

Песня в романтической опере

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Следствие моды на поэзию Оссиана.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Цит. по: Там же. С. 274.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ Там же. С. 109–128.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³² Там же. С. 26.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ Там же. С. 95.

семантике. Это отправная точка философствования композитора в музыкальных образах.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴¹ Там же. С. 252.

⁴² Там же. С. 253.

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ Там же. С. 40.

⁴⁵ Там же. С. 47.

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ Там же. С. 54.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Литература

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

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