⁶.

Несмотря на ее историчность, «Пиковая дама» никоим образом не является произведением, обращенным в прошлое. Напротив, именно историчность наиболее отчетливо марки-

24. Gasparov B. Op. cit. P. 132–161. Gasparov B. Lost in a Symbolist City: Multiple Chronotopes in Chaikovsky's "The Queen of Spades"; Morrison S. Tchaikovsky at the Edge // Russian Opera and the Symbolist Movement. P. 25–70.

25. Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 607.

26. Там же. С. 653.

рует ее принадлежность к модернизму, которую хорошо видели Бенуа и Дягилев. Аркадий Климовицкий утверждает:

Любовь Чайковского к XVIII веку подарила России новый мир культурного и интеллектуального опыта, культивировать который начнут только в искусстве XX века. В числе характерных черт XVIII века были культ Моцарта, галантный стиль, искусство рококо, пасторальные мотивы, предвосхищающие живопись Бенуа и Сомова и стремление акмеистов к «прекрасной ясности» (М. Кузмин). Все будущие участники «Мира искусства» без исключения, как и Бенуа потом, проводили прямую связь между своими впечатлениями от премьеры «Пиковой дамы» и решающим моментом выбора эстетической платформы для своего движения²⁷.

Ранний успех в рамках Дягилевских сезонов Стравинскому принесли три красочных балета в неофольклорном стиле: «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная». В «Похождениях повесы» же композитор спустя годы отдает дань истокам «Русских сезонов», ретроспективно стилизуя оперу в духе движения мирискуссников, которое, в свою очередь, находилось в долгу у «Пиковой дамы» Чайковского. Таким образом, весь период с 1891 по 1951 год можно рассматривать как продолжительную неоклассическую интерлюдия: от «Пиковой дамы» к «Похождениям повесы».

Существуют ли при этом более специфичные точки соприкосновения между «Похождениями повесы» и «Пиковой дамой»? Ведь между мелодраматическим напряжением оперы Чайковского и прохладной отстраненностью оперы Стравинского пролегает целая пропасть. В самом общем плане обе оперы имеют дело с развращающим влиянием денег и жажды богатства, а также с безнравственной жизнью современного общества. Репрезентация женщин в обеих операх включает в себя противопоставление образов гротескных *femme mondaine* (графиня, Баба-турчанка) и невинных, наивных молодых инженю (Лиза, Энн Трулав). Если мы вспомним, что первой реакцией Германа (по крайней мере у Пушкина), узнавшего о тайне трех карт, является порыв сделаться любовником графини, параллель с Бабой-турчанкой становится еще отчетливее, а ария Энн из первого акта (*No word from*

27. Klimovitsky A. Tchaikovsky and the Russian "Silver Age" // Tchaikovsky and His World / L. Kearney (ed.) Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998. P. 323.

Тот) воспринимается как более светлое эхо арии Лизы, в тревоге ожидающей Германна у Зимней канавки в третьем акте. О мужских персонажах нам тоже будет что сказать, но сперва кратко упомянем важную роль хора в обеих операх, будь то участие в перипетиях судеб главных героев либо этическая оценка происходящего. Зная о сделанных Чайковским заимствованиях из «Кармен» Бизе, Стравинский наверняка осознавал соответствующий потенциал партитуры Чайковского при работе над либретто собственной оперы вместе с Оденм и Коллманом.

Однако интертекстуальность заключается не только в прямом цитировании или вольной имитации, но и в переработке материала и его пародировании. Здесь наиболее показательны образы главных героев-мужчин, особенно Ника Шэдоу, не имеющего прямого аналога у Чайковского. Образ Германна закладывает контуры будущего образа Тома Рейкуэлла, но антигерой Пушкина и Чайковского куда более сложен и многогранен, чем наивный герой Одена и Стравинского. В повести Пушкина Германн сочетает в себе немецкую логику и русскую страсть и зажат в тиски между своим желанием разбогатеть и необходимостью строить отношения с Лизой (у Чайковского его образ облагорожен, а чувства к Лизе, без сомнения, искренни). Как бы ни был Германн рационален и благопристойен, у него «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»²⁸. Раздвоенность Германна у Пушкина и Чайковского и приводит к появлению в «Похождениях повесы», где присутствие дьявольского начала реализовано в большей полноте, двух отдельных персонажей: Том воплощает человечность и добропорядочность Германна (пусть и не без примеси его роковой впечатлительности), а Ник Шэдоу — его мефистофелевскую душу. На картинах Хогарта нет отсылок к нечистой силе: он видел зло не в чем-то сверхъестественном, а в устройстве социальных институций. Оден и Стравинский добавляют этот фактор в свою оперу, заставляя нас искать предпосылки в «Дон Жуане» Моцарта и «Фаусте» Гёте (и, разумеется, в одноименной опере Гуно)²⁹, однако он в той же мере присутствует и в «Пиковой даме», у которой больше типологического сходства с «Похождениями повесы».

28. Пушкин А. Пиковая дама // Полное собрание сочинений. М.: Издательство Академии наук СССР, 1937–1959. Т. 8. Кн. 1. С. 244.

29. Carter C. Op. cit. P. 76–96. См. также: Carr M. A. The Faustian and Mephistophilian in Stravinsky's *The Rake's Progress* // *The Oxford Handbook of Faust in Music* / L. Fitzsimmons, Ch. McKnight (eds). N.Y.: Oxford University Press, 2019.

Сколь бы тесно ни были «Похождения повесы» связаны с «Пиковой дамой», в ряде мест опера Стравинского радикально расходится с оперой Чайковского. Наиболее примечательны в этой связи финалы историй Германна и Тома Рейкуэлла. У Чайковского Германн проигрывает Елецкому за игровым столом, потому что призрак графини обманывает его, открывая тайну трех карт; раскаявшийся Германн лишает себя жизни. В сюжете Стравинского героя ожидает совсем иная судьба. Там, как и в «Пиковой даме», фигурируют три карты, и Том называет сперва даму червей (*Queen of Hearts*), затем двойку пик, и, наконец, снова даму червей. Таким образом, он не только не позволяет Нику Шэдоу завладеть своей душой, но и утверждает постоянство своей любви к Энн (в то время как у Германна дама пик закрепляет его связь со злоедем миром графини).

Такой разрыв с оперной «Пиковой дамой» является самым существенным отходом «Похождений повесы» от оперы Чайковского, но в нем же содержится еще более тонкая интертекстуальная игра. Хотя душа Тома не достается Нику Шэдоу, нельзя сказать, что судьба его складывается счастливо. Да, он не попадает в ад — зато попадает в сумасшедший дом. А это, соответственно, судьба Германна в ее первоначальном — пушкинском — варианте, изложенном автором со всей ироничностью:

Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м нумере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..»

Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница.

Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине³⁰.

Чайковский отбросил эту версию событий, заменив пушкинское остроумие своей собственной задумчивой меланхолией в духе *fin-de-siècle*. Стравинский и Оден возвращаются к пушкинскому финалу (который, соответственно, совпадает с Хогартовым) и тем самым создают изящный метатекстуальный комментарий и к событиям самой оперы, и к феномену

30. Пушкин А. С. Указ. соч. С. 252.

оперы как жанра. «Похождения повесы» ведут диалог с «Пиковой дамой» Чайковского, сопоставляя элементы из нее с элементами из повести Пушкина (а также с аллюзиями на другие канонические оперные произведения, например «Так поступают все» и «Дон Жуана» Моцарта).

Таким образом, «Похождения повесы» — оммаж Чайковскому от почитателя его таланта, при этом оммаж аналитический, учитывающий критику, которую часто выдвигают в адрес «Пиковой дамы», — особенно по поводу вольного обращения с пушкинским первоисточником. Набоков в своем эксцентричном и обильно откомментированном переводе «Евгения Онегина» яростно нападает на то, что в одноименной опере Чайковского ему кажется нелепым, и сторонники литературного буквализма разделяют его пренебрежительное отношение³¹. Композиторы и режиссеры тоже регулярно пытаются «спасти» Пушкина от Чайковского. Так, в 1935 году авангардный советский драматический режиссер Всеволод Мейерхольд произвел тщательную «репушкинизацию» «Пиковой дамы» Чайковского, переписав либретто и частично изменив партитуру, чтобы опера больше совпадала с первоисточником³². В 1977 году Юрий Любимов и Альфред Шнитке перекроили партитуру Чайковского для столь же «репушкинизированной» постановки в Парижской опере, которая в итоге не состоялась из-за идеологических и эстетических претензий со стороны советского министерства культуры³³.

Обе эти постановки схожи с «Похождениями повесы» характерным для XX века модусом чувствования, порождающим стремление очистить оперу от ряда условностей XIX века, однако Стравинскому, Одену и Коллману хватило мудрости осознать, что отойти на необходимую критическую дистанцию от первоисточника они могут только создав новое произведение. Их опера явно не является радикальным пересмотром прошлого, который Харольд Блум видит в творчестве истинных творцов³⁴. Скорее, она представляет собой палимпсест, где многочисленные слои музыкального, лите-

31. *Pushkin A. Eugene Onegin: A Novel in Verse*. N. Y.: Bollingen Foundation, 1964.

32. *Копытова Г. В. В. Э. Мейерхольд «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба*. СПб.: Композитор, 1994.

33. *Schnittke A. On Staging Tchaikovsky's The Queen of Spades // A Schnittke Reader / A. Ivashkin (ed.)* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2002. P. 53–55.

34. *Bloom H. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. N. Y.: Oxford University Press, 1973.

ратурного и визуального материала целенаправленно нанесены один на другой ради создания нового целого.

Этому временному напластованию соответствует и пространственная гетерогенность «Повесы»: будучи вдохновлена английским первоисточником, написана в США, впервые поставлена в Венеции, прощаясь с неоклассицизмом, который Стравинский впервые испытал во время своей первой, западноевропейской, эмиграции, эта опера содержит русский культурный код, зашифрованный в искусно присвоенных чертах «Пиковой дамы» Чайковского. Та же пространственная и временная гибридность отражена и в авторском составе, поскольку эта опера является творением Одена и Коллмана в той же мере, что и Стравинского. Коллман был большим знатоком оперного репертуара, и благодаря отношениям с ним Оден смог приобщиться к этой традиции. Их знание «Пиковой дамы» едва ли уступало знанию Стравинского, пусть даже воспринимали они эту оперу с разных культурных позиций³⁵.

Как известно, Теодор Адорно утверждал, что в своих неоклассических произведениях Стравинский отвергает принципы модернизма, усматривая в их ретроспективной эстетике недобросовестную идеологию³⁶. Тот факт, что сразу после создания «Похождений повесы» Стравинский перешел к сериальной технике, позволяет предположить, что он интуитивно чувствовал справедливость обвинений Адорно; в диалогах с Крафтом он задавался вопросом: «Может ли композитор обращаться к прошлому и в то же время двигаться вперед?»³⁷. «Похождения повесы» дали исчерпывающий ответ на этот риторический вопрос. Стилизация прошлого в них и является показателем их современности; точно таким же образом у Штрауса «Кавалер розы», где венские вальсы анахронично приписаны XVIII веку, ничуть не менее современен, чем более очевидно новаторские «Саломея» и «Элек-

35. О восприятии оперы Оденом см.: *Carlson M. P. Opera Addict: The Rake's Progress and W. H. Auden's Operatic Theory* // *University of Toronto Quarterly*. 2016. № 85 (1). P. 69–93. В другом изложении с акцентом на биографической значимости оперы для Одена см.: *Bru S. Opera, Allegory, and Remembrance: The Certain Melody in Auden's and Stravinsky's The Rake's Progress* // *Texas Studies in Literature and Language*. 2013. № 55 (1). P. 84–99. Джеффри Чу дает перечень трактовок образа главного героя у Одена в статье: *Chew G. Pastoral and Neoclassicism: A Reinterpretation of Auden's and Stravinsky's The Rake's Progress* // *Cambridge Opera Journal*. 1993. № 5 (3). P. 239–263.

36. *Adorno T. W. Philosophy of New Music*. L.: Sheed & Ward, 1973.

37. *Stravinsky I., Craft R. Themes and Episodes*. P. 49.

тра»³⁸. Спустя всего несколько лет после создания «Похождений повесы» Стравинский как раз и заявил, что «перевод меняет характер произведения и уничтожает ее культурную целостность <...> Адаптация подразумевает переход к иной культурной специфике, вследствие чего и возникает то, что я называю разрушением культурной целостности»³⁹. «Похождения повесы» отдают дань творческому потенциалу, заложенному в деструктивных процессах перевода и адаптации. Оглядываясь на Чайковского из середины XX века и из своего второго — американского — изгнания, Стравинский приветствует не столько «русскость» «Пиковой дамы», сколько ее универсальную и плодотворную современность.

Библиография

- Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 1. М.: Наука, 1980.
- Копытова Г. В. В. Э. Мейерхольд «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. СПб.: Композитор, 1994.
- Пушкин А. Пиковая дама // Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Издательство АН СССР, 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 225–252.
- Adorno T. W. *Philosophy of New Music*. L.: Sheed & Ward, 1973.
- Bloom H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. N.Y.: Oxford University Press, 1973.
- Botstein L. *The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View* // Richard Strauss and His World / B. Gilliam (ed.). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. P. 3–32.
- Bru S. *Opera, Allegory, and Remembrance: The Certain Melody in Auden's and Stravinsky's The Rake's Progress* // Texas Studies in Literature and Language. 2013. Vol. 55. № 1. P. 84–99.
- Buckler J. A. *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.
- Carlson M. P. *Opera Addict: The Rake's Progress and W. H. Auden's Operatic Theory* // University of Toronto Quarterly. 2016. Vol. 85. № 1. P. 69–93.
- Carr M. A. *The Faustian and Mephistophelian Worlds in Stravinsky's The Rake's Progress* // The Oxford Handbook of Faust in Music / L. Fitzsimmons, Ch. McKnight (eds). N.Y.: Oxford University Press, 2019. P. 337–360.
- Carter C. *The Last Opera: "The Rake's Progress" in the Life of Stravinsky and Sung Drama*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.
- Chew G. *Pastoral and Neoclassicism: A Reinterpretation of Auden's and Stravinsky's The Rake's Progress* // Cambridge Opera Journal. 1993. Vol. 5. № 3. P. 239–263.
- Emerson C. *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Felz N. *The Rake's Progress: masque élisabéthain sous un loup vénétien* // Revue de Musicologie. 1991. Vol. 77. № 1. P. 59–80.

38. Botstein L. *The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View* // Richard Strauss and His World / B. Gilliam (ed.) Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

39. Stravinsky I., Craft R. *Conversations with Igor Stravinsky*. P. 35.

- Frainier M. The Russian Opera Libretto as Preached and Practiced in the Nineteenth Century. PhD thesis. Oxford: University of Oxford, 2021.
- Gasparov B. Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture. New Haven, CT; L.: Yale University Press, 2005.
- Gasparov B. Lost in a Symbolist City: Multiple Chronotopes in Chaikovsky's "The Queen of Spades" // Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture. New Haven, CT; L.: Yale University Press, 2005. P. 132–161.
- Hodge T.P. Susanin, Two Glinkas, and Ryleev: History-Making in "A Life for the Tsar" // Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, Society / A. Wachtel (ed.) Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998. P. 3–19.
- Klimovitsky A. Tchaikovsky and the Russian "Silver Age" // Tchaikovsky and His World / L. Kearney (ed.) Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998. P. 319–330.
- Morrison S. Syncretism: Rimsky-Korsakov and Belsky // Russian Opera and the Symbolist Movement. 2nd ed. Oakland, CA: University of California Press, 2019. P. 79–130.
- Morrison S. Tchaikovsky at the Edge // Russian Opera and the Symbolist Movement. 2nd ed. Oakland, CA: University of California Press, 2019. P. 25–70.
- Pushkin A. Eugene Onegin: A Novel in Verse. N.Y.: Bollingen Foundation, 1964.
- Schnittke A. On Staging Tchaikovsky's The Queen of Spades // A Schnittke Reader / A. Ivashkin (ed.). Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2002. P. 53–55.
- Stravinsky I., Craft R. Conversations with Igor Stravinsky. L.: Faber and Faber, 1958.
- Stravinsky I., Craft R. Dialogues and a Diary. N.Y.: Doubleday, 1963.
- Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. N.Y.: Doubleday, 1962.
- Stravinsky I., Craft R. Memories and Commentaries. L.: Faber and Faber, 1960.
- Stravinsky I., Craft R. Themes and Episodes. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1966.
- Taruskin R. The Rake's Progress // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904281>.
- Weibe H. The Rake's Progress as Opera Museum // Opera Quarterly. 2009. Vol. 25. № 1–2. P. 6–27.

Dialogues with Pushkin: From Tchaikovsky to Stravinsky and *The Rake's Progress*

Philip Ross Bullock. University of Oxford (UO), United Kingdom, philip.bullock@wadham.ox.ac.uk.

A key feature of the study of Russian opera has been its interest in 'page-to-stage' adaptation of canonical works of literature. Behind this research story, in many respects, there is only the fact that a significant number of Russian operas are really based on literary primary sources. The contribution of philologists who have studied this subject on a par with specialists in the history of music also played a role in its credibility. This logocentric approach overlooks, however, another tradition, one in which the libretto is the product of a negotiation between agents and where the relationship between the source text and operatic adaptation is attenuated. The work that most fully subverts the 'page-to-stage' tradition and fully incorporates the librettist as a co-creator of the finished composition is *The Rake's Progress*, with music by Igor Stravinsky and words by Wystan Hugh Auden and Chester Kallman. It may seem eccentric to see *The Rake's Progress* as a Russian opera, yet as this chapter argues, it is cer-

tainly an opera shaped by aspects of Stravinsky's Russian origins, upbringing, and education, and somehow spoken 'in translation'. In particular, it engages in a series of intertextual dialogues with the legacy of Pyotr Tchaikovsky's *Queen of Spades*.

Keywords: Alexander Pushkin; Igor Stravinsky; Pyotr Tchaikovsky; Whiston Hugh Auden; Chester Kallman; translation; intertextuality.

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-41-60

References

- Adorno T.W. *Philosophy of New Music*, London, Sheed & Ward, 1973.
- Benois A. *Moi vospominaniya* [My Memoirs], vol. 1, Moscow, Nauka, 1980.
- Bloom H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
- Botstein L. The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View. *Richard Strauss and His World* (ed. B. Gilliam), Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992, pp. 3–32.
- Bru S. Opera, Allegory, and Remembrance: The Certain Melody in Auden's and Stravinsky's *The Rake's Progress*. *Texas Studies in Literature and Language*, 2013, vol. 55, no. 1, pp. 84–99.
- Buckler J.A. *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2000.
- Carlson M.P. Opera Addict: The Rake's Progress and W.H. Auden's Operatic Theory. *University of Toronto Quarterly*, 2016, vol. 85, no. 1, pp. 69–93.
- Carr M.A. The Faustian and Mephistophelian Worlds in Stravinsky's *The Rake's Progress*. *The Oxford Handbook of Faust in Music* (eds L. Fitzsimmons, Ch. McKnight), New York, Oxford University Press, 2019, pp. 337–360.
- Carter C. *The Last Opera: "The Rake's Progress" in the Life of Stravinsky and Sung Drama*, Bloomington, Indiana University Press, 2019.
- Chew G. Pastoral and Neoclassicism: A Reinterpretation of Auden's and Stravinsky's *The Rake's Progress*. *Cambridge Opera Journal*, 1993, vol. 5, no. 3, pp. 239–263.
- Emerson C. *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- Felz N. *The Rake's Progress: masque élisabéthain sous un loup vénétien*. *Revue de Musicologie*, 1991, vol. 77, no. 1, pp. 59–80.
- Frainier M. *The Russian Opera Libretto as Preached and Practiced in the Nineteenth Century*. PhD thesis. Oxford, University of Oxford, 2021.
- Gasparov B. *Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture*, New Haven, CT; London, Yale University Press, 2005.
- Gasparov B. Lost in a Symbolist City: Multiple Chronotopes in Chaikovsky's "The Queen of Spades". *Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture*, New Haven, CT; London, Yale University Press, 2005, pp. 132–161.
- Hodge T.P. Susanin, Two Glinkas, and Ryleev: History-Making in "A Life for the Tsar". *Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, Society* (ed. A. Wachtel), Evanston, IL, Northwestern University Press, 1998, pp. 3–19.
- Klimovitsky A. Tchaikovsky and the Russian "Silver Age". *Tchaikovsky and His World* (ed. L. Kearney), Princeton, NJ, Princeton University Press, 1998, pp. 319–330.
- Kopytova G.V. V.E. Meierkhol'd. "Pikovaya dama". *Zamysel. Voploshchenie. Sud'ba* [V.E. Meyerhold. The Queen of Spades. Conception. Incarnation. Destiny], Saint Petersburg, Kompozitor, 1994.
- Morrison S. Syncretism: Rimsky-Korsakov and Belsky. *Russian Opera and the Symbolist Movement*, 2nd ed., Oakland, CA, University of California Press, 2019, pp. 79–130.

- Morrison S. Tchaikovsky at the Edge. *Russian Opera and the Symbolist Movement*, 2nd ed., Oakland, CA, University of California Press, 2019, pp. 25–70.
- Pushkin A. *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, New York, Bollingen Foundation, 1964.
- Pushkin A. *Pikovaya dama* [The Queen of Spades]. *Poln. sobr. soch.: V 16 t.* [Complete Works: In 16 vols], Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR, 1948, vol. 8, book 1, pp. 225–252.
- Schnittke A. On Staging Tchaikovsky's The Queen of Spades. *A Schnittke Reader* (ed. A. Ivashkin), Bloomington; Indianapolis, Indiana University Press, 2002, pp. 53–55.
- Stravinsky I., Craft R. *Conversations with Igor Stravinsky*, London, Faber and Faber, 1958.
- Stravinsky I., Craft R. *Dialogues and a Diary*, New York, Doubleday, 1963.
- Stravinsky I., Craft R. *Expositions and Developments*, New York, Doubleday, 1962.
- Stravinsky I., Craft R. *Memories and Commentaries*, London, Faber and Faber, 1960.
- Stravinsky I., Craft R. *Themes and Episodes*, New York, Alfred A. Knopf, 1966.
- Taruskin R. The Rake's Progress. *Grove Music Online*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904281>.
- Weibe H. The Rake's Progress as Opera Museum. *Opera Quarterly*, 2009, vol. 25, no. 1–2, pp. 6–27.

«Чудесные превращения»
и «незатейливые фокусы»:
спектакли тетралогии
«Кольцо нибелунга»
в зрелищной культуре
российских столиц
начала XX века

Татьяна Букина

Татьяна Букина. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой (АРБ им. А. Я. Вагановой), Санкт-Петербург, Россия, tbukina2002@mail.ru.

В подавляющем большинстве случаев исследовательское внимание при анализе феномена вагнерианства оказывается сфокусировано на значимых деятелях Серебряного века, представителях художественной и интеллектуальной элиты. Это вполне объяснимо — их рецепция Вагнера гораздо лучше документирована в сравнении с другими контингентами аудитории и, кроме того, внесла реальный вклад в культуру своего времени, вылившись в ощутимый творческий результат. Между тем думается, что подобные ракурсы, при всей их ценности, не охватывают полностью проблему российского вагнерианства и представляют ее несколько односторонне. Вопреки сложившейся традиции исследовать данный эффект на примере выдающихся интеллектуалов и деятелей искусства, в настоящей работе ставится вопрос о том, какую роль в распространении вагнерианства играли рецепции, свойственные массовой аудитории. Материалом исследования послужили постановки тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга» труппами Императорских театров в 1900–1914 годах, вызвавшие большой общественный резонанс. В статье реконструируется парадигма восприятия этих представлений широкой публикой на основе рецензий в массовой печати этих лет, а также воспоминаний очевидцев и участников постановок. По итогам проведенного анализа делается вывод о том, что в данный период спектакли тетралогии во многом оценивались аудиторией в контексте культуры массовых зрелищ и развлекательных аттракционов, переживавшей в России бурный расцвет в начале XX века.

Ключевые слова: *Рихард Вагнер; вагнерианство в России; тетралогия «Кольцо нибелунга»; рецепция оперного спектакля; зрелищная культура; Серебряный век.*

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ исследователь русской вагнерианы Марина Малкиель утверждала, что в десятилетие, предшествовавшее Первой мировой войне, постановки опер Вагнера в Мариинском театре были своего рода «визитной карточкой» культурной жизни столицы. Это подтверждается многочисленными свидетельствами, дающими представление о масштабах и разнообразном составе аудитории этих спектаклей. Так, приведенные в работе Розамунд Бартлетт *Wagner and Russia* репертуарные сводки императорских опер за 1900-е годы демонстрируют исключительную роль сочинений композитора в программе главного театра страны. Согласно приведенной Бартлетт статистике, количество вагнеровских постановок в год тогда примерно соответствовало числу всех остальных немецких или французских опер, поставленных на императорской сцене, почти в два раза превышало число всех итальянских спектаклей и уступало лишь русской опере. Только за 14 предвоенных сезонов Мариинским театром было дано 338 вагнеровских спектаклей, в том числе 75 раз представлена «Валькирия», 61 — «Тангейзер», 48 — «Лоэнгрин»¹.

Свидетельства современников живо воссоздают наэлектризованную атмосферу, которая окружала в те годы вагнеровские спектакли, а также воспроизводят довольно колоритный портрет их аудитории, пламенных вагнерианцев. Борис Асафьев вспоминал:

Что делалось в антрактах в верхних ярусах театра: философские и музыковедческие споры, обсуждение партитур, критика и восторги по адресу исполнителей, диалоги итальянистов-меломанов и жрецов вагнеризма, музыкально-профессиональные кружковые дискуссии, фейерверк мыслей писателей и историков, поэтов и художников, пафос и энтузиазм девушек, отвергающих умозрение там, где надо жить чувством и «созерцать сердцем», и т. д. и т. д. Это же были клубы, насыщенные отзывчивой студенческой молодежью, художественной богемой и средней чутко культурной интеллигенцией, а не коридоры и фойе чинного театра².

1. Bartlett R. *Wagner and Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 304–310.

2. Воспоминания о Б.В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 442.

Значимость искусства немецкого оперного реформатора для отечественной культуры отчетливо осознавали сами творческие деятели начала XX века: «С Вагнером или против Вагнера, но не вне Вагнера — так поставлен перед нами вопрос», — писал в 1913 году филолог и театровед Сергей Дурылин³. С ним был солидарен литератор Александр Струве, для которого пройти мимо творчества Вагнера значило «перескочить через звено исторической цепи»⁴.

Между тем в 1907 году петербургский критик Александр Оссовский, описывая бурный ажиотаж, сопровождавший исполнение полного цикла «Кольца нибелунга» силами Мариинского театра, отметил любопытный факт. Его внимание привлек разительный контраст между восторгами современных фанатов Вагнера и впечатлениями первых русских слушателей тетралогии, посетивших немногим более тридцати лет назад ее мировую премьеру, — Петра Чайковского, Цезаря Кюи, Германа Лароша. Тогда, в августе 1876 года, открытие вагнеровского театра привлекло в Байройт целый ряд авторитетных музыкантов и критиков. Однако, заметил Оссовский, на том этапе обескураживающая новизна «произведения искусства будущего» вовсе не вызвала сочувствия у мэтров русской музыки, а сдержанный отзыв Чайковского, краткий репортаж Лароша и ехидные реплики в статье Кюи выдавали, скорее, их растерянность перед «музыкальными излишествами» автора тетралогии.

Действительно, в истории вагнерианства в России обращает на себя внимание, насколько быстро протекало необычайно интенсивное завоевание публики новым. Между премьерой тетралогии в российских столицах в 1889 году, спровоцировавшей сильный общественный резонанс, и началом массового увлечения Вагнером, свидетелем которого стал Оссовский и его современники, прошло всего около десятилетия. Замеченная критиком метаморфоза слушательских рецептов свидетельствует о кардинальной смене «программы» восприятия вагнеровского творчества, изучение которой может дать определенное представление о причинах его неожиданно успешной адаптации в России рубежа XIX–XX столетий.

3. Дурылин С. Н. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М.: Мусaget, 1913. С. 4.

4. Струве А. Ф. Р. Вагнер (по поводу столетия со дня его рождения)// Свирель Пана. 1913. № 1. С. 13.

В исследованиях российской культуры Серебряного века давно утвердилось представление о том, что особая чувствительность к вагнеровскому искусству была в этот период одной из доминант духовной и художественной атмосферы. Истоки этого увлечения, как и вызванный им эффект, многократно привлекали внимание отечественных и зарубежных авторов, сделавших по этому поводу немало ценных наблюдений. В частности, указывается на соответствие теории искусства Вагнера аспектам творческой программы символистов⁵: восприятие новаций композитора как стимула к поискам альтернативных возможностей синтеза искусств⁶ и музыкально-конструктивным экспериментам⁷; близость художественных методов творцов⁸ и привлекавшей их тематики⁹; интерес к мифотворческому методу Вагнера и его мистериальному опыту¹⁰; актуальность его политических идей

5. Биркан Р. Теория искусства Р. Вагнера и русская культура конца XIX — начала XX века // Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия. СПб.: Ut, 1998. С. 91–101; Порфирьева А. Л. Драматургия Вяч. Иванова (Русская символическая трагедия и мифологический театр Вагнера) // Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1987. С. 31–58; Пащенко М. В. «Филология музыки» Вячеслава Иванова (к проблеме «русский» Вагнер и «русский» Ницше) // Вестник культурологии. 2019. № 1(88). С. 161–186.
6. Strasfogel J. A Radical Vision // Opera news. 30.01.1982. Р. 9–11 (в работе исследованы деятельность художника Василия Кандинского в соавторстве с композитором Томасом де Гартманом и танцором Александром Сахаровым по созданию музыкально-сценической композиции «Желтый звук» (1912), в которой автор обнаруживает вагнеровские и скрябинские влияния); Жеребин А. И. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 5–23; Волощенко А. Ю. Тетралогия «Кольцо нибелунга» в контексте русской вагнерианы: диалог интерпретаций начала XX — начала XXI веков. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006; Корсукова К. Р. Режиссерские методы В. Э. Мейерхольда в Императорском театре // Инновационная наука. 2018. № 5. С. 154–155.
7. Черкашина М. Р. Немецкий мастер как учитель Прокофьева // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 140–141; Скорина Е. Г. Н. А. Римский-Корсаков между Беллини и Вагнером // Образ «Италии златой» в художественных картинах мира (к 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина). Тезисы докладов межвузовской науч. конференции. Петрозаводск: ПетрГУ, 1999. С. 20–22.
8. Порфирьева А. Л. Блок и Вагнер // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур. СПб.: РИИИ, 1994. С. 186–220.
9. Криницин А. Б. Тема рыцарства в лирике А. Блока в ее связи с творчеством Р. Вагнера // Рихард Вагнер в России. Tübingen: s.n., 2001. С. 201–216; Зусева-Озкан В. Б. «И поднимет щит девица...»: дева-воительница в лирике А. Блока // Новый филологический вестник. 2019. № 2(49). С. 160–176.
10. Щепалина Е. А. Концепция мифотворческого искусства в писательском наследии С. Н. Дурылина // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 23. № 2. С. 59–62; Фефелова А. Г. Миф и ритуал в либретто оперных циклов Р. Вагнера и Н. Римского-Корсакова // Вестник Пермского университета. 2012. Вып. 1(17). С. 173–179; Пащенко М. В. Сюжет для мистерии: Пар-

и темы «кризиса культуры» в преддверии русской революции¹¹; созвучие эмоциональных тонусов художников, сформировавшихся в сходных социальных ситуациях¹², и т. д.

Как становится очевидным из перечисленного, в подавляющем большинстве случаев исследовательское внимание при анализе феномена вагнерианства оказывается сфокусировано на значимых деятелях Серебряного века, представителях художественной и интеллектуальной элиты. Это вполне объяснимо — их рецепция Вагнера гораздо лучше документирована в сравнении с другими контингентами аудитории и, кроме того, внесла реальный вклад в культуру своего времени, вылившись в ощутимый творческий результат. Между тем думается, что подобные ракурсы, при всей их ценности, не охватывают полностью проблему российского вагнерианства и представляют ее несколько односторонне. Беспрецедентный ажиотажный спрос на вагнеровские спектакли в начале XX века, на который указывают репертуарные статистики театров и отзывы очевидцев, свидетельствует о том, что в распространении увлечения творчеством Вагнера не менее важную роль играло «безмолвствующее большинство» — обычный рядовой слушатель. И в отношении именно этой слушательской категории — значимой как минимум в численном отношении — возникает больше всего вопросов. Прежде всего — каким образом преодолевалась дистанция (если не сказать пропасть) между высокими требованиями, предъявляемыми восприятию «произведением искусства будущего», и художественными запросами массовой публики? Возник ли подобный резонанс вследствие случайной аберрации восприятия или он был результатом целенаправленной политики российских театров? Или такая ориентация на массовую аудиторию была потенциально заложена в самой художественной структуре сочинений Вагнера? Разумеется, эти вопросы слишком масштабны, чтобы ответить на них в рамках статьи. Однако приблизиться к ответам поможет более

сифаль — Китеж — Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.

11. Пчелина О. В. «Искусство и революция»: от Рихарда Вагнера до Дмитрия Мережковского // Дискуссия. 2013. № 5–6 (35–36). С. 36–40; Кичева Е. А. Цивилизация перед судом оперы: «Парсифаль» и «Сказание о невидимом граде Китеже» как ответ на духовный вызов эпохи // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 4. С. 121–128.

12. Рихтер К. Вагнер и Скрябин — два творца Gesamtkunstwerk'a своей эпохи // Рихард Вагнер и Россия. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. С. 109–125.

последовательное обращение к парадигмам широкой аудитории вагнеровских сочинений в России рубежа столетий. Важной документальной базой для такой реконструкции могут послужить, в частности, печатные источники этого времени — публикации в прессе и обширный массив «вагнеровской литературы».

Интерес русских меломанов к Вагнеру на рубеже XIX–XX веков рос параллельно с изменениями в культурной жизни российских столиц: развитием развлекательной индустрии и распространением соответствующего контингента публики — массового культурного потребителя. Причины этих трансформаций достаточно подробно освещены в исследовательской литературе¹³. В частности, важной их подоплекой стали урбанизационные процессы последних десятилетий XIX века: отток сельского населения в крупные города после отмены крепостного права, быстрый рост индустриальных центров, постепенное смещение сословий в городском пространстве, формирование новых форм публичной жизни, динамичное становление рынка, в том числе художественного, развитие новых бытовых художественных жанров — городского фольклора. К началу 1900-х годов Петербург и Москва стремительно превращались в индустриальные города-мегаполисы, а новый городской житель все более настойчиво претендовал на собственное место в культурной жизни. В ответ на этот спрос в столицах возникали все новые формы культурного досуга: отмена в 1882 году государственной монополии на театральные представления повлекла за собой ажиотажное распространение антреприз, увеселительных парков, кафешантанов, цирков, зоосадов. Не стесненные строгими рамками академических театров и прицельно стремящиеся

13. См., напр.: Зоркая Н. М. Новая общественная и культурная ситуация на рубеже XIX–XX веков. Проблемы демократизации искусства в эпоху массовых социальных движений // Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. Становление средств массовой коммуникации в художественной культуре первой половины XX века. М.: Искусство, 1983. С. 71–96; Сариева Е. А. Развлечения в старой Москве: очерки истории (60–80-е годы XIX века). М.: ГИИ, 2013. С. 3–15; Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004. С. 5–8; Свифт Э. Развлекательная культура городских рабочих конца XIX — начала XX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 300–315.

удовлетворять интересам самой обширной аудитории, эти учреждения охотно экспериментировали с жанрами и предлагали публике широкий выбор зрелищ — от классических драм до живых картин, эротических шоу, фейерверков и запусков аэростата. Государственные организации тоже оказались вовлечены в процесс: основанное в 1894 году Попечительство о народной трезвости, стремясь привить городским рабочим принципы трезвой жизни, внедряло в столицах и провинции масштабную программу «разумных развлечений», в которую входило насаждение «народных» театров, библиотек, выставок, воскресных школ, проведение просветительских лекций и распространение общедоступной литературы¹⁴. Свою лепту в становление развлекательной индустрии вносил научно-технический прогресс: в 1896 году в петербургском увеселительном саду «Аквариум» произвел сенсацию первый сеанс синематографа Люмьера, а годом позже в Пассаже на Невском проспекте публике впервые демонстрировали граммофон¹⁵.

По наблюдениям целого ряда исследователей, массовые зрелища стали на рубеже столетий важным механизмом преодоления сословных барьеров в российском обществе, прежде предельно иерархичном. Общедоступные представления отнюдь не были уделом лишь низших сословий, но пользовались популярностью как у интеллигенции, так и у фешенебельного общества. В московский увеселительный сад «Эрмитаж» с удовольствием наведывалась художественная и артистическая элита: среди его завсегдатаев были, например, Константин Станиславский, Владимир Немирович-Данченко, Владимир Гиляровский, Антон Чехов. Впоследствии в своей автобиографии Станиславский воссоздал красочную картину на редкость разношерстной публики этого заведения: «Вся Москва и приезжающие в нее иностранцы посещали знаменитый сад <...> Семейная публика, простой народ, аристократы, кокетки, кутящая молодежь, деловые люди — все по вечерам бежали в „Эрмитаж“, особенно в летний жаркий день, когда в Москве было трудно дышать от зноя»¹⁶. Не менее колоритные воспоминания можно

14. Букреева О. Г. Культурно-просветительная деятельность Попечительства о народной трезвости в России в конце XIX — начале XX века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2014. № 4(15). С. 79–84.

15. Уварова Е. Д. Указ. соч. С. 8.

16. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 127.

встретить в мемуарах петербургского художника Мстислава Добужинского об аудитории популярных балаганов Василия Малафеева и Вильгельма Берга:

Толкались веселые парни с гармошкой, прогуливались саженные гвардейские солдаты в медных касках и долгополых шинелях с медным кожаным кушаком — и непременно в паре с маленькой розовой бабенкой в платочке, проплывали толстые салопницы-купчихи и тут же — балаганы были в моде, и в обществе считалось тоже хорошим тоном посетить народное гуляние — прогуливались тоненькие барышни с гувернантками, гвардейские офицеры со своими дамами в меховых боа... Раз видели, как медленно проезжали вдоль балаганов придворные экипажи и тянулись длинным цугом кареты с любопытными личиками институток¹⁷.

