

# ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ТОМ ПЯТЬДЕСЯТ ВОСЬМОЙ

РЕДАКЦИЯ

А. М. ЕГОЛИН (глав. ред.), Н. Ф. БЕЛЬЧИКОВ,  
И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙН и С. А. МАКАШИН

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР  
1 · 9 · М О С К В А · 5 · 2

# ГОГОЛЬ В МУЗЫКЕ

Статья А. Гозенпуда

## I

Творчество Гоголя оказало большое воздействие на развитие русской музыкальной культуры. Мусоргский, Чайковский и Римский-Корсаков на основе произведений великого писателя создали оперы «Сорочинская ярмарка», «Черевички», «Майская ночь», «Ночь перед рождеством» — оперы, проникнутые народной песенностью, глубоко национальные по всему своему складу.

Столь же большое значение имеет творчество Гоголя и для украинского музыкального театра: Н. Лысенко в своих операх «Рождественская ночь», «Утопленница» и «Тарас Бульба» развивал гоголевскую традицию, получившую яркое воплощение в русской музыке.

Произведения Гоголя принесли в музыкальный театр новые темы и образы.

Белинский писал: «„Ночь перед рождеством...“ есть целая, полная картина домашней жизни народа, его маленьких радостей, его маленьких горестей, словом, тут вся поэзия его жизни»<sup>1</sup>. Характеристику эту можно распространить на все остальные повести, составляющие «Вечера на хуторе близ Диканьки». Гоголь вошел в историю русской музыки как великий поэт народной жизни, как создатель ярких национальных характеров: героических — в «Тарасе Бульбе», простодушно-лукавых — в «Вечерах».

Лиризм, изобилие бытовых картин, юмор, поэтическая фантастика и, наконец, песенная природа гоголевской прозы, пронизательно отмеченная Пушкиным,— все это делало задачу музыкального воплощения «Вечеров на хуторе» чрезвычайно заманчивой и увлекательной.

Проникновение образов Гоголя в отечественную музыку в значительной степени определило развитие национальной оперы и тем самым способствовало дальнейшему движению русской музыки по пути реализма.

Воздействие Гоголя сказалось также на произведениях симфонического, инструментального и песенного жанров, даже и не опирающихся на гоголевские темы. Несомненно, оркестровые миниатюры Даргомыжского, «Ночь на Лысой горе» и «Картинки с выставки» Мусоргского вводят слушателя в мир образов, близких Гоголю.

Сатирическая, обличительная направленность многих романсов Даргомыжского и Мусоргского, реалистическая основа этих романсов, тема «маленького человека», бесправного в условиях самодержавно-бюрократического государства, близки теме и духу «Петербургских повестей» Гоголя.

Новое содержание, пришедшее вместе с произведениями Гоголя в русскую музыку, обогатило ее, расширило ее жанровые и тематические границы. Более того: Гоголь указал композиторам одно из средств овладения

новой тематикой — обращение к народному песнетворчеству. «Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов, — писал он. — Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украина звенит песнями. По Волге, от верховьев до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песню рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи и, как грибы, вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский люд. У Черного моря безбородый, смуглый с смолистыми усами козак, заряжая пицаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на пльвучей льдине русский промышленник бьет острогой кита, затягивая песню. У нас ли не из чего составить своей оперы? Опера Глинки <«Иван Сусанин».— А. Г.> есть только прекрасное начало»<sup>2</sup>.

Проникновение в жизнь народа через народную песню — таков эстетический канон русской реалистической оперы. Б. В. Асафьев писал, что мелодика и песенная стихия в ее разнообразнейших преломлениях «являются самым главным и влиятельным из всех организующих оперное действие музыкальных элементов, своего рода — первоэлементом. Поэтому русские композиторы вправе полагать, что они выполнили завет Гоголя»<sup>3</sup>.

Народная игровая, лирическая и календарная песня — русская и украинская — помогла великим русским музыкантам воплотить национальный характер гоголевских героев, показать бытовую среду, в которой разворачивается действие, воссоздать обаяние и красоту украинской природы.

Разное воплощение нашли гоголевские темы и образы в произведениях Чайковского, Мусоргского и Римского-Корсакова. Чайковский с гениальной проникновенностью передал в «Черевичках» лирику молодой любви. Мусоргский создал реалистическую народную комедию, в которой воплощены национальные черты гоголевских героев, их психологический склад. Римский-Корсаков сосредоточил внимание на обрисовке быта и вместе с тем на фантастике, сохранив все богатство содержания «Майской ночи» и «Ночи перед рождеством».

## II

Не сразу и не легко пришли русские композиторы к полноценному воплощению образов Гоголя. Первые опыты, относящиеся к тридцатым — сороковым годам прошлого века, были неудачны. А между тем яркая театральность, колоритность образов, богатство речевых характеристик сразу привлекли внимание музыкантов и театральных деятелей к «Вечерам на хуторе близ Диканьки».

