

К истории оперы М. П. Мусоргского «Саламбо»*

Сюжет Флобера и либретто

Автографы М. П. Мусоргского, хранящиеся в Научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории, принадлежат к числу наиболее значительных материалов отдела. Это рукописи его сочинений, письма, дарственные надписи на изданиях романсов, фотографии и другое. Среди нотных автографов композитора — фрагменты его ранней оперы «Саламбо» на сюжет романа Г. Флобера, в том числе и две неопубликованные партитуры («Боевая песнь ливийцев» и первая картина четвертого действия «Подземелье Акрополиса»)¹. Несмотря на увлечение ярким, эффектным сюжетом романа и огромный интерес, с которым Мусоргский первоначально относился к сочинению оперы (композитор работал над ней в 1863–1866 годах), она осталась незавершенной. Мусоргский оставил сочинение оперы по разным причинам, часть из них была высказана им самим и известна в передаче Компанейского: «...занятый бы вышел Карфаген. <...> Довольно нам Востока и в «Юдифи». Искусство не забава, время дорого». Однако многочисленные редакции и оркестровки как отдельных номеров, так и всех сохранившихся фрагментов оперы, выполненные Н. А. Римским-Корсаковым, В. Г. Каратыгиным, В. А. Сениловым, В. Я. Шебалиным, З. Пешко, В. Л. Наговициным и другими, ее концертные и театрализованные исполнения, а также научные исследования свидетельствуют о неизменном интересе музыкантов к «Саламбо» Мусоргского. В истории музыки эта опера стала одним из первых примеров создания музыкально-театрального произведения на сюжет романа французского

писателя. В «поле притяжения» «Саламбо» Флобера вошли имена различных композиторов XIX–XX веков, создавших сочинения разных жанров, среди них — оперы Э. Рейе (1890), Й. М. Хауэра (1930), К. Навротила (?), В. Стоянова (1940), Ф. Фенелона (поставлена в Opéra Bastille в 1998 году), сочинение для голоса с фортепиано М. Кузмина (1895–1896), балет А. Арендса (1910) и другие².

Роман Флобера (1862), в котором подлинные исторические сведения сочетаются с историей любви главных героев, представляет богатый материал для его сценического воплощения³. В основе сюжета — борьба Карфагенской республики с наемниками, происходившая в III веке до н. э. В романе описываются яростные сражения и казни, языческие нравы, жестокие религиозные культы «варварского, восточного, молохоподобного мира» (Флобер). На фоне этой борьбы разворачивается драматическая линия любви предводителя наемников Мато к Саламбо, дочери карфагенского военачальника Гамилькара. Поступки и действия главных героев романа определяют их религиозные представления и чувства. И Саламбо, и Мато воспринимают свои отношения как проклятие богов. В одном из писем Флобер пишет об этом: «Не была разве любовь, — как ее понимали древние, — безумием, проклятием, болезнью, ниспосланной богами?» [13, 127]. Роман насыщен сложной религиозной символикой, например, Мато воспринимает Саламбо и как земного человека, и как богиню Танит, которой она поклоняется. В свою очередь, для Саламбо Мато — не только вождь наемников, но и страшный бог войны Молох. Большое значение в сюжете романа

имеет священное покрывало (заимф) карфагенской богини Танит (восточной Венеры), тщательно скрытое от посторонних глаз и обладающее, по представлениям карфагенян, особым могуществом; с его похищением из храма связана основная интрига произведения.

Роман отличается красочными описаниями роскошных нарядов и богатых дворцовых и храмовых интерьеров, по-восточному «сверкает» драгоценностями. «Мне кажется, что в каждой фразе моей книги встречаются «пурпур» и «алмаз», — писал Флобер [13, 64]. Отдельную линию художественного строя «Саламбо» составляет музыка — ею наполнены многие страницы произведения, персонажи в разных сюжетных ситуациях поют и танцуют, в тексте часто упоминаются древние инструменты (лира, арфа, кроталы, серебряные рога, букцины, кимвалы, тимпаны и т. д.). «Это эпопея, написанная яркими красками, напряженным стилем и великолепным языком. Эпопея, которую читатель воспринимает как галлюцинацию, из которой выходит, переполненный воспоминаниями о живописном мире варваров и его жестокости» [11, 237].