Новая ситуация на художественном рынке заставляла и учреждения академического искусства в той или иной мере пересмотреть свою политику, отказавшись от неперменной ориентации на образованную или дворянскую аудиторию. Так, Императорские театры, столкнувшись с конкуренцией со стороны развлекательных антреприз, начали запускать кампании по продаже дешевых билетов на свои спектакли. В результате, как замечала Елена Сариева, в художественном пространстве России «возникает новая реальность, с которой искусство вынуждено считаться. Музыка, живопись, архитектура, театр впервые максимально открыты, более того, сознательно нацелены на доступность каждому»¹⁸.

Если вкратце очертить кругозор посетителя развлекательных заведений в российских столицах на рубеже столетий, то получится весьма пестрая и обширная жанровая панорама.

- Представления в цирке и в зоологическом саду, где выступали, в частности, гимнасты, канатоходцы, клоуны-эксцентрики, эквилибристы, фокусники, великаны, лилипуты, дрессированные животные, а также демонстрировались различные диковины. К примеру, реклама одного из петербургских балаганных цирков конца XIX века приглашала посмотреть «чудовищные, необъяснимые явления

17. Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. С. 18.

18. Сариева Е. А. Указ. соч. С. 7.

природы: теленка о пяти ногах, американку-геркулеску-огнеедку, девицу Марию — самую толстую и колоссальную, показываемую первый раз в России; феномена, без вреда для здоровья глотающего горящую паклю; факира, безболезненно протыкающего себя саблей во все части тела», и т. д.¹⁹ Кстати, спрос на подобные номера существовал отнюдь не только со стороны цирков: во время Великого поста, когда действовал запрет на спектакли, Императорские театры решали проблему сборов, устраивая балы-маскарады и представления цирковых артистов. Декоратор московского Большого театра Карл Вальц вспоминал, что в эти недели на императорской сцене было не редкость увидеть фокусников, арабских акробатов, японских жонглеров и учебных слонов, а также цыганские хоры и военные оркестры²⁰.

- Балаганные спектакли с их традиционными атрибутами: бенгальскими огнями, гирляндами роз, фантастическими костюмами ярких расцветок с мишурой, грохотом турецких барабанов и собственной «театрализованной рекламой» — криками балконных зазывал под оглушительный рев тромбонов. Среди сюжетов представлений фигурировали арлекинады, сказки волшебные и эксцентрические и, конечно, неизменный русский «боевик» про Петрушку.
- Феерия — жанр фантастического спектакля на сказочный или приключенческий сюжет с множеством сценических трюков и пиротехническими эффектами, составлявший коронный номер в программе антреприз. В своих мемуарах Александр Бенуа описывал одну из подобных постановок. Шлягер петербургских антреприз конца XIX века «Вокруг света за 80 дней» (по роману Жюль Верна) предлагал публике захватывающий сюжет, в который входили в том числе: сцена в бомбейской опиумной курильне, сражение со стаей змей, катастрофа парохода в Атлантическом океане, нападение краснокожих и огне-

19. Лейферт А. В. Балаганы. Пг.: Изд. Еженедельника петроградских гос. академ. театров, 1922. С. 60.

20. Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Academia, 1928. С. 64–65.

дышащий локомотив, несущийся по покрытой снегом сцене²¹.

- Оперетты, водевили, ревю и фарсы, которые после гастролей венской труппы в 1897 году заняли прочное место в развлекательных программах театров-буфф и кафешантанов²². Согласно исследованию Елизаветы Уваровой, в России сложилась собственная разновидность оперетты, родственная мюзикхоллу, в которой незатейливое действие перемежалось с «каскадным» жанром (куплетами-шансонетками откровенного содержания, сопровождаемыми танцами) и излюбленными в России цыганскими романсами²³. А в том же 1907 году, когда в Мариинском состоялась легендарная премьера тетралогии, в петербургских театрах «Пассаж» и «Зимний буфф» с огромным успехом шла оперетта «Тореадор», действие которой начиналось с похожего мотива — балета обнаженных купальщиц в море, освещенном лунной²⁴.
- Благотворительные и «народные» концерты, проходившие в самых обширных залах Петербурга (в том числе в Мариинском театре), а также в зданиях вокзалов и парках. Так, еще с 1813 года (первой годовщины победы над Наполеоном) в Петербурге регулярно проводились концерты в пользу инвалидов войн. Из-за «возвышенных» цен на билеты для широкой публики был организован доступ на генеральные репетиции. В программы подобных мероприятий входили, в частности, номера цыганских ансамблей и народных хоров, военных оркестров и куплетистов-шансонье, гармонистов и гуслей²⁵. Особой популярностью пользовались так называемые концерты-монстры, мода на которые была в середине XIX века завезена в Россию из Европы. Их репертуар состоял из аранжированных (или переоркестрованных для больших составов) классических произведений — симфоний и серенад Гайдна и Мо-

21. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 300–301.

22. См.: Сариева Е. А. Кафешантан Шарля Омона // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. С. 356–357.

23. Уварова Е. Д. Указ. соч. С. 89–101.

24. Там же. С. 110.

25. См.: Уварова Е. Д. Вокзалы, сады, парки // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. С. 337–340.

царта, избранных сонат Бетховена, фортепианных опусов Шуберта и Шопена и др. Например, в июне 1865 года афиша концерта Павловского вокзала под управлением Иоганна Штрауса завлекала публику обещаниями исполнить финал «Жизни за царя» усиленным составом оркестра «с участием рогов, колокольного звона и пушечной стрельбы»²⁶. Было задействовано подчас 1000 и более музыкантов, количество исполнителей было предметом исключительной гордости устроителей и непременно сообщалось в афише.

- Раек — переносная панорама, демонстрировавшая через увеличительное стекло лубочные картинки, как правило, экзотического или фантастического содержания: виды городов, вулканов, пожаров, изображения преисподней или кита, пойманного в Белом море²⁷. Наряду с райком популярностью пользовался волшебный фонарь, в котором такие изображения проецировались на стену, — он был востребован и как самостоятельное зрелище, и для создания декораций к балаганным спектаклям. В середине 1890-х годов их место занял кинематограф, вызвавший неподдельное восхищение у престарелого Владимира Стасова. «В какое восхищение меня привела в понедельник движущаяся фотография, эта изумительная гениальная новость Эдисона, — с восторгом писал он брату в 1896 году. — ...Мы с Глазуновым были тут в таком необычайном восхищении, что по окончании представления громко и долго хлопали в ладоши и громко кричали»²⁸.
- Карусели, «американские горки», «чертово колесо», ледяные катки, кабинеты кривых зеркал, фейерверки, живые картины, полеты на воздушном шаре и другие аттракционы, предлагаемые балаганами и увеселительными садами.
- Общедоступные многотиражные книжные издания: научно-популярная литература («Предсказания по годам» Дале, «Экстазы человека» Паоло Мантегацца,

26. Цит. по: Фрадкина Э. Зал Дворянского собрания: Заметки о концертной жизни Санкт-Петербурга: Очерки. СПб.: Композитор, 1994. С. 105.

27. Конечный А. М. Раек в системе петербургской народной культуры // Русский фольклор. Вып. XXV. М.: Издательство АН СССР, 1989. С. 123–138.

28. Цит. по: Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России. 1900–1910 годы. М.: Наука, 1976. С. 28.

«Умственные эпидемии» д-ра Реньяра, «Что сделал для науки Ч. Дарвин?» в переводе Германа Лопатина, «Чудеса техники и электричества» Владимира Чиколева), лубочные книжки — стилизации и переделки народных сказок и былин («Бова-королевич», «Еруслан Лазаревич»), беллетристика — «Приключения Робинзона Крузе в пересказе Яхонтова», детективные серии («Нат Пинкертон», «Арсен Люпен»), мелодрамы («Полны руки золота и крови», «С брачной постели на эшафот» и пр.), а также различные календари и пособия — «Новейший полный сонник известного Мартына Задеки», «Верное средство обоюбого пола понравиться друг другу» и т. п.²⁹

Новая ценовая политика открыла доступ в Императорские театры широким социальным слоям. По воспоминаниям Владимира Теляковского, возглавлявшего дирекцию в 1901–1917 годах, большую часть публики, посещавшей в это время спектакли Мариинского и Большого театров, составляло дворянство среднего достатка, представители интеллигенции и чиновничьего мира, русское и иностранное купечество, студенты и заводские рабочие³⁰. На смешанный контингент ориентировались и вагнеровские спектакли. Это, в частности, заметно по ценовому разбросу на знаменитые «Вагнеровские абонементы»: например, в 1907 году их стоимость колебалась от 60 копеек на галерке до 37 рублей 45 копеек в бельэтаже³¹. Вполне вероятным следствием подобного подхода могла стать *экстраполяция массовым слушателем своего культурного опыта на восприятие «высокого» искусства*. Дополнительно атрибуции вагнеровского творчества в контексте «третьего пласта» должны были способствовать следующие факторы.

- Издание облегченных двухручных клавиров драм Вагнера без вокальной строчки, предназначенных для исполнения дилетантами в домашних условиях:

29. Приводится по изданиям: Зоркая Н. М. Новая общественная и культурная ситуация на рубеже XIX–XX веков. С. 80–95; Рубакин Н. А. Этюды о русской читающей публике // Избранное. Т. 1. М.: Книга, 1975. С. 87–98; а также по анонсам крупнейшего в России научно-популярного книжного издательства Флорентия Павленкова конца XIX века.

30. Теляковский В. А. Воспоминания. 1898–1917. М.; Л.: Искусство, 1965. С. 77–80.

31. Информация приводится по архивному источнику: Дирекция Императорских театров. Афиши театральных представлений в городе Петербурге. Русский, немецкий языки // РГИА. Ф. 497. Оп. 15. Л. 159. Для сравнения: цены на бенефис Федора Шаляпина в Мариинском театре достигали в те же годы 80 рублей, на бенефис Леонида Собинова — 100 рублей.

например, в 1911–1913 годах петербургский музыкальный магазин «Северная лира» предпринял выпуск всех четырех опер тетралогии «Кольцо нибелунга» в подобном двухручном варианте с подтекстовкой вместо вокальной партии³². Тем самым элитарное вагнеровское творчество превращалось в «культуру на дому», позволяющую приобщиться к ней «в удобное для клиента время».

- Издержки перевода. Благодаря усилиям русских переводчиков поэтический текст вагнеровских драм подчас претерпевал значительную жанровую трансформацию, как это произошло, например, с излюбленным русской публикой романсом «Вечерняя звезда» из «Тангейзера». По наблюдениям Татьяны Солостюк, перевод Берга привнес в это сочинение преувеличенную патетику и драматизм, отсутствовавшие в авторском оригинале, приблизив его к жестокому романсу³³.
- Появление в обширном массиве «вагнеровской литературы» особого типа изданий, рассчитанных на дилетантов, в частности вагнеровских «лексиконов», предоставлявших в краткой и доступной форме набор базовых сведений, необходимых «истинному» вагнерианцу: от точки зрения авторитетов на «вагнеровский вопрос» до мест продажи клавиров опер композитора и цен на них. Один из характерных примеров такого справочника — «Вагнериана» Ивана Липаева, свидетельствующая о том, что к началу 1900-х годов в среде обеспеченных любителей музыки возникла мода на посещение фестиваля в Байройте. Поэтому в издании наряду с кратким изложением био-

32. Вагнер Р. Валькирия. 1-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1911; *Он же*. Гибель богов. 3-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1911; *Он же*. Зигфрид. 2-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1912; *Он же*. Золото Рейна. Вступление к трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1913.

33. Солостюк Т. Традиция перевода оперного либретто Р. Вагнера в русской художественной культуре 80-х годов XIX — 10-х годов XX века (к проблеме «русского Вагнера») // Рихард Вагнер и Россия. С. 136.

графии и сюжетов опер композитора читателю предлагалась исчерпывающая справка для путешествия: информация о транспорте в Баварии, ценах, времени экскурсий, достопримечательностях, местах и стоимости обедов и т. п.³⁴ Не менее популярным жанром были так называемые путеводители по конкретному сочинению — своеобразные практические пособия, предназначенные подготовить неискушенного слушателя к посещению спектакля. В них, помимо справочных сведений о композиторе и произведении, раскрывался основной тематический материал оперы и расшифровывались ее лейтмотивы. Многие из подобных пособий предназначались для ознакомления с сочинением по определенному клавиру — как, например, путеводители Виктора Вальтера, где у каждого нотного примера сообщалась соответствующая страница клавира в издании Юргенсона и даже давалась информация о продаже этого клавира. Музыкальная фактура в нотных примерах, как правило, редуцировалась до одноголосной мелодии, иногда с элементарным сопровождением, очерчивавшим гармонические контуры³⁵. А в очерке о «Нюрнбергских мейстерзингерах», составленном известным критиком Софией Свиридовой (Свириденко), слушателю давались конкретные практические рекомендации для освоения музыки Вагнера на слух: в частности, предлагалось повторить мотивы, выбранные автором пособия, после посещения спектакля, чтобы освежить их в памяти³⁶.

- Выпуск значительной части вагнерианской литературы в виде брошюр — малоформатных удешевленных изданий в мягких обложках. Весьма показательно, что авторы таких публикаций далеко не всегда были дотошны в изложении сведений о творчестве создателя тетралогии и даже фактов его биографии. Например, из путеводителя по «Тангей-

34. *Липаев И. В.* Вагнериана. Спутник опер и музыкальных драм Р. Вагнера. М.: Тип. К. Л. Меншова, 1904.

35. См., напр.: *Вальтер В. Г.* Общедоступное пособие для слушателей музыкальной драмы Р. Вагнера «Кольцо нибелунга». Три вечера («Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов») и пролог («Золото Рейна»). С 93 нотными примерами (лейтмотивами). М.: Юргенсон, 1896.

36. *Свиридова С. А.* «Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера. Общедоступный очерк [и либретто]. СПб.; М.: В. Бессель и Ко, 1914.

зеру», выпущенного в 1914 году харьковским издательством, читателю предстояло узнать, что Вагнер снискал известность в музыкальном мире сразу после написания оперы «Запрет любви», работал в Магдебурге и Риге в должности директора театра, после долгих бедствий в Париже был увезен в Берлин лично Мейербером, заинтересовавшимся прекрасным талантом, в Дрездене был главным церковным регентом, страдая от равнодушия императорского дома, затем в дни восстания 1849 года был арестован прямо во время репетиции «Тангейзера» и сбежал из тюрьмы, наконец в итоге добился исполнения своей мечты о театре «на народные деньги» стараниями «целой нации» (участие Людвига Баварского не упоминается); после смерти же великого маэстро, наступившей, «как говорили», от разрыва сердца, его жена и малолетний сын остались «безо всяких средств к существованию»³⁷.

- Включение отрывков из сочинений композитора в репертуар садовых оркестров, а также любительских хоров. Об этом свидетельствуют воспоминания современников, а также нотные издания этого времени³⁸. Уже в 1874 году на премьере «Тангейзера» в Мариинском театре публика встретила овацией увертюру оперы, которая была ей хорошо знакома по садовым вечерам³⁹. А, например, в марте 1905 года фрагменты из опер «Риенци» и «Тангейзер» прозвучали в грандиозном благотворительном кон-

37. Вагнер Р. (Биография). «Тангейзер» (Состязание певцов в Вартбурге). Опера в 3-х д. Муз. Р. Вагнера (краткое либретто). Харьков: тип. М. Дрейшуле и сыновья, 1914. С. 1-4.

38. Вагнер Р. Хор за прялками из оперы «Моряк-скиталец» («Ну жужжи, вертись скорее») для 3-голосного женского хора с ф/п//Пять хоров/Сост. К. Альбрехт. Т. 1. М.: б.и., 1877. С. 34-39; *Он же*. Хор за прялками из оперы «Моряк-скиталец» («Ну жужжи, вертись скорее») для 3-голосного хора без сопровождения//Дзбановский А. Школьное пение. Вып. 6. М.: Юргенсон, 1900. С. 32-33; *Он же*. Хор посланников мира «Песнь мира, мира песнь» из оперы «Риенци». Музыка Р. Вагнера. Приспособлено для женских голосов (с ф/п). Партитура//Гилев С. Сборник оперных хоров. Вып. 3. М.: Юргенсон, 1896. С. 8-10; *Он же*. Хор младших странников «Боже вечный» из оперы «Тангейзер». Музыка Р. Вагнера. Приспособил для женских голосов с ф/п С. Гилев. Партитура//Гилев С. Сборник оперных хоров. Вып. 3. М.: Юргенсон, 1896. С. 16-18; *Он же*. Мелодии из оперы «Тангейзер». Переложение для духового оркестра. Партитура. СПб.: б.и., 1905.

39. См. об этом: *Станиславский М.В.* Вагнер в России. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1910. С. 41.

церте в пользу инвалидов Русско-японской войны, в котором приняло участие около 1500 исполнителей—придворных и полковых певчих, трубачей и барабанщиков. Музыка Вагнера в этом концерте соседствовала в программе с военным гимном «На Востоке» композитора Иванова, «Куплетами 1814 года» Катерино Кавоса, а также номерами солдатского хора нижних чинов балалаечников под управлением Василия Андреева «Вдоль по Питерской», «Полькой-мазуркой» и пр.⁴⁰

- Постановка опер композитора в Народном доме Николая II. Основанный в 1900 году в рамках культурной программы Попечительства о народной трезвости, Народный дом был в своей деятельности ориентирован на малообеспеченные слои населения Петербурга, что отражалось не только на ценовой, но и на репертуарной политике, а также на постановочной части. В плане репертуара театр стал, по замечанию Э. Свифта, «перекрестком „высокой“ и „низкой“ культуры», где классическая драма и оперные спектакли перемежались дивертисментами и цирковыми представлениями⁴¹. Постановочная сторона, за руководство которой отвечал Алексей Алексеев-Яковлев, в прошлом известный режиссер балаганных театров, отличалась зрелищными костюмированными массовками и эффектными декорациями с применением пиротехники. Театр Народного дома достаточно активно обращался к творчеству Вагнера: в его репертуаре были «Тангейзер», «Лоэнгрин», а также — сенсация! — состоялось одно из первых в мире представлений «Парсифаля» за пределами Байройта⁴². При этом, вполне в традициях развлекательных заведений, главное внимание уделялось сценографии: в программках «Парсифаля» подробно перечислялись имена декораторов, режиссера-хо-

40. Дирекция Императорских театров. Афиши театральных представлений в городе Петербурге. Русский, немецкий языки // РГИА. Ф. 497. Оп. 15. Д. 87. Л. 6–12.

41. Свифт Э. Указ. соч. С. 308.

42. Премьера «Парсифаля» прошла в первый день окончания монополии вагнеровского театра в Байройте: 21 декабря 1913 года по русскому стилю или 1 января 1914 года по европейскому.

реографа, мастера по свету, авторов костюмов, бутафории, париков, цветов и вооружения⁴³.

- Попадание вагнеровских персонажей на фасады в столице. Как показало исследование Алексея Фанталова, стиль «северный модерн», снискавший особую популярность именно в Петербурге, оказался в этом городе неразрывно связан с сюжетами германо-скандинавского мифа, которые были знакомы соотечественникам прежде всего по постановкам Вагнера. На скульптурах и барельефах зданий, возведенных в 1900-х годах в историческом центре Петербурга, можно довольно часто встретить брутальные фигуры, напоминающие героев тетралогии «Кольцо нибелунга» благодаря узнаваемым атрибутам: крылатым шлемам, копьям, прялкам⁴⁴. Благодаря этому вагнеровские персонажи прочно включались в повседневную жизнь города и массовое сознание: подобную способность продуцировать интертексты в повседневной реальности Вадим Руднев считал свойственной прежде всего текстам популярной культуры⁴⁵.

Знаменательным событием театральной жизни столиц стали регулярные постановки тетралогии «Кольцо нибелунга» собственными силами Императорских театров. В Москве первый спектакль «Зигфрида» состоялся еще в сезоне 1893/94 года, Мариинский же театр начал ставить отдельные части тетралогии с начала 1900-х годов. В 1907-м в нем был впервые дан уже полный цикл тетралогии, который с тех пор ежегодно воспроизводился вплоть до начала войны. Как с удовлетворением отмечал директор Владимир Теляковский, постановка «Кольца» заметно повысила престиж Мариинского театра в Европе, сообщив ему неофициальный статус образцовой оперы⁴⁶. С другой стороны, эти спектакли, на которые в Мариинском был открыт специальный абонемент, сыграли

43. Корзухин И. А. Драма-мистерия Р. Вагнера «Парсифаль» на сцене Аудитории им. принца А. Л. Ольденбургского при народном доме. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1913. Подробнее о постановках Вагнера в Народном доме см. также: Букина Т. В. «Высокая классика» в бытовом пространстве культуры: технологии адаптации (вагнеровская традиция в Петербурге рубежа XIX–XX веков) // Антропологический форум. 2009. № 11. С. 199–203.

44. Подробнее см.: Фанталов А. Н. Сценические образы Вагнера и архитектурный декор Санкт-Петербурга // Рихард Вагнер и Россия. С. 137–145.

45. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2001. С. 224.

46. Теляковский В. А. Указ. соч. С. 140.

особую роль в развитии вагнерианства в России, по сути обозначив его кульминационную точку. Воспоминания современников о многочасовых очередях за дешевыми билетами на представления тетралогии, не прерывавшиеся даже ночью, весьма ярко воссоздают картину массового спроса у различных контингентов аудитории, что побуждает осмыслить эти спектакли в контексте зрелищной культуры.

Обертоны «третьего пласта» в постановках «Кольца нибелунга» различали еще посетители первого «торжественного представления» 1876 года в Байройте. Насмешки русских критиков тогда вызвали главным образом аляповатые декорации, не соответствовавшие пафосу вагнеровской драмы, а также удивительно приземленное подчас поведение «божественных» персонажей, пробуждавшее аналогии с опереттами Жака Оффенбаха. Так, Цезарь Кюи критиковал «балаганную» радугу и «лубочные» транспаранты, изображавшие полет валькирий, и был неприятно поражен манерами богов Валгаллы: «Их речи грубы, обыденны. Они грубо бранятся. Шельма, плут, вор — их обыкновенные выражения»⁴⁷. Герман Ларош иронизировал по поводу картонных пригорков, кустов и камней, умилялся «барашкам» Фрики и игрушечному «змю», сокрушался по поводу плачевного качества волшебного фонаря, изображавшего поезд валькирий, сам же жанр «оффенбахиады», представленной на фестивале в Байройте, определил как феерию⁴⁸.

«Аттракционным» характером оформления щеголяла и сенсационная премьера тетралогии в Петербурге 1889 года, устроенная антрепризой Неймана. Ее очевидец Александр Бенуа вспоминал, что исполнители партий богов напоминали пивные бочки, а костюм Логе — «клоуна с рыжим вихром на голове». Едва ли не больший интерес, чем сами спектакли, вызывали тогда у публики «байройтские обычаи», тщательно скопированные антрепризой, особенно трубы в фойе, оповещавшие о начале каждого акта⁴⁹: вполне вероятно, что они пробуждали у слушателей непосредственные ассоциации с балаганными фанфарами.

47. Кюи Ц. А. Кольцо нибелунгов. Трилогия Рихарда Вагнера. Музыкально-критический очерк Ц. А. Кюи (извлечение из фельетонов, печатавшихся в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1876 г.). М.: Юргенсон, 1909. С. 7.

48. Ларош Г. А. «Нибелунгов перстень». Наблюдения и заметки // Избр. статьи. Вып. 3. Опера и оперный театр. Л.: Музыка, 1976. С. 206; Он же. Русские и западные газеты о Байрейте и «Нибелунгах» // Избр. статьи. Вып. 3. Опера и оперный театр. С. 210.

49. Бенуа А. Н. Указ. соч. С. 595.

Следующая встреча российской публики с представлениями тетралогии состоялась в 1898 году во время гастролей берлинского театра в Петербурге. Основную часть программы труппы составляли вагнеровские драмы: «Летучий голландец», «Валькирия», «Зигфрид», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мейстерзингеры». По свидетельствам современников, качество исполнения было весьма неровным и «распадалось на две неравные половины: на интересную по репертуару и артистическому выполнению и никуда не годную шарлатанскую»⁵⁰. К тому же труппа была интернациональной по составу, поскольку наряду с Вагнером привезла и европейский репертуар (Джакомо Мейербера, Шарля Гуно и др.), массовку же набрала среди местных артистов. В результате вагнеровские спектакли обратились в курьез: первые солисты вели свои партии по-французски, второстепенные роли исполнялись по-немецки, а хор пел по-русски. Критик Михаил Станиславский назвал эти спектакли «вавилонским столпотворением в смысле смешения стилей и языков»⁵¹.

К собственным спектаклям «Кольца нибелунга» Мариинский театр подошел гораздо более ответственно: режиссера Осипа Палечека, назначенного руководить постановками, специально командировали в Байройт ознакомиться со сценографией. Вернувшись в Петербург, он скрупулезно перенес на императорскую сцену все сценические «новшества» вагнеровского театра, включая иллюминацию бенгальскими огнями, клубы дыма и пара и, конечно, волшебный фонарь в сцене полета валькирий, который в свое время так позабавил Лароша⁵². В этот парад феерической пиротехники певцы Мариинского театра привнесли собственные, сугубо «русские» нюансы. Критик София Свириденко констатировала в их исполнении «банальность» жестикуляции и «вульгарность» фразировки, подмечая сходство с манерой пения цыганских романсов. По-видимому, подобная манера, живо напоминавшая о традициях театров-буфф, проскальзывала и в Большом театре: после спектакля «Золото Рейна» рецензент отмечал, что исполнение партии Вотана было «отнюдь не бесцветно, но зато не лишено <...> чисто провинциальных способов экспрессии»⁵³. Упреков в тривиальности жестику-

50. Станиславский М. В. Указ. соч. С. 55.

51. Там же. С. 52.

52. Малкиель М. Г. Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской Русской оперы (Мариинского театра) в Санкт-Петербурге. СПб.: Бионт, 1996. С. 31–32.

53. Вл. Д. Москва. Большой театр. Вагнеровские итоги // Музыка. 1913. № 128. С. 329.

ляции не избежала даже всемирно знаменитое вагнеровское сопрано Фелия Литвин. По итогам ее выступления в «Зигфриде» петербургский обозреватель язвительно писал, что у Брунгильды «жесты, приветствующие солнце, напоминали те жесты, которыми девы-геркулесы приветствуют на цирковой арене публику, прежде чем приступить к упражнению гириями»⁵⁴ (как известно, дива была довольно мощного телосложения).

Ассоциации с культурной программой увеселительных садов подчас лишь усиливались из-за несовершенства машинной части Мариинского театра. Так, в «Золоте Рейна» плавающие русалки были «принуждены вертеться по кругу, напоподобие деревянных лошадей карусели, или ездить взад и вперед, по способу игрушечных раздвижных солдатиков»⁵⁵. Среди декораций сценографии упоминались также блеклые декорации, похожие на открыточные репродукции, и «плешивый парик» Логге⁵⁶. Александр Оссовский сравнивал костюм Вотана с обликом доброго короля из «Розовой библиотеки» для детей⁵⁷. Судя по отзывам очевидцев, такие постановочные традиции сохранялись в Императорских театрах вплоть до последних предвоенных сезонов. Так, в своей рецензии на спектакли 1913 года София Свириденко констатировала:

Громоваго бога продолжают наряжать русским дьяконом, валькирий заставляют ходить со шлейфами; выпускают в «Гибели богов» молодую пугливую лошадь, беспрестанно рвущуюся, мешающую музыке своим топотом, кусающую исполнителей, наступающую им на ноги, обращающую в бегство хористов в последней картине⁵⁸.

Как резюмировал Оссовский, в петербургских спектаклях тетралогии «чудесные превращения стали незатейливыми фокусами масленичных феерий в учреждениях общества на родной трезвости»⁵⁹.

54. Хроника. Санкт-Петербург. Мариинский театр. «Зигфрид» // Русская музыкальная газета. 1902. № 6. С. 177.

55. Свириденко С. А. Вагнеровские типы трилогии «Кольцо нибелунга» и артисты Петербургской оперы. СПб.: Тип. А. Бенке, 1908. С. 39–40.

56. Там же. С. 238–239.

57. Оссовский А. «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера // Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л.: Музыка, 1971. С. 130.

58. Свириденко С. Мариинский театр. Вагнеровский сезон 1912–1913 // Русская музыкальная газета. 1913. № 18–19. С. 475.

59. Оссовский А. Указ. соч. С. 130.

«Новое слово» в сценографию Мариинского театра, в сравнении с Байройтом, привнес Александр Бенуа, в прошлом пламенный поклонник балаганных и цирковых представлений: будучи привлечен в 1902 году к оформлению «Гибели богов», он, пренебрегая правилами пожарной безопасности, устроил в финале эффектный «продвигающийся костер» — ход воинов с настоящими факелами⁶⁰. Не менее эффектной была постановочная часть и в Большом театре: за художественное оформление вагнеровских спектаклей там отвечал Карл Вальц, виртуоз театральной машинерии, известный также своими постановками феерий и живых картин. В его трактовке сценический арсенал «Кольца нибелунга» обогатился полетами в картине плавающих русалок, а также галопом цирковых наездниц, скакавших по подмосткам в облаках⁶¹.

В рецепцию вагнеровских драм в России, безусловно, вносили определенный вклад и книжные издания рубежа веков. Многие авторы, стремясь по возможности доходчиво изложить сюжет, невольно или, быть может, сознательно акцентировали мелодраматизм ситуаций — как, например, в уже упоминавшейся «Вагнериане» Липаева, где повествование о «Зигфриде» оканчивается фразой: «Брунгильда просыпается и падает в его объятия»⁶². В путеводителе Вальтера подчеркнут бытовой характер реплик персонажей: «С угрозой „Ты меня не раздражай!“ он исчезает в буре» («Валькирия»); «О мать, мать, — восклицает он, — спящая дева научила меня страху!» («Зигфрид»); «Зигфрид предлагает не обращать внимания на бабьи сплетни и зовет толпу готовиться к свадьбе» («Гибель богов»). При этом запутанные ходы сюжета и музыкальные эксцентризмы тетралогии сопровождались ироничными комментариями вроде: «Здравый смысл, где ты?»; «Вероятно, музыки более громкой до сих пор не написано». Для вагнеровских же лейтмотивов предложены на редкость натуралистические трактовки, провоцировавшие слушателя на буквальное истолкование музыки композитора: «Неудовольствие Вотана», «Природа будит в нас чувства», «Альберих радуется своей власти», «Зигфрид на работе», «Ржанье коней», «Хохот валькирий», «Расстройство чувств Зигфрида при виде спящей девы» и т. п.⁶³ А в вы-

60. Бенуа А. Н. Указ. соч. С. 391.

61. Вальц К. Ф. Указ. соч. С. 61–62.

62. Липаев И. В. Указ. соч. С. 73.

63. Вальтер В. Г. Указ. соч.

шедшем в 1911 году фельетоне И. А. Линченко, посвященном его личным впечатлениям от посещения «Зигфрида» в Мюнхене, автор намеренно занял позицию наивного дилетанта, который, впервые услышав со сцены «настоящего Вагнера», испытал неподдельный шок. В описании критика «произведение искусства будущего» обратилось в пантомиму под музыку, поскольку вокальные партии заглушал оркестр. Активным участником мимического действия выступал дирижер, не скрытый, в отличие от Байройта, от взглядов публики и постоянно привлекавший к себе внимание. Акцентировалась бесконечная длительность и нелепость зрелища, безуспешные попытки певцов бороться с оркестром, курьезная внешность и мимика главных героев: Зигфрида с «солидным брюшком» от злоупотребления пивом, Брунгильды «преклонного возраста» и карлика, «сорвавшего голосовые связки». В повествование постоянно вклинивались, перекликаясь с ним, рассуждения о публике и ее вкусах, о курортных процедурах, диетах, сортах пива в Баварии: все это закручивалось в довольно гротесковый нарратив, своего рода карнавальное действо, в котором музыка Вагнера включалась в общий контекст курортного времяпрепровождения⁶⁴.

Комментарии критиков и слушателей не оставляют сомнений в том, что постановки «Кольца» воспринимались в плоскости развлекательных представлений. Однако думается, что в возникновении подобных ассоциаций было бы несправедливо винить одну лишь публику российских театров, как и относить их исключительно на счет несовершенной постановки: наряду со сценическими «издержками» такие коннотации, бесспорно, провоцировал и сам авторский оригинал. Как замечал Юрий Лотман, глубина семантического слоя художественного текста во многом определяется его способностью принадлежать одновременно нескольким кодировочным системам⁶⁵. Этому условию, по-видимому, в полной мере отвечает и текст тетралогии «Кольцо нибелунга»: находясь на подступах к осуществлению вагнеровского идеала музыкальной драмы, он в то же время обнаруживает целый ряд типологических свойств массовых жанров.

- С точки зрения структуры «Кольцо нибелунга» представляет собой яркий пример сериала, характерного

64. Линченко И. А. Зигфрид. Одесса: Тип. «Одесских новостей», 1911.

65. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 96.

феномена популярной культуры⁶⁶. Его отличает занимательный приключенческий сюжет.

- Как известно, в массовых жанрах отдается приоритет визуальному каналу восприятия. Этому соответствует зрелищность сюжета тетралогии с обилием сценически эффектных эпизодов: фейерверк и радуга, гроза и молнии, пожар и потоп, превращения, купание русалок, старение богов и т. п.
- Участие в сюжете персонажей цирковых номеров: карлики, великаны, галопирующие наездники, дрессированный медведь (при первом выходе Зигфрида), гигантский змей, говорящая птичка; элементы состязания атлетов в сцене извлечения меча из ствола в «Валькирии» и проч.
- Атрибуты сюжета раешных картинок (преисподняя, поднебесная Валгалла, речное дно), феерий (чудеса и превращения), оперетт (неузнавания, недоразумения, обманы), лубочных сказок (победоносный меч, волшебный шлем/шапка-невидимка, сражение богатыря со змеем/Горынычем, одурманивание волшебным напитком) и т. д.
- Сюжетные мотивы мелодрам⁶⁷, особенно в «Валькирии» и «Гибели богов»: обольщение (Зиглинды, Зигфрида), похищение (Зиглинды, Брунгильды), вызволение (Зиглинды — Брунгильды в «Валькирии»), супружеская измена (Зиглинды — Хагену, Вотана — Фрикке, Зигфрида — Брунгильде), месть покинутого (Фрикки, Хагена, Брунгильды) и проч.
- Психологическая одноплановость большинства персонажей, в том числе и главного героя драмы — Зигфрида, не ведающего страха, сомнений и сострадания. Формульность их музыкальных «портретов» (лейтмотив как главное средство характеристики).
- Центральный персонаж тетралогии Зигфрид напоминает эталонный типаж героя боевика — рыцаря чести, готового во имя справедливости устранить любого злодея. В этом образе реализовался типичный для массовых жанров культ успеха *superman'a*, сильной личности.
- Предписание композитора не опускать занавес на всем протяжении действия корреспондирует

66. Подробнее см.: Руднев В. П. Указ. соч. С. 224.

67. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. С. 201–209.

практике чистых перемен (смены декораций на глазах у зрителя), принятой в балаганах⁶⁸.

- В оркестре «Кольца» особенно разнообразно представлены расширенные группы меди (четверной состав) и ударных — тембры парковых оркестров, цирков и балаганов. Медным духовым поручено большинство лейтмотивов, то есть основной тематический материал тетралогии. В отличие от зала в Байройте, в Мариинском театре конструкция сцены не позволяла нивелировать звучность этих инструментов.

★ ★ ★

«Самая новизна музыки Вагнера, необычайная, неслыханная, невообразимая смелость оркестровки <...> разом увлекла всю массу слушателей до крайних пределов самого пламенного сочувствия» — так описывал Александр Серов впечатления публики от концертного исполнения фрагментов «Валькирии» во время гастролей композитора в Петербурге в 1863 году⁶⁹. Несомненно, в середине XIX века Вагнер входил в русскую культуру под знаменем «Музыки будущего», однако, как заметил современный социолог Александр Гофман, далеко не всякое эксцентрическое новшество способно стать модным. Помимо новизны оно должно обладать и необходимым потенциалом универсальности — доступности для массового восприятия⁷⁰. Еще первые русские слушатели тетралогии Чайковский и Кюи, признавая невероятную даже для профессионала сложность музыки «Кольца», допускали в то же время возможность существования у этого сочинения и «другой» публики — невзыскательного зрителя, не способного оценить музыкальные новации и метафизические подтексты вагнеровских драм и увлекающегося чудесами на сцене. «Все же это сказка, несмотря на ее символический и философский смысл, доискаться которого из либретто нет возможности», — писал Кюи⁷¹. Обращение к прагматике тек-

68. В балаганных спектаклях стремились как можно реже опускать занавес, дабы не ослаблять внимания зрителей. См. об этом: *Лейферт А. В.* Указ. соч. С. 34.

69. *Серов А. Н.* Статьи о музыке. Вып. 6. 1863–1866. М.: Музыка, 1990. С. 17.

70. *Гофман А. Б.* Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. М.: Наука, 1994. С. 53.

71. *Кюи Ц. А.* Указ. соч. С. 31.

ста тетралогии позволяет обнаружить одно из объяснений популярности Вагнера у русской публики рубежа XIX–XX веков: неожиданное и парадоксальное совпадение возможной программы восприятия, предлагаемой вагнеровскими сочинениями, и рецептивного «сценария» российского массового слушателя.