Вскоре после того, как книга Гоголя вышла в свет, на сцене петербургского Большого театра в 1833 г. был поставлен спектакль под названием «Вечер на хуторе близ Диканьки» — «малороссийская интермедия, взятая из повестей сего же названия пасечника Рудого Панька с принадлежащими к ней пением и танцами». Музыка этих песен и танцев, как гласила афиша, была «набрана» придворным капельмейстером и композитором Д. Шелиховым, автором известных в свое время опер «Женевьева Брабантская» и «Детубийца». Заимствовав некоторые сюжетные положения из «Ночи перед рождеством», анонимный автор инсценировки, по верному замечанию С. С. Данилова, разрешил их в «специфической форме комедии-водевиля 1830-х годов». Прибавим только, что инсценировщик использовал и некоторые приемы «украинской комедии-водевиля», в частности, «Казака-стихотворца» А. Шаховского и К. Кавоса. Как

убеждает знакомство с музыкой «Вечера на хуторе», Д. Шелихов заимствовал у Кавоса несколько вокальных и танцевальных эпизодов <sup>4</sup>.

В «малороссийской интермедии» сюжетные положения повести изменены: Оксана превращена в дочь Солохи, а Вакула — в сына Чуба. По ходу действия Оксана прячет в мешок Вакулу, чтобы он не попался на глаза ее матери. Фантастика из инсценировки изгнана. Что же касается музыки, «набранной» Шелиховым, то она представляет собой столь же «свободную» аранжировку украинских народных мелодий, как инсценировка — свободную переработку гоголевского текста. К замыслу Гоголя, к образам его повести «интермедия» имеет лишь отдаленное отношение.

Первая попытка создать на гоголевском материале оперу принадлежит А. Н. Верстовскому. В неопубликованном дневнике Н. А. Маркевича мы находим следующие записи:

⟨Москва.⟩ Генварь 1840

23. Знакомство с Верстовским⟨...⟩ Разговор с Гоголем⟨...⟩ Собирались с Верстовским писать оперу «Страшная месть».

24. С утра на репетиции «Вадима» и «Аскольдовой могилы». Толкование о будущей опере: «Страшная месть». Я пишу либретто, Верстовский — партитуру <sup>5</sup>.

Указание Маркевича позволяет высказать предположение, что замысел Верстовского (оставшийся неосуществленным) был известен и Гоголю. В высшей степени характерно, что первая попытка написать оперу на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» связана с наиболее «романтической» повестью из всего цикла.

Не прошел мимо произведений Гоголя его гениальный современник М. И. Глинка. Внимание композитора привлек «Тарас Бульба». В «Записках» М. И. Глинки указано, что замысел программной «казацкой симфонии» восходит к 1852 г. Патриотическая идея повести, утверждающей служение родине как высшую цель человеческой жизни, суровые и мужественные образы Тараса и Остапа, картины Запорожской Сечи — все это не могло не воодушевить автора «Ивана Сусанина». Однако на пути реализации творческого замысла Глинки стало противоречие между народным складом повести Гоголя с одной стороны и формами западноевропейской классической симфонии с другой. По крайней мере, сам Глинка так именно и объяснял причины своего охлаждения к этому замыслу. Но можно ли говорить о существовании непреодолимых препятствий для Глинки — художника, смело разрушавшего привычные схемы, художника, создавшего национальную русскую оперу и заложившего основы национального симфонизма? Повидимому, отказ от продолжения работы над «Тарасом Бульбой» был обусловлен повышенной взыскательностью великого композитора к самому себе.

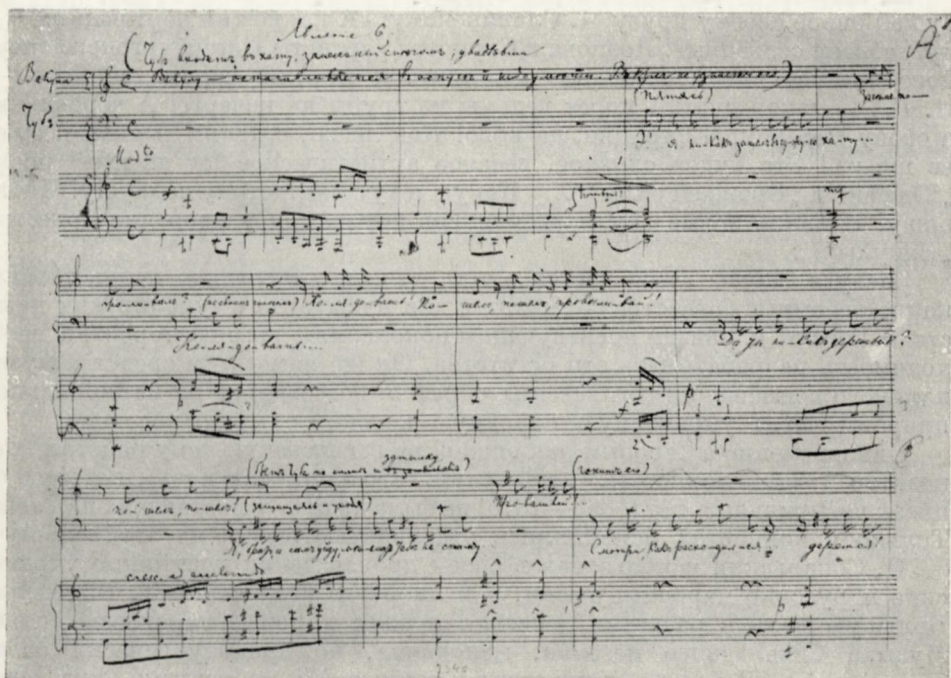
Таким образом, замысел первой русской национальной программной симфонии был подсказан русским музыкантам творчеством Гоголя. Однако не в симфоническом жанре, а в оперном, там, где было возможно использовать не только сюжет, но и поэтическое слово, суждено было русским композиторам одержать наибольшие победы в области музыкального воплощения творчества Гоголя.