Стилистические черты романа, в том числе близость поэтики жанру романтической оперы, также способствовали созданию его сценических версий [10, 25]. О театральности, «оперности» романа, но как о его отрицательных качествах, говорили современники писателя. Сент-Бев отмечал «привкус оперы» в этом произведении [13, 128], а братья Гонкур сравнивали Мато с оперным тенором [11, 227]⁴. Первым автором, создавшим сначала сценарный план, а затем активно участвовавшим в разработке либретто будущей оперы, стал сам

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 0704-0042.

¹ Клавир всех сохранившихся фрагментов оперы был опубликован П. А. Ламмом [7]. Партитурные номера были подготовлены им к изданию в начале 1940-х годов, но в связи с начавшейся войной не были опубликованы [6, 46–47].

² Как отмечает М. Д. Эйхенгольц, «популярность романа сказалась и в том, что куплеты о «Саламбо» были включены в оперетту «Бразилец» Оффенбаха, Жюль Левалуа сочинил литературную пародию-песенку на этот сюжет, а в 1863 году была поставлена пьеса-пародия Лоренса и Клервиля «Фаламбо, или карфагенские забавы»» [13, 362].

³ Задумывая роман, Флобер тщательно изучил исторические источники и литературу о Востоке — более 50 трудов, в том числе Плутарха, Геродота, Светония, Библию, а также «Римскую историю» французского ученого и писателя Жюль Мишле, с которым Флобер дружил и состоял в переписке. Имя Мишле будет связано и с творчеством Мусоргского: в 1860-х годах композитор намеревался сочинить музыку к драме Г. Менгдена «Ведьма», текст которой основан на одноименной повести Мишле [1, 223]. В 1858 году Флобер посетил Северную Африку, где находился древний Карфаген (ныне — Тунис), чтобы лично ознакомиться с древними памятниками, традициями и обычаями этой страны.

⁴ Об этом же писал и М. Волошин: «Мечта об оперных декорациях и жестах сквозит сквозь строгую археологию «Саламбо»». (Цит по: [4, 318]). Авторы книги о Мусоргском отмечают, что оперность, в данном случае, — это «синоним пышной зрелищной декоративности, неестественно выпяченной актерской игры» [4, 318].

Флобер. Необычайный успех романа, его поддержка многими представителями французского искусства, среди которых были Г. Берлиоз, В. Гюго, Ш. Бодлер, Ж. Санд (ее статья называлась «Я люблю Саламбо») и другие, способствовали тому, что Флобер согласился на предложение своего друга, писателя и критика Теофила Готье, переработать сюжет для оперы. Создание писателем сценарного плана и разработка либретто на сюжет собственного произведения — чрезвычайно любопытный, но не освещенный в отечественном му-

зыкаведении факт его творческой биографии. Приведем некоторые подробности этой работы, изложенные в ряде писем Флобера.

Первые сведения о текстах для оперы относятся к марту 1863 года, когда Флобер и Готье обсуждают подробности либретто. «Думаешь ли о "Саламбо"? Нет ли чего-нибудь новенького по поводу этой молодой особы?» — интересовался Флобер в письме к Готье в начале апреля того же года [13, 150]. По-видимому, первым документом, отражающим работу писателя, стал сценарный план предполагаемой оперы,

содержащийся в недатированном письме Флобера к Готье [16, 492-495]⁵. Этот документ впервые был опубликован 20 октября 1907 года в «Руанской газете» («Journal de Rouen»).

План будущего театрального произведения так значительно отличается от романа, что позволяет говорить не только о неизбежных изменениях текста в связи с его переработкой для сцены, но и о некой новой версии сюжета. Поскольку на русском языке сценарий не публиковался, представим его текст⁶.