Библиография

- Венуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. Т. 1. М.: Наука, 1980.
- Биркан Р. Теория искусства Р. Вагнера и русская культура конца XIX – начала XX века // Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия. СПб.: Ut, 1998. С. 91–101.
- Букина Т. В. «Высокая классика» в бытовом пространстве культуры: технологии адаптации (вагнеровская традиция в Петербурге рубежа XIX–XX веков) // Антропологический форум. 2009. № 11. С. 183–215.
- Букреева О. Г. Культурно-просветительная деятельность Попечительства о народной трезвости в России в конце XIX – начале XX века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2014. № 4(15). С. 79–84.
- Вагнер Р. (Биография). «Тангейзер» (Состязание певцов в Вартбурге). Опера в 3-х д. Муз. Р. Вагнера (краткое либретто). Харьков: Тип. М. Дрейшуле и сыновья, 1914.
- Вагнер Р. Валькирия. 1-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1911.
- Вагнер Р. Гибель богов. 3-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1911.
- Вагнер Р. Зигфрид. 2-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами / СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1912.
- Вагнер Р. Золото Рейна. Вступление к трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1913.
- Вагнер Р. Мелодии из оперы «Тангейзер». Переложение для духового оркестра. Партитура. СПб.: б.и., 1905.
- Вагнер Р. Хор за прялками из оперы «Моряк-скиталец» («Ну жужжи, вертись скорее») для 3-голосного женского хора с ф/п // Пять хоров / Сост. К. Альбрехт. Т. 1. М.: б.и., 1877. С. 34–39.
- Вагнер Р. Хор за прялками из оперы «Моряк-скиталец» («Ну жужжи, вертись скорее») для 3-голосного хора без сопровождения // Дзбановский А. Школьное пение. Вып. 6. М.: Юргенсон, 1900. С. 32–33.
- Вагнер Р. Хор младших странников «Боже вечный» из оперы «Тангейзер». Музыка Р. Вагнера. Приспособил для женских голосов с ф/п С. Гилев. Партитура // Гилев С. Сборник оперных хоров. Вып. 3. М.: Юргенсон, 1896. С. 16–18.
- Вагнер Р. Хор посланников мира «Песнь мира, мира песнь» из оперы «Риенци». Музыка Р. Вагнера. Приспособлено для женских голосов (с ф/п). Партитура // Гилев С. Сборник оперных хоров. Вып. 3. М.: Юргенсон, 1896. С. 8–10.
- Вальтер В. Г. Общедоступное пособие для слушателей музыкальной драмы Р. Вагнера «Кольцо нибелунга». Три вечера («Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов») и пролог («Золото Рейна»). С 93 нотными примерами (лейтмотивами). М.: Юргенсон, 1896.

- Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Academia, 1928.
- Вл. Д. Москва. Большой театр. Вагнеровские итоги//Музыка. 1913. № 128. С. 329.
- Волощенко А. Ю. Тетралогия «Кольцо нибелунга» в контексте русской вагнерианы: диалог интерпретаций начала XX — начала XXI веков. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006.
- Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974.
- Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. М.: Наука, 1994.
- Дирекция Императорских театров. Афиши театральных представлений в городе Петербурге. Русский, немецкий языки//РГИА. Ф. 497. Оп. 15.
- Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987.
- Дурылин С. Н. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М.: Мусажет, 1913.
- Жеребин А. И. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики//Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 5–23.
- Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России. 1900–1910 годы. М.: Наука, 1976.
- Зоркая Н. М. Новая общественная и культурная ситуация на рубеже XIX–XX веков. Проблемы демократизации искусства в эпоху массовых социальных движений//Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. Становление средств массовой коммуникации в художественной культуре первой половины XX века. М.: Искусство, 1983. С. 71–96.
- Зусева-Озкан В. Б. «И поднимет щит девица...»: дева-воительница в лирике А. Блока//Новый филологический вестник. 2019. № 2(49). С. 160–176.
- Кичева Е. А. Цивилизация перед судом оперы: «Парсифаль» и «Сказание о невидимом граде Китеже» как ответ на духовный вызов эпохи//Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 4. С. 121–128.
- Конечный А. М. Раек в системе петербургской народной культуры//Русский фольклор. Вып. XXV. М.: Издательство АН СССР, 1989. С. 123–138.
- Корзухин И. А. Драма-мистерия Р. Вагнера «Парсифаль» на сцене Аудитории им. принца А. Л. Ольденбургского при народном доме. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1913.
- Корсукова К. Р. Режиссерские методы В. Э. Мейерхольда в Императорском театре//Инновационная наука. 2018. № 5. С. 154–155.
- Криницын А. Б. Тема рыцарства в лирике А. Блока в ее связи с творчеством Р. Вагнера//Рихард Вагнер в России. Tübingen: s.n., 2001. С. 201–216.
- Кюи Ц. А. Кольцо нибелунгов. Трилогия Рихарда Вагнера. Музыкально-критический очерк Ц. А. Кюи (извлечение из фельетонов, печатавшихся в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1876 г.). М.: Юргенсон, 1909.
- Ларош Г. А. «Нибелунгов перстень». Наблюдения и заметки//Избр. статьи. Вып. 3. Опера и оперный театр. Л.: Музыка, 1976. С. 204–207.
- Ларош Г. А. Русские и западные газеты о Байрейте и «Нибелунгах»//Избр. статьи. Вып. 3. Опера и оперный театр. С. 207–216.
- Лейферт А. В. Балаганы. Пг.: Издание Еженедельника петроградских гос. академ. театров, 1922.
- Линченко И. А. Зигфрид. Одесса: Тип. «Одесских новостей», 1911.
- Липаев И. В. Вагнериана. Спутник опер и музыкальных драм Р. Вагнера. М.: Тип. К. Л. Меншова, 1904.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- Малкиель М. Г. Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской Русской оперы (Марининского театра) в Санкт-Петербурге. СПб.: Бионт, 1996.
- Оссовский А. «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера//Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л.: Музыка, 1971.

- Пащенко М.В. Сюжет для мистерии: Парсифаль — Китеж — Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.
- Пащенко М.В. «Филология музыки» Вячеслава Иванова (к проблеме «русский» Вагнер и «русский» Ницше) // Вестник культурологии. 2019. № 1(88). С. 161–186.
- Порфирьева А.Л. Блок и Вагнер // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур. СПб.: РИИИ, 1994. С. 186–220.
- Порфирьева А.Л. Драматургия Вяч. Иванова (Русская символическая трагедия и мифологический театр Вагнера) // Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1987. С. 31–58.
- Пчелина О.В. «Искусство и революция»: от Рихарда Вагнера до Дмитрия Мережковского // Дискуссия. 2013. № 5–6 (35–36). С. 36–40.
- Рихтер К. Вагнер и Скрябин — два творца Gesamtkunstwerk'a своей эпохи // Рихард Вагнер и Россия. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. С. 109–125.
- Рубакин Н.А. Этюды о русской читающей публике // Избранное. Т. 1. М.: Книга, 1975. С. 35–104.
- Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2001.
- Сариева Е.А. Кафешантан Шарля Омона // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 356–357.
- Сариева Е.А. Развлечения в старой Москве: очерки истории (60–80-е годы XIX века). М.: ГИИ, 2013.
- Свириденко С.А. Вагнеровские типы трилогии «Кольцо нибелунга» и артисты Петербургской оперы. СПб.: Тип. А. Бенке, 1908.
- Свириденко С. Мариинский театр. Вагнеровский сезон 1912–1913 // Русская музыкальная газета. 1913. № 18–19. С. 474–477.
- Свиридова С.А. «Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера. Общедоступный очерк [и либретто]. СПб.; М.: В. Бессель и Ко, 1914.
- Свифт Э. Развлекательная культура городских рабочих конца XIX — начала XX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 300–315.
- Серов А.Н. Статьи о музыке. Вып. 6. 1863–66. М.: Музыка, 1990.
- Скорина Е.Г.Н.А. Римский-Корсаков между Беллини и Вагнером // Образ «Италии златой» в художественных картинах мира (к 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина). Тезисы докладов межвузовской науч. конференции. Петрозаводск: ПетрГУ, 1999. С. 20–22.
- Солостюк Т. Традиция перевода оперного либретто Р. Вагнера в русской художественной культуре 80-х годов XIX — 10-х годов XX века (к проблеме «русского Вагнера») // Рихард Вагнер и Россия. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. С. 126–136.
- Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988.
- Станиславский М.В. Вагнер в России. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1910.
- Струве А.Ф. Р. Вагнер (по поводу столетия со дня его рождения) // Свирель Пана. 1913. № 1. С. 13.
- Теляковский В.А. Воспоминания. 1898–1917. М.; Л.: Искусство, 1965.
- Уварова Е.Д. Вокзалы, сады, парки // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 337–340.
- Уварова Е.Д. Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004.
- Фанталов А.Н. Сценические образы Вагнера и архитектурный декор Санкт-Петербурга // Рихард Вагнер и Россия. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. С. 137–145.

- Фефелова А. Г. Миф и ритуал в либретто оперных циклов Р. Вагнера и Н. Римского-Корсакова // Вестник Пермского университета. 2012. Вып. 1(17). С. 173–179.
- Фрадкина Э. Зал Дворянского собрания: Заметки о концертной жизни Санкт-Петербурга: Очерки. СПб.: Композитор, 1994.
- Хроника. Санкт-Петербург. Мариинский театр. «Зигфрид» // Русская музыкальная газета. 1902. № 6. С. 177.
- Черкашина М. Р. Немецкий мастер как учитель Прокофьева // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 140–141.
- Щепалина Е. А. Концепция мифотворческого искусства в писательском наследии С. Н. Дурылина // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 23. № 2. С. 59–62.
- Bartlett R. *Wagner and Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Strasfogel J. A Radical Vision // Opera news. 30.01.1982. P. 9–11.

“Miraculous Metamorphoses” and “Simple-Minded Tricks”. Performances of the “Ring” by Richard Wagner in Entertainment Culture of Russian Capitals of the Early XX Century

Tatiana Bukina. Vaganova Academy of Russian Ballet, St. Petersburg, Russia, tbukina2002@mail.ru.

The article focuses on the phenomenon of Wagnerism in Russia at the turn of the 19th–20th centuries and its impact on the culture of the epoch, whose impact is widely recognized. As opposed to the established tradition which considers this impact at the level of the creative elite of the Russian Silver Age, including major intellectual and artistic figures, this paper raises a question about the role played by the reception of mass audiences in the spread of Wagnerism. Performances of Wagner's tetralogy *Der Ring des Nibelungen* by the troupes of the Imperial Theatres in 1900–1914, which caused a great public response, were chosen as material for the inquiry. The article reconstructs the reception of these productions by mass audiences based on reviews in the press, as well as memories of participants and witnesses of the performances. The undertaken analysis led to the conclusion that at that time the performances of Wagner's tetralogy were, in many respects, regarded by the audience as part of mass entertainment and attraction culture that experienced heydays in early 20th-century Russia.

Keywords: *Wagnerism in Russia at the turn of the XIX–XX centuries; Der Ring den Nibelungen; reception of opera performance.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-61-94

References

- Bartlett R. *Wagner and Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Benua A. N. *Moi vospominaniya: V 5 kn.* [My Memories: in 5 vols]. T. 1. M.: Nauka, 1980.
- Birkan R. *Teoriya iskusstva R. Vagnera i russkaya kul'tura kontsa XIX – nachala XX veka* [R. Wagner's Art Theory and Russian Culture in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries]. *Richard Vagner i sud'ba ego tvorcheskogo naslediya* [Richard Wagner and the Fate of his Artistic Legacy], Saint Petersburg, Ut, 1998, pp. 91–101.
- Bukina T. V. «Vysokaya klassika» v bytovom prostranstve kul'tury: tekhnologii adaptatsii (vagnerovskaya traditsiya v Peterburge rubezha XIX–XX vekov)

- [“High Classics” in the Everyday Space of Culture: Technologies of Adaptation (the Wagnerian Tradition in St. Petersburg at the Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries)]. *Antropologicheskii forum* [Forum for Anthropology], 2009, no. 11, pp. 183–215.
- Bukreeva O.G. Kul’turno-prosvetitel’naya deyatel’nost’ Popechitel’stva o narodnoi trezvosti v Rossii v kontse XIX – nachale XX veka [Cultural and Educational Activities of the Trusteeship for Public Sobriety in Russia in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries]. *Kul’tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyi zhurnal vuzov kul’tury i iskusstv* [Culture and Education: Scientific and Information Journal of Higher Education Institutions of Culture and Arts], 2014, no. 4(15), pp. 79–84.
- Cherkashina M.R. Nemetskii master kak uchitel’ Prokof’eva [The German Master as Prokofiev’s Teacher]. *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy], 1994, no. 3, pp. 140–141.
- Direktsiya Imperatorskikh teatrov. Afishi teatral’nykh predstavlenii v gorode Peterburge. Russkii, nemeckii yazyki [Directorate of the Imperial Theaters. Posters of theatrical performances in St. Petersburg. Russian, German]. Russian State Historical Archive, f. 497, inv. 15.
- Dobuzhinsky M.V. *Vospominaniya* [Memories], Moscow, Nauka, 1987.
- Durylin S.N. *Rikhard Wagner i Rossiya. O Vagnere i budushchikh putyakh iskusstva* [Richard Wagner and Russia. On Wagner and the Future Paths of Art], Moscow, Musaget, 1913.
- Fantalov A.N. Stsenicheskie obrazy Vagnera i arhitekturnyi dekor Sankt-Peterburga [Wagner’s Stage Images and the Architectural Decoration of St. Petersburg]. *Rikhard Wagner i Rossiya* [Richard Wagner and Russia], Saint Petersburg, Izdatel’stvo RGPU im. A.I. Gertsena, 2001, pp. 137–145.
- Fefelova A.G. Mif i ritual v libretto opernykh tsiklov R. Vagnera i N. Rimskogo-Korsakova [Myth and Ritual in the Libretti of the Opera Cycles of R. Wagner and N. Rimsky-Korsakov]. *Vestnik Permskogo universiteta* [Perm University Bulletin], 2012, vol. 1(17), pp. 173–179.
- Fradkina E. *Zal Dvoryanskogo sobraniya: Zametki o kontsertnoy zhizni Sankt-Peterburga: Ocherki* [The Hall of the Noble Assembly: Notes on Concert Life in St. Petersburg: Essays], Saint Petersburg, Kompozitor, 1994.
- Gofman A.B. *Moda i lyudi. Novaya teoriya mody i modnogo povedeniya* [Fashion and People. A New Theory of Fashion and Fashion Behavior], Moscow, Nauka, 1994.
- Khronika. Sankt-Peterburg. Mariinskii teatr. “Zigfrid” [Chronicle. St. Petersburg. Mariinsky Theatre. “Siegfried”]. *Russkaya muzykal’naya gazeta* [Russian Musical Gazette], 1902, no. 6, pp. 177.
- Kicheva E.A. Tsivilizatsiya pered sudom opery: “Parsifal” i “Skazanie o nevidimom grade Kitezhe” kak otvet na dukhovnyi vyzov epokhi [Civilization before the Court of Opera: “Parsifal” and “The Legend of the Invisible City of Kitezh” as a Response to the Spiritual Challenge of the Age]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul’turnaya kommunikatsiya* [Moscow University Bulletin. Series 19. Linguistic and Intercultural Communication], 2014, no. 4, pp. 121–128.
- Konechnyi A.M. Rayok v sisteme petersburgskoi narodnoi kul’tury [Raree Show in the System of St. Petersburg Folk Culture]. *Russkii fol’klor* [Russian Folklore], vol. XXV, Moscow, AS USSR Publishing House, 1989, pp. 123–138.
- Korsukova K.R. Rezhisserskie metody V.E. Meerkhol’da v Imperatorskom teatre [Meyerhold’s Directing Techniques at the Imperial Theater]. *Innovatsionnaya nauka* [Innovation Science], 2018, no. 5, pp. 154–155.
- Korzukhin I.A. *Drama-misteriya R. Vagnera “Parsifal” na stsene Auditorii im. printsa A.L. Ol’denburgskogo pri narodnom dome* [R. Wagner’s Mystery Drama “Parsifal” at the Prince A.L. Oldenburgsky Auditorium of the People’s House], Saint Petersburg, Tip. Glavnogo Upravleniya udelov, 1913.

- Krinitysyn A.B. Tema rytsarstva v lirike A. Bloka v ee svyazi s tvorchestvom R. Vagnera [Theme of Chivalry in the Lyrics of A. Blok in Its Connection With the Works of R. Wagner]. *Rikhard Vagner v Rossii* [Richard Wagner in Russia], Tübingen, s.n., 2001, pp. 201–216.
- Kyui Ts. A. *Koltso nibelungov. Trilogiya Rikharda Vagnera. Muzykal'no-kriticheskiy ocherk* Ts. A. Kyui (izvlechenie iz fel'yetonov, pechatavshikhnya v "Sankt-Peterburgskikh vedomostyakh" v 1876 g.) [Ring of the Nibelungs. Richard Wagner Triloggy. C. A. Cui's Musical and Critical Essay (excerpted from feuilletons printed in the "Sankt-Peterburgskiy Vedomosti" in 1876)], Moscow, Yurgenson, 1909.
- Larosh G.A. "Nibelungov persten". Nablyudeniya i zametki ["The Ring of the Nibelung". Observations and Notes]. *Izbr. stat'i Vyp. 3: Opera i opernyi teatr* [Selected articles. Iss. 3: Opera and Opera Theatre], Leningrad, Muzyka, 1976.
- Larosh G.A. Russkie i zapadnye gazety o Baireite i "Nibelungakh" [Russian and Western Newspapers About Bayreuth and the "Nibelungs"]. *Izbr. stat'i. Vyp. 3: Opera i opernyi teatr* [Selected articles. Iss. 3: Opera and Opera Theatre], Leningrad, Muzyka, 1976.
- Leifert A.V. *Balagany* [Balagans], Petrograd, Izdanie Ezhenedel'nika petrogradskikh gos. akadem. teatrov, 1922.
- Linchenko I.A. *Zigfrid* [Siegfried], Odessa, Tip. "Odesskikh novostej", 1911.
- Lipaev I.V. *Vagneriana. Sputnik oper i muzykal'nykh dram R. Vagnera* [Wagnerian. Companion to the Operas and Musical Dramas of R. Wagner], Moscow, Tip. K. L. Men'shova, 1904.
- Lotman Yu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of a Fiction Text], Moscow, Iskuststvo, 1970.
- Malkiel' M.G. *Rikhard Vagner i ego opery na stsene Imperatorskoi Russkoi opery (Mariinskogo teatra) v Sankt-Peterburge* [Richard Wagner and his operas at the Imperial Russian Opera (Mariinsky Theater) in St. Petersburg], Saint Petersburg, Biont, 1996.
- Osovskii A. *Muzykal'no-kriticheskie stat'i (1894–1912)* [Music and Critical Articles (1894–1912)], Leningrad, Muzyka, 1971.
- Pashchenko M.V. "Filologiya muzyki" Vyacheslava Ivanova (k probleme "russkii" Vagner i "russkii" Nitshe) [Vyacheslav Ivanov's "Philology of Music" (to the problem of "Russian" Wagner and "Russian" Nietzsche)]. *Vestnik kul'turologii* [Herald of Cultural Studies], 2019, no. 1(88), pp. 161–186.
- Pashchenko M.V. *Syuzhet dlya misterii: Parsifal' – Kitezh – Zolotoi Petushok (istoricheskaya poetika opery v kanun moderna)* [The Plot for the Mystery: Parsifal – Kitezh – Golden Cockerel (Historical Poetics of Opera on the Eve of Modernity)], Moscow, Saint Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2018.
- Pchelina O.V. "Iskusstvo i revolyutsiya": ot Rikharda Vagnera do Dmitriya Merezhkovskogo ["Art and Revolution": From Richard Wagner to Dmitry Merezhkovsky]. *Diskussiya* [Discussion], 2013, no. 5–6 (35–36), pp. 36–40.
- Porfir'eva A.L. *Blok i Vagner* [Blok and Wagner]. *Rossiya – Evropa. Kontakty muzykal'nykh kul'tur* [Russia – Europe. Contacts of Musical Cultures], Saint Petersburg, RIII, 1994, pp. 186–220.
- Porfir'eva A.L. *Dramaturgiya Vyach. Ivanova (Russkaya simvolicheskaya tragediya i mifologicheskii teatr Vagnera)* [The Dramaturgy of Vyach. Ivanov (Russian Symbolic Tragedy and Wagner's Mythological Theater)]. *Problemy muzykal'nogo romantizma: Sb. nauch. trudov* [Problems of Musical Romanticism: Collection of Scientific Works], Leningrad, LGITMIK, 1987, pp. 31–58.
- Rikhter K. *Vagner i Skryabin – dva tvortsa Gesamtkunstwerk'a svoei epokhi* [Wagner and Scriabin – Two Creators of the Gesamtkunstwerk of Their Age]. *Rikhard Vagner i Rossiya* [Richard Wagner and Russia], Saint Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena, 2001, pp. 109–125.
- Rubakin N.A. *Etyudy o russkoi chitayushchei publike* [Essays on the Russian Reading Public]. Idem. *Izbrannoe* [Selection], vol. 1, Moscow, Kniga, 1975, pp. 35–104.

- Rudnev V. P. *Ehntsiklopedicheskiy slovar' kul'tury XX veka. Klyucheveye ponyatiya i teksty* [Encyclopedic Dictionary of Culture of the Twentieth Century. Key Concepts and Texts], Moscow, Agraf, 2001.
- Sarieva E. A. Kafeshantan Sharlya Omona [Charles Aumont's Caf  chant]. *Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII–XIX vekov. Ocherki istorii i teorii* [Russian Entertainment Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Essays on history and theory], Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, 2001, pp. 356–357.
- Sarieva E. A. *Razvlecheniya v staroi Moskve: ocherki istorii (60–80-e gody XIX veka)* [Entertainment in Old Moscow: Historical Sketches (60–80s of Nineteenth Century)], Moscow, Izdatel'stvo GIL, 2013.
- Serov A. N. *Stat'i o muzyke. Vyp. 6. 1863–66* [Articles on Music. Iss. 6. 1863–66], Moscow, Muzyka, 1990.
- Shchepalina E. A. Kontseptsiya mifotvorcheskogo iskusstva v pisatel'skom nasledii S. N. Durylina [The Concept of Mythogenetic Art in the Writer's Heritage of S. N. Durylin]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya* [Samara University Bulletin. History, Pedagogics, Philology], 2017, vol. 23, no. 2, pp. 59–62.
- Skorina E. G. N. A. Rimskii-Korsakov mezhdru Bellini i Vagnerom [N. A. Rimsky-Korsakov between Bellini and Wagner]. *Obraz «Italii zlatoi» v khudozhestvennykh kartinakh mira (k 200-letiyu so dnya rozhdeniya A. S. Pushkina). Tezisy dokladov mezhdruvuzovskoi nauchnoi konferentsii* [The image of “Golden Italy” in the Artistic Worldviews (to the 200th Anniversary of the Birth of Alexander Pushkin). Theses of Reports of the Interuniversity Scientific Conference], Petrozavodsk: PetrGU, 1999, pp. 20–22.
- Solostyuk T. Traditsiya perevoda opernogo libretto R. Vagnera v russkoi khudozhestvennoi kul'ture 80-kh godov XIX–10-kh godov XX veka (k probleme «russkogo Vagnera») [The Tradition of Translation of Wagner's Opera Libretti in the Russian Artistic Culture of the 1880s–1910s (to the Problem of “Russian Wagner”)]. *Rikhard Vagner i Rossiya* [Richard Wagner and Russia], Saint Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A. I. Gertsena, 2001, pp. 126–136.
- Stanislavskii K. S. Moya zhizn' v iskusstve [My Life in Art]. *Sobranie sochinenii: V 9 t.* [Collected Works: In 9 vols], vol. 1, Moscow, Iskusstvo, 1988.
- Stanislavskii M. V. *Vagner v Rossii* [Wagner in Russia], Saint Petersburg, Tip. A. S. Suvorina, 1910.
- Strasfogel J. A Radical Vision. *Opera News*, January 30, 1982, pp. 9–11.
- Struve A. F. R. Vagner (po povodu stoletiya so dnya ego rozhdeniya) [R. Wagner (on the Centenary of His Birth)]. *Svirel' Pana* [Pan's Syrinx], 1913, no. 1, pp. 13.
- Sviridenko S. Mariinskii teatr. Vagnerovskii sezon 1912–1913 [Mariinsky Theatre. Wagnerian Season 1912–1913]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Gazette], 1913, no. 18–19, pp. 474–477.
- Sviridenko S. A. *Vagnerovskie tipy trilogii “Koltso nibelunga” i artisty Peterburgskoi opery* [The Wagnerian Types of the “Ring of the Nibelung” Trilogy and the Artists of the St. Petersburg Opera], Saint Petersburg, Tip. A. Benke, 1908.
- Sviridova S. A. “Nyurnbergske meistersingery” R. Vagnera. *Obshchedostupnyi ocherk [i libretto]* [R. Wagner's “The Meistersingers of Nuremberg”. Popular essay [and libretto], Saint Petersburg; Moscow, V. Bessel' i Ko, 1914.
- Swift E. *Razvlekatel'naya kul'tura gorodskikh rabochikh kontsa XIX – nachala XX veka* [The Entertainment Culture of Urban Workers in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries]. *Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII–XIX vekov. Ocherki istorii i teorii* [Russian Entertainment Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Essays on history and theory], Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, 2001, pp. 300–315.
- Telyakovskii V. A. *Vospominaniya. 1898–1917* [Memories. 1898–1917], Moscow; Leningrad, Iskusstvo, 1965.
- Uvarova E. D. *Kak razvlekalis' v rossiiskikh stolitsakh* [How the Russian Capitals Were Entertained], Saint Petersburg, Aleteiya, 2004.

- Uvarova E. D. Vokzaly, sady, parki [Train Stations, Gardens, Parks]. *Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII–XIX vekov. Ocherki istorii i teorii* [Russian Entertainment Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Essays on history and theory], Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, 2001, pp. 337–340.
- Val'ts K. F. *Shest'desyat pyat' let v teatre* [Sixty-five Years in Theatre], Leningrad, Academia, 1928.
- Valter V. G. *Obschedostupnoe posobie dlya slushatelei muzykal'noi dramy R. Vagnera "Kol'tso nibelunga". Tri vechera ("Val'kiriya", "Zigfrid", "Gibel' bogov") i prolog ("Zoloto Reina"). S 93 notnymi primerami (leitmotivami)* [A General Guide for Listeners of R. Wagner's Musical Drama "The Ring of the Nibelung". Three Evenings ("Valkyrie", "Siegfried", "The Götterdämmerung") and a Prologue ("The Rheingold"). With 93 Note Examples (Leit-motifs)], Moscow, Yurgenson, 1896.
- VI. D. Moskva. Bol'shoi teatr. Vagnerovskie itogi [Moscow. Bolshoi Theater. Wagnerian Results]. *Muzyka* [Music], 1913, no. 128, pp. 329.
- Voloshchenko A. Yu. *Tetralogiya "Kol'tso nibelunga" v kontekste russkoi vagneriany: dialog interpretatsii nachala XX — nachala XXI vekov. Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Tetralogy "The Ring of the Nibelung" in the Context of Russian Wagnerianism: Dialogue of Interpretations of the Early Twentieth—Early Twenty-first Centuries. Doctoral Thesis in Art History], Nizhnii Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. I. Glinki, 2006.
- Vospominaniya o B. V. Asaf'yeve [Memories of B. V. Asafiev]. Leningrad, Muzyka, 1974.
- Wagner R. (Biografiya). "Tangeizer" (Sostyazanie pevtsov v Vartburge). *Opera v 3-h d. Muz. R. Vagnera (kratkiye libretto)* [Wagner R. (Biography). "Tannhäuser" (Competition of Singers in Wartburg). Opera in Three Parts. Mus. by R. Wagner (Brief Libretto)], Har'kov, Tip. M. Dreishule i synov'ya, 1914.
- Wagner R. *Gibel' bogov. 3-j den' iz trilogii "Kol'tso nibelunga". Sochinenie R. Vagnera. Perelozhenie dlya 1-go f/p Kleinmikhelya s russkim i nemetskim tekstami* [The Götterdämmerung. Day 3 of the "Ring of the Nibelung" Trilogy. Composed by R. Wagner. Arranged for 1 piano by Kleinmichel, with Russian and German Texts], Saint Petersburg, Muzykal'nyi magazin "Severnaya lira", 1911.
- Wagner R. Khor mladshikh strannikov "Bozhe vechnyi" iz opery "Tangeizer". *Muzyka R. Vagnera. Prispособil dlya zhenskikh golosov s f/p S. Gilev. Partitura [Chorus of the Younger Wanderers "Eternal God" From the Opera "Tannhäuser". Music by R. Wagner. Adapted for Female Voices with Piano by S. Gilev. Score]. Gilev S. Sbornik opernykh khorov* [A Collection of Opera Choruses], Iss. 3, Moscow, Yurgenson, 1896, pp. 16–18.
- Wagner R. Khor poslannikov mira "Pesn' mira, mira pesn'" iz opery "Rientsi". *Muzyka R. Vagnera. Prispособleno dlya zhenskikh golosov (s f/p). Partitura [Chorus of the Messengers of Peace "Song of Peace, Song of Peace" from the Opera "Rienzi". Music by R. Wagner. Adapted for Female Voices (With Piano). Score]. Gilev S. Sbornik opernykh khorov* [A Collection of Opera Choruses], Iss. 3, Moscow, Yurgenson, 1896, pp. 8–10.
- Wagner R. Khor za pryalkami iz opery "Moryak-skitalets" ("Nu zhuzhzh, vertis' skoree") dlya 3-golosnogo zhenskogo khora s f/p [Chorus Behind the Spinners from the Opera "The Flying Dutchman" ("Well Buzz, Spin Faster") for 3-voice Female Chorus With Piano]. *Pyat' khorov* [Five Choruses] (compiled K. Albrecht), vol. 1, Moscow, s.n., 1877, pp. 34–39.
- Wagner R. Khor za pryalkami iz opery "Moryak-skitalets" («Nu zhuzhzh, vertis' skoree») dlya 3-golosnogo khora bez soprovozhdeniya [Chorus Behind the Spinners from the Opera "The Flying Dutchman" ("Well Buzz, Spin Faster") for Unaccompanied Three-Voice Chorus]. *Dzbanovskij A. Shkol'noe pe-nie* [School Singing], Iss. 6, Moscow, Yurgenson, 1900, pp. 32–33.
- Wagner R. *Melodii iz opery "Tangeizer". Perelozhenie dlya dukhovogo orkestra. Partitura* [Melodies From the Opera "Tannhäuser". Arranged for Wind Orchestra. Score], Saint Petersburg, s.n., 1905.

- Wagner R. *Val'kiriya. 1-j den' iz trilogii "Koltso nibelunga"*. Sochinenie R. Vagnera. *Perelozhenie dlya 1-go f/p Kleinmikhelya s russkim i nemetskim tekstami* [Valkyrie. Day 1 of the "Ring of the Nibelung" Trilogy. Composed by R. Wagner. Arranged for 1 piano by Kleinmichel, with Russian and German Texts], Saint Petersburg, Muzykal'nyi magazin "Severnaya lira", 1911.
- Wagner R. *Zigfrid. 2-j den' iz trilogii "Koltso nibelunga"*. Sochinenie R. Vagnera. *Perelozhenie dlya 1-go f/p Kleinmikhelya s russkim i nemetskim tekstami* [Siegfried. Day 2 of the "Ring of the Nibelung" Trilogy. Composed by R. Wagner. Arranged for 1 piano by Kleinmichel, with Russian and German Texts], Saint Petersburg, Muzykal'nyi magazin "Severnaya lira", 1912.
- Wagner R. *Zoloto Reina. Vstuplenie k trilogii "Koltso nibelunga"*. Sochinenie R. Vagnera. *Perelozhenie dlya 1-go f/p Kleinmikhelya s russkim i nemetskim tekstami* [The Rheingold. Introduction to the Trilogy "The Ring of the Nibelung". Composed by R. Wagner. Arranged for 1 piano by Kleinmichel, with Russian and German Texts], Saint Petersburg, Muzykal'nyi magazin "Severnaya lira", 1913.
- Zherebin A. I. *Zachinatel' i "zavershiteli"*. Ideya sinteza iskusstv i eyo russkie kritiki [The Originator and the "Finishers". The Idea of Art Synthesis and Its Russian Critics], *Voprosy literatury* [Studies in Literature], 2009, no. 4, pp. 5–23.
- Zorkaya N. M. *Na rubezhe stoletii. U istokov massovogo iskusstva v Rossii. 1900–1910 gody* [At the Turn of the Century. At the Origins of Mass Art in Russia. 1900–1910], Moscow, Nauka, 1976.
- Zorkaya N. M. *Novaya obshchestvennaya i kul'turnaya situatsiya na rubezhe XIX–XX vekov. Problemy demokratizatsii iskusstva v epokhu massovykh sotsial'nykh dvizhenii* [The New Social and Cultural Situation at the Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Problems of Democratization of Art in the Era of Mass Social Movements]. *Sredstva massovoi kommunikatsii i sovremennaya khudozhestvennaya kul'tura. Stanovlenie sredstv massovoi kommunikatsii v khudozhestvennoi kul'ture pervoi poloviny XX veka* [Mass Communication and Contemporary Artistic Culture. Formation of Mass Communication in the Artistic Culture of the First Half of the Twentieth Century], Moscow, Iskustvo, 1983, pp. 71–96.
- Zuseva-Ozkan V. B. «I podnimet shchit devitsa...»: deva-voitel'nitsa v lirike A. Bloka ["And the Maiden Will Raise the Shield...": Warrior-Maiden in the Lyrics of A. Blok]. *Novyi filologicheskii vestnik* [The New Philological Bulletin], 2019, no. 2(49), pp. 160–176.

Нет, всё не то! Режиссерский театр в опере: верность произведению, верность зрителю

Ая Макарова

Первоначальная версия текста опубликована 13 декабря 2021 года в буклете к премьере спектакля «Фауст» в Пермской опере («Фауст», опера Шарля Гуно, либретто Жюль Барбье и Мишеля Карре, режиссер Василий Бархатов, премьера 18 декабря 2021 года).

VERSUS

Ая Макарова. Независимый исследователь, Санкт-Петербург, Россия, aya.makarova@gmail.com.

Статья посвящена возникновению и развитию феномена интерпретативной режиссуры в оперном театре. Опера как часть индустрии, как часть современного оперного бизнеса — живет по театральным законам, и оперный театр во многом структурно сходен с драматическим. Автор исследует исторические корни режиссерского театра применительно к опере, обязательное взаимодействие театра и общества, ситуации комфортного и дискомфортного существования зрителя. В статье обозначается несколько возможных истоков оперной режиссуры, каждый из которых задает собственную траекторию ее будущего развития. На протяжении этой истории различные режиссерские традиции, обладающие специфической генеалогией и восходящие к различным социокультурным контекстам, переплетаются и конфликтуют друг с другом, вступая в напряженный и содержательный разговор между собой. Актуальность интерпретативной режиссуры представляется читателю в разных аспектах. Проблемы оперного театра показаны через рассуждения о различных путях развития режиссуры и индустрии. Помимо этого, проанализированы культурные различия бытования режиссерского театра в зависимости от запросов государства, общества и ранее существовавшей театральной традиции. Статья предлагает обзор основных течений и галерею важнейших персоналий в истории режиссерского театра в опере. В заключительной части статьи автор делает прогноз на будущее. Режиссерский театр родился как проект, призванный изменить общество через деэлитизацию самого элитарного и вместе с тем самого человеческого из искусств — оперы. Возможно, что его возрождение будет связано с очередным обновлением общества и организующего его социополитического порядка.

Ключевые слова: *опера; режиссура; режиссерский театр; интерпретативная режиссура; история оперы; история театра.*

Прочитайте сказку... и решите, какой же все-таки у сказки должен быть конец — настоящий конец — и почему. Очень может быть, что вам не понравится ни один. В таком случае сами придумайте сказке конец.

Джанни Родари

ДЖАННИ РОДАРИ написал серию сказок, у которых было по три финала, часто весьма разнящихся между собой. У нашей же истории — несколько начал; вот те, что нравятся мне.

Начало первое: целостность спектакля

Можно сказать, что режиссура как искусство создавать образ спектакля, подчиненный единому замыслу, зарождается в драматическом театре — в постановках Людвиг Кронек в Мейнингене в 1860-е годы. После успешных гастролей Мейнингенского театра по Европе такое понимание работы режиссера распространяется на сцене других стран и постепенно становится нормой.

Опера как часть индустрии, как часть современного оперного бизнеса — живет по театральным законам, и оперный театр во многом изоморфен драматическому (плюс оркестр и дирижер). Это значит, что и режиссер здесь — обязательная фигура; без него невозможно собрать спектакль как целое. Режиссер в опере уподобляется режиссеру в драме, становится не оформителем, а аналитиком. Советский и российский режиссер Борис Покровский, во многом определивший отечественные представления о данной профессии, формулирует это так:

Современному оперному режиссеру полагается, детально проанализировав партитуру, найти тонкие переплетения систем музыкальных образов, интонаций, гармоний, мелодий, особенностей драматургических приемов композитора, соотношения эмоциональных акцентов в связи с событиями, развитием действия. И, как результат, следует найти логику действий персонажей и образ всего события, ставшего центром эмоциональной разработки композитора¹.

1. Покровский Б. Режиссура оперного спектакля. М.: РАТИ — ГИТИС, 2016. С. 146.

Всегда ли мы при этом говорим о режиссерском театре в опере, анализируя современный репертуар оперных домов? Мне представляется, что нет; давайте посмотрим, как еще может начаться эта история.

Начало второе: ничто нельзя принимать как данность

Можно сказать, что режиссерский театр приходит в оперу после Первой мировой войны. В это время театр вообще сильно меняется, потому что меняется, обнуляется мир, который не может больше существовать по прежним законам. Немецкий режиссер Эрвин Пискатор, изменивший само понимание возможностей и задач театра, писал: «Мое летоисчисление начинается с 4 августа 1914 года»².

На первый план выходят вопросы социальные и политические. Новое искусство с доминирующей экспрессионистской эстетикой силится, но как будто не может описать отчаяние и боль, в которых тонет мир; искусство старое воспринимается как неуместно комфортное, некорректно развлекательное, смехотворно оторванное не просто «от жизни», но прежде всего от духовной жизни человека. Зыбкость мира требует радикализации эстетического высказывания, но при этом и неоднозначности. Бог дискредитирует себя так же, как автор произведения, и режиссеры нового типа начинают работу с современными им авторскими пьесами, неавторскими текстами, коллажами, а затем переносят свою постановочную эстетику на работу с классическими текстами и оперой. Открытость — для интерпретации, для внешних влияний, для неизбежного шока бытия — становится принципиальной чертой нового отношения к театру.