Образы гоголевских героев охарактеризованы не только в описаниях, но прежде всего в прямой речи — то лирически песенной, то нарочито-бытовой, то приподнято-патетической, торжественной. Без передачи музыкальными средствами этой речевой стихии создать оперу на материале гоголевских произведений невозможно.

Если для того, чтобы раскрыть образы «Тараса Бульбы» в программной симфонии Глинки должен был выйти из рамок сонатной формы, то

не менее сложную задачу должен был решить и оперный композитор, вдохновленный Гоголем.

А. Н. Серов, пытавшийся найти музыкально-сценическое воплощение «Майской ночи», «Тараса Бульбы» и «Ночи перед рождеством», на собственном опыте убедился, какая это безмерно сложная задача. В конце сороковых — начале пятидесятых годов Серов создал оперу «Майская ночь». Произведение это, за исключением отрывков, до нас не дошло. Сам композитор впоследствии признал свою оперу неудачной и в автобиографии писал: «Сюжет требовал музыки „украинской“, форм, следовательно, самостоятельных. Для композитора начинающего это был шаг невозможный, и предприятие осталось в стороне»<sup>6</sup>.



НОТНЫЙ АВТОГРАФ (КЛАВИР) ОПЕРЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «КУЗНЕЦ ВАКУЛА» НА СЮЖЕТ «НОЧИ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ» ГОГОЛЯ, 1874 г.

Вторая картина первого действия

Центральный музей музыкальной культуры, Москва

Между тем некоторые страницы этой оперы заслужили одобрение В. В. Стасова и А. С. Даргомыжского. В письме к Стасову от 2—3 октября 1851 г., рассказывая о своей встрече с М. И. Глинкой, А. Н. Серов передает обращенные к нему слова Глинки: «Поздравляю вас с успехами в нашем деле. Даргомыжский мне уже много говорил об вашей опере.— Это на Гоголеву „Утопленницу“?— Я очень хорошо помню повесть. Сюжет бесподобный. Желаю вам от всей души всего что нужно, чтоб его исполнить»<sup>7</sup>.

«Сюжет требовал музыки „украинской“, — писал Серов в цитированной нами автобиографии. Осознав это, композитор приступил к изучению украинской народной песни. Это изучение прежде всего отразилось в замечательной статье «Музыка южнорусских песен» и в опытах гармонизации украинского песенного фольклора.

Значение этих трудов Серова в истории русской и украинской музыки едва ли можно переоценить. Мимо статьи «Музыка южнорусских

песен» не прошел ни один из композиторов, обращавшихся к украинскому фольклору. Однако довести свои оперные и хореографические замыслы до конца Серову так и не удалось: ни «Тарас Бульба», ни «Ночь перед рождеством» завершены не были. Между тем композитор в последние годы особенно упорно и настойчиво возвращался к мысли о создании гоголевской оперы.

Сюжет «Ночи перед рождеством» («Кузнец Вакула») давно занимал творческое воображение Серова. Но только в последние годы его жизни замысел этот приобрел более конкретные черты. Совместно с поэтом Я. П. Полонским, Серов успел выработать план будущего произведения и сделать ряд музыкальных набросков.

За несколько часов до смерти композитор с увлечением говорил о будущей опере своему другу М. Славинскому: «А какие там чертовщины будут, совсем особенные! Леонова и Сарриотти (артисты Петербургского оперного театра, предполагаемые исполнители партий Солохи и Беса. — А. Г.) — 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! И какие новые звуки уже теперь копошатся у меня для оркестра „Вакулы“»<sup>8</sup>.

Заслуга Серова заключается в том, что он интуитивно почувствовал, какие огромные богатства содержатся для музыканта в «украинских повестях» Гоголя и указал последующим поколениям композиторов на необходимость разрабатывать эти богатства. Он же наметил и средства музыкального воплощения гоголевских образов: воссоздание их национальной природы через украинскую народную песню.