Флобер Г. Письмо Теофилю Готье [Париж, 8 мая 1866]

«Дорогой мой старина учитель, вот набросок сценария, о котором ты меня просил. Он уже месяц как написан, но я не мог тебе вручить его, 1-е, потому что ты пропустил два [обеда] у Маньи, 2-е, я не знаю твоего адреса в Монруже.

Так что постарайся придти в понедельник в восемь на обед к Маньи.

Прощай. Обнимаю тебя.

Твой.

Вторник утром

I

Пир наемников в садах Гамилькара

Наемники уходят на следующий день. Они предаются прощальной оргии. Второй хор, составленный из карфагенян, поет: «Настало время им уйти. Мы от них уже достаточно натерпелись, иначе ждать беды».

Наемники, распавшись все больше и больше, совершают святотатство. Они хотят взять покрывало Танит. И собираются разбить двери храма, в котором оно хранится.

Появляется Саламбо. Она останавливает их.

Мато и Нар-Гавас. Метание дротика. Все удаляются кроме Мато и Таанах.

Таанах предлагает Мато сделать то, что в романе ему предложил Спендий. Она может дать ему покрывало и объясняет, в чем его сила. «Зачем это тебе?» — говорит Мато. «Я буду смотреть тогда на тебя как на властелина мира». Мато отвечает с неопределенностью. Затем, когда Таанах ушла: «Не для тебя, но для нее (он поворачивается к террасе). Для той. Чтобы видеть ее, чтобы добиться ее, я сделал бы все, я прошел бы землю, воду и воздух». И заключает: «Я возьму покрывало».

II

Комната Саламбо

Саламбо и верховный жрец. Верховный жрец предлагает ей, в качестве средства для политического союза, выйти замуж за Нар-Гаваса. Но Саламбо предпочитает Богиню. Обращение к Луне.

Саламбо засыпает под нежное и чуть слышное пение, помня о велениях жреца, тогда как Таанах, поглаживая ей ступни, сама думает о Мато.

Саламбо одна, спящая. Входит Мато. Она просыпается. Признание Мато. Ужас Саламбо. Ярость Таанах: «Как! Он любил не меня!»

На ужасный крик Саламбо сбегается толпа и хочет схватить Мато. Он сбрасывает с плеч бурнус и показывает, что под ним спрятан заимф. Толпа отступает.

Диалог (в сторону) Мато и Таанах, которая снова предлагает: «Унеси меня в его огненных складках». «Я не беру

рабынь», — отвечает Мато. Она падает без чувств, что приписывают страху перед божеством.

Мато проходит сквозь толпу, которая расступается перед ним. Нужно хорошо показать, что его не преследуют и что его боятся.

Саламбо разгневана трусостью народа. Она прогоняет всех этих ничтожных людей. Затем она склоняется над Таанах, которая пробуждается с криком о мщении, в то время как толпа вдалеке требует того же.

«О, что же делать? Кто спасет Карфаген?» — говорит Саламбо. Появляется верховный жрец: «Ты!»

III

Шатер

Мато, Спендий, Нар-Гавас. Последний приходит с предложением заключить союз. Союз принят.

«Не доверяй ему, — говорит Спендий, — так как он обручен с Саламбо». Друзья открывают сердце друг другу. Энергия одного, меланхолия другого: «Зачем терзаться из-за женщины, которую ты никогда не увидишь?».

Входит Саламбо вместе с Таанах. — Спендий, мучимый недоверием, вынимает свой меч. Мато приказывает ему уйти.

— «Зачем ты пришла?» — спрашивает Мато.

— «Потому, что я люблю тебя».

«Ах! Она его любит» — говорит себе Таанах. «Она говорила мне другое. Мы должны были проскользнуть к нему, как змеи, и убить его». Затем, повернувшись к Саламбо: «Вы забыли... Горе Вам!» Мато приказывает ей уйти. — Она уходит, задумывая мщение.