У руля нового оперного проекта оказывается драматург и режиссер. Бертольт Брехт пишет: «Развитие театра должно утратить свою предсказуемость, чтобы зритель не мог сказать: „Так и должно было быть“, а говорил скорее: „Это так, но могло быть и иначе“»³. Вместе с композитором Куртом Вайлем Брехт берется за создание новых оперных партитур, заведомо на-

2. Пискатор Э. От искусства к политике // Agitclub.ru. URL: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/heartf/piscator.htm>.

3. Цит. по: Музыкальный театр в меняющемся обществе // Проза.ру: литературный портал. 27.08.2011. URL: <https://www.proza.ru/2011/08/27/854>.

строенных на очищение жанра от однозначности и нацеленных как против сохранения *status quo* в обществе, так и против понимания оперы в этом обществе как одного из вариантов развлечения, отдыха, культурного досуга. Оперу для скучающих зрителей, которые хотят приятно провести вечер, Брехт сравнивает с кулинарией, поход в театр — с визитом в ресторан. И в первом же собственном либретто, «Возвышение и падение города Махагони», он рисует гротескную сцену гибели одного из персонажей от вождя обжорства.

Значит ли это, что старые партитуры, созданные в рамках другой картины мира, заведомо не подходят режиссерскому проекту, что композиторов и либреттистов, писавших оперы на протяжении трехсот лет до явления Брехта и Вайля, следует сбросить с корабля современности? Мне представляется, что нет.

Начало третье: секреты текста и правда контекста

Можно сказать, что по-настоящему режиссерским в нынешнем понимании оперный театр становится после Второй мировой войны, когда мир вновь пошатнулся. Оказалось, что уроки двадцатипятилетней давности никому не помогли и инфекция, попавшая в рану самоидентификации европейской культуры, развилась в устрашающую болезнь, болезнь нацизма. И если это так, если исцеление невозможно, то что же остается — ампутация истории, культуры, контекста?

И люди искусства, и политики стали искать прививку от нацизма — и нашли ее в оперном театре, на той самой территории, где можно «уловить» богатых зевак, инертных членов общества, досужих комнатных мыслителей и бросить им в лицо неуютную правду искусства, в котором нет готовых ответов, зато самые знакомые вещи — годами складывавшийся репертуарный канон — ставятся под сомнение.

В это время оперный театр объявляет себя радикальным. Как объясняет немецкий оперный интендант (тот, кто отвечает за планирование сезона, эстетическое направление театра, выбор людей, которые смогут это обеспечить) Клаус Целяйн, многое сделавший, чтобы утвердить именно такое понимание театра, — радикальность предполагает, что

...перед нами нет ничего, кроме оперного текста,
и мы обязаны вчитаться в него так глубоко, как

только можем. Нет никакой традиции, ничего — только партитура. И мы, как археологи, должны добраться до самых корней. Мы воссоздаем опус на сцене, находясь в определенном времени и месте, и видим его в соответствующей временной перспективе⁴.

Любопытно, что Целяйн описывает режиссерский театр в опере как театр текста, театр раскрытия существующих смыслов, то есть театр, к которому должны быть применимы любимые слова дирижера Артуро Тосканини — *come scritto*, «как написано». Такого подхода к музыке требовал Тосканини от своих оркестрантов. В немецком для этого тоже есть термин — *Werktreue*, «верность произведению», который приписывают мультиинструменталисту Арнольду Долмечу, умершему в 1940 году. *Werktreue* он проповедовал, чтобы сделать исполнение старинной музыки «аутентичным», то есть лишить его исполнительской интерпретации и максимально приблизить к «воле автора». Чувствуете подвох?

И не зря: в немецкоязычной критике слово *Regietheater* изначально появляется как антоним *Werktreue*. Иллюзия достижимости отказа исполнителя от интерпретации (сегодня применительно к музыке как таковой, скорее, преодоленная — на всех языках «аутентизм» как движение теперь принято называть «исторически информированным исполнительством») и от того, что он является человеком своего времени, — кажется, ключевая причина неприятия радикального режиссерского оперного театра как проекта, в то время как сам этот проект нацелен на понимание произведения, раскрытие его смысла (или смыслов), превращение стертых от частого воспроизведения и затуманенных «кулинарной» привычкой партитур в задевающие за живое спектакли.

Неудивительно, что зрители не хлынули потоком в театр, где им доставляют дискомфорт и предлагают задуматься о собственной неидеальности, используя для этого все параметры человеческого существования: зрение, слух, понимание речи, переживание тела, эмоции, способность к мышлению. От такого — оперного — театра сложно спрятаться, приходится вовлекаться. Или не ходить.

Проект режиссерского театра в опере был коммерчески невыгодным: мало кто захочет отдавать деньги неизвест-

4. Рейдер М. Штутгарт — Тель-Авив. Интервью // Московский музыкальный вестник. 09.05.2000. URL: https://www.mmv.ru/interview/09-05-2000_reider.htm.

но за что, да еще и с риском испытать дискомфорт, чтобы не сказать ужас. К тому же оперные постановки намного более дорогостоящие, чем другие типы театра: нужен оркестр, дирижер, певцы (которые учатся по многу лет и запрашивают соответствующие гонорары), декорации, свет...

От гибели режиссерский театр спасло государственное финансирование театров в Германии, обусловленное как раз таки желанием на государственном уровне защитить немецкоязычный мир от повторения двух мировых катастроф. Это означало не только субсидии, но и свободу выражать свое мнение со сцены. Такая роскошь была редкостью: немецкий театр получил возможность растить свою публику почти без оглядки на мнение людей, не задействованных непосредственно в работе самого театра.

Начало четвертое: оперная режиссура — всем

Однако и это еще не последнее начало. Можно сказать, что существенной чертой режиссерского театра в опере является глобальность, всеохватность, нормализация самой идеи постоянной реинтерпретации партитур и постоянно высказываемых противоречивых мнений по этому поводу. Мы помним, что Брехт и Пискарев хотели именно этого, но спровоцировать достаточно масштабную дискуссию невозможно до тех пор, пока она ограничивается жителями одного города, а точнее — публикой одного театра.

Неизбежно режиссерский театр должен был захватить важную площадку, к которой приковано внимание всего мира, а в идеале еще и каким-то образом обеспечить этому миру возможность посмотреть на результат. Решение обеих задач напрашивается: Байройт и телевидение.

Байройт — один из немногих островков оперы, где диктатура возводилась в добродетель даже после Второй мировой войны, когда не только оперное творчество, но и выказывания Вагнера были использованы как идеологическое оружие, служащее интересам НСДАП. Созданный Вагнером для себя и ставший средоточием его культа, Байройтский театр оставался сверхпопулярным, а сам культ Вагнера отнюдь не угас — лишь оказался украшен кисеей элитизма, которая должна была скрыть не то травму, не то стыд за события первой половины XX века. К 1976 году, когда тетралогии «Кольцо нибелунга» исполнялось сто лет, в Байройте царствовала вагнеровская династия. Попытки менее консервативно на-

строенных потомков расшатать устои приводили к тому, что в качестве радикальных и неканонических воспринимались решения чисто эстетические (например, отказ от громоздких декораций)—за неимением политических. Дирижерские трактовки тоже, при всем их несхождении, оценивались по лекалам соответствия неуловимому вагнеровскому духу, который мог снизить или не снизить на оркестр.

И вдруг в ознаменование столетия за «Кольцо» берутся двое французов: остросоциальный участник самых передовых общественных дискуссий режиссер Патрис Шеро и композитор и дирижер Пьер Булез, защитник и пропагандист современной музыки, гордящийся своим правом на интерпретацию.

Дирижер и режиссер тесно сотрудничают. К неортодоксальному, полному воздуха и некомфортных высоких тембров звучанию оркестра добавляется сценическое действие, одновременно следующее вагнеровскому сюжету и комментирующее его. Персонажи переосмысляются как социальные силы, идеи Фрейда и левых политиков становятся фундаментом для обсерватории, из которой можно понаблюдать за возвышением и падением Байройта.

Четыре спектакля, освященные на премьере, тем не менее продержались в Байройте четыре года, и на последнем представлении публика провожала их стоячей овацией. Цикл дважды был снят на видеопленку и демонстрировался по телевидению, а позже запись вышла сперва на видеокассете, а затем на DVD.

Интерпретация Шеро и Булеза стала частью вагнеровского канона, запись, которую не пропустит ни один любитель оперы. А идея смотреть оперу в записи или трансляции становится такой же привычной, как раньше благодаря грамзаписи и радио в обиход вошла привычка оперу слушать, не глядя.

Начало пятое: интендант — всему голова

И все-таки можно сказать, что режиссерский оперный театр начинается там и тогда, когда на сцену выходит интендант, чья задача не только в том, чтобы собрать во вверенном ему театре или на фестивале слаженный ансамбль творческих людей. Прежде всего он должен проложить эстетический маршрут, которым проследуют авторы, артисты и зрители, — и следить за тем, чтобы никто не заблудился. А это не-

легко. Чтобы обнаружить пятое начало, мы движемся еще ближе к сегодняшнему дню и переносимся в конец 1980-х — начало 1990-х годов.

Мы уже забежали вперед и познакомились с Клаусом Целяйном, собравшим в 1991–2006 годах в Штутгарте уникальную плеяду режиссеров и певцов, готовых решать сложнейшие сценические задачи. Многие из них сейчас — живые классики.

К 1990-м годам за режиссерским театром в опере уже закрепилась дурная слава. Американцы называли его *Eurotrash*, «евромусор», европейцы обвиняли в нарушении заветов жанра и жаловались на то, что он доставляет публике дискомфорт. Пожалуй, это косвенно подтверждает успешность проекта: благодаря творческой воле режиссеров опера (хотя бы частично) вернулась на территорию искусства. А искусство, разумеется, и не должно быть комфортным, уютным и успокаивающим; оно должно будоражить, задевать, порой даже принуждать человека к душевной работе. Это неприятно, тяжело — и бесценно.

Для немецкого — и, шире, европейского — режиссерского театра характерно повышенное внимание к экзистенциальным вопросам. Человеческое бытие проблематизируется прежде всего в поле социального и политического, но это инструмент, позволяющий направить луч прожектора на каждого и заставить его почувствовать себя опасно видимым, ответственным за себя. Не могут скрыться и артисты на сцене, под ярким светом софитов и зачастую в минималистичных декорациях. Идея радикального театра, какой мы ее уже знаем, заставляет искать в партитурах загадки и разгадки, полагаться в первую очередь на интеллектуальную работу как режиссера, так и зрителя. В таком театре нет места веселью: даже в комических операх прячется ужас бытия. Нет места и наслаждению театральностью, театром самим по себе, его красотой, его чудесами: ничто не должно отвлекать от главного, от идеи спектакля.

Чуть иначе представлял себе миссию и функцию оперного театра легендарный — и хорошо знакомый пермякам — бельгийский интендант Жерар Мортье.

В основе каждого оперного спектакля лежит партитура, которую необходимо проанализировать. Партитура, в свою очередь, состоит из трех элементов: музыкального текста, литературного текста (либретто) и сценических ремарок. По поводу

интерпретации этих трех составляющих всегда разгораются жаркие дебаты. Если внутри одной религии на основе одной книги формируются многочисленные конфессии и секты, то чему же удивляться, если интерпретации музыкального или литературного текста вызывают такую яростную реакцию. Игнорируя необходимость и неизбежность интерпретации, зрители говорят о «защите традиции», «верности духу произведения» и об «исторической достоверности». Многие считают, что театр должен быть «ближе к народу», а также что публика на спектакле должна расслабляться и погружаться в мечты»⁵.

Мортье поддерживал радикальную немецкую идею; но где бы он ни работал — от брюссельского Ла Моннэ, нового оперного дома, почти не населенного призраками прошлых времен, до дорогого и «статусного» Зальцбургского летнего фестиваля, — он стремился создать проект, способный говорить о мире именно средствами театра. Сюжет театра Мортье оказывается политическим не потому, что, по его мнению, театр, в особенности оперный, был придуман как политический проект: если внимательно проследить его рассуждения, видно, что этим тезисом он аргументирует следующую идею:

Театр должен постоянно находиться в движении, так же, как и мир. Ведь театр есть и картина, и рупор мира. Театр не должен шокировать, но должен расшатывать наши ежедневные привычки, наш конформизм. Театр не должен сводить наши чувства к сентиментальности. Только такой театр потрясает нас, будит эмоции и творческую энергию. А они суть экзистенциальная сила человечества⁶.

Словом, театр для Мортье не становится прозрачным медиумом, но превращается в самостоятельный, самодовлеющий, самоценный инструмент, который не только неверно игнорировать, но необходимо постоянно видеть; это не очки, о которых человек легко забывает при постоянном ношении, а скорее, бинокль, о котором необходимо помнить и заботиться.

5. Мортье Ж. Драматургия страсти. СПб.: Международный Дягилевский фестиваль, 2016. С. 64.

6. Там же. С. 92.

Его концепция оказалась настолько последовательно выстроенной и так сильно повлияла на умы, что мы можем говорить о «театре Мортье» как об особенном типе режиссерского театра в опере.

Но есть и третий путь. Во времена Маргарет Тэтчер театр как социальный инструмент обретает в Британии особую роль. От конфликтов в обществе нельзя спрятаться нигде, уровень политизации в стране нарастает. С 1982 по 1993 год в лондонской Английской национальной опере длится эра правления главного режиссера Дэвида Паунтни, заручившегося поддержкой дирижера Марка Элдера. В 1985 году их третьим верным соратником, который потом понесет знамя этой эстетики через море и горы, в баварский Мюнхен (1993–2006), становится интендант Питер Джонас. Они формируют собственный путь, основываясь, разумеется, на традициях британского драматического театра, но в той же мере и на многовековом опыте концертной жизни.

Мы помним, что Великобритания — это остров; путь культурного развития Британии всегда был вполне европейским, но наособицу. И возникший здесь *director's theatre* похож и не похож на своего европейского собрата. Европейский режиссерский театр не знает слова более ругательно-го, чем «развлекательность»; британский постоянно стремится зрителя развлечь, чтобы увлечь, развеселить, чтобы удержать внимание, и, конечно, удовлетворить в некотором объеме потребность в театре-для-отдыха — потому что пилюлю в сладкой оболочке скормить зрителю проще. *Director's theatre* ориентируется на непосредственное восприятие, часто не заботясь об аналитичности, предпочитая европейскому дидактизму передачу аффекта для достижения эффекта.

Режиссеры двух европейских моделей гордятся собственным почерком, узнаваемостью, кодификацией приема; англичане стремятся стать протейми, подбирать средства под материал, постоянно удивлять. Европейский режиссерский театр *volens nolens* становится элитистским (напомним, что в Германии финансирование театров определяется не сборами), ориентированным на тех, кто готов раз за разом подставлять грудь под пулю, много думать, испытывать стыд за себя и за общество; *director's theatre* борется за аудиторию и стремится что-нибудь предложить даже самому ментально расторопному зрителю.

Режиссерский театр постепенно завоевывает мир, приходит он и на территорию постсоветской России, где наконец-то ощущается аромат свободы — в том числе и свобо-

ды интерпретации. Российский режиссерский театр стоит на плечах гигантов, умудрявшихся говорить со сцены о свободе во времена худсоветов и жесткого идеологического прессинга; во многом поэтому он наслаждается своим правом не только на свободу, но и на аполитичность.

Зонтичный термин «режиссерский театр в опере» собирает непохожие и вместе с тем сущностно родственные стратегии. Сегодня мы видим, что четких критериев режиссерского театра нет — но есть, несомненно, наблюдаемые семейные сходства.

Переплетаясь и смешиваясь, подпитываясь яркими идеями и стратегиями заокеанских режиссеров и неформатных одиночек, эти линии развития режиссерского театра в опере рожают все самое интересное и самое важное, что опера как театр может дать к началу XXI века.

Начало шестое, подозрительно похожее на конец: новое вино в дырявые мехи

В 2017 году австриец Мартин Кушей, один из обещанных выше живых классиков режиссерского театра немецкой модели, сказал: «Я думаю, что я в начале своей работы совершенно неосознанно открыл многое из того, что потом во всем мире внезапно стало современной эстетикой. Честно говоря, я до сих пор мечтаю о том, чтобы найти или выдумать нечто собственное, новое, ни на что не похожее. В то же время я знаю, что это мне больше не удастся. Когда тебе 55, открытия не совершить — может быть, позже, в 70»⁷, — и бросил ставить оперу.

Это предельно честная позиция: к 2019 году усталость материала и подхода стала очевидной. Режиссерский театр, яростно воевавший с потребительским отношением к искусству, сам стал его предметом: перестал удивлять, изумлять, шокировать, пронзать — но стал доступен для оправданного формирования ожиданий. Все чаще спектакли становились автореферентными, все больше новых постановок было посвящено осмыслению постановок более ранних. Сложившийся язык, отвердевший круг тем, понятные стратегии решения задач, предельная занятость самим со-

7. Макарова А. Театр возвышенного. Оперный режиссер Мартин Кушей. М.: Аграф, 2017. С. 131.

бой—все это наводило на мысль о том, что этот проект если не умер, то по крайней мере нуждается в отдыхе.

И отдых наступил. Совсем не такой, какого можно было ожидать. Пандемия коронавируса заставила театры закрыться, заперла людей в собственных домах, создала множество новых, малопонятных и оттого крайне болезненных проблем. Переосмысление этических норм стало невозможно воспринимать как набор локальных и четко ограниченных движений (#oscarssowwhite, #metoo, #blm), глобальность экологической катастрофы — бесполезно замалчивать. Сейчас, когда театры открываются снова, их существование уже не может быть прежним: изменился мир, а значит, изменились и люди, в том числе режиссеры.

Что это значит? Превращение режиссерского театра в понятный и удобный для препарации реликт? Новую косность приема? Анахроничность подхода? Или наоборот, выход из тупика?

Конец

Режиссерский театр в опере родился в атмосфере войны и ее предчувствия, в рушащемся мире, который нужно было отстраивать заново, в культуре, неизбежно коллапсирующей и не способной увидеть для себя будущее. Режиссерский театр родился как проект, призванный менять общество путем деэлитизации самого элитарного и вместе с тем самого человеческого из искусств — оперы. Режиссерский театр родился, чтобы зажечь свет в конце тоннеля. Режиссерский театр родился, чтобы люди поняли, что они — в тоннеле, и задумались о том, откуда исходит свет. Режиссерский театр родился как враг всякой стагнации, как противоядие против готовых решений. Режиссерский театр родился — и режиссерский театр умер.

Да здравствует режиссерский театр в опере. Может быть, вся наша надежда — на его второе пришествие.

Библиография

- Макарова А. Театр возвышенного. Оперный режиссер Мартин Кушей. М.: Аграф, 2017.
- Мортье Ж. Драматургия страсти. СПб.: Международный Дягилевский фестиваль, 2016.
- Музыкальный театр в меняющемся обществе // Проза.ру: литературный портал. 27.08.2011. URL: <https://www.proza.ru/2011/08/27/854>.

Пискатор Э. От искусства к политике//Agitclub.ru. URL: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/heartf/piscator.htm>.
Покровский Б. А. Режиссура оперного спектакля. М.: РАТИ — ГИТИС, 2016.
Целяйн К. Штутгарт — Тель-Авив/Беседовал М. Рейдер//Московский музыкальный вестник. 09.05.2000. URL: http://www.mmv.ru/interview/09-05-2000_reider.htm.

No, It's All Wrong!

Director's Theatre in Opera: Fidelity to the Work, Fidelity to the Audience

Aya Makarova. Independent scholar, St. Petersburg, Russia, aya.makarova@gmail.com.

The article is dedicated to the emergence and development of the phenomenon of interpretive theatre direction in opera as an art form. The author investigates the historical roots of director's theater in relation to opera, the inevitable interaction of theatre and society, and the audience's experience in relation to comfort and discomfort. Various aspects of the relevance of interpretive opera direction are presented to the reader. Discussions of the ways in which direction and the theater and music industries have developed show the problems of opera as a theatrical form. The article analyzes the cultural differences in the existence of director's theater based on the demands of the state, society, and existing theatrical traditions. It offers an overview of the fundamental trends and a gallery of the most important personalities in the history of director's theater. In the final part of the article, the author provides a forecast for the future.

Keywords: *opera; staging; theatre direction; Regietheater; history of opera; history of theatre.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-95-108

References

- Makarova A. *Teatr vozvyshennogo. Opernyj rezhisser Martin Kushej* [Theater of the sublime. Opera director Martin Kušej]. М.: Agraf, 2017.
Mortier G. *Dramaturgiya strasti* [Dramaturgy of a passion]. Saint Petersburg, International Dyagilev festival, 2016.
Музыкальный театр в меняющемся обществе [Musical Theater in a Changing Society]. *Proza.ru: literary portal*. August 27, 2011. URL: <https://www.proza.ru/2011/08/27/854>.
Piscator E. *Ot iskusstva k politike* [From art to politics]. *Agitclub.ru*. URL: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/heartf/piscator.htm>.
Pokrovsky B. A. *Rezhissura opernogo spektaklya* [Directing an opera performance], Moscow, RATI — GITIS, 2016.
Zehelein K. *Stuttgart — Tel'-Aviv* [Stuttgart — Tel Aviv]/Interviewed by M. Reider. *Moscow Musical Bulletin*. May 9, 2000. URL: http://www.mmv.ru/interview/09-05-2000_reider.htm.

Этот смутный объект звучания: метаморфозы композиторской партитуры в оперной индустрии

Никита Дубов

Никита Дубов. Независимый исследователь, Вена, Австрия, nikita.duboff@gmail.com.

В XX веке оперная партитура приобрела статус незыблемого и почти священного центра оперного спектакля. Битвы сторонников верности букве (традиционалистов) и верности духу (поклонников режиссерской оперы) до сих пор не утихают как в интернете, так и очных спорах. Однако клятвы в верности партитуре и обвинения в прегрешениях против нее показывают, что в живой театральной практике сохранить неприкосновенность партитуры почти невозможно. История оперы знает очень разные подходы к этому вопросу. С самого начала существования оперного искусства композитор был только частью процесса создания успешного театрального продукта, а не его центральной фигурой. С течением времени его положение менялось, и таким же образом менялось представление о ценности музыки в составе оперного спектакля. В XIX веке появление феномена репертуарного театра и консервация так называемого «оперного канона» — набора из 30–40 произведений, стабильно исполняемых во всех странах мира — превратило композитора в сакральную фигуру, а музыку — в священный объект любого оперного вечера. В действительности же индустрия камуфлировала свою тенденцию стандартизировать подход к оперной партитуре. Как в XVII веке, так и в XX столетии даже самые традиционалистские оперные театры сокращают длинноты, добавляют арии и переписывают композиторский текст.

Ключевые слова: *опера; оперная индустрия; режиссерский театр; авторская редакция; театральная редакция; пастиччо; купюра.*

ВОПРОС: «Кто главный в оперном спектакле?» многим опероманам покажется глупым и бестактным. Конечно же, композитор! В оперу приходят ради музыки, в русском языке даже есть неписаное правило: балет *смотрят*, а оперу *слушают*. Партитура всегда незыблема и вечна, а спектакль быстротечен, если мы не имеем в виду постановки-долгожители Леонида Баратова, Франко Дзеффирелли или Отто Шенка. В конце концов, имя композитора стоит первым в программке. Среди тех, кто разделяет это убеждение, есть и любители, и профессиональные музыканты. Эта публика обычно ненавидит феномен *Regieoper*¹ и при любом удобном случае бросается защищать оскорбленную честь композитора.

Читатели могут вспомнить скандал вокруг постановки «Евгения Онегина» на Новой сцене Большого театра в 2006 году. Галина Вишневская посетила спектакль Дмитрия Чернякова и была настолько оскорблена увиденным, что устроила с директором театра Анатолием Иксановым публичную дуэль в открытых письмах. Вот выдержки из послания Галины Павловны:

Мой театр закрыт на ремонт, но именно там я испытала священный трепет, выйдя в первом своем спектакле в 1953 году в партии Татьяны в опере двух наших гениев П. И. Чайковского и А. С. Пушкина, поставленной моим учителем и великим режиссером Б. А. Покровским. На этой постановке 1944 года публика нескольких поколений, обливаясь слезами, наслаждалась музыкой Чайковского и трепетала от каждого слова волшебных стихов Пушкина², произнесенных со знаменитой сцены великими певцами России.

То, что я увидела на премьере новой постановки «Евгения Онегина» 1 сентября, привело меня в ужас,

1. «Режиссерская опера» (нем.). См.: Макарова А. Нет, все не то! Режиссерский театр в опере: верность произведению, верность зрителю // Versus. 2022. Т. 2. № 6. С. 143–156 (опубликована в этом номере журнала).

2. Внимательные читатели сразу же отметят лукавое умолчание Галины Павловны о том, что либретто «Онегина» только частично состоит из стихов Пушкина. Чайковский вместе со своим напарником Константином Шиловским выбрали тексты из пушкинского романа — от нескольких строк до одной-двух строк, — заново их скомпоновали и написали собственные. Такое вольное обращение с первоисточником вызвало немало возмущенных откликов современников Чайковского, по резкости тона ничуть не уступающих письму Вишневской.

от которого я никак не могу избавиться. Утешает лишь мысль, что это бесстыдство произошло не на сцене Большого театра, где я почти четверть века пела, отдавая всю себя театру без остатка, как и каждый артист, кто имел честь петь на прославленной сцене.

В театре через дорогу от Большого я никогда не пела, он не был моим, и в такой знаменательный для меня день, как мое восьмидесятилетие, я не хочу, выйдя на эту сцену, пережить еще раз чувство отчаяния и унижения, охватившее меня на премьере 1 сентября, и, наверное, до конца своих дней я не избавлюсь от стыда за свое присутствие при публичном осквернении наших национальных святынь³.

Из-за океана Вишневской вторит обозревательница нью-йоркского *City Journal* Хизер Макдональд. В своей программной статье «Похищение оперы» (2007), посвященной второму году интендантства Питера Гелба в Метрополитен-опера, Макдональд критикует политику театра по увеличению числа современных режиссерских трактовок. Для автора оперы — «драгоценное окно в прошлое», а композитор — непоколебимый авторитет. Как раз на неуважении к этому авторитету журналистка пытается подловить Джонатана Миллера, поставившего «Любовный напиток» Гаэтано Доницетти в *New York City Opera* и сразу после этого приглашенного в Метрополитен.

На вопрос, действительно ли трогательные мелодии Доницетти соответствуют сценической ностальгии по 1950-м годам, Миллер отвечает в свою защиту: «Музыка прекрасно сочетается со сценографией; это всего лишь шутовское превращение, вот и все. Оно ничуть не хуже, чем солидная имитация деревенской жизни на сцене Метрополитен, удовлетворяющая разве что туристов». Но разве в музыке уже не заложены основы для постановочного решения? «Именно в музыке их нет», — настаивает он. Нет ничего более далекого от правды⁴.

3. Галина Вишневская не хочет справлять юбилей в Большом театре // Российская газета. 07.09.2006. URL: <https://rg.ru/2006/09/07/vishnevskaya.html>.

4. Mac Donald H. The Abduction of Opera // *City Journal*. 2007. Summer. URL: <https://www.city-journal.org/html/abduction-opera-13034.html>

И Вишневская, и Макдональд, критикуя эстетику постановок, апеллируют к композиторам как к истине в последней инстанции, утверждая, что они определяют не только звуковой облик, но и сценическое решение спектаклей. Задачей оперного театра в этом случае является максимально точное воплощение композиторской воли, зафиксированной в партитуре в виде нотного текста и либретто⁵. В таком подходе перекрещиваются две традиции: понимание оперы как опуса и помещение композитора-демиурга в центр оперной индустрии. Характерны ли эти постулаты для оперы как для театрального жанра?

* * *

Концепция музыкального произведения (опуса) сформировалась только в эпоху романтизма. Немецкий музыковед Карл Дальхауз выделяет четыре характерные черты опуса: это произведение, обладающее композиционной законченностью, полностью записанное, афункциональное и достойное эстетического созерцания-благоговения⁶. До конца XVIII века некоторые из этих четырех пунктов были довольно лабильны. Музыкальное произведение нередко становилось поводом для со-творчества. Симфонии в венских концертах-академиях исполнялись не сразу целиком, а вразбивку: половина симфонии в начале, половина в конце. К ним могли дописывать вступления или заменять их части. Клавирные сонаты записывались только для издания, вживую их можно было импровизировать или украшать по вкусу исполнителя. Но все чаще и чаще композиторы и их аудитория воспринимали сочинения как законченные «вещи в себе». Лидия Гёр⁷, американская исследовательница феномена музыкального канона, считает Эрнста Теодора Амадея Гофмана первым музыкальным критиком, сформулировавшим основной принцип музыкальной интерпретации как максимальной верности тексту:

5. Естественно, что за ремарки и словесный текст отвечает либреттист, но о его участии в создании оперы борцы за права композиторов вспоминают нечасто.

6. Цит. по: *Чердниченко Т.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1989. С. 143.

7. *Goehr L.* Being True to the Work//*The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 1989. Vol. 47. № 1. P. 55.

Настоящий художник весь живет творением, которое он воспринял в духе мастера и в том же духе исполняет. Он пренебрегает желанием так или иначе выставить свою личность; все его творчество и изобретательность направлены лишь к тому, чтобы в тысяче блестящих красок вызвать к жизни все те прекрасные, благодатные картины и явления, которые мастер волшебной силой заключил в свое детище, и сделать это так, чтобы они охватили человека светлыми, сияющими кругами и, воспламеняя его фантазию и глубочайшее внутреннее чувство, в стремительном полете унесли его в далекое царство духов⁸.

Это цитата из гофмановского эссе 1814 года об инструментальной музыке Бетховена. Тот же Гофман воспел «Дон Жуана» как «оперу опер». В одноименной новелле, кроме знаменитой романтической концепции моцартовского шедевра, читатель найдет характерный штрих, дающий некоторое представление о том, как обычно играли «Дон Жуана» в Германии начала XIX века:

Темная ночь; зябко и сердито кутаясь в плащ, шагает перед павильоном Лепорелло: *Notte e giorno faticar...* Вот как, по-итальянски! Здесь, в немецком городке, по-итальянски! *Ah, che piacere!* Значит, я услышу и речитативы и все остальное так, как их задумал и воплотил великий художник!⁹

Это замечание дает понять, что рассказчик привык слышать «Дон Жуана» в переводе на немецкий и, скорее всего, с разговорными диалогами вместо речитативов. Адаптация оперных партитур под театральные нужды и традиции разных стран была совершенно привычным делом с самого зарождения оперной индустрии. До 1850-х годов театральная музыка находится на совершенно ином положении, чем музыка инструментальная. Для создания успешного оперного спектакля партитура ничуть не более важна, чем голоса певцов, древесина для декораций или сукно для костюмов. Все эти компоненты — сырье для финального продукта, театрального представления. Если композитор присутствует на репетициях, он с готовно-

8. Гофман Э.Т.А. Инструментальная музыка Бетховена // Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 65.

9. Гофман Э.Т.А. Дон Жуан // Там же. С. 83. (Перевод исправлен. — Прим. ред.)

стью перепишет арию для капризной певицы или добавит несколько тактов музыки для эффектной перемены декораций. Если композитора по каким-то причинам нет, то подгонку партитуры под нужную мерку совершит театральный капельмейстер или импресарио. Иногда метаморфозы настолько сильны, что исходный авторский вариант в переработке практически неузнаваем. Пример такого спектакля описан у Стендаля в «Жизни Моцарта». Вильгельмина, страстная немецкая меломанка, в 1801 году посещает Париж и отправляется на представление «Волшебной флейты». Но опера почему-то переименована в «Таинства Изи́ды» и это еще не самый большой из сюрпризов, которые ожидают Вильгельмину.

Я видела «Таинства Изи́ды»; декорации, танцы, костюмы — все это очень хорошо. Но слышала ли я произведение Моцарта? Получила ли я впечатление именно от его музыки? Ни в малейшей мере. <...> Как можно было не понять того, что превратить эту пьесу в большую оперу — значит целиком исказить ее? Прежде всего, чтобы заслужить достойный отзыв вашей музыкальной академии, потребовалось ввести в либретто сплошь чуждые ему по духу речитативы; кроме того, пришлось вставить множество арий и песен, которые, хотя и написаны все тем же автором, не вяжутся ни с самой пьесой, ни с характерными для нее музыкальными приемами; наконец, оказалось нужным добавить немало самых разнородных отрывков, необходимых для введения чудесных балетных сцен, которыми она украшена. Из всего этого получилось нечто совсем не моцартовское: музыкальное единство нарушено, от общего замысла нет и следа, обаяние исчезло. <...> Я умолчу об отдельных мелодиях, транспонированных — и очень неудачно — в иные тональности, а также и о кое-каких прочих искажениях; но я выскажу свое сожаление по поводу того, что выкинуты некоторые прекрасные отрывки; особенно мне жаль наивного дуэта, который поется двумя детьми, а также и другого дуэта, исполняемого принцем и принцессой после того, как обоими вместе пройдены испытания водой и огнем. <...> В заключение, к чести Моцарта, нам придется сказать французам: ваша опера «Таинства Изи́ды» — прекрасное произведение, необычайно благородное и стоящее, быть может, значительно выше нашей

«Волшебной флейты», но это отнюдь не моцартовское произведение¹⁰.

Авторы «Таинств» — чешский композитор Людвиг Венцель Лахнит и французский драматург Этьен Морель де Шедевиль. Сегодня можно послушать плоды их трудов: в 2016 году «Таинства Изиды» были записаны под управлением швейцарского дирижера Диего Фазолиса. *Mozart à la française* оказался невероятно популярным, эту постановку застал в середине века Гектор Берлиоз, посвятивший несколько гневных строк «Таинствам» в одном из своих фельетонов. Впрочем, он и сам был ответственен за переделку «Вольного стрелка» Вебера для Гранд-опера. Квазипастичко Лахнита и Шедевилья были, возможно, одним из самых ярких примеров вторжения в авторский текст, но в ту эпоху далеко не единственным.

В 1851 году почти одновременно происходят два события, которые можно считать отправными точками массового восприятия оперы как композиторского опуса в первую очередь. В Италии издательство *Casa Ricordi* выпускает партитуру новой оперы Джузеппе Верди «Риголетто». Впервые за историю издательства в нотах проставлены указания метронома. Итальянские оперные композиторы до Верди использовали устойчивый набор типичных ситуаций, повторявшихся из либретто в либретто, и музыкальных форм. Тип движения, мелодический рисунок, фактура сопровождения тоже стандартизировались. Дирижеру было достаточно взглянуть в ноты, чтобы понять, в каком темпе и с какими нюансами нужно играть арию, ансамбль или хор. Верди, используя нормы современной ему итальянской оперы, приобрел невероятную популярность и стал постепенно развивать индивидуальный стиль письма. «Риголетто» — точка невозврата. Без точных авторских указаний оркестровые музыканты более не могли понять, что именно от них требуется¹¹. И чем сильнее Верди менял принятые нормы, тем настойчивее он требовал от всех участников

10. Стендаль. Жизнь Моцарта / Под ред. Ю.Б. Корнеева // Собр. соч.: В 15 т. Т. 8. М.: Правда, 1959. С. 191–194. URL: <http://henri-beyle.ru/books/item/f00/s00/z0000007/st032.shtml>.

11. Михаэль Вальтер, немецкий историк оперных институций, указывает на амбивалентность темпа во вступлении к «Риголетто», для правильного исполнения в этом случае число ударов метронома критически необходимо. См.: *Walter M. Oper. Geschichte einer Institution*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016. S. 361.

театрального процесса соблюдать его волю и играть/петь так, как написано, *come è scritto*, чем особенно раздражал певцов, привыкших импровизировать каденции и демонстрировать вокальную эквилибристику при любом удобном случае.

В тот же год, 1851-й, в Германии, Рихард Вагнер публикует пространное эссе «Опера и драма», в котором излагает свои взгляды на состояние современной ему оперной эстетики и предлагает альтернативный подход — создание музыкальной драмы. В ней больше не будет деления на отдельные номера, которые можно при желании выбрасывать или менять, вся сложная структура будет развиваться без пауз. Ядром такой драмы будет полное слияние музыки и текста (все либретто для своих опер Вагнер писал сам), а не самовыражение солистов или сценические эффекты. В более поздней статье «Произведение искусства будущего» Вагнер находит название для своей концепции тотального театра — *Gesamtkunstwerk*, всеобщее произведение искусства, погружающее посетителя театра в необыкновенное, уникальное переживание сродни групповой медитации или религиозной церемонии. Композитору удалось воплотить мечту, но для этого пришлось построить собственный театр в городке Байройт, где Вагнер не только отвечал за все музыкальные процессы, но и лично отбирал художников, бутафоров, а также руководил режиссурой. Так родился образ всесильного оперного композитора, в процессе сочинения оперы знающего все аспекты будущей постановки и полностью контролирующего процесс создания спектакля.

Естественно, перспектива быть хозяином в оперном доме понравилась большинству сочинителей опер. Вот только индустрия вовсе не хотела так быстро сдаваться и жертвовать своими удобствами ради верности композиторскому замыслу. Верди пришлось пройти долгий и тернистый путь борьбы с десятками импресарио и певцов прежде, чем самому задавать правила игры. Вагнер перехитрил оперный мейнстрим, построив свой собственный театр в Байройте специально для своих опер. Отстаивать свои права, приходилось многим композиторам, порой достаточно воинственно. Например, партитуры Николая Андреевича Римского-Корсакова хранят следы битв с дирекцией Императорских театров. Начиная со «Снегурочки» композитор постоянно указывает на нежелательность сокращений в своих операх. Особенно дорогое его сердцу «Сказа-

ние о граде Китеже» открывается предисловием с точными указаниями для постановщиков. Римский-Корсаков отдельно подчеркивает:

При сценической постановке *сказания* никакие сокращения, а также перерывы музыки не могут быть допущены, как искажающие драматический смысл и музыкальную форму. Пропуск или замена одних оркестровых инструментов другими, за исключением домр во втором действии и других случаев, указанных в оркестровой партитуре, автором не допускаются. Если театр не имеет необходимого набора шести колоколов в глубине сцены, <...> то постановка *сказания* становится невозможной.