Одновременно с Серовым над оперой на гоголевскую тему работал композитор и фольклорист П. Сокальский. Его «Майская ночь», которую он писал четырнадцать лет (1863—1876) не была издана и поставлена на сцене. Только в концертах исполнялись отдельные отрывки из этой оперы<sup>9</sup>.

П. Сокальский использовал в своем произведении подлинные украинские и русские народные песни, а в либретто ввел стихи Т. Шевченко. Большую роль в развитии действия играют хоровые народные сцены. Музыка Сокальского песенна, мелодична, но драматургически опера очень слаба. Действие непрерывно тормозится побочными эпизодами, гоголевский лиризм и юмор утрачены. Озорная шутка парубков превратилась у Сокальского в некий «бунт», для подавления которого Голова вызывает солдат. Повидимому, Сокальский хотел внести в либретто социальные мотивы, но внес их очень неумело и неоправданно. Серов резко отрицательно отозвался о тех отрывках из этой оперы, которые были ему известны.

### III

Новый этап развития русской музыки относится к шестидесятым — семидесятым годам. Это был период ее мощного подъема, отражавшего общий подъем русской революционной демократии. Эстетическая программа «могучей кучки» вырабатывалась на основе творческого усвоения взглядов Белинского, Добролюбова и Чернышевского. Развивая традиции Глинки, композиторы-кучкисты и Чайковский создали оперы по своему характеру глубоко народные и национальные; оперы эти опирались на образы, созданные Пушкиным, Гоголем и другими писателями.

\* безделье (итал.).

Яростная идейная борьба за и против Гоголя, за Гоголя-реалиста, чье творчество разоблачало самодержавно-бюрократический строй, борьба против всех и всяческих попыток истолковать Гоголя с реакционных позиций, нашла свое отражение и в музыке. Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский и Лысенко в своих операх на гоголевские темы исходили из той трактовки творчества великого писателя, которую дал Белинский. Отсюда их стремление сохранить народность творчества Гоголя, его демократическую направленность. В этом сила и достоинство их опер. В противовес Мусоргскому, Римскому-Корсакову и Чайковскому, композиторы, принадлежавшие к реакционному лагерю, — Н. Ф. Соловьев, В. Кюнер или К. Гертман, в своих операх и опереттах грубо извращали идейное содержание творчества Гоголя, трактуя «Ночь перед Рождеством» как слащавую идиллию, рисуящую пейзаж, «счастливого живущих под мирным скипетром императрицы» («Вакула» Соловьева) или изображая запорожцев в виде разбойников, воюющих ради грабежа («Тарас Бульба» В. Кюнера).

Реакционная печать поднимала на шит произведения подобного рода, а оперы, созданные классиками русской музыки, объявляла неудачными.

Характерно, что яростный враг русской демократической музыкальной культуры нововременец М. Иванов с ненавистью сопоставлял оперы Мусоргского и Римского-Корсакова (в частности — «Сорочинскую ярмарку» и «Майскую ночь») с произведениями «беллетристов 60-х годов» — Решетникова и Помяловского, усматривая в операх композиторов «могучей кучки» проявления того же «радикализма» и «нигилизма».

Тщетны были попытки реакции остановить победное развитие русской реалистической оперы — той самой реалистической оперы, для создания которой такое большое значение имели образы Гоголя.

В 1874 г. Чайковский сочинил оперу по либретто Я. П. Полонского «Кузнец Вакула». В этом же году Лысенко завершил первую редакцию своей оперы «Різдвяна ніч». В 1875 г. Мусоргский обратился к «Сорочинской ярмарке». В 1877 г. Римский-Корсаков приступил к созданию «Майской ночи».

Обращение к реалистическому методу Гоголя явилось одним из важнейших этапов в развитии русского реалистического музыкального театра.

Обостренный интерес к народному творчеству в шестидесятые годы обусловил расцвет русской и украинской музыкальной фольклористики. В начале семидесятых годов появились первые выпуски сборников украинских народных песен Н. В. Лысенко и А. И. Рубца, сыгравшие значительную роль в развитии отечественной музыки.

Благодаря этим сборникам в русскую музыку вошло много превосходных, подлинно народных песен. Критик Г. Ларош писал: «Оба сборника — чрезвычайно важные вклады в сокровищницу русской музыки. Оба они изобилуют мелодиями в высшей степени оригинальными и нередко поразительно красивыми»<sup>10</sup>.