Любовная сцена между Саламбо и Мато. Она ласкает его, пытается понять, где может быть покрывало. Мато принимает ее обещания всерьез. Но вдруг вспыхивает пожар. Крики. Появляется Спендий, чтобы его об этом предупредить. Мато уходит, поцеловав ее: «Не бойся ничего, я вернусь».

Как только Саламбо остается одна, она устремляется к покрывалу и хватается за него в момент, когда возвращается Таанах, со словами: «Это я устроила пожар».

Саламбо: «Уходим быстро».

Таанах: «Как! Значит, Вы его не любите».

— «Нет, я хотела взять покрывало, и только».

— «Как она смогла его получить», — спрашивает себя Таанах. «Она ему уступила?».

— «Вы не были осквернены?».

— «Если бы это со мной произошло, ты несла бы покрывало, а не я».

Она набрасывает покрывало на плечи. Жрец, пришедший за ними, говорит, что дорога свободна.

Вид горящего лагеря и убегающих вдаль женщин.

⁵ Французские исследователи приводят две различные даты его написания: конец мая – начало июня 1863 года, и 8 мая 1866 года [16, 1382].

⁶ Благодарю профессора Руанского университета Ивана Леклера (Ivan Leclerc) за предоставленную информацию и за любезно присланный им текст этого документа [30, 492–495]. Выражаю признательность за помощь в разысканиях материалов и за ценные консультации доктору филологических наук П. Р. Заборову (ИРЛИ РАН, Пушкинский дом) и Магали Сулаж (Madame Magali Soulatges, Avignon).

IV

В лагере наемников, разбитых и умирающих от голода

Спендий и Мато с несколькими храбрецами отправляются, чтобы напасть на Гамилькара. Но из недоверия к Нар-Гавасу его запирают в лагере среди своих. Его здесь ждали и он встретился со своими шпионами.

Появление жреца и Таанах, они переодеты. Саламбо поручила Таанах передать послание Нар-Гавасу. Но, кроме того, Таанах питает надежду встретиться с Мато, спасти его и предаться с ним любви, поскольку Саламбо его не любит.

Жрец, извещенный Нар-Гавасом о плане сражения (или марша), уходит, чтобы сказать об этом Гамилькару. Таанах хотела бы следовать за жрецом, чтобы быть ближе к Мато. Но Нар-Гавас удерживает ее.

Найти способ чем-то занять сцену до возвращения Мато, Спендия и других...

Они возвращаются плененные. Победная песнь карфагенян и пособников Нар-Гаваса.

В своем «первоначальном плане» Флобер значительно изменил основные сюжетные линии произведения, представив иную мотивировку событий, упростил и сократил количество эпизодов и действующих лиц, при этом придав особую значимость некоторым второстепенным персонажам. Так, например, важную роль в будущей опере Флобер отводил Таанах. В романе ее роль незначительна, это верная рабыня и кормилица Саламбо. В сценарии Таанах — молодая девушка, влюбленная в Мато, которая своими действиями в различных ситуациях определяет ход происходящего. Самые важные изменения в сценарии связаны с ней. Именно Таанах предлагает Мато взять священное покрывало Танит, от которого зависит, по представлению карфагенян, покровительство богини и судьба их государства (в романе это делает Спендий, бывший раб, затем слуга Мато); вместе с Саламбо Таанах проникает в лагерь наемников и, вынужденная оставить Мато и Саламбо наедине, из ревности устраивает поджог (в романе к Мато Саламбо отправляется одна, а лагерь наемников поджигают солдаты Гамилькара). После поражения наемников Таанах обещает Мато спасение и предлагает ему свою любовь, но Мато отвергает ее (в романе этого эпизода нет). В последнем действии Таанах на глазах у всех присутствующих убивает Мато (в романе в его казни принимают участие все жители города, и он умирает от пыток).