Хор должен быть достаточно велик, чтобы выполнить требуемые по сцене подразделения на малые хоры. При исполнении автор не желает драматических выкриков, шепота и говорка, допуская лишь настоящее ариозное и декламационное пение.

В лирических моментах находящиеся на сцене непоющие артисты не должны отвлекать слушателя от пения излишней игрой и движениями.

Подобно тому, как при издании прежних своих оперных произведений, автор и ныне ставит на вид, что таковые, по его убеждению, прежде всего суть *произведения музыкальные*¹².

К моменту создания «Китежа» система работы театральных институций разительно отличалась от оперного производства времен «Таинств Изиды». Если до начала XIX века оперный дом обычно существовал по итальянской системе *stagione* — спектакль создается с нуля, проходит некоторое количество раз и исчезает навсегда, то к 1890-м годам уже почти все европейские театры перешли к сохранению и постоянному воспроизведению стандартного набора опер. Этот набор незыблемых величин, на которые надо ориентироваться — вроде «Дон Жуана», «Травиаты» или «Гугенотов», увеличивается, тогда как число новых сочинений уменьшается. Причем дело не столько в признании культурного ста-

12. Римский-Корсаков Н. А. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии // Полн. собр. соч. М.: Музгиз, 1962. Т. 14 (А). С. 56.

туса партитуры, сколько в удержании самых кассовых опер, к которым публика привыкла. Так рождается репертуарный канон, в который новичкам все труднее попасть. Кроме того, театры пытаются фиксировать для последующего тиражирования и некоторые самые удачные постановки. Например, в парижской Гранд-опера, — театре, на который ориентируются в то время буквально все, — с 1850-х начинают распространять режиссерские дирекции наиболее популярных спектаклей — с эскизами декораций, точным указанием расположения реквизита на сцене и почти хореографической нотацией мизансцен. Столичный шик можно не просто унести с собой в сердце и памяти, но и воспроизвести в любом другом театре при наличии достаточно бюджета.

С появлением звукозаписи оперная партитура начала жить новой жизнью. В 1903 году на лейбле *His Master's Voice* выпустили полную запись оперы «Эрнани»; музыка Верди обрела вполне самостоятельное существование, в полном отрыве от сиюминутных театральных обстоятельств. О такой автономии в начале XIX века можно было только мечтать. Как только записи стало возможно монтировать и подчищать, они стали роскошными блокбастерами — памятниками не только композиторам, но и дирижерам, певцам, звукорежиссерам и их личным вкусам. Благодаря этому музыка в оперном театре получила огромное преимущество. Послушав дома интерпретацию Караяна или Джулини, слушатель приходил в театр подготовленным и мысленно сравнивал живое исполнение с любимой записью-эталонном.

★ ★ ★

Повлияло ли это на театральную практику работы с оперной партитурой? В 1922 году австро-венгерский композитор Карл Гольдмарк в своей биографии заметил:

Композитора в опере охотно видят на премьере постановки, гораздо менее охотно на репетициях. <...> У капельмейстера свое представление о темпах, режиссер ставит по своему собственному разумению, а не по ремаркам <...> Если композитор не обладает славой Рихарда Вагнера, то он легко может в двадцати театрах, даже в самых крохотных,

увидеть двадцать разных версий оперы, но только не свою!¹³

То есть хороший композитор — отсутствующий композитор, еще лучше — мертвый, который не мешает театру делать свое дело. В первой половине XX века большинство имен в репертуарном каноне принадлежали мертвым классикам, за оперным театром уже закрепились репутация хранителя традиций, но основные практики обращения с партитурой остались прежними. Ревнители традиций, сосредоточенные на фиксации режиссерских «святотатств», чаще всего не замечают модификаций в музыке и тексте и даже не догадываются, что та версия любимой оперы, к которой они привыкли, вовсе не является аутентичной, поскольку менялась на протяжении своей сценической жизни. Оперных импресарио былых времен ничуть бы не удивили новейшие эксперименты с интервенциями в канонический текст («Борис» Модеста Мусоргского — Сергея Невского в Штутгартской опере, «Замок герцога Синяя Борода» Белы Бартока — Валерия Воронова в Пермском театре оперы и балета или финальная сцена «Турандот» Джакомо Пуччини в версии Лучано Берлио).

Какие же изменения может претерпеть оперный текст при превращении в спектакль?

Время, вперед!

Кэролайн Аббате и Роджер Паркер, авторы книги «История оперы: первые четыре столетия», справедливо отмечают, что «даже в самых великих операх есть скучнейшие моменты»¹⁴. Самый простой способ от них избавиться — отсечь лишнее. История оперных купюр могла бы стать темой отдельного исследования. Театры режут все, что затягивает спектакль.

Представления об идеальном течении музыкально-театрального времени для каждой эпохи свои. Например, в 1799 году в Вене прошла премьера оперы Антонио Сальери «Фальстаф, или Три шутки». Во втором действии композитор попытался оживить длинную сцену Фальстафа и Фор-

13. Цит. по: Walter M. Op. cit. S. 253.

14. Abbate C., Parker R. A History of Opera: The Last Four Hundred Years. L.: Penguin Books, 2015. P. 212.

да и включил в бесконечный речитатив небольшие ариозо (рис. 1 и 2). Но то, что сработало в одной столице, не обязательно найдет понимание в другой. Когда в том же году оперу ставили в Дрездене, то местная труппа уловку Сальери не оценила и просто выбросила большую часть вышеуказанной сцены¹⁵.

Чем более массовым развлечением становится опера, тем сильнее возрастают требования к скорости развития сюжета. Жертвой сокращения могут стать повторения частей в арии или куплетов в хоре. Эти купюры нередко становятся традиционными. Если мы заглянем в клавиры *Edition Peters*, одного из самых уважаемых немецких издательств 1940–1950-х годов, то увидим там указания на стандартные способы сделать оперу покороче. В операх Моцарта под некоторыми ариями стоит сноска *bleibt oft fort* (часто пропускается) или *bleibt immer fort* (пропускается всегда). Таким образом во втором акте «Так поступают все» Феррандо лишается арии и каватины.

Требования Верди играть, как написано, *Peters* тоже принимает с большой долей скептицизма. Излишние, по мнению редактора, повторения в финале первой картины «Бала-маскарада» стоит выпустить. Начало купюры обозначено литерами Vi-, окончание — литерами -De, пропущены 20 тактов.

* * *

И даже Вагнер за пределами Байройта может пасть жертвой оптимизации. В одной из первых студийных записей «Тристана и Изольды» (дирижер — Роберт Хегер, Тристан — Макс Лоренц, Изольда — Паула Бухнер) центральная сцена оперы — ночное свидание во втором действии — сокращена на 11(!) минут. В таком виде дуэт до сих пор можно услышать на сценах небольших театров Германии.

Эти практики живы по сей день. Автор эссе был свидетелем пропуска целой картины в опере Глинки. Мариинский театр в 2015 году на утреннем представлении «Руслана и Людмилы» полностью избавился от первой сцены

15. См. партитуру, фрагмент которой приведен на рис. 1, на сайте: *Salleri A. Falstaff AngS 94* // Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB). URL: <https://katalog.slub-dresden.de/id/finc-14-270001347>.



РИСУНОК 1 и 2. Сокращения в дрезденской партитуре «Фальстафа» Сальери.

пятого акта, сразу же после избавления Людмилы от Черномора перейдя к сцене пробуждения главной героини. Никакого концептуального значения эта неожиданная купюра не имела, но сокращала продолжительность спектакля минимум на 15 минут. Пропуск целой сцены, искажающий драматургию оперы — большая редкость в наше время, «Руслана» укорачивают почти всегда, но не такими радикальными методами. Стоит добавить, что действительно полная версия шедевра Глинки исполнялась в последнее

время только в Большом театре (постановка 2011 года, режиссер Дмитрий Черняков, дирижер Владимир Юровский). Представление вместе с антрактами длилось около пяти часов — невыносимо долго для среднестатистического любителя оперы.

Варианты и дополнения

Во многих операх есть несколько вариантов того или иного номера. За эту возможность выбирать надо благодарить капризных певцов, а особенно певиц. Примадонны родились вместе с оперным бизнесом, их желания и требования задавали правила искусства. Положение певицы уже в XVII веке было очень привилегированным. Сравним зарплаты двух музыкантов, работавших у одного из самых известных менеджеров и либреттистов Джованни Фаустини. Франческо Кавалли, главный оперный композитор Италии второй половины XVII века, получил заказ на оперу «Гелиогабал» для театрального сезона 1666/67 годов. В его обязанности входило не только сочинение, но и разучивание музыки с певцами и оркестром, возможно, и подготовка оркестровых партий. За все это он заработал 450 дукатов. Примадонна Джулия Мазотти, певшая центральные партии в оперной компании Фаустини, получила за сезон в несколько раз больше — 1806 дукатов, хотя стоит отметить, что пела она не только в «Гелиогабале»¹⁶.

Вплоть до середины XIX века ведущая певица могла выбирать, что именно ей петь и требовать от композитора нужных изменений в арии, если номер ее не устраивал. Фраза Моцарта «Ария должна подходить певцу как хорошо подогнанное платье» как нельзя лучше описывает положение дел. На премьере «Свадьбы Фигаро» в 1786 году роль Сюзанны исполняла Нэнси Стораче, певица с небольшим, но выразительным голосом. При повторной постановке «Фигаро» в 1789 году (судя по числу спектаклей, гораздо более успешной, чем первая) Сюзанну пела легендарная Адриана Ферреразе даль Бене, которой арии показались слишком простыми и невыигрышными. Композитор без всяких протестов заменил их двумя новыми, с коло-

16. Данные о доходах приводятся по: *Glixon B., Glixon J. Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice.* N. Y., Oxford: Oxford University Press, 2006. P. 161, 203.

ратурами, скачками и прочей вокальной эквилибристикой, и теперь современные Сюзанны могут выбирать, что именно им исполнить (например, Чечилия Бартоли в постановке Метрополитен-опера в 1998 году пела альтернативные арии). Дополнительные соло для расширения роли тоже не редкость. Таковыми являются, в частности, ария Раймондо в «Лючии де Ламмермур» Доницетти или сцена Вани у Ипатьевского монастыря в «Жизни за царя» Глинки. Оба номера были написаны уже после мировых премьер опер.

Но что же было делать, если композитора по какой-то причине не было на репетициях, а певцы хотели выразить себя иначе, чем написано в нотах? Для этого существовали арии из чемодана, *arie di baule*, любимые номера, в которых вокалист мог наиболее выгодно блеснуть своим талантом. Совершенно неважно, написал ли их тот же самый композитор и подходят ли они сценической ситуации. В крайнем случае, поэт при театре, так называемый домашний либреттист, переписывал текст — именно для этого и для других необходимых изменений в сценарии или стихах он и был нужен. Некоторые чемоданные арии были любимы публикой больше, чем оригинальные. До 1940-х годов итальянские слушатели предпочитали в «Севильском цирюльнике» услышать из уст доктора Бартоло не руссиневскую арию *A un dottor della mia sorte*, а альтернативную, *Manca un foglio*, которую сочинил Пьетро Романи. В сцене урока музыки из той же оперы современные певицы нередко продолжают традицию, заложенную Полиной Виардо, заменяя арию *Contra un cor* буквально чем угодно. Если Виардо в свое время спела в этой сцене «Соловья» Алябьева, то сегодня Розина может удивить нас не только русским романсом, но и, например, исполнением *I Wanna Be Loved by You* Мэрилин Монро.

Трудности перевода

В разных странах оперное искусство развивалось по-разному. Например, во Франции опера со своего рождения в середине XVII века была роскошным придворным представлением, где важную роль играл танец. Когда опера вышла к более демократичной публике, и танец, и сценические эффекты она взяла с собой. Космополитичный Париж XIX века, открытый всем новым культурным веяниям, все равно предпочи-

тал типично французские жанры, в особенности большую оперу и комическую оперу. Большая опера — пятиактный исторический блокбастер с обязательным балетом во втором действии и поражающей воображение сценографией и машинерией. Французская комическая опера — музыкальный спектакль с разговорными диалогами вместо речитативов. Иерархия была жесткой, в Королевской академии музыки (так официально назывался главный парижский оперный театр, Гранд-опера) никогда не шли комические оперы с диалогами. Если сочинение в этом жанре было особенно популярным, то для его постановки в Академии нужно было обязательно заменить все диалоги на речитативы и дописать балетные сцены. Такая трансформация случилась, например, с «Фаустом» Шарля Гуно и с «Кармен» Жоржа Бизе, причем в случае «Кармен» необходимые изменения совершил не безвременно скончавшийся автор, а его коллега Эрнест Гиро.

Композитор-иностранец должен был либо сразу писать во французском вкусе, либо «перевести» свою оперу с одной эстетической идиомы на другую. Исключений не делали ни для кого. Для вожденной постановки в Гранд-опера Вагнеру пришлось добавить в «Тангейзера» огромную балетную сцену, что, впрочем, не спасло оперу от провала. Доницетти и Россини коренным образом перерабатывали свои итальянские сочинения по заказу парижских импресарио, французские версии «Лючии ди Ламмермур» и «Мои-сея в Египте» кардинально отличаются от первоначальных вариантов¹⁷. В обратную сторону этот принцип тоже работает. Бесчисленные редакции «Дона Карлоса» — следствие попыток Верди идеально сократить французский оригинал, написанный по канону большой оперы до удобоваримой в Италии продолжительности.

Русский аналог оперы с «трудностями перевода» — «Борис Годунов» Модеста Мусоргского. В этом случае композитор опередил свое время, его музыкальный язык в 1869 году был слишком непривычен, а драматургия «Бориса» без выигрышной теноровой партии и без центральной женской роли казалась неполноценной. После отказа Мариинского театра в постановке, Мусоргский добавил

17. Знаменитая каденция из сцены сумасшествия появилась в «Лючии» именно в Париже. Впрочем, сочинил ее вовсе не Доницетти. Подробнее об этом см. статью: Манулкина О. Ария Дивы Плавалагуны//Versus. 2022. Т. 2. № 6. С. 180–206 (опубликована в этом номере журнала).

в партитуру новый, польский акт с развернутой партией Марины Мнишек и переписал некоторые картины первого варианта. Но и эта, вторая, авторская редакция, показалась дирекции театра и коллегам композитора небезупречной. Римский-Корсаков, так рьяно боровшийся за неприкосновенность своих текстов, ничтоже сумняшеся довел «Бориса» до надлежащего уровня роскоши и «оперности». Именно в этой версии опера до сих пор идет на сцене Большого театра, хотя авторские редакции Мусоргского давно уже перестали быть диковинкой на Западе.

Еще интереснее обстоят дела со старинной музыкой. В начале XX века из забвения возвращаются барочные оперы. Венсан д'Энди был очарован так называемой трилогией Клаудио Монтеверди («Орфей», «Возвращение Улисса на родину» и «Коронация Поппеи») и решил во что бы то ни стало исполнить их силами своего учебного заведения *Schola cantorum* в Париже. Но все три оперы нужно было в известной мере досочинить: в партитурах содержались главным образом вокальные партии и цифрованный бас¹⁸, иногда краткие указания на желаемую инструментовку. Поскольку ни д'Энди, ни кто-либо из его учеников еще не сталкивался со стилистикой и практиками XVII века, то «Орфея», «Улисса» и «Поппею» они переписали в современной нотации, добавили недостающие голоса и оркестровали, то есть привели в привычный для 1900-х годов вид. До тех пор пока в мире не распространились принципы другого, исторически информированного исполнительства старинной музыки, так поступали и с Генделем, и с Кавалли, и с Люлли. Иногда даже Моцарт казался слишком старомодным. Его «Идоменей» в 1930-м основательно перекроил сам Рихард Штраус.

Монтеверди как отец оперного жанра привлекал внимание чаще других старых мастеров, его оперы «перепридумывали» ведущие музыканты XX века: Джан Франческо Малипьеро, Карл Орф, Эрнст Кшенек, Раймонд Леппард и многие другие. Одни из последних версий такого рода появились совсем недавно: в 2012 году сразу два современных композитора обратились к истокам жанра. Для берлин-

18. *Basso continuo* — обязательный элемент барочной партитуры, в исполнении которого участвовали несколько музыкантов; басовый голос записывался в нотах полностью, гармонию указывали только цифровкой аккордов.

ской Комише Опер Елена Катс-Чернин добавила Монтеверди балканского колорита (вся трилогия инструментована для современного оркестра с экзотическими включениями вроде аккордеона или цимбал), а в брюссельском Королевском оперном театре Ла Монне Филипп Бусманс сделал «ремикс» «Коронации Поппеи» для камерного ансамбля, в котором, кроме всего прочего, звучат электронные клавишные и фисгармония.

Призраки текста

Искусство дешифровки может пригодиться не только в отношении старинных партитур. В репертуаре любого музыкального театра найдется опера, которую композитор не окончил, но она все равно обрела завидную популярность. «Турандот», «Лулу», «Сказки Гофмана», «Хованщина», «Князь Игорь» — все эти любимицы и любимцы публики более чем на 20% состоят из неавторской музыки. Какие-то редакторы относятся к своей работе более трепетно и стараются максимально приблизиться к авторскому стилю (как Фридрих Церха, завершивший «Лулу» Альбана Берга). Другие же (как вездесущий Римский-Корсаков, приложивший руку к «Хованщине» Мусоргского и «Князю Игорю» Александра Бородина) руководствуются своими собственными разумениями о красоте и целесообразности. Вполне естественно, что, кроме репертуарных редакций призрачных текстов, есть и другие, более или менее удачные, попытки восполнения недостающих фрагментов. В этом отношении рекордсменом являются «Сказки Гофмана» Жака Оффенбаха, не идущие почти нигде в одном и том же варианте, — настолько фрагментирована и сложна история злоключений этой оперы¹⁹.

Оперные конструкторы

История знает много случаев, когда оперу сочиняли сразу несколько композиторов. Такой «дочерью полка» можно назвать, например, вышеупомянутую «Коронацию Поппеи».

19. Подробнее об этом см.: Дубов Н. À la recherche de l'opéra perdu. Небольшой путеводитель по опере «Сказки Гофмана» // Музыкальная академия. 2021. № 4. URL: <https://mus.academy/articles/a-la-recherche-de-lopera-perdu>.

В 1989 году английский музыковед и дирижер Алан Кертис опубликовал статью *La Poppea Impasticciata* с аргументированным предположением о наличии у «Поппей» как минимум трех отцов. В числе подозреваемых, кроме Монтеверди, который на момент премьеры был в преклонном возрасте, вошли его молодые коллеги — Франческо Кавалли и Франческо Сакрати. Что касается финального дуэта *Pur ti miro*, ставшего визитной карточкой Монтеверди, то его авторство все еще требует уточнения, но ясно одно — перу самого Монтеверди он не принадлежит²⁰.

Иные оперы появлялись на свет и вовсе путем «кройки и шитья». Если у импресарио не было новинки для приближающегося сезона, то эту новинку можно было собрать из уже существующей музыки. Совершенно необязательно, чтобы музыка принадлежала только одному автору, главное — удачная комбинация номеров, которая понравится публике. Такие сборники лучшего и любимого назывались *pasticcio* (в переводе с итальянского — паштет). «Таинства Изиды», столь возмущившие Вильгельмину, тоже могут считаться пастиччо и притом не самого худшего качества. Современные композиторы иногда пользуются техникой пастиччо, но не ради быстрых денег, а исключительно в концептуальных целях. По такому принципу работает спектакль Штутгартской оперы «Борис», где первая авторская редакция «Бориса Годунова» Мусоргского монтируется с оперой Сергея Невского «Время секонд-хэнд» на тексты Светланы Алексиевич. Вместе они составляют бескомпромиссный рассказ о смутном времени, которое в России не кончается никогда.

* * *

В наше время услышать оперы именно так, как их сочинил автор, можно гораздо чаще, чем всего лишь пятьдесят лет назад. Современные режиссеры предпочитают работать с оригинальными версиями репертуарных хитов. Галина Павловна Вишневская в праведном гневе не заметила, что Дмитрий Черняков поставил первую редакцию «Евгения Онегина», без позднейших балетных вставок.

20. Подробнее об этом см.: Curtis A. "La Poppea Impasticciata" or, Who Wrote the Music to "L'Incoronazione" (1643)? // Journal of the American Musicological Society. 1989. Vol. 42. № 1. P. 23–54.

Некоторые театры используют аутентичные исполнения как особую «изюминку». Например, в 2021 году Ла Скала представила новую постановку «Тоски», пиар-компания которой строилась не только на участии Анны Нетребко, но еще и на раскрытии всех без исключения авторских купюр.

Но завсегдатаев оперных театров волнует не полнота авторского текста, а переживание встречи с чем-то приятным и знакомым, ритуал. Сакрализация «воли композитора» при любом несогласии с современным положением дел в оперном деле, будь то режиссура, пение или дирижирование, — спасительная соломинка для тех, кто привык видеть в опере только «окно в славное прошлое». Через это окно самые чудовищные события — убийство Кармен, безумие Бориса Годунова, самосожжение Нормы, суицид Тоски — выглядят безобидно, назидательно и даже успокаивающе. Оперный спектакль в глазах этих зрителей должен быть чем-то средним между школьным учебником и музеем изящных искусств. Не к этому ли стремились оперные театры, переходя на репертуарный принцип?

Партитурам Вагнера, Чайковского, Оффенбаха не повредит поиск новых ключей к ним. В конце концов, мы никогда не сможем услышать «Травиату» так, как ее услышала публика театра Ла Фениче в 1853 году. Наш слуховой, театральный, жизненный опыт отличается от опыта прошлых поколений. Это не плохо и не хорошо, это нормально. И этот опыт нужно иметь в виду, если мы действительно считаем репертуарные оперы вечно актуальными.

Впрочем, по-настоящему интересные оперные события последнего времени происходили не только в Венской государственной опере, Ковент-Гардене или Большом театре. Британский режиссер Грэм Вик основал Бирмингемскую оперную компанию, исполняющую оперы в портовых доках, ночных клубах и заброшенных фабриках. Оперный сериал «Сверлийцы» поставили на сцене электротeatра «Станиславский». В 2023 году Штутгартская опера хочет выпустить «Святого Франциска Ассизского» на волю и превратить мистерию Оливье Мессиана в восьмичасовой перформанс в лесу, в поле, на берегу озера и на улицах города.

Как же следует относиться к оперной партитуре в XXI веке? Одно-единственного ответа нет и не предвидится. В конце концов для того, чтобы всерьез требовать

уважения к воле композитора, нужно задаться вопросом: какой именно текст или его вариант и какие именно традиции мы хотим защитить? Исполнение верных нот в верных темпах? Выполнение оригинальных ремарок в либретто? Наши ожидания от посещения храма искусства? Дух произведения или его букву?

Индустрия использует имя композитора и его волю всего лишь как прикрытие для стабильной бизнес-модели. Некоторой части публики верность традициям нужна вовсе не для защиты попорченной чести мертвых гениев прошлого. Она — убежище для тех, кого до жути пугает настоящее, оберег от надвигающегося будущего. Предыдущие четверста лет показывают, что великолепный оперный спектакль может вырасти из чего угодно и где угодно, а наш контакт с ним зависит от того, что слушатель и зритель надеется в нем обрести: смутный объект желания или любимый музейный экспонат, экспериментальный диалог с авторами текста или старую песню о главном.

Библиография

- Галина Вишневская не хочет справлять юбилей в Большом театре // Российская газета. 07.09.2006. URL: <https://rg.ru/2006/09/07/vishnevskaya.html>.
- Гофман Э. Т. А. Дон Жуан // Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 82–93.
- Гофман Э. Т. А. Инструментальная музыка Бетховена // Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 57–65.
- Стендаль. Жизнь Моцарта / Под ред. Ю. Б. Корнеева // Собр. соч.: В 15 т. М.: Правда, 1959. Т. 8. С. 160–202. URL: <http://henri-beyle.ru/books/item/foo/soo/zooooooooo/index.shtml>.
- Макарова А. Нет, все не то! Режиссерский театр в опере: верность производству, верность зрителю // Versus. 2022. Т. 2. № 6. С. 143–156.
- Манулкина О. Ария Дивы Плавалагуны // Versus. 2022. Т. 2. № 6. С. 180–206.
- Римский-Корсаков Н. А. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии // Полн. собр. соч.: В 50 т. Т. 14 (А). М.: Музгиз, 1962.
- Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1989.
- Abbate C., Parker R. A History of Opera: The Last Four Hundred Years. L.: Penguin Books, 2015.
- Glixon B., Glixon J. Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice. N. Y.; Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Goehr L. Being True to the Work // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1989. Vol. 47. № 1. P. 55–67.
- Mac Donald H. The Abduction of Opera // City Journal. 30.07.2007. URL: <https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera>.
- Salieri A. Falstaff AngS 94 // Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB). URL: <https://katalog.slub-dresden.de/id/finc-14-270001347>.
- Walter M. Oper. Geschichte einer Institution. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.

That Obscure Object that Sounds. Metamorphoses of the Composer's Score in the Opera Industry

Nikita Dubov. Independent researcher, Vienna, Austria,
nikita.duboff@gmail.com.

In the 20th century, the composer's music score acquired the status of the firmest and almost sacred core of the opera in stage performance. Battles between traditionalists and Regieoper lovers are still ongoing both online and offline. However, oaths of allegiance to it and accusations of wrongdoing against it show that it is almost impossible to maintain the inviolability of the score in theater practice. The history of opera presents various approaches to this problem. From the birth of the art of opera, the composer was an equal contributor to the show, just like the set designer, stage manager, or impresario. However, their position underwent changes until the 19th century when the phenomenon of repertoire theater emerged, and the operatic canon began to establish itself. From then on, music started to be considered a sacred element of every opera evening. Nevertheless, even the most traditionalistic opera houses nowadays modify the original scores by removing especially long passages, changing original arias, and re-writing default music or text.

This article offers a historical essay on the relationship between composers and the opera industry, and discusses types of modifications to opera scores, such as cuts, inserts, and the pasticcio phenomenon.

Keywords: *opera; opera industry; director's theater; author's edition; theatrical edition; pasticcio; reduction.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-109-132

References

- Abbate C., Parker R. *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*, London, Penguin Books, 2015.
- Cherednichenko T. *Tendentsii sovremennoi zapadnoi muzykal'noi estetiki* [The Tendencies of the Modern Western Musical Aesthetics], Moscow, Muzyka, 1989.
- Galina Vishnevskaya ne khochet spravlyat' yubilei v Bol'shom teatre [Galina Vishnevskaya Doesn't Want to Celebrate Her Anniversary in Bolshoi Theatre]. *Rossiiskaya gazeta* [Russian Newspaper], September 7, 2006. URL: <https://rg.ru/2006/09/07/vishnevskaya.html>.
- Glixon B., Glixon J. *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York; Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Goehr L. Being True to the Work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1989, vol. 47, no. 1, pp. 55–67.
- Hoffmann E. T. A. Don Zhuan [Don Giovanni]. *Sobranie sochinenii v 6 t.* [Collected Works in 6 vols], vol. 1, Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1991, pp. 82–93.
- Hoffmann E. T. A. Instrumental'naya muzyka Betkhovena [Beethoven's Instrumental Music]. *Sobranie sochinenij: V 6 t.* [Collected Works in 6 vols], vol. 1, Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1991, pp. 57–65.
- Mac Donald H. The Abduction of Opera. *City Journal*, July 30, 2007. URL: <https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera>.
- Makarova A. Net, vse ne to! Rezhisserskii teatr v opere: vernost' proizvedeniyu, vernost' zritelyu [No, It's All Wrong! Director's Theatre in Opera: Fidelity to the Work, Fidelity to the Audience]. *Versus*, 2022, vol. 2, no. 6, pp. 143–156.

- Manulkina O. Ariya Divy Plavalaguny [Diva Plavalaguna's Aria]. *Versus*, 2022, vol. 2, no. 6, pp. 180–206.
- Salieri A. Falstaff AngS 94. *Sächsische Landesbibliothek—Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)*. URL: <https://katalog.slub-dresden.de/id/finc-14-270001347>.
- Stendhal. Zhizn' Motsarta [A Life of Mozart] (ed. Yu. B. Korneev). *Sobranie sochinenii: V 15 t.* [Collected Works in 15 vols], vol. 8, Moscow, Pravda, 1959, pp. 160–202. URL: <http://henri-beyle.ru/books/item/foo/soo/z0000007/index.shtml>.
- Rimskii-Korsakov N. A. Skazanie o nevidimom grade Kitezhe i deve Fevronii [The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya]. *Polnoe sobranie sochinenii: V 50 t.* [Collected Works: in 50 vols], vol. 14 (A), Moscow, Muzgiz, 1962.
- Walter M. *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2016.

Ария Дивы Плавалагуны

Ольга Манулкина

Ольга Манулкина. Независимый исследователь, Санкт-Петербург, Россия, olgamanulkina@gmail.com.

В оперном эпизоде фильма Люка Бессона «Пятый элемент» (1997) инопланетянка Дива Плавалагуна исполняет арию, в которой фрагмент Сцены безумия из III акта оперы Гаэтано Доницетти «Лючия ди Ламмермур» сменяется вокализом, сочиненным Эриком Серра. В статье рассматривается связь вокализа с оперным номером и единая форма арии, созданная в результате соединения, казалось бы, несовместимых частей. Ария Дивы в сжатом и элементарном виде представляет собой *la solita forma*, традиционную форму итальянской арии первой половины XIX века. Несмотря на то что с опорой на эту форму написано большинство оперных номеров Россини, Беллини, Доницетти, — и сольных, и ансамблевых, — а также многие номера Верди вплоть до его зрелых опер, в том числе наиболее популярные арии, *la solita forma* нередко не воспринимается современным слушателем как единое целое. Ария Дивы, структура которой остроумно подчеркнута кинематографическим решением, предлагает визуализацию, урок слышания центральной для XIX века оперной формы. Помимо этого, в статье обсуждается оперная практика XIX и XX веков, бытование оперы, и в частности «Лючии ди Ламмермур», а также трансформация оперного произведения от исполнения к исполнению, равно как и от эпохи к эпохе. Включение вокализа в арию Дивы Плавалагуны рассматривается в контексте изменений, внесенных в Сцену безумия автором оперы и оперными дивами прошлых столетий.

Ключевые слова: *Лючия ди Ламмермур*; *Гаэтано Доницетти*; *ария*; публика; рецепция; опера в кино; Люк Бессон.

ОПЕРНЫЙ театр: партер и ложи полны, публика в вечерних платьях, певица начинает арию; в первом ряду — слушатель, поглощенный ее выступлением. Подобная картина не редкость на киноэкране; особенность этой состоит в том, что и театр, и публика, и примадонна находятся на борту планетарного круизного корабля *Fhloston Paradise*¹. Речь идет об эпизоде из фильма Люка Бессона «Пятый элемент» (1997), в котором выступает инопланетная певица Дива Плавалагуна. Другая особенность — в том, что именно исполняет Дива. Фрагмент известного оперного номера (в данном случае — Сцены безумия из III акта оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур»), включенный в фильм, также не редкость, но здесь к нему присоединяется вторая часть — вокализ, сочиненный композитором Эриком Серра. Созданная таким образом ария Дивы «венчает постмодернистское пиршество» культового саундтрека «Пятого элемента»². Роль Дивы исполняет французская актриса Майвенн (Maïwenn Le Besco), арию поет албанская певица Инва Мула (Inva Mula).

Прямолинейность и наивность символики этого эпизода уместны и в жанрах притчи или сказки, к которым тяготеет «Пятый элемент», и в жанре оперы, склонном к крупным жестам. На примере арии Дивы Плавалагуны можно обсуждать феномен оперы, оперный ритуал, оперную публику и исполнителей, но в задачу данной статьи это не входит, поэтому я только кратко обозначу эти сюжеты. Высокое (оперное) искусство противопоставлено здесь низкому (телешоу, в которое пытаются вовлечь главного героя), хотя выступление Дивы также является элементом шоу-бизнеса. Опера — искусство элитарное, аристократическое (метафора «голубой крови» реализована в цвете костюма, кожи и крови Дивы)³. Опера — нечто далекое, инопланетное, из другой

1. В роли космического театра выступил Королевский оперный театр в Лондоне (Ковент-Гарден).

2. Как это снято: «Пятый элемент» // Tvkinoradio.ru. 11.05.2017. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article11009-kak-eto-snyato-pyatij-element>.

3. В имени певицы (*Plava Laguna* — в сербском и хорватском языках означает «голубая лагуна») заключена также отсылка к воспоминаниям Бессона о детстве и к фильму с участием Милы Йовович. Образ Дивы Плавалагуны отсылает также к фильму Жан-Жака Бенекса «Дива» (1981), герой которого, молодой почтальон Жиль, заморожен голосом, пением, образом певицы Синтии Хокинс (ее играет и поет Вильгельмина Уиггинс Фернандес); в том числе и к преобладающему в фильме Бенекса голубому свету и цвету.

галактики; оперная певица — представительница совершенно иной, пусть и антропоидной, формы разумной жизни: абсолютное воплощение образа «другого». В то же время — это земная музыка, улетевшая в стратосферу, — то, что, согласно фильму, Земля передала другим цивилизациям. Наконец, оперная певица несет в себе (буквально в своем теле) спасение Земле — четыре камня-ключа к четырем элементам (стихиям), которые должны защитить планету от надвигающейся катастрофы.

В данной статье меня будет интересовать образ оперной арии, созданный в «Пятом элементе», и еще более — ее форма, закрепившаяся в сознании миллионов зрителей-слушателей, многие из которых впервые познакомились с музыкой Доницетти благодаря «Пятому элементу» (оперный эпизод пользуется большой популярностью; просмотры в YouTube оригинального эпизода и исполнения арии вживую исчисляются миллионами, просмотры клипа на музыку арии — десятками миллионов⁴). Две крупные темы, с которыми связана эта статья: опера в кино — и, в частности, «исследование пространства между оперой и ее публикой, между живой оперой, кино и видео», которому был посвящен специальный выпуск журнала *Opera Quarterly*⁵, — а также бытование и восприятие оперы на протяжении двух столетий.

В 1970-е и в 1980-е годы кинематограф проявлял повышенный интерес к опере. Помимо фильмов-опер Ингмара Бергмана («Волшебная флейта», 1975) и Франко Дзеффирелли («Травиата», 1982), она определила тему, концепцию или поэтику фильмов Лукино Висконти («Гибель богов», 1969 и «Людвиг», 1972), Вернера Шрётера («Смерть Марии Малибран», 1972), Ханс-Юргена Зиберберга («Людвиг — реквием по королю-девственнику», 1972 и «Парсифаль», 1982), Вернера Херцога («Фицкарральдо», 1982), Федерико Феллини («И корабль плывет», 1983), Иштвана Сабо («Встреча с Венерой», 1991). В 1990-е и 2000-е оперные сцены оказались необходимы и в фильмах, никак не связанных с оперой, причем момент их появления часто определял кульминацию повествования: «Крестный отец 3» Фрэнсиса Форда Коппо-

4. Фрагмент фильма: *The Fifth Element* (1997) — 'The Diva Dance' scene // YouTube. 28.10.2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XnTE2hoZY74>; клип на музыку арии: *The Fifth Element: Music Video* (1997) // YouTube. 31.05.2007. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4MR6D7tL38U>.

5. Melina E. A Note From the Guest Editor // *The Opera Quarterly*. 2010. Vol. 16. № 1. P. 1–3.

лы (1990), «Филадельфия» Джонатана Демме (1993), «Побег из Шоушенка» Фрэнка Дарабонта (1994), «Пятый элемент» Люка Бессона (1997). В фильме Бессона, как и в некоторых (отнюдь не во всех) фильмах из этого ряда, происходит встреча (оперного) голоса и человека слушающего, *homo audiens*⁶. Лицо главного слушателя в этом эпизоде — героя фильма Корбена Далласа (Брюс Уиллис) в момент исполнения арии выражает полную поглощенность процессом вслушивания. Здесь (вновь очень просто и прямо) демонстрируется власть музыки и поющего голоса⁷.

В отличие от литературного описания, кинематограф предлагает зрителю самому стать слушателем и вместе с героями фильма пережить музыкальную форму; он способен передать эту форму в движении, то есть воплотить «являющиеся напряжениями чувства»⁸. Именно форма арии и ее развертывание в кинематографическом действии остроумно придуманы и виртуозно поставлены в «Пятом элементе», в отличие от многих фильмов с оперными сценами. И именно внутри этой музыкальной формы, в центре оперной сцены, расположенной близко к точке золотого сечения фильма, начинается финальная битва добра и зла. Разворот к этому открытому столкновению совершается точно в том месте, где по правилам оперной арии в музыкальную форму вторгается драматическое действие.

La solita forma

Для того чтобы показать, как это происходит, нужно сделать отступление, посвященное традиционной форме (*la solita forma*) итальянских арий (а также дуэтов, ансамблей и финалов) XIX века. Еще в 1841 году ее описал итальянский критик Карло Риторни (Carlo Ritorni). По замечанию современного ученого, Скотта Балтазара, этот факт означа-

6. См.: Манулкина О. Поющий голос и восхищенный слушатель // Логос. 2022. Т. 32. № 5. С. 287–308.

7. В конце фрагмента из арии Доницетти, на словах *presso la fonte meco t'assidi* («у фонтана присядь со мною»), Дива обращается прямо к Корбену Далласу, протягивая к нему руки. Этот жест, возможно, тоже является цитатой — на сей раз из фильма Вернера Херцога «Фицкарральдо», где главный герой, добравшись на лодке до оперного театра в Манаусе (Бразилия), к финальной сцене «Эрнани» Верди, где по сюжету фильма поет Энрико Карузо, — трактует традиционный, если не трафаретный взгляд и жест великого тенора как личный, обращенный непосредственно к нему.

8. Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (Фигуры Вагнера). СПб.: Азбука, 1999. С. 34.