В 1875 г. Н. В. Лысенко организовал в Петербурге в Соляном городке несколько «славянско-этнографических» концертов, на которых были исполнены лучшие образцы украинской песни. На этих концертах (на первом из них выступал замечательный народный певец-кобзарь Остап Вересай) присутствовали композиторы, входившие в состав «могучей кучки». Статьи Серова, концерты Лысенко, появление сборников песен Лысенко и Рубца и многочисленных этнографических трудов, посвященных быту украинского народа, помогли композиторам найти верный путь к музыкальному истолкованию «украинских повестей» Гоголя. Начало гоголевской традиции в опере положил П. И. Чайковский. «Кузнец Вакула»

(в позднейшей редакции—«Черевички») имел для истории русской оперы огромное значение.

Хотя внешним поводом для создания «Кузнеца Вакулы» послужил конкурс Российского музыкального общества, объявленный в 1873 г. в память А. Н. Серова, у Чайковского для работы над этой оперой были иные, более глубокие побудительные причины. Чайковский знал и любил Украину, ее народ, ее поэтическую народную песню. Он неоднократно использовал украинскую песню: в первом фортепианном концерте, во второй симфонии, в опере «Мазепа», в квартетах и т. п. Чайковский знал народную песню не только по сборникам, но и так, «как ее исполняет народ», то есть в живом звучании. Ценил своеобразие украинской народной песни, Чайковский в то же время отмечал ее близость к русскому фольклору. Друг П. И. Чайковского, Н. Д. Кашкин (в статье, посвященной «Кузнецу Вакуле») писал: «Слушая пение малорусского простонародья, он <Чайковский> пришел к убеждению, что действительно старинные народные напевы почти не отличаются по складу от великорусских; такими напевами он пользовался иногда и в своих инструментальных сочинениях. Зная малороссийские песни не через городские любителей пения, а непосредственно из уст народа, он тщательнейшим образом избегал сентиментально-любительского колорита, присущего наиболее ходячим у нас в городах малороссийским песням»<sup>11</sup>, то есть подделкам под народное творчество.

Работа над «Кузнецом Вакулой» длилась три месяца: с июня по август 1874 г.

В либретто оперы «Кузнец Вакула», написанном Я. П. Полонским, сохранены главные сюжетные линии повести и образы героев (за исключением Пацюка и нескольких жанровых второстепенных фигур). Гоголь в изобилии вводил в свои повести украинскую лексику; этот прием, хотя и непоследовательно, применен Полонским.

В тексте либретто часто встречаются украинизмы: «мамо», «голубе», «цения», «батько», «карбованци», «дивчина», «парубки», «капелюхи», «вечерниці» и т. д. Однако стилистического единства либретто лишено: наряду с «дивчиной» попадаетея и «молодка», «парубок» соседствует с «детинной»; красивая девушка сравнивается с белой лебедью (образ русской народной поэзии).

В либретто Полонский привнес штампы, чуждые Гоголю. В уста Вакулы вложен условно-балладный монолог, не соответствующий характеру этого персонажа:

Нет, мне не в мочь, теснится грудь,  
Дышать нет сил.  
Боже, не дай врагу сносить,  
Что я сносил и т. д.<sup>12</sup>

Полонскому удались образы Солохи, Беса, Оксаны, но жанровые фигуры — Чуб, Панас — сильно обеднены им. Сюжетно действие развивается в соответствии с повестью Гоголя и охватывает почти весь фабульный материал, только вместо сцены с Пацюком либреттист ввел картину у замерзшей реки, где стонут и плачут русалки, и исключил кражу месяца. Очевидно, этот пропуск обусловлен техническими недостатками сцены оперного театра в семидесятых годах. Это подтверждается неопубликованным письмом П. И. Чайковского (от 4 июня 1876 г.) к Я. П. Полонскому:

Многоуважаемый Яков Петрович!

Я был на днях в Петербурге по делу о постановке моей оперы. Пробыл я там всего полторы суток и несмотря на живейшее желание не поспел



побывать у Вас. Между тем у меня есть к Вам дело. В день моего приезда состоялся в Дирекции театров в квартире Лукашевича Комитет, где между прочим обсуждались различные подробности постановки и по поводу их то я и обращаюсь к Вам с нижеследующей просьбой. Так как либретто печатается под Вашим руководством, то не потрудитесь ли, многоуважаемый Яков Петрович, сделать в нем некоторые маленькие поправки, обусловливаемые требованиями сцены.

1. Во время сцены вылетания из трубы Солохи и Беса, там, где в скобках сказано: «бес вбегает в хату и у же в другом, н а т у р а л ь н о м в и д е (?), вылетает и т. д.». Этих подчеркнутых слов не нужно, потому что, по заверению Лукашевича (от которого постановка з а в и с и т), весьма сомнительно, чтобы можно было пустить чорта

в натуральном виде. Право, я хорошенько не помню, почему он и другие напирали на эту подробность, помню только, что они просили настоятельно, чтобы в либретто этого не было.