Для Флобера главной героиней оперы была Саламбо («моя карфагеняночка» называл ее писатель). Все основные сцены с ее участием сохранены, хотя меняется содержание и смысл некоторых эпизодов. Прежде всего изменения косну-

лись отношений Саламбо и Мато — в романе дочь Гамилькара тайно любит вождя наемников. В «первоначальном плане» Саламбо признается Таанах, что никаких чувств к Мато не испытывает и использует его любовь к ней ради победы Карфагена.

В сценарий оперы не вошла картина, основанная на 13-й главе романа, — «Молох», содержащая один из самых жестоких религиозных обрядов.

Таким образом, изменив отношения персонажей друг к другу, укрупнив образ Таанах, Флобер усложняет любовно-романтическую линию оперы. Расчет, обольщение Мато только ради победы своего народа, готовность жертвовать собой сближает Саламбо с такими библейскими героинями, как Юдифь и Далила. На протяжении нескольких лет текст либретто неоднократно менялся, в его разработке участвовали разные литераторы, среди которых К. Мендес, Ж. Барбье, а закончил либретто К. де Локль [14, 447].

Первоначально Флобер и Готье намеревались предложить свое либретто Берлиозу или Верди. Берлиоз восторженно приветствовал издание романа. Возможно, что он не стал автором музыки по той причине, что «карфагенская опера» у него уже была. Как известно, в том же, 1863 году на сцене Лирического театра впервые были поставлены его «Троянцы в Карфагене», и при подготовке этой постановки композитор советовался с Флобером по поводу костюмов и декораций. Об отношении Верди к этому предложению известно из письма 1866 года, в котором он сообщает, что в апреле 1863 года ему действительно предложили либретто «Саламбо». «У меня тогда не было ника-

Таанах прокрадывается к Мато: «Если ты захочешь меня полюбить, я спасу тебя». Горький ответ Мато: «Я отвергаю твою любовь».

Найти способ, которым Таанах сумела бы спасти Мато.
Новый взрыв ярости против Мато. Его поднимают на слона. Хотели бы напиться его крови.

V

Свадьба Саламбо

Шествия, танцы и т. д.
На террасе, слева, на первом плане, свадебный пир. Нар-Гавас, Гамилькар, Саламбо.

Таанах зловещая и жаждущая мести.
Появление Мато, истерзанного и поруганного. Он падает без сил. «Не убивайте его пока», — кричит толпа.

Но Таанах спускается с ножом в руке и убивает его.
Смерть Саламбо.
Плач всего города.

(Перевод В. А. Сомова)

кого желания писать, и я от него отказался. Не исключено, однако, что, если бы мне снова захотелось писать, и мне предложили бы «Саламбо», я нашел бы либретто хорошим, не исключено — повторяю, — что я бы это либретто принял» [3, 211].

В 1870-е годы к работе над оперой приступил французский композитор и музыкальный критик, сотрудничавший с Берлиозом в «Journal des Debats», Э. Рейе. «Если бы сделала красивую оперу по Саламбо», — воскликнул Флобер [17, 273]. Свидетельства активного участия писателя в этой работе содержатся в его письмах, в одном из них он общался: «Вместе с Рейе я занимаюсь Саламбо, оперой» [17, 290]. Она была окончена и поставлена только в 1890 году — Флоберу, скончавшемуся в 1880 году, не суждено было увидеть эту постановку. В окончательном виде либретто оперы Рейе,