ет, что «Джоаккино Россини, Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти „стандартизировали“ свои оперные структуры в достаточной степени, чтобы даже такой провинциальный критик, как Риторни, мог их описать»⁹. Другой, более известный, итальянский музыкальный критик Абрамо Базеви в собрании статей о Верди (1859) назвал их попросту *solite forme* («общепринятые» или «традиционные формы»). *Solite forme* входят в «кодекс Россини», как британский музыковед Джулиан Бадден назвал набор приемов и формул, которые Россини не ввел, но блестяще разработал¹⁰. Приведу пространную цитату из «Оксфордской истории западной музыки» Ричарда Тарускина, посвященную стратегии Россини:

Россини <...> весьма уважительно относился к жанрам, как и должен был к ним относиться композитор, чьи сочинения были собраны из взаимозаменяемых частей, не говоря уже о композиторе, который делал ставку на то, чтобы доставлять удовольствие публике, — а она, как любая публика, наслаждающаяся развлечениями, была переменчива и консервативна и знала, что ей нравится. Идея Россини состояла не в том, чтобы проводить радикальные эксперименты с формой в каждом сочинении, но в том, чтобы разрабатывать выигрешную формулу (в идеале такую, которая могла у него получиться лучше, чем у любого конкурента) и, создав спрос на свою продукцию, придерживаться этой формулы. <...> Россини был столь успешен в стандартизации и улучшении своей продукции в соответствии со вкусом публики, что его формулы в конце концов стали всеобщими. История итальянской оперы начала XIX века стала историей непрерывного роста и экспансии этих формул благодаря самому Россини и многим его последователям¹¹.

9. Balthazar S. The Forms of Set Pieces//The Cambridge Companion to Verdi/ S.L. Balthazar (ed.). Cambridge; L.: Cambridge University Press, 2004. P. 49.

10. Budden J. The Operas of Verdi: in 3 vols. L.: Cassell, 1973. Vol. 1. P. 12.

11. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 3: Nineteenth Century. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 15. Кодекс Россини, по замечанию Тарускина, — замечательный и весьма остроумный термин, поскольку он пародирует Кодекс Наполеона, произведенный «французским императором пересмотр проверенного временем римского права, чрезвычайно рационализированный и систематизированный гражданский кодекс, который распространился по Европе в ходе завоевательных походов наполеоновских армий. <...> Кодекс Наполеона достиг своей цели в краткосрочной перспек-

Использование *solite forme* не ограничилось операми композиторов бельканто. Как продемонстрировал американский ученый Филип Госсетт, на традиционные формы опирался и Джузеппе Верди вплоть до своих зрелых опер¹². На протяжении XX века итальянская опера не была в центре музыковедческого внимания, тем более в плане формы. В современный научный обиход *solite forme* были введены англоязычными учеными сто с лишним лет спустя после Базеви, начиная с 1970-х, в эпоху становления *opera studies*¹³; их подробное описание дал Харольд Пауэрс¹⁴. С начала XXI века эта форма упоминается во множестве работ и излагается в учебниках и оперных *companions*¹⁵.

Здесь я приведу только краткое описание формы арии, которая предваряется вступительным речитативом (*scena*)¹⁶ и включает три части: медленную лирическую часть (*cantabile*), *tempo di mezzo* и быструю эффектную кабалетту (*cabaletta*). Одним из главных достоинств *la solita forma* является то, что здесь в музыкальную форму, основанную, как и большинство многочастных композиций, на принципе контраста темпов и характеров (кантабиле — кабалетта), включается драматическое действие, для чего предназначена средняя часть (*tempo di mezzo*). Именно здесь совершается театральное событие, меняется ситуация, происходит нечто («внезапный мрак или что-нибудь такое», говоря словами Пушкина), что оправдывает музыкальную перемену.

Осознание *solite forme* в операх Россини, Беллини, Доницетти и Верди обнаруживает ясную музыкальную логику

тиве благодаря силе наполеоновского авторитета, но в долгосрочной перспективе — потому, что он работал и обеспечивал основу для дальнейшей разработки. Именно поэтому он является столь удачной аналогией Кодекса Россини» (Ibidem). С Наполеоном сравнивал Россини и Стендаль, написавший биографии обоих: «Наполеон мертв, но новый завоеватель уже показал себя миру: от Москвы до Неаполя, от Лондона до Вены, от Парижа до Калькутты его имя постоянно у всех на языке» (цит. по: Abbate C., Parker R. A History of Opera. N. Y.; L.: W. W. Norton & Company, 2012. P. 188); однако Стендаль приписывал Россини именно ту революционность, от которой композитор отказался.

12. Gossett Ph. Verdi, Ghislanzoni, and “Aida”: The Uses of Convention // Critical Inquiry. 1974. Vol. 1. № 2. P. 291–334.

13. До того такая форма называлась либо *double aria* («двойная ария»), либо *multipartite* («многочастная»).

14. Powers H. “La solita forma” and “The Uses of Convention” // Acta Musicologica. 1987. Vol. 59. № 1. P. 65–90.

15. Balthazar S. Op. cit. P. 49–69.

16. Здесь и далее вступительный раздел обозначен латиницей (*scena*), а весь номер целиком — кириллицей с большой буквы (Сцена безумия).

оперных номеров — и кратких, и протяженных — в сопряжении медленного и быстрого, статического и динамического, рыхлого и оформленного. А также театральную логику вторжения и перемены действия. При этом, как подчеркивает Тарускин, ария в этой форме была прежде всего ориентирована на певцов: «Она позволяла виртуозам показать все, от красивого звука и контроля дыхания (в кантабиле) до эйфорических фейерверков (в кабалетте)»¹⁷. В опере XIX века (не только итальянской) *solite forme* играют такую же центральную роль, как сонатная форма в инструментальной музыке, они столь же разнообразны и пластичны в лучших своих воплощениях, сколь схематичны в посредственных.

В российский научный обиход понятие *solite forme* вошло в 2010-е, хотя до учебных классов оно добралось пока в редких случаях. Отдельная задача состоит в том, чтобы услышать эти формы в русских операх, и прежде всего в операх Глинки, где они до сих пор не замечены и не определены как таковые. Работы Мэри Вудсайд, — подробно разобравшей *solite forme* в «Руслане и Людмиле», Даниила Завлунова и Рутгера Хелмерса, посвященные «Жизни за царя», — еще предстоит освоить¹⁸. Эту ситуацию определила долгая и до сих пор не преодоленная традиция: презрение к оперной «итальянщине» не позволило русским критикам XIX века признать достоинства итальянской формы; на протяжении значительной части XX века итальянское влияние на Глинку тем более не следовало обсуждать.

В советской истории музыки композиторы бельканто занимали маргинальное положение; маленькой, совсем не могучей кучкой они появлялись на страницах книг и учебников, в основном затем, чтобы произвести на свет некие устаревшие формы, которые призван был разрушить Верди (революционность которого считалась очевидной). Невыясненным осталось то, какие именно формы он разрушал: на месте бельканто в русскоязычной истории оперных форм до недавних пор зияла пропасть между арией *da capo*

17. Taruskin R. Op. cit. P. 27–28.

18. Woodside M. Western Models for a Russian Opera: Glinka's "Ruslan and Ludmilla". PhD diss. Chicago, IL: University of Chicago, 1987; Zavlunov D.M. I. Glinka's "A Life for the Tsar" (1836): An Historical and Analytic-Theoretical Study. PhD diss. Princeton University, 2010; Helmers R. "A Life for the Tsar" and Bel Canto Opera//Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Suffolk; Rochester: Boydell & Brewer; University of Rochester Press, 2014. P. 20–49.

XVIII века и сквозными формами XIX века (под видом которых нередко фигурировали как раз *solite forme*). «Ренессанс Доницетти», начавшийся в 1950-е годы, не затронул советские оперные театры; не помог даже культ Марии Каллас. Игнорирование итальянских форм имело печальные последствия, породив спорные, если не прямо ошибочные аналитические выводы, — например, относительно арий Ратмира, Руслана, арии Людмилы в четвертом действии оперы, пока лишь частично исправленные.

Распознавание оперной формы, таким образом, представляет собой серьезную проблему — и это несмотря на то, что речь идет о самом любимом публикой репертуаре. Каким же образом связана с этой проблемой ария Дивы Плавалагуны? Для арии Дивы заимствован начальный фрагмент Сцены безумия в III акте оперы Доницетти. Вся сцена целиком — протяженная, сложная, со множеством контрастных разделов, — также написана в *la solita forma*. Этот пример показывает, насколько пластичной может быть эта форма. И она действительно производит впечатление сквозной композиции: «так искусно сопряжены разделы формы, порой „внахлест“ (например, Лючия продолжает речитатив, в то время как оркестр вводит мелодию ее *Larghetto*)»¹⁹.

Незнание архетипичной схемы, основного соотношения частей и их функций, превращает анализ Сцены безумия в бесконечное и безнадежное нанизывание эпизодов, как, например, в этом описании (это не экспертный анализ, но предметом данной статьи является именно то, как слышит эту сцену публика, причем публика, как минимум неравнодушная к этой опере и ее исполнительницам):

Сцена безумия — это не ария, а лабиринт разделов, который начинается с ариетты (*Andante*), затем переходит к маниакальному *Allegro vivace*, за ним следует аккомпанированный речитатив, затем — *Aria* с хором (*Larghetto*) и трио (*Allegro*) Лючии, Генриха, Раймонда с хором и завершается еще одной арией и кодой²⁰.

19. Ashbrook W. Lucia di Lammermoor // Grove Music Online. 2002. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004252>.

20. The Online Guide to Donizetti's *Aria Il dolce suono* (Mad Scene) // Opera inside. URL: <https://opera-inside.com/il-dolce-suono-riso-the-mad-scene-from-the-opera-lucia-di-lammermoor>.

Не только такой масштабный номер, но и любую арию в этой форме кинематографическое повествование вместить не может, если речь идет о диегетическом типе, когда исполнение и слушание арии включено в действие на экране (в сюжет фильма). Сцена безумия длится более двадцати минут и включает хор (главным образом, в *tempo di mezzo*); но, даже если пропустить этот раздел, как на некоторых записях и роликах в Youtube, — продолжительность составит около шестнадцати минут. Одна из самых знаменитых арий сопранового репертуара — ария Виолетты в первом действии «Травиаты» в записях Марии Каллас разных лет звучит в среднем девять с половиной минут; если выбрать, например, исполнение Личии Альбанезе под управлением Тосканини, с гораздо более стремительной кабалеттой, она продолжается семь минут. Все это превышает продолжительность оперных сцен в фильмах, которые в среднем длятся не более пяти минут. Решение проблемы кинематограф находит в том, чтобы взять ариозо, либо арию в другой форме, либо только одну из частей многочастной арии²¹. Люк Бессон и Эрик Серра нашли более оригинальный выход, создав новую музыкальную форму из существующей (Доницетти) и досочиненной (Серра) музыки — достаточно точную и весьма лаконичную (как раз на пять минут) *scheme la solita forma*.

Сцена безумия

Можно предложить несколько объяснений выбору именно этого фрагмента именно этой арии Доницетти для эпизода в «Пятом элементе». Мелодия, которую в начале Сцены безумия пропевает флейта (в первоначальной версии Доницетти написал ее для стеклянной гармоники, о чем пойдет речь ниже), а затем Лючия и которая представляет собой реминисценцию каватины Лючии в первом действии, является, вероятно, одной из самых узнаваемых тем оперы.

21. В старых фильмах не стремились к аккуратности, главным условием была любимая оперная мелодия: так, в фильме «Сестра его дворецкого» (1943) Дина Дурбин поет теноровую арию Калафа из «Турандот» Пуччини (*Nessun Dorma*), а в фильме «Сто мужчин и одна девушка» (1937) на вопрос, что она будет петь, отвечает: «Травиату» — и дирижер Леопольд Стоковский, который играет сам себя, то же самое говорит и оркестрантам; при этом звучит, разумеется, не вся опера Верди, но также и ни одна из арий Виолетты; Дурбин в одиночку исполняет дуэт (*Brindisi*).

Она запоминается едва ли не лучше, чем темы кантабиле и кабалетты, обладая той безыскусной, «неоперной» простотой, которая по определению должна сильнее воздействовать на потенциального «неоперного» зрителя-слушателя фильма.

Тема минорная, ей контрастируют две основные мажорные темы Сцены безумия; от представления же, что в устах Дивы должна была быть именно минорная тема, трудно отрешиться. Дива — воплощение меланхолии (возможная рифма к будущему фильму Ларса фон Триера: только в притче «Пятого элемента» глобальной катастрофы удастся избежать, в притче «Меланхолии» Триера — нет, *ergo* Вагнер вместо Доницетти). Можно предположить, что здесь реализуется еще одно значение английского *blue* — меланхолическое. Дива является на Землю в преддверии катастрофы, будучи готовой к смерти. Как мудрое существо из другого мира, она вызывает и другие оперные ассоциации, например с Эрдой из вагнеровского «Кольца нибелунга»; так что мажор здесь неуместен.

Из сказанного также следует, что в образе Дивы нет и намека на безумие героини Доницетти (с другой стороны, вся странность впадающей в безумие героини, отчасти ее «нездешность», принадлежность другому миру здесь транспонированы в экзотический образ неземного существа). В опере именно мажорные кантабиле и кабалетта являются воплощением того парадокса, о котором писала Катрин Клеман: «Абсолютное счастье — в голосах безумных женщин»²². Как отметил Ричард Тарускин,

Великолепная ирония состоит в том, что безумие Лючии, то есть полная катастрофа для окружающих, — для нее становится облегчением и утешением, что графически воплощено в контрасте между напряженным музыкальным стилем *parlanti*, в котором написаны *pertichini*²³, и всем, что представляет внешний мир и его обитателей, а также в совершенной гармонии и красоте партии самой Лючии, особенно ее дуэта с флейтой, который (как

22. Clément C. Opera, or the Undoing of Women. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1988. P. 89.

23. *Pertichini* — краткие реплики других персонажей.

аудитория мгновенно понимает), может «слышать» только она²⁴.

Для киноэпизода выбран тот музыкальный момент, в котором героиня Доницетти не защищена своим безумием (и блаженством), хотя ее слова, казалось бы, говорят об обратном; это момент, в котором она балансирует на грани. Притягательность этой меланхоличной мелодии подтверждает неожиданная реминисценция: отголосок темы Доницетти можно расслышать в романсе Глинки «Жаворонок». Текст романса, написанный Нестором Кукольниковом, идеально подходит в качестве описания этого момента (и всей Сцены безумия), где «между небом и землей» парит мелодия Доницетти, в инструментальном проведении сразу занимающая регистровый верх — вторую октаву, до которой голос доберется к концу кантабиле и где «неисходною струей» льется голос певички, перекликающийся с «птицей-флейтой»²⁵.

Как представляется, текст не играл решающей роли, хотя упоминания «врагов», «холода», «змеи» и «дрожи», оказались весьма кстати и в выстраиваемой форме арии, и в сюжетной ситуации фильма.

Il dolce suono mi colpì di sua voce.	Нежный звук его голоса пронзил меня.
Ah, quella voce m'è qui nel cor discesa!	Ах, этот голос проник в мое сердце!
Edgardo! io ti son resa, Edgardo, ah! Edgardo mio! sì, ti son resa, fuggita io son da' tuoi nemici. Un gelo mi serpeggia nel sen! Trema ogni fibra! Vacilla il piè! Presso la fonte meco t'assidi alquanto, sì, presso la fonte meco t'assidi!	Эдгар! Я твоя, Эдгар. Ах, мой Эдгар! Да, я твоя, Я убежала от твоих врагов. Холод вползает мне в грудь, как змея. Я вся дрожу, ноги слабеют. У фонтана присядь со мною, Да, у фонтана со мною!

24. Taruskin R. Op. cit. P. 59. В кинематографе такой эффект получил название «метадиетического».

25. Подробнее об этом см.: Manulkina O. Il dolce suono: Glinka's "Ruslan" Between Archaism and Modernity // Russia and Its Others: Transnational Musical Encounters / P. Fairclough et al. (eds). Bloomington, IN: Indiana University Press (forthcoming).

В арии Дивы цитируется только первый краткий фрагмент речитативного раздела Сцены безумия. В арии Дивы он выполняет функцию сразу двух разделов *la solita forma* (предшествующая арии *scena* здесь отсутствует): кантабиле (четыре проведения минорной темы) и *tempo di mezzo* (начиная с фразы *Un gelo mi serpeggia nel sen!* («Холод вползает мне в грудь, как змея»). Эти два раздела весьма точно и эффективно разграничены кинематографически: в кантабиле камера показывает только певицу и слушателей²⁶, в *tempo di mezzo* она захватывает также происходящее за сценой, — а то, что там происходит (на борт космического корабля поднимается злодей Зорг, а главная героиня, Лилу, сталкивается с мангалорами), можно определить как вторжение, то есть действие, идеально соответствующее драматическому (театральному) смыслу раздела *tempo di mezzo*. Вокализ, написанный Эриком Серра, становится, таким образом, кабалеттой арии Дивы²⁷. И пока Дива исполняет эту виртуозную кабалетту, другая *more-than-human-woman*, Лилу (Мила Йовович), «сражается с плохими парнями» (начало схватки поставлено точно на первые ноты инструментального ритурнеля кабалетты), и ее акробатические прыжки в этой схватке создают визуальную параллель «вокальной акробатике» Дивы²⁸.

Контраст между Доницетти и Серра очевиден, рецензенты и исследователи отмечают его с разной степенью иронии («Закончив оперную арию из „Лючий“, Дива переходит на территорию рок-концерта»²⁹). Я же, напротив, подчеркну связь вокализа с оперным номером Доницетти, а главное — единую форму арии, которая в результате оказывается создана. Что касается связи, то Серра перекинул немало «мостиков» к Доницетти — и к цитированному фрагменту, и к другим разделам Сцены безумия, не звучащим в фильме.

Во-первых, вокализ фигурирует на саундтреке под названием *The Diva Dance* и Дива действительно танцует; это рифмуется с танцем (вальсом) кабалетты Доницетти в Сцене безумия. Во-вторых, процитированный фрагмент Дони-

26. За одним исключением, когда на мгновение в кадре возникает главная героиня фильма Лилу — еще один внимательный слушатель.

27. Вокализ: (Sheet Music) *The Diva Dance*, Inva Mula soprano, Eric Serra composer // YouTube. 28.11.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UtrYP6qbY4>.

28. Grover-Friedlander M. *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005. P. 54.

29. Ibidem.

цетти модулирует в ля-бемоль мажор, а тональность вокализа — соль-диез минор/мажор, то есть энгармонически равная. В-третьих, в начале вокализа Серра подхватывает квинтовый мотив цитаты из Доницетти (на словах *Edgardo!.. Ah! Edgardo mio!*). В-четвертых, два пробега по гамме в самом конце цитированного фрагмента Доницетти (один — выписанный в партитуре, второй — существующий в записях, например Джоан Сазерленд или Лили Понс; Дива также его исполняет) порождают глиссандо на три октавы в вокализе. В-пятых, виртуозность этой части компенсирует отсутствующую в киноэпизоде виртуозную каденцию, которой знаменита Сцена безумия, а соревнование голоса с инструментом в каденции отражено в «инструментальной» виртуозности вокала Дивы. Наконец, в-шестых, предельная тесситура вокализа, как было сказано выше, отсылает к высоким нотам в Сцене безумия. Таким образом Серра сослался на несколько ключевых моментов всей сцены в опере Доницетти и создал краткое резюме кабалетты.

Высокие ноты

После выхода фильма в социальных сетях развернулась дискуссия по поводу упомянутых высоких нот, недоступных человеческому голосу (и именно потому — по общему мнению — включенных в партию Дивы). Действительно, Эрик Серра сэмплировал неисполнимые высокие звуки, а низкие ноты добавил в собственном исполнении. Замечу, что за пять лет до «Пятого элемента» в фильме «Фаринелли-кастрат» (1992) также был произведен синтез двух голосов (сопрано и контратенора) — и тоже для создания эффекта «нереального» голоса (в данном случае — не из будущего, но из прошлого, навсегда утерянного). Знание о нечеловеческой природе высоких нот в вокализе не остановило вокалистов (и сопрано, и контратеноров), стремящихся исполнить арию вживую³⁰. Этот сюжет связан с высокими нотами в Сцене безумия и, шире, — с изменениями в опере Доницетти на разных стадиях ее бытования.

30. Приведу только два примера: Джейн Чжан исполняет арию Дивы Плавалагуны из фильма «Пятый элемент» // YouTube. 11.03.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BeXXNSj2X38>; DIVA DANCE — Dimash Kudaibergen (The World Best Singer) // YouTube. 23.05.2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o5zMupUOgQo>.

Но можно рассмотреть вокализ в контексте другой истории — не воображаемой внеземной цивилизации будущего, но истории оперы прошлого, которая с момента ее рождения стремилась ввысь, в верхний регистр (как и духовная музыка, и в особенности музыка католической церкви в эпоху контрреформации), что было связано и с барочной символикой верха и низа, и с «гармонией сфер», «небесной музыкой». Здесь правила высокие голоса: в XVII и XVIII веках мужские (кастраты) и женские сопрано; в XIX веке главные позиции, в ролях двух главных героев, заняли женские сопрано и тенора, а высокие ноты в их партиях, как и в предыдущие столетия, — остались кульминационными точками их арий. Высокая нота — цель, испытание на виртуозность, преодоление земного тяготения (разговорного голоса) и выход в вокальный космос, оправдание ожиданий публики и ее экстаз, финальная точка и овации. В ироничном описании Филипа Госсетта,

Пение — это и искусство, и гимнастическое состязание. Фанатики среди оперной аудитории рассматривают театр как гладиаторскую арену: они платят за вход, чтобы судить о том, удалось ли артистам преодолеть высокий *ми-бемоль* и «попасть в яблочко» низкого *фа*. Ни один римский зритель, направляя большой палец вниз, не был более нетерпим, чем презрительный *loggionista*³¹, освистывающий сопрано, не прошедшую аттестацию³².

Естественно, Серра не прошел мимо этой традиции в своем вокализе для космической дивы.

Высокие ноты в Сцене безумия располагаются в конце каденции, которой завершается кантабиле, и в конце кабалетты, то есть в самом конце арии. Сегодня на YouTube можно найти ролик, в котором «49 сопрано берут высокое *ми-бемоль*» в конце Сцены безумия (на деле их меньше, некоторые певицы представлены несколькими записями, как, например, Мария Каллас)³³. Это весьма поучительный ролик; в нем сорок девять раз повторяется кульминация без подготовки, голова без туловища, разрешение и финаль-

31. Обитатель галерки.

32. Gossett Ph. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2006. P. 332.

33. 49 Sopranos Hit High Eb in "Spargi d'amaro pianto" in Lucia di Lammermoor // YouTube. 25.11.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VSNWnaA-5Ku4>.

ный выплеск — без нарастания напряжения и саспенса, чистая виртуозность, техника — без психологии, содержания, характера, как будто неотчуждаемый спортивный элемент оперного искусства. Этот сюжет обыгрывается во множестве текстов, критических и художественных; один из самых прелестных кинопримеров представляет сцена из фильма Феллини «И корабль плывет» (1983), где оперные певцы, сопрано и тенора, — мгновенно включаясь в соревнование, берут все более высокие ноты; нам явлена физиология пения, а с другой стороны — человеческое тело как инструмент, издающий звук, в то время как в облике сопрано еще отчетливее проступает нечто птичье. Этот импровизированный конкурс оттенен портретом публики, которую здесь составляют кочегары корабля (гораздо более доброжелательные эксперты, чем те, что описаны Госсеттом), и декорациями, представляющими корабельное чрево — топку. Подчеркнутая неуместность оперного состязания в этих условиях обнажает основной инстинкт певца (взять ноту, превзойти соперников, заслужить аплодисменты публики).

Фильм 1941 года, где звучат кантабиле и кабалетта Сцены безумия, символично называется *Hitting the new high* («К новым высотам», дословно — «Взять новую высоту»). В отличие от сорока девяти сопрано, Лили Понс, играющая и поющая главную героиню, берет не ми-бемоль второй октавы, а на тон выше — фа. Но это не Понс меняет партитуру, — напротив, именно она поет арию в оригинальной тональности. Филип Госсетт подробно обсуждает практику транспонирования у Россини, Беллини, Доницетти и Верди³⁴. Так, например, Беллини регулярно транспонировал номера своих опер в ходе репетиций, после премьеры или когда адаптировал партию для другого исполнителя. Такие ревизии нередки и в инструментальной музыке, а голос певца — гораздо более капризный инструмент; среди примеров встречаются самые знаменитые арии.

Например, ария *Casta diva* — не только главный номер «Нормы» Беллини, но и Ария с большой буквы, символ итальянской арии и арии вообще. Хотя тут же нужно заметить, что такой известностью пользуется только первый раздел (кантабиле) арии, написанной все в той же в *la solita forma*. Это кантабиле, повсеместно исполняемое в фамажоре и зафиксированное в этой тональности в абсолют-

34. Gossett Ph. Divas and Scholars. P. 332–363.

ном большинстве изданий, включая первый клави́р, опубликованный издательством *Ricordi* по случаю премьерных исполнений «Нормы» в Ла Скала в декабре 1831 года, написано Беллини тоном выше, в соль мажоре. И хотя считается, что это решение Беллини, принятое во время репетиций или сразу после премьеры ради первой Нормы, Джудиты Пасты, доказательств этому нет³⁵. Госсетт замечает, что жертвой транспонирования пала гармоническая последовательность, задуманная Беллини для перехода в соль мажор³⁶, хотя эту несурязицу можно было бы легко избежать. Другое дело — переход от кантабиле к *tempo di mezzo*, где ситуация неисправима. «Впрочем, — заключает Госсетт, — учитывая аплодисменты, которые непременно отмечают конец *Casta diva*, едва ли кто-либо осознает это столкновение»³⁷.

Эта практика была совершенно естественной:

Точно так же, как исполнители вносили сокращения в письменный текст оперы с момента зарождения жанра, они транспонировали музыку выше и ниже, чтобы удовлетворить свои вокальные потребности. Рукописи автографов и современные рукописные копии первой половины XIX века пестрят фразами типа «на полтона ниже», «в мажоре», или даже с двумя или более альтернативами, одни ниже нотированной тональности, другие выше³⁸.

В «Лючии» целых три номера были написаны Доницетти выше, чем привыкли современные слушатели: Сцена и каватина Лючии в первом действии (ми-бемоль мажор — ля-бемоль мажор, а не ре — соль), дуэт Лючии с братом Энрико во втором действии (ля мажор, а не соль мажор); и Сцена безумия в третьем действии (фа мажор, а не ми-бемоль). Изменение тональности обеспечивало примадонне более уверенную финальную ноту³⁹).

35. Ibid. P. 345.

36. Gossett *Ph. Divas and Scholars*. P. 347.

37. Ibidem.

38. Ibid. P. 332.

39. Впрочем, замечает Госсетт, это не значит, что в XIX веке Сцену слышали на целый тон выше, поскольку нужно учитывать разницу строев (Ibid. P. 333). См. также: Till N. *The Operatic Work: Texts, Performances, Receptions and Repertoires* // *The Cambridge Companion to Opera Studies* / N. Till (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 244.

В случае Доницетти, как утверждает Госсетт, «есть свидетельства, что Доницетти сам ответственен за некоторые из этих изменений, но также есть и другие свидетельства, что по возможности и он возвращался к первоначальным тональностям»⁴⁰. Так, в подготовке французской версии «Лючии» Доницетти многое изменил (например, купировал всю партию Алисы, наперсницы Лючии), но вернул первоначальную тональность Сцены безумия; французженка Лили Понс, соответственно, поет французский вариант арии — на тон выше большинства сопрано.

Можно предположить, что выбор именно этой арии для «Пятого элемента» также связан с Лили Понс, которая исполнила партию Лючии 93 раза. Более сложный аргумент, — то, что в другом фильме, *I dream too much* («Я слишком много мечтаю», 1935), Понс поет еще одну коронную арию своего репертуара — арию с колокольчиками из «Лакме» Делиба, сходство с которой выказывает вокализ Эрика Серра⁴¹. Однако Дива Плавалагуна не могла бы петь голосом Лили Понс — легким и серебристым. Выбор Бессона сначала пал на Марию Каллас, точнее, ее записи — выбор очевидный. Оперы Доницетти и Беллини возвратились в репертуар в XX веке во многом благодаря Каллас; она изменила отношение к «Лючии» и к Сцене безумия в частности, обнажив психологические глубины в том, что ранее считалось в первую очередь виртуозным номером для сопрано. Диве Плавалагуне должны были достаться и голос, и харизматичность, и статус главной оперной дивы XX века. Этот план сорвался из-за проблем со звуком в записях Каллас; арию Дивы спела албанская певица Инва Мула.

Примадонны и партитуры

Changing the score («Меняя партитуру») называется книга Хилари Порисс (2009); ее подзаголовки — *Arias, Prima Donnas and the Authority of Performance* («Арии, примадонны и авторитет исполнения») ⁴², *Divas and Scholars* («Дивы и ученые») — книга Филипа Госсетта (2006) с подзаголовком *Performing Italian Opera* («Исполняя итальянскую оперу») — два из немало-

40. Gossett Ph. *Divas and Scholars*. P. 349.

41. На это сходство мне указал Ричард Тарускин.

42. Poriss H. *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 2009.

го числа трудов, посвященных оперной практике и роли в ней оперных примадонн, которые показывают оперное произведение как меняющееся от исполнения к исполнению, от эпохи к эпохе.

В XX веке опера, и в частности итальянская опера бельканто, которая в 1950-е «начала пробивать себе дорогу обратно в репертуар»⁴³, оказалась в парадоксальной ситуации. В эпоху, которая увлеклась аутентичным исполнительством, внимание сначала было обращено на подлинный текст (партитуру) и «очищение» его от наслоений, — хотя в старинной музыке также реконструировались приемы исполнительства — концепция незыблемого и неприкосновенного авторского «текста» была перенесена и на те жанры и формы, которые создавались по другим законам⁴⁴. То, что в случае оперы «подлинность» определялась в значительной степени тем, как она исполнялась и ставилась, то есть практикой, было заново осознано позже, — на рубеже XX и XXI веков. Порисс упоминает в этом роль режиссерского театра.

Это связано с более общим вопросом, которым музыковедение также задалось сравнительно недавно по поводу музыкального произведения вообще — где оно существует: на листах ли партитуры, или в исполнении (в каком?), или в записи, или в восприятии слушателя (в момент слушания или в воспоминании)? В случае оперы список можно продолжить (в постановке? на сцене или в видеозаписи?). Но как бы мы ни отвечали на этот вопрос, нас не может не интересовать то, как звучала опера и какой ее слышала публика времен ее премьеры и всех последующих эпох, лежащих между созданием оперы и нами. Что именно вызывало восторги, почему эта, а не другая опера, вошла в репертуар и стала классикой. Что именно и как пели примадонны XIX и XX веков — вопрос первой важности, связывающий *opera studies*, *performance studies* и традиционное музыковедение.

«Лючия ди Ламмермур», как и другие итальянские оперы, попала не в свою традицию — точной фиксации и неизменности. Если в XX и XXI веках от спектакля к спектаклю, а тем более от театра к театру, от города к городу, и от стра-

43. Ibid. P. 4.

44. См.: Till N. Op. cit. P. 225–253. См. также статью Никиты Дубова «Этот смутный объект звучания», опубликованную в этом номере журнала (Дубов Н. Этот смутный объект звучания // Versus. 2022. Vol. 2. № 6).

ны к стране меняются интерпретация, постановка, и рецепция, в XIX веке менялся музыкальный текст. Современные *opera studies* уделяют особое внимание этой изменчивости оперного текста, как и в целом практике XIX века и других веков.

В конце концов опера — культурный продукт, замысел которого часто включал будущее распространение, и показателем успеха было — и остается — то, до какой степени она (опера) сможет завоевать аудиторию вдалеке от места премьеры⁴⁵.

Даже французская гранд-опера, более жестко контролируемая из Парижа, как выясняется, была подвержена изменениям. Что уж говорить про более «уступчивую» итальянскую оперу бельканто, в которой «арии сокращали или замещали другими, а партитуру и либретто меняли в зависимости от обстоятельств. Нетрудно представить, как на протяжении XIX века эти оперы обрастали все новыми идеями»⁴⁶. Речь идет, таким образом, о путешествиях оперы в пространстве и во времени, об изменении оперы соответственно вкусам публики, на которые исполнители ориентировались, одновременно их формируя.

В исследовании бытования музыки, и в том числе меняющихся стандартов слушания и исполнения, сюжет с арией Дивы предстает любопытным *case study*. Начинается он с изменений собственно Сцены безумия. С того момента, когда Доницетти закончил партитуру «Лючии ди Ламмермур» в 1835 году, Сцена безумия, как и опера в целом, претерпела немало изменений. Первое внес сам автор, заменив стеклянную гармонику, обязательный инструмент в этой сцене, — флейтой. Стеклянная гармоника — инструмент с богатейшей и идеально подходящей символикой, в которую входят призраки, безумие, английский готический роман. Однако вмешалась практика: исполнитель, в расчете на которого Доницетти писал партию и который отрепетировал ее и с певицей, и с оркестром, подал в суд на театр (по поводу балета, который шел в том же году) — и Доницетти был вынужден отказаться от сотрудничества с ним и переписать партию для флейты⁴⁷. Современные театры включают, ко-

45. Protano-Biggs L. Introduction // Cambridge Opera Journal. 2017. Vol. 29. № 1. P. 1.

46. Ibid. P. 2.

47. Gossett Ph. Divas and Scholars. P. 434–435.

гда могут, стеклянную гармонику с ее ирреальным звучанием, возвращая звучание к оригиналу, которого не слышали ни Доницетти, ни слушатели XIX века.

Далее, как уже упоминалось выше, Доницетти сделал французскую версию оперы (изменять оперы под парижские вкусы, было нормой, которую не нарушил даже Вагнер, когда включил неперемный для французской оперы балет в «Тангейзера»); во французскую «Лючию», как было сказано выше, Доницетти внес немало изменений, но Сцена безумия вернулась в первоначальную тональность (ре минор — фа мажор).

Самыми распространенными изменениями были купюры, замены и вставки. Купюры — самый легкий и самый знакомый публике прием; как и связанная с ним практика XX и XXI века по раскрытию купюр и исполнения «подлинной» партитуры. В «Лючии» теперь делают гораздо меньше купюр, чем раньше, но среди них, например, предшествующий Сцене безумия дуэт Эдгара и Генриха, — что меняет драматургию акта. Замену всей Сцены безумия (!) Доницетти предпринял вскоре после премьеры оперы, поставив вместо нее арию из другой своей оперы — «Фауста» (1832)⁴⁸. Однако номер, без которого опера сегодня непредставима, вернулся на свое законное место после нескольких спектаклей.

Поскольку в центре этой статьи — Сцена безумия, то вставку я упомяну также внутри нее: это знаменитая каденция, которая не принадлежит Доницетти. В авторской партитуре каденция не выписана: как и в инструментальных каденциях концертов, автор оставлял это на усмотрение исполнителя: «Доницетти естественно доверил первой исполнительнице партии Лючии — Фанни Такинарди-Персиани, чье импровизаторское мастерство было легендарным, — включить ее собственную каденцию»⁴⁹. Каденцию, исполнение которой сегодня стало правилом⁵⁰, как установила Романа Маргерита Пульезе, впервые исполнила Нелли Мелба (Nelli Melba) в Опера Гарнье в Париже в 1889 году; ско-

48. Poriss H. A Madwoman's Choice: Aria Substitution in "Lucia di Lammermoor" // Cambridge Opera Journal. Vol. 13. 2001. № 1. P. 1-28; *Idem*. Changing the Score. P. 100.

49. Ashbrook W. Op. cit.

50. Попытка заменить ее, осуществленная в 2019 г. в Венской опере дирижером Эвелином Пидо, который написал новую каденцию *a capella*, не встретила понимания публики, в том числе и потому, что он лишил и каденцию, и певцу (Ольгу Перетяtko), и публику высоких нот.

рее всего, ее написала Матильда Маркези (Mathilde Marchesi), у которой Мелба брала уроки пения⁵¹.

Самой невероятной историей со Сценой безумия может показаться то, что ее саму вставляли в Сцену урока пения Розины в «Севильском цирюльнике» Россини. Разнообразные арии и песни, авторские и народные, певицы вставляли вместо оригинальной арии Розины на протяжении большей части XIX века. На новый уровень вывела эту практику Аделина Патти, которая начала петь все более виртуозные арии, и не одну — в качестве бисов. Среди последовавших ее примеру певиц была и Нелли Мелба, которая, очевидно, первой исполнила в сцене урока Сцену безумия, что должным образом было объявлено в афише Ковент-Гарден в 1900 году. Хилари Порисс отмечает, что столь позднее появление Сцены безумия в россиниевской опере неслучайно: «Она стала использоваться в качестве арии в сцене урока, только тогда, когда в ней закрепилась каденция»⁵².

Порисс разделяет мнение Херберта Вайнстока о том, что «История Лючии ди Ламмермур может стать предметом весьма перспективного исследования морфологии вкуса», и развивает его тезис: «Непреходящая популярность „Лючии“ по крайней мере частично усиливалась ее пластичностью, ее способностью меняться перед лицом многочисленных социальных и эстетических сдвигов»⁵³. История изменений «Лючии» показывает: стремиться к подлинности в отношении итальянской оперы означает как раз менять партитуру; верность практике XIX века — это свобода исполнительского сотворчества. Это также означает, что к таким решениям должны быть готовы, помимо солистов, дирижер, режиссер и оперный театр. При этом нужно заметить, что в эту воду все равно невозможно войти дважды — это вообще проблема «исторически верного исполнительства», которое не в силах обеспечить «исторически верное восприятие» слушателя.

В этой традиции арию Дивы Плавалагуны можно было бы рассматривать как еще один этюд на тему бытования арии Доницетти, как смелый (наивный, китчевый) акт сотворчества. Можно пофантазировать, что Дива, наследница примадонн XIX века, сама сочинила кабалетту (вокализ)

51. *Pugliese R.M.* The Origins of “Lucia di Lammermoor’s” Cadenza // *Cambridge Opera Journal*. 2004. Vol. 16. № 1. P. 23–42.