2. В первой картине третьего действия там, где, по либретто, Вакула, сидя на чорте, подымается вместе с сим последним, — это оказывается на сцене невозможно, так как ни Комиссаржевский, ни Мельников ни за что не согласятся лететь. Поэтому меня просили, чтобы я, в свою очередь, просил Вас изменить это место в либретто таким образом: «В а - к у л а и б е с и с ч е з а ю т». На сцене это будет устроено так, что оба действующих лица зайдут за кулисы и уже из-за кулисы вылетят изображающие их куклы <sup>13</sup>.

3. Во второй картине того же действия (п р и е м н а я в о д в о р ц е) нужно изменить слова: «в л е т а е т В а к у л а н а с н и н е б е с а и с о с к а к и в а е т н а п о л».

Лукашевич, мне кажется, справедливо замечает, что влететь в п р и - е м н ы й п о к о й можно не иначе, как из трубы. В этом смысле и следует сделать изменение.

4. В третьей картине того же действия вместо слова улетают опять нужно и счезают.

Очень может быть, что с моей стороны крайне дерзко, не переговоривши с Вами, обещать вышеозначенные изменения, но я надеюсь, добрейший Яков Петрович, что Вы простите мою смелость, ввиду того, что необходимо было покончить на Комитете все недоразумения, а также приняв во внимание незначительность и несущественность потребованных от меня уступок.

• Пользуюсь сим случаем, чтобы от души поблагодарить Вас за прелестный сборник стихов Ваших, коими я ежедневно наслаждаюсь. Искренне преданный Вам

## П. Чайковский<sup>14</sup>

Опера Чайковского вызвала недоумение части зрителей, привыкших к шаблонам западноевропейской комической оперы. Н. Д. Капкин писал о премьере «Кузнеца Вакулы»: «Я был на первом представлении и случайно мне пришлось сидеть рядом с Я. П. Полонским, который несколько недоумевал относительно общего характера музыки: он ожидал услышать нечто легкое, игривое, подходящее к типу комических опер итальянских или французских, но Чайковский взял сюжет гораздо глубже и сильнее, так что получилось произведение крупное, серьезное»<sup>15</sup>.

Вместо условных масок Чайковский создал образы живых людей, вместо безликого хора вывел на сцену народ, органически сочетал лирику, жанр, фантастику, лукавый юмор, — создал произведение национальное, народное и поэтическое. Вместе с тем, опера «Кузнец Вакула» не была свободна от некоторых недостатков, мешавших слушателю яснее почувствовать выдающиеся достоинства этого новаторского произведения.

Сначала опера не имела успеха и это глубоко огорчило композитора. Под впечатлением холодного приема, оказанного опере на премьере, Чайковский писал С. И. Танееву: «„Вакула“ торжественно провалился... не скрою, что я сильно потрясен и обескуражен»<sup>16</sup>. Высокая взыскательность заставила Чайковского пересмотреть оперу и продолжать работу над ней. Он писал: «В неуспехе оперы виноват я. Она слишком загружена подробностями, слишком густо инструментована, слишком бедна голосовыми эффектами<...> Стиль „Вакулы“ совсем не оперный: нет ширины и размаха»<sup>17</sup>.

Неудача «Кузнеца Вакулы» продолжала волновать Чайковского, и он неоднократно возвращался к мысли о необходимости переработать оперу, чтобы вернуть ее на сцену. Первоначально, по совету Э. Ф. Направника, Чайковский внес в оперу некоторые частные изменения, а весной 1885 г. осуществил и полную переработку.

«Работа моя идет не особенно скоро, но как я доволен ею! — сообщал композитор брату, М. И. Чайковскому (4 марта 1885 г.). — Как мне приятно подумать, что мой „Вакула“ вынырнет из реки забвения»<sup>18</sup>. О характере изменений, внесенных в первоначальную редакцию оперы, Чайковский писал певце Э. К. Павловской: «Работаю я с усердием и любовью. Мой „Кузнец Вакула“, поверьте, будет весьма изрядной оперой <...> Написал совершенно новые сцены; все что было худого выбросил, что хорошо — оставил, облегчил массивность и тяжеловесность гармонии»<sup>19</sup>.

В результате была создана новая редакция оперы, включающая дополнительно дуэт Оксаны и Вакулы, песню Вакулы «Слышит ли девица», квинтет Солохи и ее поклонников (второе действие), песенку школьного учителя (дьяка), куплеты светлейшего, хор четвертого действия. Кроме того, Чайковский расширил хоровую сцену третьего действия. Композитор мелодизировал речитативы и придал им большую свободу и выразительность,

Музыкальная драматургия «Черевичек» (так назвал оперу Чайковский) по сравнению с первой редакцией значительно обогатилась. Расширение народных сцен позволило полнее передать своеобразный быт украинского села. В новой редакции еще определеннее проявился национальный характер героев, — так, например, новая ария Вакулы была написана на основе украинской народной песни «Ой не пугай пугаченьку».