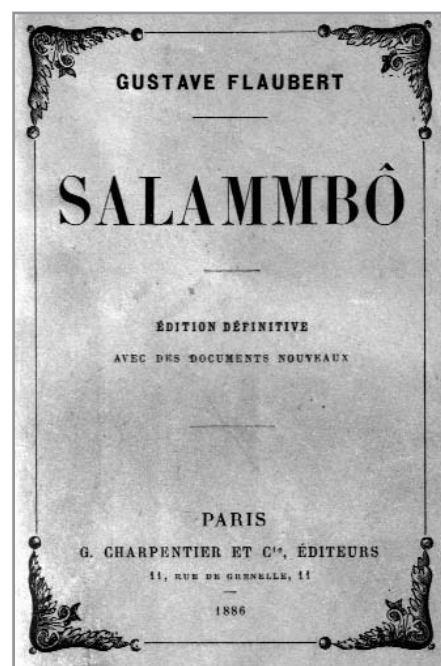


Фото 1. Г. Флобер. Саламбо. Экземпляр из библиотеки П. И. Чайковского

исходя из клавира (экземпляр этого издания хранится в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории), гораздо более связано с текстом и сюжетом романа [18].

«Саламбо» Рейе написана в традициях французской «большой оперы» — это романтический спектакль на историческую тему с характерными для нее монументальными, красочными сценами. Структура оперы традиционна: действие делится на картины, каждая из которых состоит из отдельных сцен. В опере сохранены основные действующие лица, пять актов соответствуют основным главам романа: «Герои победители в садах Гамилькара», «За священными стенами храма Танит», «Совет старейшин в святилище храма Молоха» (вторая картина третьего действия «Терраса Саламбо»), «В шатре Мато» (вторая картина четвертого действия — «Поле битвы»), «Свадьба Саламбо». После премьеры оперы Рейе критика отмечала «ряд превосходных сцен (сцена у храма Танит с ее псалмодическими хорами, дуэты Саламбо с жрецом Шахабраимом и особенно — ее дуэты с Мато)» [15, 74].

В истории музыки сюжет «карфагенского романа» Флобера связан и с именами русских композиторов. В России творчество французского писателя стало популярно во второй половине XIX столетия, чему в немалой степени способствовал И. С. Тургенев, познакомившийся с Флобером в 1863 году. Тургенев высоко ценил его творчество и переводил некоторые сочинения писателя. Известно, что книги Флобера, в том числе и роман «Саламбо», имелись в личной библиотеке Чайковского [9] (фото 1)⁷. Ларош, называя Флобера «аристократом беллетристики», в одной из своих рецензий о его творчестве писал, что «по грустному основному настроению, по юмору и остроумию, по скептическому и безнадежному взгляду на жизнь <...> Флобер <...> скорее русский беллетрист: он имеет родственные черты с Гоголем, с Писемским, более всего с Тургеневым <...>» [5, 252–253].

Несколько отступая от последовательности в изложении событий, укажем на хранящееся в Отделе рукописей Российской национальной

Фото 2. М. Кузмин. Les aventures de Melkarth. ОР РНБ. Ф. 400. Ед. хр. 172



библиотеки (РНБ) неизданное сочинение М. Кузмина⁸, под названием «Les aventures de Melkarth» для mezzo-сопрано в сопровождении фортепиано. Текст вокальной партии написан на французском языке и взят, с некоторыми изменениями, из первой главы романа: Саламбо, в разгар пира, появляется перед наемниками и поет им о праотце своего рода — герое Мелькарте. Это большой развернутый номер, своего рода оперная «песнь на пиру», в котором каждые «три куплета» предваряются восторженными возгласами Саламбо: «O, les aventures de Melkarth!» Надпись на рукописи — «l-er fragment» — не раскрывает за-

мысел Кузмина. Сохранилось два рукописных варианта сочинения, один из них — черновой, с авторскими карандашными пометами, без обозначения даты. Некоторые сведения уточняются в другом автографе: на титульном листе указан источник текста («l-er fragment tiré de «Salammbô». (Flaubert)»), карандашом написана дата: 1895–1896 годы. По-видимому, этот автограф предназначался Кузминым для печати (фото 2)⁹.

Одна из интересных попыток создания оперы-драмы по роману Флобера принадлежит С. В. Рахманинову. Композитор был увлечен этим произведением, отмечал его

⁷ Благодарю П. Е. Вайдман (вед. н. с. Государственного Дома-музея П. И. Чайковского (Клин)) за возможность публикации этого документа.