52. *Poriss H.* Changing the Score. P. 161, ft. 68.

53. *Poriss H.* A Madwoman’s Choice. P. 1.

или спела сочиненную специально для нее — как Нелли Мелба спела сочиненную для нее каденцию. Эта кабалетта (вокализ) должна была наиболее выигрышно продемонстрировать все возможности ее голоса, а также соответствовать вкусам новой публики (конца XX века — или XXIII века, в котором разворачивается сюжет фильма), чтобы завоевать успех (так и случилось, судя по популярности арии Дивы). Упреки в искажении классической арии едва ли можно считать конструктивными. Гораздо интереснее предоставляемая этой арией возможность подумать об оперном феномене, который, как и все исполнительские искусства, сопоставляется «окончательным» версиям.

Воспитание слуха

Если изучать «морфологию вкуса», то следует, как и в XIX веке, принимать во внимание публику. Такой ресурс изучения оперной аудитории, каким является YouTube, показывает, сколь часто и публика оперного театра или концертного зала, и пользователи YouTube, не воспринимают *la solita forma* как единое целое⁵⁴. Под именем, например, арии Виолетты из первого действия «Травиаты» (нередко), и тем более *Casta diva* из «Нормы» (в большинстве случаев), — фигурирует только кантабиле или *scena* + кантабиле).

Аплодисменты после кантабиле, очевидно, одна из самых что ни на есть аутентичных традиций; однако порой их продолжительность выдает убеждение публики в том, что номер закончен (как, например, на знаменитой записи Марии Каллас, которая со все возрастающим нетерпением переживает аплодисменты публики Ла Скала после кантабиле *Casta diva*)⁵⁵. Эти примеры свидетельствуют о том, что современный слушатель удовлетворяется медленной частью (кантабиле), не ощущая потребности ни в переломе (*tempo*

54. При этом нужно учитывать, что в YouTube есть требования к продолжительности ролика.

55. *Casta Diva* (Maria Callas) // YouTube. 05.10.2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TYl8GRJGnBY>. Та же ситуация очевидна, например, в концертном исполнении дуэта Виолетты и Жермона из второго действия «Травиаты» Рене Флеминг и Дмитрием Хворостовским: Fleming & Hvorostovsky — *La Traviata* duet 2/2 // YouTube. 14.09.2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NRkLhOtkqEA>. Эти аплодисменты гораздо более «окончательные», чем аплодисменты между частями симфонии (как раз более законченными, чем разделы арии).

di mezzo), ни в выходе в быстрый темп (кабалетта), который венчает эту форму и без которого она лишена финала, ни в сложности и контрастности данной формы в целом. Еще один вариант — записи, в которых оставлены только два основных раздела, без пространных, да еще с хором, разделов *scena* и *tempo di mezzo*⁵⁶. В этом сказывается настройка слуха на одностактные медленные арии и инструментальные пьесы либо на основополагающий принцип контраста темпов и характеров (медленно-быстро). Восприятие центральной формы итальянской арии трансформировалось — или так и не было сформировано у новых поколений слушателей. Можно предположить, что этот невывученный урок про *la solita forma* определяет и слушание, и исполнение, и постановочные решения.

В этом плане затею Бессона и Серра можно считать воспитанием слуха — это именно урок (не пения, хотя и пения тоже, но прежде всего — оперной формы). Сколь бы ни были условны разделы арии Дивы Плавалалагуны, сколь бы ни был ощутим перепад между фрагментом Сцены безумия Доницетти и вокализом Серра, эта ария в сжатом и элементарном виде представляет собой *la solita forma*, закладывая в сознание слушателя функционально верную модель. Ту, что заставляет ощущать кантабиле и кабалетту в контрастном и нераздельном единстве, а *tempo di mezzo* — как функционально необходимый и обусловленный действием сдвиг, и тем самым работает на восприятие формы арий (а также ансамблей и финалов) оперы XIX века. Не в масштабах спасения планеты, но для восприятия этого коронного репертуара ария Дивы сыграла благую роль. Используя другое наименование пятого элемента — пятая стихия, квинтэссенция, — можно заключить, что в пятиминутной сцене Люк Бессон, Эрик Серра, Инва Мула и Майвенн представили современному слушателю квинтэссенцию итальянской оперной арии.

Библиография

- Дубов Н. Этот смутный объект звучания // Versus. 2022. Т. 2. № 6. С. 157–179.
Как это снято: «Пятый элемент» // Tvkinoradio.ru. 11.05.2017. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article11009-kak-eto-snyato-pyatij-element>.
Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta (Фигуры Вагнера). СПб.: Азбука, 1999.

56. Lily Pons: Mad Scene from Lucia // YouTube. 15.09.2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7AysyYzAsOo>.

- Манулкина О. Поющий голос и восхищенный слушатель // Логос. 2022. Т. 32. № 5. С. 287–308.
- Abbate C., Parker R. A History of Opera. N.Y.; L.: W.W. Norton & Company, 2012.
- Ashbrook W. Lucia di Lammermoor // Grove Music Online. 2002. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004252>.
- Balthazar S. The Forms of Set Pieces // The Cambridge Companion to Verdi / S.L. Balthazar (ed.). Cambridge; L.: Cambridge University Press, 2004. P. 49–68.
- Budden J. The Operas of Verdi: in 3 vols. L.: Cassell, 1973. Vol. 1.
- Clément C. Opera, or the Undoing of Women / Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1988.
- Gossett Ph. Divas and Scholars: Performing Italian Opera. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2006.
- Gossett Ph. Verdi, Ghislanzoni, and “Aida”: The Uses of Convention // Critical Inquiry. 1974. Vol. 1. № 2. P. 291–334.
- Grover-Friedlander M. Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.
- Helmers R. “A Life for the Tsar” and Bel Canto Opera // Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Suffolk; Rochester: Boydell & Brewer; University of Rochester Press, 2014. P. 20–49.
- Manulkina O. Il dolce suono: Glinka’s “Ruslan” Between Archaism and Modernity // Russia and Its Others: Transnational Musical Encounters / P. Fairclough et al. (eds). Bloomington, IN: Indiana University Press (forthcoming).
- Melina E. A Note From the Guest Editor // The Opera Quarterly. 2010. Vol. 26. № 1. P. 1–3.
- Poriss H. A Madwoman’s Choice: Aria Substitution in “Lucia di Lammermoor” // Cambridge Opera Journal. 2001. Vol. 13. № 1. P. 1–28.
- Poriss H. Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 2009.
- Powers H. “La solita forma” and “The Uses of Convention” // Acta Musicologica. 1987. Vol. 59. № 1. P. 65–90.
- Protano-Biggs L. Introduction // Cambridge Opera Journal. 2017. Vol. 29. № 1. P. 1–4.
- Pugliese R.M. The Origins of “Lucia di Lammermoor’s” Cadenza // Cambridge Opera Journal. 2004. Vol. 16. № 1. P. 23–42.
- Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 3: Nineteenth Century. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- The Online Guide to Donizetti’s Aria Il dolce suono (Mad Scene) // Opera inside. URL: <https://opera-inside.com/il-dolce-suono-riso-the-mad-scene-from-the-opera-lucia-di-lammermoor>.
- Till N. The Operatic Work: Texts, Performances, Reception and Repertoires // The Cambridge Companion to Opera Studies / N. Till (ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 225–253.
- Woodside M. Western Models for a Russian Opera: Glinka’s “Ruslan and Ludmila”. PhD diss. Chicago, IL: University of Chicago, 1987.
- Zavulunov D.M. I. Glinka’s “A Life for the Tsar” (1836): An Historical and Analytical-Theoretical Study. PhD diss. Princeton University, 2010.

Diva Plavalaguna’s Aria

Olga Manulkina. Independent scholar, olgamanulkina@gmail.com.

In the opera episode of Luc Besson’s *The Fifth Element* (1997), the alien Diva Plavalaguna performs an aria in which a fragment of the *Mad scene* from Act

III of Gaetano Donizetti's opera *Lucia di Lammermoor* is replaced by a vocalization composed by Eric Serra. This article examines the relationship of the vocalization to the opera number and the unified form of the aria, created by combining seemingly incompatible parts. The Diva's aria, in a concise and elementary form, is *la solita forma*, the traditional form of the Italian aria of the first half of the nineteenth century. Even though most of Rossini's, Bellini's, and Donizetti's operas—solo and ensemble—and many of Verdi's numbers up to his mature operas, including his most popular arias, are based on this form, *la solita forma* is often not perceived by the modern listener. The Diva's aria, whose structure is wittily emphasized by its cinematic solution, offers a visualization and a lesson in hearing the central nineteenth-century operatic form. In addition, the article discusses nineteenth- and twentieth-century operatic practice, the way opera, and in particular *Lucia di Lammermoor*, are performed, and the transformation of the operatic work from performance to performance, as well as from era to era. The inclusion of the vocalization in the aria of the Diva of Plavalaguna is considered in the context of the changes introduced into the *Mad scene* by the author of the opera and the opera divas of past centuries.

Keywords: *Lucia di Lammermoor*; Gaetano Donizetti; aria; audience; reception; opera and film; Luc Besson.

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-133-159

References

- Abbate C., Parker R. *A History of Opera*, New York; London, W.W. Norton & Company, 2012.
- Ashbrook W. *Lucia di Lammermoor*. *Grove Music Online*, 2002. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004252>.
- Balthazar S. The Forms of Set Pieces. *The Cambridge Companion to Verdi* (ed. S.L. Balthazar), Cambridge; London, Cambridge University Press, 2004, pp. 49–68.
- Budden J. *The Operas of Verdi: in 3 vols.* L.: Cassell, 1973. Vol. 1.
- Clément C. *Opera, or the Undoing of Women*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 1988.
- Dubov N. Ehtot smutnyi ob'ekt zvuchaniya [That Obscure Object That Sounds]. *Versus*, 2022, vol. 2, no. 6, pp. 157–179.
- Gossett Ph. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, 2006.
- Gossett Ph. Verdi, Ghislanzoni, and “Aida”: The Uses of Convention. *Critical Inquiry*, 1974, vol. 1, no. 2, pp. 291–334.
- Grover-Friedlander M. *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2005.
- Helmets R. “A Life for the Tsar” and Bel Canto Opera. *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*, Suffolk; Rochester, Boydell & Brewer; University of Rochester Press, 2014, pp. 20–49.
- Kak etno snyato: “Pyatyi ehlement” [How It Was Filmed: The Fifth Element]. *Tvkinoradio.ru*, May 11, 2017. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article11009-kak-eto-snyato-pyatij-element>.
- Lacoue-Labarthe Ph. *Musica ficta (figury Wagnera)* [Musica ficta: figures de Wagner], Saint Petersburg, Aksioma, 1999.
- Manulkina O. Il dolce suono: Glinka's “Ruslan” Between Archaism and Modernity. *Russia and Its Others: Transnational Musical Encounters* (eds P. Fairclough et al.), Bloomington (IN), Indiana University Press (forthcoming).

- Manulkina O. Poyushchii golos i voskhishchennyi slushatel' [A Singing Voice and an Admiring Listener]. *Logos* [Logos], 2022, vol. 32, no. 5, pp. 287–308.
- Melina E. A Note From the Guest Editor. *The Opera Quarterly*, 2010, vol. 26, no. 1, pp. 1–3.
- Poriss H. A Madwoman's Choice: Aria Substitution in "Lucia di Lammermoor". *Cambridge Opera Journal*, 2001, vol. 13, no. 1, pp. 1–28.
- Poriss H. *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2009.
- Powers H. "La solita forma" and "The Uses of Convention". *Acta Musicologica*, 1987, vol. 59, no. 1, pp. 65–90.
- Protano-Biggs L. Introduction. *Cambridge Opera Journal*, 2017, vol. 29, no. 1, pp. 1–4.
- Pugliese R.M. The Origins of "Lucia di Lammermoor's" Cadenza. *Cambridge Opera Journal*, 2004, vol. 16, no. 1, pp. 23–42.
- Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 3: Nineteenth Century, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- The Online Guide to Donizetti's Aria Il dolce suono (Mad Scene). *Opera inside*. URL: <https://opera-inside.com/il-dolce-suono-riso-the-mad-scene-from-the-opera-lucia-di-lammermoor>.
- Till N. The Operatic Work: Texts, Performances, Receptions and Repertories. *The Cambridge Companion to Opera Studies* (ed. N. Till), Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 225–253.
- Woodside M. Western Models for a Russian Opera: Glinka's "Ruslan and Ludmila", PhD diss., Chicago (IL), University of Chicago, 1987.
- Zavlunov D.M. I. Glinka's "A Life for the Tsar" (1836): An Historical and Analytic-Theoretical Study, PhD diss., Princeton University, 2010.

Книга пассажей:
заметки и материалы

Конволют D: Скука,
вечное возвращение

Вальтер Беньямин

Вальтер Беньямин (1892–1940). Немецкий философ и культурный критик.

Перевод с французского *Сергея Фокина* и с немецкого *Веры Котелевской* под редакцией *Ильи Калинина* и *Анны Лаврик* по изданию: *Benjamin W. Das Passagen-Werk // Gesammelte Schriften* / R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (Hg.). Fr.a.M.: Suhrkamp, 1991. Bd. V/1–2. 1350 S.

[Скука, вечное возвращение]

Но солнце явится не сны ль сгубить,
 моей улады чад бескровных?
 Оцепенев, так стали ярки дни.
 И призраки влекут исполнить сны.
 Страх охватил: Спасенье не укроет.
 Как будто Бога своего иду судить.
Якоб ван Годдис¹

Скука ожидает смерти.
Иоганн Петер Гебель²

Ждать — вот что такое жизнь.
Виктор Гюго³

РЕБЕНОК с матерью в панораме. Панорама изображает битву при Седане, ребенку все очень нравится: «Жаль только, что небо такое хмурое». — «Такая на войне погода», — откликается мать. → Диорамы →

Таким образом, даже панорамы глубоко сопричастны этому миру тумана: свет их образов пробивается словно сквозь струи дождя.

[D 1, 1]

«Этот Париж [Бодлера] весьма отличен от Парижа Верлена, который, впрочем, также сильно переменился. Один сумрачен и дождлив, будто это Париж, на который наложили образ Лиона; второй белес и пылен, будто постель Рафаэлли⁴. Один удушлив, второй воздушен с его новостройками, изолированными на расплывчатых пустырях, и увядающими за изгородью беседками неподалеку от них». François Porché: *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*. P. 119⁵.

[D 1, 2]

1. *Hoddis J. van. Weltende (1911) // Gesammelte Dichtungen. Zürich: Die Arche, 1958. S. 466.*

2. *Hebel J. P. Werke. Fr.a.M.: Insel Verlag, 1968. Bd. 1. S. 398.*

3. *Hugo V. L'Autobiographie. P.: s.n., 1863.*

4. Жан-Франсуа Рафаэлли (1850–1924) — французский живописец и график, воссоздавший в своих иллюстрациях образ Парижа эпохи *fin de siècle*. — *Прим. ред.*

5. *Porché F. La vie douloureuse de Charles Baudelaire. P.: Plon, 1926. P. 119.*

О том, как одурманивают космические силы легковесную и хрупкую человеческую натуру, свидетельствует отношение к одному из самых высоких и мягких их проявлений — погоде. Что может быть примечательнее, чем то, что именно самое интимное и таинственное влияние погоды на людей стало навязчивой темой самой пустой болтовни. Ничто не в силах так наскучить обычному человеку, как космос. Ему очевидна глубочайшая связь между погодой и скукой. Как замечательна ироничная победа над этим состоянием в истории о маявшемся сплином англичанине, который, проснувшись однажды утром, застрелился, потому что шел дождь. Или Гёте: он так умел освещать погоду в своих метеорологических исследованиях, что возникает искушение сказать, что он взялся за этот труд лишь затем, чтобы иметь возможность таким образом приобщить даже погоду к своей деятельной творческой жизни.

[D 1, 3]

Бодлер как поэт «Сплина Парижа». «Одна из сущностных характеристик этой поэзии сводится к скуке в тумане, к смешению скуки и дымки (городские туманы); одним словом, это — сплин». Ibid. P. 184.

[D 1, 4]

Эмиль Тардьё в 1903 году опубликовал в Париже книгу под названием «Скука» (*L'ennui*), в которой вся человеческая деятельность предстает тщетной попыткой избежать скуки, но в то же время все, что было, есть и будет, показано как неистощимая подпитка этого чувства. Когда слышишь это, можно подумать, что перед тобой какой-то исполинский литературный монумент: *aere perennius* в честь *taedium vitae* римлян⁶. Но это лишь убогая самодовольная наука нового аптекаря Омэ, который все великое, героизм героя и аскетизм святого, отдает в услужение своей скудоумной мещанской неудовлетворенности.

[D 1, 5]

6. Обыгрывается знаменитая начальная строка из оды Горация *Exegi monumentum aere perennius* («Я памятник воздвиг долговечнее меди»); *taedium vitae* — пресыщенность жизнью, отвращение к жизни. Контаминация двух латинских топосов у Беньямина: *я воздвиг памятник отвращению к жизни*. — Прим. ред.

«По возвращении из Италии, куда французы отправились отстаивать права французской короны на Миланское герцогство и Неаполитанское королевство, они не скрывали восхищения перед той изобретательностью, которую обнаружил итальянский гений в борьбе с невыносимой жарой; от восхищения галереями они перешли к подражанию. Дождливая погода Парижа, столь знаменитого своими грязными улицами, навела на мысль об опорах, колоннах, которые стали настоящим чудом стародавних времен. Так и появилась позднее Королевская площадь. Вот ведь странная вещь! При Наполеоне те же самые мотивы сподвигли построить улицы Риволи и де Кастильоне и знаменитую улицу Колонн». Тюрбан таким же образом попал к нам из Египта. Honoré de Balzac: *Ce qui disparaît de Paris*⁷. Сколько лет отделяет упомянутую в начале войну от итальянской кампании Наполеона? И где находится эта улица Колонн?

[D 1, 6]

«Городские ливни породили множество приключений». Убывающая магическая сила дождя. Плащ.

[D 1, 7]

Как и пыль, дождь берет реванш в пассажах. — При Луи-Филиппе пыль оседала даже на революциях. Когда молодой герцог Орлеанский «женился на принцессе Мекленбургской, было устроено большое празднество в знаменитом бальном зале, где проявились первые симптомы революции. Для торжества в честь молодоженов в зале пришлось прибраться: его нашли таким же, каким его оставила революция. На полу все еще можно было увидеть следы военной пирушки: огарки свечей, разбитые бокалы, пробки от шампанского, растоптанные кокарды телохранителей и церемониальные ленты офицеров Фландрского полка». Karl Gutzkow: *Briefe aus Paris*⁸. Историческая сцена становится элементом паноптикума. → Диорама → Пыль и задушенная перспектива →

[D 1a, 1]

7. Balzac H. de. *Ce qui disparaît de Paris//Le diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle.* 2 vols. P.: P.J. Hetzel, 1845. Vol. 2. P. 11–12.

8. Gutzkow K. *Briefe aus Paris.* Leipzig: F.A. Brockhaus, 1842. 2 Teile in 1 Band. T. 2. P. 87.

«Он объясняет, что улица Гранж-Бательер является особенно пыльной, а на улице Рамюр можно страшно испачкаться». Louis Aragon: *Le paysan de Paris*⁹.

[D 1a, 2]

Плюш как пылесборник. Тайна играющей на солнце пыли. Пыль и «гостинная». «После 1840 года появляется французская мягкая мебель, и с ней обивка, этот новый стиль, одерживает победу». Max von Boehn: *Die Mode im XIX. Jahrhundert*¹⁰. Другие вещи, поднимающие пыль: шлейфы платьев. «В одночасье вернулся настоящий шлейф, но, чтобы избежать неудобств и не подметать им улицы, его теперь при движении придерживают и несут с помощью крючка и шнура». Friedrich Theodor Vischer: *Mode und Zynismus*¹¹. → Пыль и задушенная перспектива →

[D 1a, 3]

Галерея Термометра и галерея Барометра в пассаже Оперы.

[D 1a, 4]

Один фельетонист сороковых годов, занявшись как-то парижской погодой, отметил, что Корнель упомянул звезды только один раз (в «Сиде»), Расин написал слово «солнце» тоже всего раз; он утверждает, что звезды и цветы были открыты литературой в Америке — Шатобрианом и лишь затем прижились в Париже. Victor Méry: *Le climat de Paris*. P. 245¹².

[D 1a, 5]

О некоторых непристойных образах: «Не веер, но именно зонт — изобретение, достойное эпохи монарха национал-гвардейца. Зонт, который благоприятствует любовным фантазиям. Зонт, который служит скромным убежищем. Навес, кровля над островом Робинзона». John Grand-Carteret: *Le décolleté et le retroussé*¹³.

[D 1a, 6]

9. Aragon L. *Le paysan de Paris*. P.: Gallimard, 1926. P. 88.

10. Boehn M. von. *Die Mode: Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert nach Bildern und Kupfern*. 4 Bde. Munich: F. Bruckmann, 1907–1919. Bd. 2. 1907. S. 131.

11. Vischer F. T. *Mode und Zynismus. Beiträge zur Kenntnis unserer Kulturformen und Sittenbegriffe*. Stuttgart: Wittwer, 1879. S. 12.

12. Méry V. *Le climat de Paris//Diable à Paris*. Vol. 1. P. 245.

13. Grand-Carteret J. *Le décolleté et le retroussé*. P.: Éd. photographique, 1910. Vol. 2. P. 56.

«Только здесь, — говорит Кирико, — можно рисовать. Улицы обнаруживают такую градацию серого...»

[D 1a, 7]

Парижский климат напоминает Карусу¹⁴ неаполитанское побережье, когда дует сирокко.

[D 1a, 8]

Городская дождливая погода, хитроумно соблазняющая нас вернуться к грезам раннего детства, понятна лишь выросшему в большом городе. Дождь все затушевывает, делает дни не только серыми, но и равномерными. С утра до вечера можно заниматься одним и тем же: играть в шахматы, читать, спорить, в то время как солнце, наоборот, оттеняет часы и отвергает мечтателя. Вот почему горожанину приходится хитрить с солнечными днями — прежде всего, очень рано вставать, как великие бездельники, портовые лодыри и бродяги: он должен быть на месте раньше солнца. Фердинанд Хардекопф, единственный настоящий декадент, которого произвела на свет Германия, в «Оде блаженному утру»¹⁵, которую он посвятил Эмми Хеннингс много лет назад, открыл мечтателю лучшие способы защиты от солнечных дней.

[D 1a, 9]

Придать этой пыли видимость плотности не иначе, как оросив ее кровью». Louis Veuillot: *Les odeurs de Paris*¹⁶.

[D 1a, 10]

Иные европейские города включают в свой ландшафт колоннаду; в Берлине же диктуют стиль городские ворота.

14. Карл Густав Карус (1789–1869) — немецкий врач, ученый, художник, испытывавший влияние Каспара Давида Фридриха. Путешествовал по Англии, Италии, Франции. Бенъямин был знаком с его парижским дневником по двум источникам, на которые написал рецензии: антологии Рудольфа Борхардта «Немец в пейзаже» (*Borhardt R. Der Deutsche in der Landschaft. Munich: Verlag der Bremer Presse, 1927*) и подборки писем и путевых дневников Каруса (*Carus K. G. Reisen und Briefe/ausgewählt von E. von Sydow. Leipzig: E. Haberland, 1926. Bd. 2*). — *Прим. ред.*

15. Речь идет о стихотворении Хардекопфа *Ode vom seligen Morgen*, действительно посвященном дадаистке Эмми Хеннингс и вошедшем в сборник «Песны для чтения». См.: *Hardekopf F. Lesestücke. B., Wilmersdorf: Verlag der Wochenschrift DIE AKTION, 1916*. (См. на сайте проекта «Гутенберг»: <https://www.gutenberg.org/files/38506/38506-h/38506-h.htm>). — *Прим. ред.*

16. *Veuillot L. Les odeurs de Paris. P.: Générique, 1914. P. 12.*

Особенно замечательны ворота в старой Таможенной стене¹⁷, достопамятные для меня синей открыткой с изображением площади Бель-Альянс ночью. Открытка была прозрачной, и, если поднести ее к свету, все окна ее озарялись сиянием, в точности таким, какой струился от полной луны в небе.

[D 2, 1]

«Постройки нового Парижа восходят ко всем стилям; целому присуще некое единство, ибо все эти стили скучного вида, самого скучного вида, который определяется эмфатичностью и линейностью. *Равняйся! Смирно!* Кажется, что Амфион этого города — капрал.../Город прорастает кучами пышных, помпезных, колоссальных вещей: они скучны; он прорастает множеством вещей безобразных: они тоже скучны./Огромные улицы, огромные здания, огромные водостоки — вся эта неумело скопированная или наспех придуманная физиономия несет на себе нечто такое, что отдает быстро сколоченным и не совсем законным состоянием. Они источают скуку». Ibid. P. 9.¹⁸. → Осман →

[D 2, 2]

Пеллетан описывает визит к биржевому королю, миллионеру: «Когда я вошел во двор, толпа конюхов в красных жилетах была занята тем, что чистила полдюжины английских лошадей. Я поднялся по мраморной лестнице, над которой висел огромный позолоченный фонарь, и нашел в вестибюле камердинера, в белом галстуке и с крепкими икрами, который провел меня в большую галерею со стеклянной крышей, — стены ее были сплошь украшены камелиями и тепличными растениями. В воздухе витало подобие таинственной скуки; при входе я сразу же ощутил дым, как при курении опиума. Дальше нужно было пройти между рядами жердей, на которых сидели попугаи из разных стран. Красные, синие, зеленые, серые, желтые и белые, все они, казалось, томились тоской по родине. В дальнем конце галереи, напротив камина в стиле ренессанс, стоял небольшой столик: хозяин завтракал... После того как я прождал четверть часа, он соизволил явиться <...> Он зевал, был вялым, казалось, вот-вот задремлет; он двигался как сомнамбула. Его усталость заражала и самые стены. Попугаи

17. Das Hallesche Tor (нем.).

18. Veuillot L. Op. cit. P. 9.

выглядели как его отрешенные мысли, явленные во плоти и пристроившиеся на жердочке...» Julius Rodenberg: *Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht*¹⁹. → Интерьер →

[D 2, 3]

Ружмон и Жантиль поставили в Театре Варьете «Французские праздники, или Париж в миниатюре». Речь идет о свадьбе Наполеона I и Марии-Луизы и о запланированных торжествах. «Однако погода не очень-то благоприятная», — говорит один из персонажей. Другой отвечает: «Друг мой, не беспокойся, этот день выбран нашим сувереном». И дальше он затягивает куплет, начинающийся такими словами:

Известно, что под его пронизательным взором
Будущее все время разоблачается
И когда нам нужна хорошая погода
Под его звездой мы ее дожидаемся.
Цит. по : Théodore Muret: *L'histoire par le théâtre*. P. 262²⁰.
[D 2, 4]

Эта красноречивая и пошлая грусть, которую называют скукой. Louis Veuillot: *Les odeurs de Paris*²¹.

[D 2, 5]

«В каждом костюме всегда сохраняется несколько деталей, благодаря которым он и выглядит элегантно, то есть деталей очень дорогих, поскольку они быстро приходят в негодность, особенно же оттого, что их регулярно портит дождь». К вопросу о цилиндре. Friedrich Theodor Vischer: *Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode*²². → Мода →

[D 2, 6]

Нам скучно, когда мы не знаем, чего ждем. То, что мы знаем это или думаем, что знаем, почти всегда есть не что иное, как выражение нашей поверхностности или рассеянности. Скука — преддверие великих дел. — Хорошо бы толь-

19. Rodenberg J. Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1867. S. 104–105.

20. Muret T. L'histoire par le théâtre (1789–1851). P.: Amyot, 1865. Vol. 1. P. 262.

21. Veuillot L. Op. cit. P. 177.

22. Vischer F.T. Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode//Kritische Gänge. Neue Folge. Stuttgart: J.G. Cotta, 1861. S. 124.

ко узнать: что является диалектической противоположностью скуки?

[D 2, 7]

В высшей степени забавная книга Эмиля Тардьё «Скука»²³, основной тезис которой гласит, что жизнь бесцельна и беспричинна и тщетно стремится к состоянию счастья и равновесия, называет, помимо множества причин скуки, еще и погоду. — Эту книгу можно назвать своего рода назидательным душеспасительным чтением XX столетия.

[D 2, 8]

Скука — это теплое серое сукно, которое подбито изнутри ярким пылающим шелком. В эту ткань мы заворачиваемся, засыпая. И обретаем уют в арабесках подкладки. Но спящий выглядит серым, наводящим скуку. И когда он просыпается и хочет рассказать, что ему приснилось, обычно ему удастся передать только эту скуку. Ибо кто сумеет одним движением вывернуть наизнанку подкладку времени? И все же рассказывать сны означает именно это. И нет другого способа вести речь о пассажах, постройках, в которых мы, сновидчески, заново проживаем жизнь наших родителей, бабушек и дедушек, как эмбрион в материнской утробе проживает жизнь животных. Существование в этих пространствах протекает плавно, как бытие во сне. Фланирование — ритм этой дремоты. В 1839-м Париж охватила мода на черепах. Так и представляешь, как франты, прогуливаясь, подражают — в пассажах еще вернее, чем на бульварах — темпу этих созданий. → Фланер →

[D 2a, 1]

Скука всегда — оборотная сторона бессознательного действия. Поэтому великим денди она казалась возвышенной. Орнамент и скука.

[D 2a, 2]

О двойственном смысле французского слова *temps*²⁴.

[D 2a, 3]

23. Tardieu E. L'ennui. P.: F. Alcan, 1903.

24. Беньямин имеет в виду значения «время» и «погода». — Прим. ред.

Фабричный труд как экономический фундамент идеологической скуки высших классов. «Унылое однообразие бесконечной муки труда, при котором всё снова и снова совершается один и тот же механический процесс, похоже на муки Сизифа: тяжесть труда, подобно огромному камню, всё снова и снова падает на изнуренного рабочего». Friedrich Engels: *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. S. 217²⁵. Цит. по: Karl Marx: *Kapital*. S. 388²⁶.

[D 2a, 4]

Возможно, ощущение «неисцелимого несовершенства в самой сущности настоящего времени» (см. «Утехи и дни», которые цитируются в посвященном Прусту оммаже Жида «О перечитывании *Les Plaisir et les jours* после смерти Марселя Пруста») было главной причиной, побудившей Пруста вникнуть в светскую жизнь до самых сокровенных уголков, и возможно также, что оно является основополагающим мотивом всякого человеческого общения.

[D 2a, 5]

О салонах: «На всех физиономиях лежала печать откровенной скуки, а разговоры в целом были немногословными, тихими и серьезными. Танцы рассматривались большинством как обязанность, которой нужно подчиниться, потому что когда-то танцевать было хорошим тоном». Далее следует утверждение о том, что, «пожалуй, ни в одном светском обществе Европы нельзя найти менее довольных, веселых и оживленных лиц, чем в парижских салонах; <...> и нигде в обществе мы не услышим больше жалоб на невыносимую скуку, чем здесь, вызванных в равной мере как модой, так и подлинными убеждениями». «Естественным следствием является то, что на раутах царят тишина и покой, которые в других городах подмечены на больших светских вечерах лишь в исключительных случаях». Ferdinand von Gall: *Paris und seine Salons*. S. 151–153, 158²⁷.

[D 2a, 6]

25. Engels F. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. Leipzig: Otto Wigand, 1845. S. 217; Энгельс Ф. Положение рабочего класса в Англии // К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 2. М.: Издательство политической литературы, 1955–1974. В 39 т. 1955. Т. 2. С. 405. С. 405.

26. Marx K. *Kapital*. Hamburg: Otto Meissner, 1922. Bd. I. S. 388; Маркс К. Капитал // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 23. М., 1955. С. 433.

27. Gall F. von. *Paris und seine Salons*. 2 Bde. Oldenburg: Schulze, 1844–1845. Bd. 2. 1844. S. 151–153, 158.

Следует задуматься о маятниках в салонах под впечатлением от следующих строк: «Некое чувство легкости, спокойный беззаботный взгляд на летящее время, равнодушное расходование слишком быстро убывающих часов — вот качества, которые благоприятствуют поверхностной салонной жизни». Ibid. S. 171²⁸.

[D 2a, 7]

Скука церемониальных сцен, изображенных на исторических картинах, и *dolce far niente*²⁹ в батальной живописи, включая все обитающее в пороховом дыму. От эпинальских картинок³⁰ до «Расстрела императора Максимилиана» Мане — всегда одно и то же, всегда новая фата моргана, всегда дым, в котором Могреби <?> или джинн из бутылки появляется перед мечтательными, рассеянными знатоками искусства. → Дом мечты, Музеи →

[D 2a, 8]

Шахматные игроки в кафе де ла Режанс: «Именно там можно было видеть, как иные ловкачи играют партию, сидя спиной к доске; достаточно было, чтобы им называли фигуру, которой ходил противник, и они все равно выигрывали». *Histoire des Cafés de Paris*³¹.

[D 2a, 9]

«В общем, классическое городское искусство, породив ряд шедевров, выродилось в эпоху философов и создателей систем; в конце XVIII века на свет явилось бесчисленное множество прожектов, Художественная комиссия составила из них целые корпуса доктрин, Империя следовала им без всякой творческой оригинальности. За гибким и живо творным классическим стилем воспоследовал систематический и твердый псевдоклассицизм <...> Триумфальная арка

28. Ibid. Vol. 2. 1845. S. 171.

29. Сладостное ничегонеделание, праздность (*ut.*).

30. *Images d'Épinal* — от названия города Эпиналь во французской Лотарингии, в котором родился и жил художник Жан Шарль Пеллерен (1756–1836), создававший популярные цветные листки на разные темы (познавательные, развлекательные), картинки-загадки и изображения с оптической иллюзией для взрослых и детей. Картинки распространялись книгоношами. Издательский дом *Imagerie d'Épinal* существует до сих пор и по-прежнему находится в Эпинале. В русском языке закрепились обозначения: эпинальские картинки, эпинали. Сегодня эпинали обладают коллекционной ценностью. — *Прим. ред.*

31. *Histoire des Cafés de Paris*. P.: Desloge, 1857. P. 87.

явилась копией Ворот Людовика XIV, Вандомская колонна копией Рима, Церковь Мадлен, Биржа и Пале-Бурбон суть античные храмы. Lucien Dubech, Pierre d'Espezel: *Histoire de Paris*³². → Интерьер →

[D 3, 1]

Первая империя копировала триумфальные арки и монументы двух предыдущих столетий. Затем стали полагать, что изобретают что-то новое, воскрешая более отдаленные во времени модели: Вторая империя имитировала ренессанс, готику, помпейский стиль. Потом погрязли в бесстильной эре вульгарности. Ibid. P. 464³³. → Интерьер →

[D 3, 2]

Анонс одной из книг Бенжамена Гастино «Жизнь на железной дороге»: «„Жизнь на железной дороге“ — восхитительная поэма в прозе. Это настоящая эпопея новейшей жизни — кипучей, взвихренной, панорама из слез и радости, проносющаяся будто пыль из-под колес мимо шторок вагона». Benjamin Gastineau: *Paris en rose*³⁴.

[D 3, 3]

Нужно не проводить время — нужно приглашать время к себе. Коротать время (убивать, изгонять): азартный игрок. Время брызжет из всех его пор. — Заряжаться временем, как заряжается энергией аккумулятор: фланер. Наконец, третий: он запасается временем и возвращает его в измененной форме — в форме ожидания: ожидающий.

[D 3, 4]

«Молодые известняковые пласты, на которых стоит Париж, очень легко рассеиваются в пыль, и эта пыль, как всякая известняковая пыль, чрезвычайно вредна для глаз и легких. Небольшой дождь не то чтобы немного помогает, он совсем не помогает, потому что пласты эти быстро впитывают воду и их поверхность тут же высыхает». «Отсюда же и невзрачная выпцветшая серость домов, которые все сплошь построены из рыхлого слоистого известняка, добываемого в окрестностях Парижа; темные черепичные крыши, которые с годами становятся грязно-черными; высокие и широ-

32. Dubech L., d'Espezel P. *Histoire de Paris*. P.: Pittoresques, 1926. P. 345.

33. Ibid. P. 464.

34. Gastineau B. *Paris en rose*. P.: s.n., 1866. P. 4.

кие дымовые трубы, которые уродуют даже общественные здания, <...> а в некоторых районах старого города торчат так плотно друг к другу, что между ними почти не остается просвета». Johann Friedrich Benzenberg: *Briefe geschrieben auf einer Reise nach Paris*³⁵.

[D 3, 5]

«Энгельс рассказывал мне, что в 1848 г. в Париже, в кафе де ля Режанс, одном из первых центров революции 1789 г., Маркс впервые посвятил его в экономический детерминизм своей теории материалистического понимания истории». Paul Lafargue: *Persönliche Erinnerungen an Friedrich Engels*³⁶.

[D 3, 6]

Скука как знак участия в коллективном сне. Так ли уж она возвышенна, чтобы денди выставлял ее напоказ?

[D 3, 7]

В 1757-м в Париже было только три кафе.

[D 3a, 1]

Максимы ампирной живописи: «Новые художники принимали лишь героический стиль, возвышенный; и эта возвышенность достигалась только через ню и драпировку. <...>. Художники должны были черпать свое вдохновение в Плутархе или Гомере, в Тите Ливии или Вергилии, и отдавать предпочтение, согласно рекомендациям Давида или Гро, общеизвестным сюжетам. <...> Сюжеты, почерпнутые из современной жизни, были недостойны „великого искусства“ из-за костюмов». Albert Malet, Pierre Grillet: *XIXe siècle*³⁷. → Мода →

[D 3a, 2]

«Наблюдатель — вот счастливый человек! Для него слово „скука“ лишено смысла». Victor Fournel: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*³⁸.

[D 3a, 3]

35. Benzenberg J. F. Briefe geschrieben auf einer Reise nach Paris. Dortmund: Malinckrodt, 1805. Bd. 1. S. 111–112.

36. Lafargue P. Persönliche Erinnerungen an Friedrich Engels//Die neue Zeit. Stuttgart. 1904–1905. Bd. 2. № 44. S. 558; цитата на русском приводится по изданию: Лафарг П. Личные воспоминания о Фридрихе Энгельсе//Воспоминания о К. Марксе и Ф. Энгельсе. Ч. I. М., 1983. С. 164–165.