Г. Ларош писал, что украинские народные песни, вошедшие в сборник А. Рубца, «по своему чисто-диатоническому складу походят на те коренные великорусские песни, которые я лично слышал в Москве и Петербурге, конечно, не от местного столичного населения, но от чернорабочих, пришедших из далекой глуши, а также на лучшие нумера из сборников гг. Вильбоа и Балакирева»<sup>20</sup>. С этими словами Лароша следует сопоставить приведенные нами выше в записи Капкина мысли Чайковского, что «действительно старинные народные <украинские> напевы почти не отличаются по складу от великорусских». Справедливо настаивая на родстве между русской и украинской народной песней, Чайковский в то же время отнюдь не стирал своеобразных индивидуальных черт, присутствующих музыкальному фольклору обоих братских народов. Поэтому в его опере творчески использованы приемы, типичные для украинской народной песни, и мелодические построения, обнаруживающие родство с русской народной песней. Подобно тому, как Гоголь передает украинский колорит средствами русского языка, так и Чайковский достигает украинского колорита средствами русской музыкальной речи. «Украинизмы» «Черевичек» — не стилизация, а гениальное обобщение украинского мелоса при помощи использования метода «попевок», а не буквального цитирования песен.

Музыкальная драматургия «Черевичек» представляет собою своеобразное переосмысление образов Гоголя. История любви Вакулы и Оксаны сильно драматизирована композитором по сравнению с литературным первоисточником, — вспомним хотя бы арию «Чует ли девица» и всю сцену у замерзшей реки, с плачем русалок и сумрачными ответами лешего, — сцену, передающую душевное смятение Вакулы.

Драматизирован и образ Оксаны. В опере он более противоречив и сложен, чем у Гоголя. Оксана у Чайковского страстно любит Вакулу, рвется к нему, но скрывает свое чувство за насмешкой и издевкой. «„Ведь люблю и мучу“, поет Оксана, и эти слова ее могут служить эпиграфом ко всей опере», — писал Б. В. Асафьев<sup>21</sup>. Образ, созданный Чайковским, по силе музыкальной выразительности, по психологической глубине и задушевности является крупным достижением композитора.

«Характеристика Оксаны, сотканная из смен противоречивых настроений, — девичьей тоски и задорного кокетства, до сих пор захватывает своей проникновенной музыкой, своей щедрой мелодикой», — писал Б. В. Асафьев<sup>22</sup>.

Совершенно новым для музыкальной драматургии Чайковского и для всей русской оперы в целом, наиболее гоголевским, несомненно, был образ Солохи. Сцены, в которых она участвует, — лучшие в «Черевичках». Солоха в опере — лукавая, хитрая, неотразимо-привлекательная «сельская кокетка» и в то же время — ведьма. «Человеческая» природа Солохи выступает в напевном ариозо первого действия; для обрисовки образа «ведьмы» Чайковский применил стремительные танцевальные ритмы «бесовского гопака». Из «ведьмы» в человека Солоха превращается в четвертом действии (дуэт с Оксаной, пронизанный интонациями украинских «голосінь» — плачей).

Бес приобрел у Чайковского несколько иные черты, чем те, которыми наделил его Гоголь: в повести это мелкий, глупый чёрт, одураченный человеком. Таким он часто выступает в народных сказках. У Чайков-

ского образ беса двойственный: то он грозный заклинатель сил природы, то лукавый проказник и пылкий «влюбленный», то «верный слуга» Вакулы. С образом беса в опере Чайковского связана вся линия темных сил, борющихся против Вакулы, но бессильно отступающих перед волей человека. Более скупо обрисованы фигуры Чуба и Головы, хотя и они наделены живыми жанровыми чертами. Превосходная песенка школьного учителя (дьяка) сообщает большую жизненность его фигуре, которую можно сравнить с некоторыми комическими персонажами Мусоргского.

В «Черевичках» большое место занимают народные сцены. Вся драма Вакулы и Оксаны, все их ссоры и финальное примирение разворачиваются при участии народа. Колядка (вторая картина второго действия) — пример исключительного музыкально-драматургического мастерства Чайковского. Хор разбит на несколько групп, — то ведущих диалог, то сливающихся в едином звучании, прославляя наступление праздника. Хоровая колядка предвывает и подготавливает выход Оксаны. Диалог Оксаны и Вакулы и песня о черевичках звучат на фоне хоровой сцены: весь народ принимает участие в столкновении героев. В соответствии с общей концепцией произведения любовная, лирическая линия выдвинута на первый план: жанровые же эпизоды сжаты и играют подчиненную роль. Если бы комическая сцена появления из мешков Чуба, школьного учителя и Головы была развернута — она могла бы отвлечь внимание слушателя от Вакулы и Оксаны.