⁸ Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936) — поэт, драматург, переводчик и композитор. Учился в Петербургской консерватории в классе Н. А. Римского-Корсакова в 1891–1894 годах. П. В. Дмитриев, составляющий каталог музыкальных произведений Кузмина и подготовивший к печати том его вокальных сочинений, в личной беседе со мной уточнил, что этот фрагмент не издан.

⁹ Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 400. Ед. хр. 121 и 172.

Благодарю Н. В. Рамазанову (вед. н. с. ОР РНБ) и Е. А. Михайлову (н. с. ОР РНБ) за возможность публикации этого документа.

особую музыкальность [8, 372]. Весной 1906 года, находясь во Флоренции, Рахманинов разрабатывал сценарный план будущей оперы. Судя по сохранившимся наброскам сценария, она должна была состоять из трех действий и семи картин. Рахманинов очень требовательно относился к составлению текста, требуя «не оперного либретто, а драмы», и неоднократно советовал одному из предполагаемых либреттистов (М. А. Слонову) как можно ближе держаться к источнику: «Не брезгай Флобером, таскай у него побольше. Он так красив и так оригинально выражается» [8, 386]. Несколько ранее в письме к Н. С. Морозову: «...все слова надо буквально взять из Флобера [выделено Рахманиновым — Л. М.], только скомпоновать их в стихи, <...> все декорации из Флобера и описание их также языком Флобера» [7, 370]. Начало оперы было задумано с представления образа Саламбо, некоторые персонажи романа (Нар-Авас), а также целые его главы (пир в садах Амилькара¹⁰ и сцена жертвоприношения в храме Молоха и другое) опускались. Изменялось и окончание оперы: Саламбо, взяв священное покрывало, остается в шатре Мато, который погибает в результате нападения войск Амилькара. О его гибели героиня должна была узнать «из самих криков наступления». При разработке либретто Рахманинов не намеревался кардинально изменять концепцию романа, хотя и сосредоточил действие на Саламбо: «Я главное внимание уделил Саламбо. С нее начал, ею кончил и даю ее название опере» [8, 370].

Приведем перечень картин в изложении Рахманинова: 1. «Терраса дворца Саламбо». 2. «Под стенами Карфагена. В лагере. В шатре Мато». 3. «Храм богини Таниты». 4. «У Саламбо». 5. «Храм Молоха <...> (старейшие). Это, так сказать, заседание парламента». 6. «У Саламбо». 7. «У Мато в лагере» [8, 366–369]. В своих письмах Рахманинов не упоминает об одноименной опере Мусоргского, хотя один из ее номеров, «Хор жриц», был издан еще в 1884 году в редакции Н. А. Римского-Корсакова и мог быть известен Рахманинову¹¹. Замечания, высказанные Рахманиновым во время работы над сценарием и либретто «Саламбо», характеризуют его взгляды на жанр оперы и проблемы оперной драматургии. Однако, несмотря на интерес к сюжету «Саламбо», музыка оперы не была написана. Отзвуки этой работы, по мнению В. Брянцевой, отразились в двух романах ор. 26: «Два прощания» и «Кольцо», сочиненных как остродраматические оперные сцены. «“Кольцо” могло зародиться в связи с такими эпизодами флоберовского романа, как экзотические обращения Саламбо к богине Таните» [2, 369].

Роман французского писателя вошел в историю русского балета: он стал основой для произведения композитора и дирижера Большого театра А. Ф. Арендса (сценарий А. Горского, 1910¹²). Н. Д. Кашкин назвал пятиактный балет Арендса «оперой без слов», имея в виду драматизм музыки. По словам дирижера Ю. Файера, ценнейшим свойством балетной партитуры «была настоящая танцевальность и действенность всех музыкальных эпизо-

дов» [12, 115–148]. Блистательный состав участников — А. Горский, К. Коровин, Е. Гельцер, М. Мордкин — способствовал необычному успеху балета, который был поставлен в Большом театре в том же году. В спектакле проявились новаторские устремления Горского-балетмейстера: он танцевался не на пуантах, а в сандалиях, в манере Айседоры Дункан, напоминающей пластику древнегреческих фресок. Отметим некоторые номера балета: «Танец божественных жриц», «Сцена любви (Адажио)», «Танец богини Таниты», «Танец Саламбо с покрывалом богини», «Танец со змеями», «Танец скорби». В 1930-е годы «Саламбо» поставил и исполнял роль Мато Игорь Моисеев.