37. Malet A., Grillet P. XIXe siècle histoire contemporaine. P.: Hachette, 1919. P. 158.

38. Fournel V. Ce qu'on voit dans les rues de Paris. P.: Generie, 1858. P. 271.

Скука в сороковые годы приобрела характер эпидемии. Считается, что Ламартин первым изобразил этот род недуга. Она появляется в небольшой истории, связанной со знаменитым комиком Дебюро. Однажды к парижскому светилу неврологии пришел новый пациент. Пациент жаловался на модную болезнь — утрату интереса к жизни, сильное нервное расстройство, скуку. «С вами все в порядке, — сказал врач после тщательного осмотра. Вам просто нужно расслабиться, как-то отвлечься. Сходите как-нибудь вечером на Дебюро, жизнь мигом заиграет для вас другими красками». «О, дорогой господин доктор, — ответил пациент, — Дебюро — это я».

[D 3а, 4]

Возвращение с загородных прогулок: «Пыль превосходила все ожидания. Возвращающиеся с прогулки элегантные дамы почти погребены, подобно Помпеям, под слоем песка, и их приходится откапывать если не лопатой, то щеткой». Henri de Pène: *Paris intime*. P. 320³⁹.

[D 3а, 5]

«Применение системы Макадама для покрытия мостовых на бульварах породило массу карикатур. Шам рисует парижан, ослепленных пылью, и предлагает воздвигнуть <...> статую со следующей надписью: „Макадаму от окулистов и продавцов очков с благодарностью!“ Другие изображают, как пешеходы, взобравшись на ходули, идут через болота и рытвины». Marcel Poëte et al.: *Paris sous la République de 1848. Exposition de la Bibliothèque et des Travaux historiques de la Ville de Paris*⁴⁰.

[D 3а, 6]

Только Англия могла породить дендизм. Франция столь же не способна произвести на свет нечто равноценное, как Англия не способна предложить нечто равноценное нашим <...> светским львам, которые стараются понравиться ровно так, как денди презирают подобные старания. Д'Орсе <...> по природе своей и со всей своей страстью нравился всем, даже мужчинам, тогда как денди нравилось не нравиться. Между львом и франтом — бездна, но какая бездна между

39. Pène H. de. *Paris intime*. P.: Librairie Nouvelle, 1859. P. 320.

40. Poëte M. et al. *Paris sous la République de 1848. Exposition de la Bibliothèque et des Travaux historiques de la Ville de Paris*. P.: Hachette 1909. P. 25.

франтом и жалким модником! Pierre Larousse: *Grand dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*⁴¹.

[D 4, 1]

В третьей главе с конца своей книги «Париж от истоков до 3000 года» Лео Кларетье рассказывает о навесе из хрустальных пластин, который надвигается на город во время дождя. «В 1987 году» — заголовок этой главы. Leo Claretie: *Paris depuis ses origines jusqu'en l'an 3000*⁴².

[D 4, 2]

С отсылкой к Шодрюк-Дюкло: «Возможно, это останки какого-нибудь престарелого, но упорного жителя Геркуланума, который, сорвавшись со своего подземного ложа, явился перед нами, исполненный хтонического гнева и оживший среди смерти». Из предисловия к мемуарам Шодрюк-Дюкло, подготовленным к печати Ж. Араго и Э. Гуненом: *Memoires de Chodruc-Duclos*⁴³. Первый фланер среди деклассированных элементов.

[D 4, 3]

Мир, где скучают — «Но если кто-то скучает, какое значение это может иметь?» — «Какое значение!.. какое значение имеет среди нас скука? — да огромное... умопомрачительное! Француз, видишь ли, испытывает к скуке такое отвращение, которое граничит с обожанием. Скука для него — что-то вроде страшного божка, культ которого требует постоянства. Только в такой форме он воспринимает серьезные вещи». Edouard Pailleron: *Le monde où l'on s'ennuie*⁴⁴.

[D 4, 4]

Около 1840 года Жюль Мишле «представляет описание условий существования первых работников узкой специализации, исполненное понимания и сочувствия. Вот преисподняя скуки — ткацкие фабрики: „Время, время, время — вот неизменное слово, которое звучит у нас в ушах под грохот машин, от которого дрожит пол. К этому ни в жизнь не привыкнуть“.

41. Larousse P. *Grand dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*. P.: Administration du grand dictionnaire universel, 1870. Vol. 6. P. 63.

42. Claretie L. *Paris depuis ses origines jusqu'en l'an 3000*. P.: Charavay Frères, 1886.

43. *Memoires de Chodruc-Duclos/Recueillis et publiés par J. Arago, E. Gouin*. P.: Dolin, 1843. Vol. 1. P. 6.

44. Pailleron E. *Le monde où l'on s'ennuie*. Act 1. Scene 2//*Théâtre complet*. Vol. 3. P.: Grasset, 1911. P. 279.

Часто замечания Мишле (например, о мечтаниях и ритмах профессий) интуитивно предвосхищают экспериментальные выкладки современных психологов». Georges Friedmann: *La crise du progrès*⁴⁵. [Цитата из Мишле: Jules Michelet: *Le peuple*⁴⁶].

[D 4, 5]

«Одурманить» (*faire droguer*) в значении «заставлять ждать» (*faire attendre*) относится к аргю революционных и императорских войск. Цит. по: Ferdinand Brunot: *La Revolution et l'Empire*⁴⁷.

[D 4, 6]

«Парижская жизнь»: «Словно памятная картинка под стеклом возникает у них Париж в рекомендательном письме, которое барон Станислас де Фраската дает своему другу барону Гондремарку для Метеллы. Прикованный к отцовскому клочку земли автор письма жалуется, что не чаёт вернуться из своей „холодной страны“ к пирушкам с шампанским, в небесно-голубой будуар Метеллы, к ужинам, к песням, к опьянению. Париж видится ему сияющим: город, где стерты словесные различия, город, полный южного тепла и шумной жизни. Метелла читает письмо Фраскаты, а пока она читает, музыка окутывает светящуюся памятную картинку такой тоской, словно Париж — это потерянный рай, и таким блаженством, что делает его раем обетованным. И когда действие затем продолжается, неминуемо складывается впечатление, будто оживает сама эта картинка»⁴⁸. Siegfried Krasauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*⁴⁹.

[D 4a, 1]

«В общем, ни романтический герой, ни герой современный не удовлетворяются тем фактическим положением дел, какое общество им предоставляет. Но первый отступает, тогда как второй решается на завоевание, и если романтизм приводит к теории скуки, то современное чувство жизни —

45. Friedmann G. *La crise du progrès*. P.: Gallimard, 1936. P. 244.

46. Michelet J. *Le peuple* P.: Hachette; Paulin, 1846. P. 83.

47. Brunot F. *Histoire de la langue française, des origines à 1900 à 11 vols.* P.: Librairie Armand Colin, 1927–1937. Vol. IX. *La Revolution et l'Empire*. 1937. P. 997.

48. Описывается сцена из оперетты Оффенбаха *La Vie parisienne* (Парижская жизнь, 1866). — Прим. ред.

49. Krasauer S. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Amsterdam: Allert de Lange, 1937. S. 348–349. Цитата на русском приводится по изданию: Кракауэр З. Жак Оффенбах и Париж его времени. М.: Аграф, 2000. С. 305.

к теории власти или по меньшей мере энергии <...> В самом деле, романтизм знаменует собой осознание человеком ряда инстинктов, в подавлении которых сильно заинтересовано общество, но при этом зачастую происходит капитуляция, отказ от борьбы. Соответственно, писатель-романтик <...> часто занимает пораженческую позицию по отношению к обществу. Он обращается к различным формам мечтаний, к поэзии убежища и бегства. Замысел же Бальзака и Бодлера — прямо обратный, он нацелен на претворение в жизнь тех положений, которые романтики готовы были удовлетворять лишь в плане искусства, питая ими свои стихи. Тем самым этот замысел опять-таки сродни мифу, который всегда означает растущую роль воображения в жизни, поскольку по природе своей способен побуждать к поступкам». Roger Caillois: *Paris, mythe moderne*⁵⁰.

[D 4a, 2]

1839 — «Франция скучает» (Ламартин).

[D 4a, 3]

Бодлер в эссе о Гисе: «Дендизм — расплывчатое установление, столь же причудливое, как и дуэль; весьма древнее, поскольку Цезарь, Катилина, Алкивиад представляют собой блистательные его типы; весьма распространенное, поскольку Шатобриан находил его в лесах и на озерных берегах Нового Света». Charles Baudelaire: *L'art romantique*⁵¹.

[D 4a, 4]

Глава о Гисе в «Романтическом искусстве», место о дендизме: «Все они представляют <...> эту потребность, слишком редкую среди современников — сражаться с тривиальностью, истреблять ее <...> Денди — последний взрыв героизма в декадансе; тип денди, обнаруженный путешественником в Северной Америке, ни в коей мере не противоречит этой идее; ибо ничто не мешает предположить, что племена, которые мы именуем дикими, являются обломками великих

50. Caillois R. Paris, mythe moderne // La Nouvelle Revue Française. Vol. 25. № 284. P. 695, 697. Цитата на русском приводится по изданию: Кайуа Р. Париж — современный миф // Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 130, 131–132.

51. Baudelaire Ch. Le Peintre de la vie moderne // Œuvres Complètes. Vol. II. P.: Gallimard, 1976. P. 709. Цитата на русском приводится по изданию: Бодлер Ш. Живописец современной жизни // Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 304. Перевод изменен.

исчезнувших цивилизаций <...> Стоит ли добавлять, что, когда г-н Г. делает набросок денди, он всегда придает ему исторический, осмелюсь даже сказать — легендарный характер, если бы речь не шла о настоящем времени и вещах, считающихся зачастую игривыми». Baudelaire: *L'art romantique*⁵².

[D 5, 1]

Вот как Бодлер формулирует впечатление, которое производит абсолютный денди «Вот, возможно, человек богатый, но точнее будет сказать — безработный Геракл»⁵³.

[D 5, 2]

В эссе о Гисе толпа представляется лучшим лекарством от скуки: «Всякий человек, — сказал как-то раз г-н Г. в ходе одной из этих бесед, которые он озаряет своим настойчивым взором и выразительным жестом, — всякий человек <...>, который *сучает в сердце толпы* — настоящий глупец! глупец! и я его презираю!»⁵⁴

[D 5, 3]

Из всех тем, которые Бодлер открыл для лирического выражения, *одну* можно выделить особо: это плохая погода.

[D 5, 4]

Знаменитый анекдот о снедаемом скукой актере Дебюро, приписываемый некоему Карлину, составляет коронный номер положенной на стихи «Похвалы скуке» (*Eloge de l'ennui*, 1860) Шарля Буассьера из филотехнического общества. — Карлин — прозвище собаки, образованное от имени итальянского театрального ампула Арлекина.

[D 5, 5]

«Монотонность питается новизной». Jean Vaudal: *Le tableau noir*. Цит. по: E. Jaloux: *L'esprit des livres*⁵⁵.

[D 5, 6]

Противоположность мировоззрения Бланки: Вселенная — место непрерывных катастроф.

[D 5, 7]

52. Там же. С. 305. Перевод изменен. Ibid. P. 711.

53. Там же. С. 306. Ibid. P. 712.

54. Там же. С. 290. Перевод изменен. Ibid. P. 692.

55. Jaloux E. *L'esprit des livres*//Nouvelles Littéraires. 20 novembre 1937.

О сочинении «К вечности через звезды»⁵⁶: Бланки, который на пороге смерти знает, что форт Торо — его последняя тюрьма, и пишет эту книгу, чтобы открыть новые двери своего каземата.

[D 5a, 1]

«К вечности — через звезды»: Бланки подчиняется буржуазному обществу. Но это преклонение такой силы, что трон сотрясается.

[D 5a, 2]

«К вечности — через звезды»: В этом сочинении простирается небо, на котором люди XIX века видят звезды.

[D 5a, 3]

В «Литаниях Сатане» Бодлера могла бы всплыть фигура Бланки: «Ты, кто изгнанника даришь этим возвышенным и спокойным взором» (Baudelaire: *Œuvres*. P. 138⁵⁷). Существует ведь рисунок Бодлера, выполненный по памяти, на котором изображена голова Бланки.

[D 5 a,4]

Чтобы понять смысл модных товаров, необходимо вернуться к новизне в повседневной жизни. Почему все делятся друг с другом новостями? Вероятно, чтобы одержать победу над мертвыми. То есть лишь тогда, когда ничего действительно нового не происходит.

[D 5a, 5]

Сочинение, написанное Бланки в последнем тюремном заключении, насколько я могу судить, по-прежнему остается совершенно незамеченным. Это космологическое видение. Признаться, на первый взгляд оно кажется безвкусным и банальным. Однако беспомощные размышления самоучки — всего лишь подготовка к видению, которое могло родиться только в воображении этого революционера. Учитывая, что ад является предметом теологии, его, по сути, можно назвать теологическим. Космическая картина мира,

56. *Blanqui A. L'éternité par les astres: hypothese astronomique*. P.: Librairie Germer Baillière, 1872; *Бланки Л.-О. К вечности — через звезды*. СПб.: Владимир Даль, 2007.

57. *Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. P.: Bibliothèque de la Pléiade, 1931. Vol. 1. P. 138. Цитата на русском приводится по изданию: *Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе*. М.: Высшая школа, 1993. С. 141. Перевод изменен.

которую набрасывает Бланки, черпая свои данные из механистического естествознания буржуазного общества, является inferнальной — и в то же время дополняет общество, которое, как вынужден был признать Бланки на закате своей жизни, одержало над ним победу. Потрясает, что в этом наброске нет и следа иронии. Это безоговорочное подчинение, но в то же время и самый страшный обвинительный приговор обществу, которое обращает подобный образ космоса в качестве собственной проекции на небо. В сочинении такой выразительной языковой силы обнаруживается удивительное сходство как с Бодлером, так и с Ницше (Из письма Максу Хоркхаймеру от 06.01.1938).

[D 5a, 6]

Из сочинения Бланки «К вечности — через звезды»: «Какому человеку изредка не приходилось выбирать один из двух путей. Тот, от которого он отворачивается, сделал бы его совершенно иным, сохранив при этом его индивидуальность. Один ведет к нищете, позору, рабству. Другой — к славе и свободе. Здесь — очаровательная женщина и счастье; там — фурия и горе. Я говорю и о мужчинах, и о женщинах. Мы отдаемся воле случая или сами делаем выбор — это не имеет значения, от судьбы не уйдешь. Но судьба не опирается на бесконечность, которая не знает альтернативы и находит место для всех возможностей. Существует такая земля, где человек следует пути, отвергнутому его двойником. Его существование раздваивается — и на каждый из двух его вариантов приходится по миру — затем оно разветвляется второй раз, третий, в тысячный раз. Таким образом, человек обладает абсолютными двойниками в бесконечном множестве их вариантов, которые, увеличиваясь в числе, всякий раз сохраняют его личность, но захватывают лишь отдельные фрагменты его судьбы. Все, что могло бы случиться в этом мире, происходит в других. Сверх всего своего существования — от рождения до смерти — которое мы проживаем во множестве мест, мы проживаем также в других местах десять тысяч вариантов нашей жизни». Цит. по: Gustave Geffroy: *L'enfermé*. P. 399⁵⁸.

[D 6, 1]

58. Geffroy G. *L'enfermé*. P.: Charpentier, 1897. P. 399. Цитата на русском приводится по изданию: Бланки Л. К вечности — через звезды. СПб.: Владимир Даль, 2007. С. 94. Перевод изменен.

Из концовки «К вечности через звезды»: «То, что я пишу сейчас в темнице крепости Торо, я писал и буду писать на протяжении вечности — за столом, пером, при совершенно сходных обстоятельствах». Цит. по: Geffroy: *L'enfermé*⁵⁹. Следом пишет Жефруа: «Так он и пишет свою судьбу сквозь бесконечное число звезд во всякий миг длительности. Его темница протянулась в бесконечность. Во всей вселенной он тот же человек, заключенный на этой земле, вместе со своей восставшей силой, вместе со свободой своей мысли».

[D 6, 2]

Из заключительной части «Вечности через звезды»: «В настоящий час вся жизнь нашей планеты, начиная с рождения и заканчивая смертью, разворачивается во всех подробностях день ото дня на мириадах братских звезд со всеми своими преступлениями и своим несчастьем. То, что мы называем прогрессом, происходит в тюремном заточении каждой планеты и вместе с ней исчезает. Всегда и повсюду в земной темнице одна и та же драма, одни и те же декорации на одной и той же тесной сцене: шумное человечество, упивающееся своим величием, считающее себя центром Вселенной и живущее в своей тюрьме как в бескрайнем пространстве, чтобы вскоре погрузиться во мрак вместе с планетой, с глубоким презрением несущей груз его гордыни. Одна и та же монотонность, одна и та же неподвижность на чуждых звездах. Вселенная невозмутимо разыгрывает в бесконечности одни и те же представления». Цит. по: Ibid. P. 402⁶⁰.

[D 6a, 1]

Бланки ясно подчеркивает научный характер своих тезисов, не имеющих ничего общего с фурьеристскими причудами. «Необходимо дойти до того, чтобы признать, что каждая особенная комбинация материального и человеческого должна повториться тысячи раз, чтобы удовлетворить требованиям бесконечности». Цит. по: Ibid. P. 400⁶¹.

[D 6a, 2]

59. Ibid. P. 401.

60. Geffroy G. Op. cit. P. 402; Бланки Л. Указ. соч. С. 127. Перевод изменен.

61. Ibid. P. 400.

Человеконенавистничество Бланки: «Вариации начинаются с воодушевленных существ, обладающих волей, иначе говоря, капризами. Как только на сцену вступают люди, вместе с ними вступает фантазия. Дело не в том, что они могут на многое повлиять на планете <...> Их бурная деятельность никогда не мешает естественному ходу физических явлений, но она подрывает человечество. Необходимо, следовательно, прогнозировать это разрушительное влияние, которое <...> разрывает в клочья народы и сотрясает империи. Конечно, эти дикости происходят, не оставляя даже царапины на земной поверхности. Исчезновение смутьянов не оставило бы и следа от их мнимо суверенного присутствия, и его было бы достаточно, чтобы вернуть природе ее почти непоруганную девственность». Louis Auguste Blanqui: *L' éternité par les astres*⁶².

[D 6a, 3]

Заключительная глава (VIII, Резюме) «К вечности — через звезды» Бланки: «Вселенная в целом состоит из звездных систем. Чтобы их созидать, природа имеет в своем распоряжении лишь *сто простых* тел. Несмотря на изумительную выгоду, которую она умеет извлечь из этих ресурсов, и неисчисляемое количество комбинаций, которые обеспечивают ее изобилие, результатом неизбежно является *конечное* число, конечное, как и число самих элементов, и чтобы заполнить пространство, природа должна до бесконечности повторять каждую из своих *оригинальных* или *типичных* комбинаций. /Любое небесное тело, каким бы оно ни было, существует во времени и в пространстве в бесконечном множестве вариантов, причем не только в виде *одного* из своих аспектов, но и таким, каким оно оказывается в каждую секунду продолжительности своего существования, начиная от рождения и до смерти. Все существа, распределенные по ее поверхности, большие и малые, одушевленные и неодушевленные, разделяют привилегию такой вечности. /Земля — одно из таких небесных тел. Следовательно, любое человеческое существо является вечным в каждую из секунд своего существования. То, что я пишу сейчас в темнице крепости Торо, я писал и буду писать на протяжении вечности за столом, с пером, в том же платье, в совершенно таких

62. *Blanqui L.-A. L' éternité par les astres. P.: Librairie Germer Baillière, 1872. P. 63–64; Бланки Л.-О. Указ. соч. С. 105–106. Перевод изменен.*

же обстоятельствах. И так обстоит дело с каждым. / Все эти планеты гибнут одна за другой в обновляющем пламени, чтобы из него возродиться и вновь погибнуть — монотонное течение в песочных часах, которые сами по себе переворачиваются и вечно опустошаются. Это всегда старинная новизна и всегда новая старина. / Не улыбнутся ли охотники до внеземной жизни при виде этого математического вывода, который предоставляет им не только бессмертие, но и вечность? Число наших двойников бесконечно во времени и в пространстве. По совести, большего и требовать нельзя. Это двойники из плоти и крови, более того, они в пальто и панталонах, в кринолине и шиньонах. Это ни в коей мере не призраки, это увековеченное сегодня. / Но есть один большой недостаток: нет прогресса. Увы, нет! Это — вульгарные переиздания, перепевы старого. С одной стороны — образцы миров прошлого, с другой — будущего. Открытой остается одна глава — с чаемыми разветвлениями. Не забудем, что *все, что могло бы быть здесь, есть где-то в ином месте*. / Прогресс здесь только для наших потомков. У них больше шансов, чем у нас. Все прекрасное, что увидит наша планета, наши потомки уже видели, видят в этот самый момент и будут видеть всегда, разумеется, в виде двойников, которые им предшествовали и которые придут вслед за ними. Сыновья лучшего человечества, они уже осмеяли и освистали нас на мертвых планетах, придя туда после нас. Они продолжают нас бичевать на живых планетах, откуда мы уже исчезли, и будут преследовать нас своим презрением на планетах, которые еще должны родиться. / И они, и мы, все хозяева и все гости на нашей планете, мы возрождаемся узниками того мгновения и того места, которые нам назначаются судьбой в череде ее воплощений. Наша неизбывность — ее аппендикс. Мы все лишь частные феномены ее воскрешений. Люди XIX века, час нашего явления установлен раз и навсегда, и мы всегда возвращаемся теми же самыми, самое большее с перспективой других, счастливых вариантов. Нет ничего утешительного для нашей жажды лучшего. Что тут поделаешь! Я не искал удовольствия, я искал истину. Здесь нет ни откровения, ни пророчества, просто выводы из спектрального анализа и космогонии Лапласа. Эти два открытия делают нас вечными. Бальзам на душу? Давайте им воспользуемся. Мистификация? Смиримся <...> В сущности, она меланхолична, эта вечность человека через звезды, а еще печальнее это зато-

чение братских миров неумолимым барьером пространства. Сколько идентичных популяций, которые проживают свою жизнь, не подозревая о взаимном существовании! Да нет. Мы открываем это в XIX веке. Но кто захочет в это поверить? / Вплоть до сего дня прошлое было для нас варварством, а будущее — прогрессом, наукой, счастьем, иллюзией. Это прошлое наблюдало, как на наших планетах-близнецах исчезали блистательные цивилизации, не оставляя никаких следов, они и впредь будут исчезать, оставляя оных не больше. И будущее снова увидит на миллиардах планет тьму неведения, глупостей, жестокостей минувших времен. / Из заключительной части «Вечности через звезды»: «В настоящий час вся жизнь нашей планеты, начиная с рождения и заканчивая смертью, разворачивается во всех подробностях день ото дня на мириадах братских звезд со всеми своими преступлениями и своим несчастьем. То, что мы называем прогрессом, происходит в тюремном заточении каждой планеты и вместе с ней исчезает. Всегда и повсюду в земной темнице одна и та же драма, одни и те же декорации на одной и той же тесной сцене: шумное человечество, упивающееся своим величием, считающее себя центром Вселенной и живущее в своей тюрьме как в бескрайнем пространстве, чтобы вскоре погрузиться во мрак вместе с планетой, с глубоким презрением несущей груз его гордыни. Одна и та же монотонность, одна и та же неподвижность на чуждых звездах. Вселенная невозмутимо разыгрывает в бесконечности одни и те же представления». Blanqui: *L'Eternité par les astres*. Р. 73–76⁶³.

Отсутствующий фрагмент посвящен «утешению» картиной, в которой исчезнувшие с лица земли наши возлюбленные в этот самый момент общаются на другой планете с нашими двойниками, приняв облик подобия самих себя.

[D 7; D 7a]

«Продумаем эту мысль в ее самой страшной форме: существование как оно есть, без смысла и цели, но неизбежно повторяющееся, без финала в Ничто: вечное возвращение». «Мы отрицаем конечные цели: если бы у существования

63. *Blanqui L.-A. Op. cit. Р. 73–76; Бланки Л.-О. Указ. соч. С. 122–127. Перевод изменен.*

была цель, она была бы достигнута». Friedrich Nietzsche: *Der Wille zur Macht*. S. 45, 46⁶⁴.

[D 8, 1]

«Учение о вечном возвращении должно содержать научные предпосылки». Ibid. S. 49⁶⁵.

[D 8, 2]

«Однако старая привычка помышлять всему происходящему цель <...> столь сильна, что мыслителю трудно саму эту бесцельность мира не помыслить себе опять-таки как намерение. На эту уловку — что мир, таким образом, от своей цели *уклоняется* <...> должны попасться все те, кто желает декретировать миру способность *вечной новизны*»; «Итак — способности к вечной новизне у мира тоже нет». Ibid. S. 369, 370⁶⁶.

[D 8, 3]

«Мир <...> живет сам собою: его экскременты — это его питание». Ibid. S. 371⁶⁷.

[D 8, 4]

Мир «без цели, если цель не лежит в счастье круга, без воли, если только петля возвращения к самому себе не имеет доброй воли». Ibid. S. 374⁶⁸.

[D 8, 5]

О вечном возвращении: «Великая мысль как *голова Медузы*: все черты мира застывают; оцепенение предсмертной агонии». Nietzsche: *Aus dem Nachlaß 1882–1888*⁶⁹.

[D 8, 6]

64. Nietzsche F. *Der Wille zur Macht*//Gesammelte Werke. München: Musarion Verlag, 1922–1929. 23 Bde. 1926. Bd. 18. Erstes Buch. S. 45, 46.

65. Ibid. S. 49.

66. Ibid. Bd. 19. Viertes Buch. S. 369, 370. Цитата на русском языке приводится по изданию: Ницше В. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. С. 554.

67. Nietzsche F. *Der Wille zur Macht*. Bd. 19. Viertes Buch. S. 371 (Ницше В. Указ. соч. С. 556).

68. Ibid. S. 374 (Ницше В. Указ. соч. С. 558).

69. Nietzsche F. *Aus dem Nachlaß 1882–1888*//Gesammelte Werke. Bd. XIV. S. 188.

«Мы создали труднейшую мысль — создадим же теперь существо, для которого она будет легкой и радостной». Ibid. S. 179⁷⁰.

[D 8, 7]

Аналогия: поздний поворот к естественным наукам у Энгельса и Бланки.

[D 8, 8]

«Если мир позволительно помыслить как определенную величину силы и как определенное число центров силы, — а всякое другое представление остается <...> непригодным, — то из этого следует, что в той великой игре в кости, с какой можно сравнить его существование, ему, миру, суждено проделать поддающееся исчислению количество комбинаций. В бесконечном времени любая из возможных комбинаций рано или поздно, но когда-нибудь была бы достигнута; больше того — она была бы достигнута бесконечное число раз. А поскольку между каждой „комбинацией“ и ее следующим „возвращением“ должны были бы пробежать вообще все из еще возможных комбинаций <...>, то тем самым был бы доказан круговорот абсолютно идентичных рядов <...>. — Эта концепция не безусловно механистическая: ибо если бы она была таковой, то обусловила бы не бесконечное возвращение идентичных случаев, но финальное состояние. Но поскольку мир его не достиг, мы должны считать этот механизм несовершенной и промежуточной гипотезой». Nietzsche: *Der Wille zur Macht*. P. 373⁷¹.

[D 8a, 1]

В идее вечного возвращения историзм XIX века опрокидывает сам себя. Согласно ей, каждая традиция, даже самая недавняя, наследует то, что уже разыгрывалось в незапамятной тьме времен. Традиция тем самым приобретает характер фантазмагии, в которой праистория выходит на сцену в самых современных нарядах.

[D 8a, 2]

70. Ibid. S. 179.

71. Nietzsche F. *Gesammelte Werke*. Bd. XIX. Viertes Buch. S. 373 (*Ницше В. Указ. соч.* С. 557).

Замечание Ницше о том, что учение о вечном возвращении не является механистичным, похоже, выдвигает феномен *perpetuum mobile* (ничем иным мир не может быть, согласно его учению) в качестве аргумента против механистического мировоззрения.

[D 8a, 3]

К проблеме современности и древности. «Ставшее неустойчивым и бессмысленным бытие и ставший непонятным и бессмысленным мир сходятся в воле к вечному возвращению того же самого, пытаясь на пике современности повторить в символическом образе греческую жизнь в живом космосе зримого мира». Karl Löwith: *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen*⁷².

[D 8a, 4]

«К вечности — через звезды» написано спустя четыре, максимум пять лет после смерти Бодлера (одновременно с Парижской коммуной?). — В этом произведении показано, что творят звезды в том самом мире, из которого Бодлер не зря их устранил.

[D 9, 1]

Идея вечного возвращения чародействует, творя фантазмагорию счастья из несчастья эпохи грюндерства. Это учение — попытка примирить противоречивые тенденции: желания повторения и желания вечности. Этот героизм является противоположностью героизма Бодлера, который своими чарами претворяет несчастья Второй империи в фантазмагорию современности.

[D 9, 2]

Мысль о вечном возвращении возникла тогда, когда буржуазия уже не осмеливалась смотреть в лицо неотвратимому развитию той системы производства, которую она запустила. Идея Заратустры и вечного возвращения и вышитый на подушке-думке девиз «Всего лишь четверть часочка» — часть единого целого.

[D 9, 3]

72. Löwith K. *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen*. B.: Die Runde, 1935. S. 83.

Критика учения о вечном возвращении: «Как естествоиспытатель <...> Ницше — философствующий дилетант, а как основатель религии — „гермафродит болезни и воли к власти“» (Р. 83) (Предисловие к *Ессе Ното*). «Таким образом, вся концепция представляется не чем иным, как экспериментом над человеческой волей и попыткой увековечить наши поступки и желания, атеистической заменой религии. Этому соответствует стиль проповеди и композиция „Заратустры“, который часто в мельчайших деталях подражает Новому Завету». Karl Löwith: *Nietzsches Philosophie*. Р. 86–87⁷³.

[D 9, 4]

Сохранился набросок, в котором Цезарь, а не Заратустра является выразителем учения Ницше. Ibid. S. 83⁷⁴. Важный факт. Он подчеркивает, что Ницше догадывался о связи своего учения с империализмом.

[D 9, 5]

Лёвит называет «новое пророчество Ницше единством, во-первых, того, что исходит от звезд небесных, и, во-вторых, того, что исходит от небытия: оно является последней истиной в пустыне свободы собственного знания». Ibid. S. 81⁷⁵.

[D 9, 6]

Из «Звезд» (*Les étoiles*) Ламартина:

Тогда золотые эти шары, острова эти света,
Которые инстинктивно ищет веко грезы,
Тысячами просыпаются из убегающей тьмы,
Словно песчинки златые на ночи следы;
И дуновение вечера, что бежит ей вслед,
Рассеивает их вихрями в сияющем пространстве.

Все, чего ищем мы — любовь, истину,
Плоды, с небес павшие, коих вкусила земля,
В климате вашем сверкающем, коему завидует взор,
Навеки насыщают детей жизни;
И быть может, что человек, своим судьбам вверенный,
Найдет у вас все, что утратил.

73. Löwith K. Op. cit. S. 83; 86–87.

74. Ibid. S. 83.

75. Ibid. S. 81.

Alphonse de Lamartine: *Meditations*⁷⁶. Размышление завершается грезой, в которой Ламартин переносится на небо и становится звездой среди других звезд.

[D 9a, 1]

Из «Бесконечности в небесах» Ламартина:

А человек тем не менее червь невидимый,
По бороздкам шара земного ползущий,
Вычисляет огней этих величину и достоинство,
Предписывает им место, пути и законы,
Будто в ладонях своих, которые компас еле-еле
удерживают,
Он перекатывал, будто песчинки, эти светила!

И Сатурн, кольцом своим дальним затуманенный!

Lamartine: *Harmonies poétique et religieuses*⁷⁷ («Поэтические и религиозные гармонии»).

[D 9a, 2]

Дислокация ада: «И где в конце концов то место, где вершится кара? Во всех уголках вселенной, что по условиям жизни сходны с землей и даже бывают похуже». Jean Reynaud: *Terre et ciel*⁷⁸. Необычайно глупая книга выдает свой теологический синкретизм, свою религиозную философию за новую теологию. Вечность адских мучений — заблуждение. «Древняя триада Земли, Неба и Ада в конечном итоге сводится к друидической дихотомии Земли и Неба»⁷⁹.

[D 9a, 3]

Ожидание, в некотором смысле, — внутренняя подкладка скуки (Гельс: «Скука ожидает смерти»).

[D 9a, 4]

«Я приходил первым; я был создан для ожидания». Jean-Jacques Rousseau: *Les confessions*⁸⁰.

[D 9a, 5]

76. Lamartine A. de. *Harmonies poétique et religieuses*// *Œuvres complètes*. P.: Gosselin et Coquebert, 1850. Vol. 1. P. 221, 224.

77. Ibid. P. 81–82.

78. Reynaud J. *Terre et ciel*. P.: Furne et Cie., 1854. P. 377.

79. Ibid. P. XIII.

80. Rousseau J.-J. *Les confessions*. P.: Edité par J.M. Dent & Sons LTD., 1931. Vol. 3. P. 115.

Первое предзнаменование учения о вечном возвращении в конце четвертой книги «Веселой науки»: «Что, если бы днем или ночью прокрался бы за тобой в твое уединеннейшее одиночество некий демон и сказал тебе: „Эту жизнь, как ты ее теперь живешь и жил, должен ты будешь прожить еще раз и еще бесчисленное количество раз, и ничего в ней не будет нового, но каждая боль и каждое удовольствие, каждая мысль и каждый вздох и все несказанно малое и великое в твоей жизни должно будет наново вернуться к тебе, и все в том же порядке и в той же последовательности, — также и этот паук и этот лунный свет между деревьями, также и это вот мгновение и я сам. Вечные песочные часы бытия переворачиваются все снова и снова, и ты вместе с ними — песчинка из песка!“ — Разве ты не <...> проклял⁸¹ бы говорящего так демона? Или тебе довелось однажды пережить чудовищное мгновение, когда ты ответил бы ему: Ты — бог, и никогда я не слышал ничего более божественного!». Цит. по: Löwith: *Nietzsches Philosophie*⁸².

[D 10, 1]

Теория Бланки как *repetition du mythe*⁸³ — фундаментальный образец праистории XIX века. В каждом столетии человечеству приходится оставаться в школе после уроков. Ср. фундаментальную формулировку праистории XIX века в конволютах [N 3а, 2] и [N 4, 1].

[D 10, 2]

«Вечное возвращение» — первичная форма праисторического, мифического сознания. (Мифическое оно как раз потому, что не рефлектирует.)

[D 10, 3]

«К вечности — через звезды» можно соотнести с духом сорок восьмого года, выраженным Рейно⁸⁴ в «Земле и небе»

81. В данном месте в русский перевод Карена Свасьяна внесены несущественные изменения в связи с сокращением цитаты у Бенъямин и, соответственно, изменением грамматики. — *Прим. пер.*

82. Löwith K. Op. cit. S. 57–58. Бенъямин цитирует по книге Карла Лёвита 341-й афоризм из «Веселой науки». См.: Ницше Ф. Веселая наука // Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Культурная революция, 2005–2014. Т. 3. С. 523.

83. Фр.: повторение мифа, в ницшеанском контексте также — возвращение мифа. — *Прим. ред.*

84. Жан Рейно (1806–1863) — французский философ и политик, горный инженер. В «Земле и небе» (1854) изложил христианско-социалистические взгляды. — *Прим. ред.*

(*Terre et ciel*). В связи с этим Кассу пишет: «Человек, открывая свою земную участь, испытывает своего рода головокружение и не может сей же час приспособиться к одной только земной судьбе. Ему нужно соединить ее с гораздо более необъятной громадой времени и пространства. Именно под знаком необъятности он может упиваться бытием, движением прогресса. Только тогда он может со всей доверительностью и со всем достоинством произнести эти возвышенные слова Жана Рейно: „Я долго испытывал вселенную“. Мы не находим во вселенной ничего такого, что не могло бы нас возвысить, и мы можем действительно возвыситься не иначе, как воспользовавшись тем, что предлагает наша вселенная. Даже звезды вместе с их возвышенной иерархией представляют собой не что иное, как лестницу, по ступеням которой мы постепенно поднимаемся к бесконечности». Jean Cassou: *Quarante-huit*⁸⁵.

[D 10, 4]

Жизнь в рамках вечного возвращения дарует существование, которое не выходит за пределы ауратического.

[D 10a, 1]

Чем жестче жизнь регулируется административными методами, тем сильнее люди приучены ждать. Особая привлекательность азартной игры в том, что она освобождает от ожидания.

[D 10a, 2]

Завсегдатай бульваров (фельетонист) ждет, чего же ему, собственно, предстоит ждать. Фраза Гюго «Ждать — вот что такое жизнь» относится в первую очередь к нему.

[D 10a, 3]

Сущность мифического события — возвращение. В него потаенной фигурой вписана тщета, что начертана на лбу у некоторых героев подземного мира (Тантал, Сизиф или Данаиды). Помыслив — в который раз — в XIX веке идею вечного возвращения, Ницше создает образ того, в ком мифический рок свершается снова. (Вечность адской кары, пожалуй, отколола самую страшную вершину у античной идеи вечного возвращения. Она подменяет вечностью мучений вечность круговорота.)

[D 10a, 4]

85. Cassou J. *Quarante-huit*. P.: Gallimard, 1939. P. 49, 48.

Вера в прогресс, в бесконечное совершенствование — бесконечную цель развития морали — и представление о вечном возвращении дополняют друг друга. Это неразрешимые антиномии, перед лицом которых следует разрабатывать диалектическое понятие исторического времени. В противовес ему идея вечного возвращения, похоже, дискредитирована именно как «плоский рационализм», рационализм веры в прогресс, и эта последняя свойственна мифическому образу мышления в той же мере, что и идея вечного возвращения.

[D 10a, 5]

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-160-192