Роман Флобера с ярким сюжетом, сильными драматическими страстями, борьбой между чувствами долга и любви, сближает его с известными оперными сюжетами, вдохновляя многих художников на создание сценической версии. Масштабное произведение неизбежно подвергалось различного рода изменениям. Одним из самых смелых стал сценарий самого писателя.

Большинство композиторов, в первую очередь, привлекала романтическая линия любви Саламбо и Мато. Военные действия, борьба наемников под предводительством Мато, составляющие столь значительную часть романа, становились лишь историческим фоном для лирической трактовки сюжета. Самостоятельная, оригинальная концепция представлена в неоконченной опере М. П. Мусоргского, о которой речь впереди.

(Продолжение следует)

Список литературы

1. Антипова Т. В. Музыка и бытие. — М., 1997.
2. Брянцева В. Н. С. Рахманинов. — М., 1976.
3. Верди Дж. Избранные письма. — М., 1959.
4. Головинский Г. Л., Сабинина М. Д. М. П. Мусоргский. — М., 1998.
5. Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 5: Музыка и литература. — М., 1978.
6. Левашев Е. М. Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // Наследие М. П. Мусоргского: Сборник материалов. — М., 1989.
7. Мусоргский М. П. Саламбо. Неоконченная опера. Клавираусцг. Ред. П. Ламма // ПСС. Т. IV. — М.; Л., 1939.
8. Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. Воспоминания. Интервью. Статьи. Письма. — М., 1978.
9. Сомов В. А. Французская книга в личной библиотеке П. И. Чайковского // Чайковский П. И. Забытое и новое: Альманах. Вып. 2 / Сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. — М., 2003.
10. Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. Автореф. ... канд. искусств. — М., 2007.
11. Труайя А. Гюстав Флобер. Роман-биография. — М., 2005.
12. Файер Ю. Ф. О себе. О музыке. О балете. — М., 1970.
13. Флобер Г. Собрание сочинений в 10-ти томах. Письма. 1855–1880. Ред. А. В. Луначарского, М. Д. Эйзенгольца. Т. 8. — М., 1938.
14. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. В 2-х томах. Т. 2. — М., 1984.
15. Французская музыка 2-й половины XIX век: Сб. статей под ред. М. С. Друскина. — М., 1938.
16. Flaubert G. — Correspondance / Ed. Pleiade. Т. III. — Paris, 1991.
17. Flaubert G. Correspondance. Т. 1–9. (1926–1933). Т. 8. — Paris, 1928.
18. Reyer E. Salammbò. Opéra en cinq Actes. [Клавиш] — Paris, s.a.

¹⁰ Написание некоторых имен у Рахманинова изменено.

¹¹ Заметим, что Мусоргский играл определенную роль в творческой биографии Рахманинова. Известно, что Рахманинов читал письма Мусоргского [8, 32], делал переложения романсов композитора, исполнял его музыку, дирижировал «Ночью на Лысой горе». Ф. И. Шаляпин, с которым Рахманинов исполнял в концертах некоторые романсы Мусоргского и разучивал «Бориса Годунова», в своей книге «Страницы из моей жизни» (1916) писал, что Рахманинов «поощрял» его «заниматься Мусоргским и Римским-Корсаковым» [8, 543–544].

¹² Содержание балета и некоторые особенности его постановки см.: Суриц Е. Я. Артист балета М. М. Мордкин. — М., 2006. — С. 44–49.