Примером гениального стилистического чутья Чайковского может служить сцена во дворце. У Гоголя описание Петербурга дано через восприятие Вакулы. «Что за лестница! шептал про себя кузнец: „жалю ногами топтать. Экие украшения!.. Боже ты мой, что за перила! Какая работа! Тут одного железа рублей на пятьдесят пошло“»<sup>23</sup>. К такому же приему прибегает и Чайковский. Интонации и ритмы народной песни и танца пронизывают музыку шестой и седьмой «дворцовых» картин — таким образом, придворная жизнь тоже передана Чайковским, как и Гоголем, через восприятие Вакулы.

К концу оперы действие снова возвращается на Украину. Песнь козарей, славящих жениха и невесту, завершает оперу.

«Черевички» — выдающееся достижение русской музыки. В этой опере главная тема творчества Чайковского — борьба человека за счастье и радость, борьба против темных и мрачных сил — получила оптимистическое, жизнеутверждающее решение.

#### IV

Гоголь, как и Пушкин, был любимым автором композиторов «могучей кучки». С детства до конца своих дней пронесли эту любовь к Гоголю Мусоргский и Римский-Корсаков. В юношеском письме к матери Римский-Корсаков называет Гоголя великим поэтом, равного которому после Пушкина не было в русской литературе. Стасов пишет в своих воспоминаниях: «Тогдашний восторг от Гоголя — ни с чем не сравним. Его повсюду читали точно запоем. Необыкновенность содержания, типов, необычайный, неслыханный по естественности язык, от роду еще не известный никому юмор — все это действовало просто ошьяняющим образом»<sup>24</sup>.

На собраниях у Балакирева часто читали Гоголя. В кругу композиторов «могучей кучки» еще в 1858 г. зародилась идея создания оперы на гоголевский сюжет. Сохранилась запись о заседании 25 декабря 1858 г. с изложением программы оперы «Ночь на Иванов день» в трех действиях. («Сюжет заимствован из повести Гоголя») <sup>25</sup>.

К образам Гоголя восходит симфоническая картина Н. Н. Римской-Корсаковой «Заколдованное место», посвященная М. П. Мусоргскому.

Мениция

(Соборная иллирическая церковь в городе Триесте)

Лето 1848 года

Мессия

1. Вперед шагаешь ты в жизни путь твой  
подлинная правда и истина в душе  
и в сердце твоем...

Мессия А. Мусоргский

2. Ты пришел в мир в 1848 году  
подлинная правда и истина в душе и в сердце

1. Мениция

и в сердце твоем  
и в душе твоей

Мессия А. Мусоргский

3. Ты пришел в мир в 1848 году  
подлинная правда и истина в душе и в сердце

и в сердце твоем

4. Ты пришел в мир в 1848 году  
подлинная правда и истина в душе и в сердце

и в сердце твоем

и в сердце твоем

А. Мусоргский

Мессия А. Мусоргский

1848 года

Мессия А. Мусоргский

1848 года

Мессия А. Мусоргский

Мессия А. Мусоргский

Мессия А. Мусоргский

Мессия А. Мусоргский

Мессия А. Мусоргский

Мессия А. Мусоргский

Мессия А. Мусоргский

Мессия А. Мусоргский

НОТНЫЙ АВТОГРАФ (КЛАВИР) ОПЕРЫ М. П. МУСОРСКОГО «ЖЕНИТЬБА» НА СЛОВА ГОГОЛЯ, 1868 г.

Заглавный лист и начало первого действия  
Центральный музей музыкальной культуры, Москва

В 1868 г. была написана «Женитьба» Мусоргского. «Хотелось бы мне вот чего, — указывал Мусоргский, — чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но притом так, чтобы характер и сила интонаций действующих лиц, поддерживаемых оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели, то есть моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее. Звук человеческой речи как наружные проявления мысли и чувства должны без утрировки и насилования сделаться музыкой правдивой, точной и значит художественной, высоко художественной<...> Успех гоголевской речи зависит от актера, от его верной интонации. Ну я хочу припечатать Гоголя к месту и актера припечатать, то есть сказать музыкально так, что иначе не скажешь, и сказать так, как хотят говорить гоголевские действующие лица, — вот почему в „Женитьбе“ я перехожу Рубикон»<sup>26</sup>.

Разговорность интонаций, закрепленных в музыке, была достигнута в «Женитьбе» ценой отказа от основных выразительных средств оперы, ценой отказа от пения. О том, что Мусоргский в пору сочинения «Женитьбы» порою сомневался в верности избранного им пути, говорят его письма. «Пересматривал свою работу — на мой взгляд довольно интересно ведена, а впрочем, кто знает! Работал насколько мог, об удаче судите вы все, — я подсудимый», — писал он Римскому-Корсакову<sup>27</sup>. Музыкальное выражение гоголевской речи давалось композитору нелегко: «Что за капризный, тонкий Гоголь», — жалуется Мусоргский Кюи<sup>28</sup>. «Терпение, а то впадешь в однообразие интонаций! — самый страшный грех в капризной „Женитьбе“», — пишет он Римскому-Корсакову<sup>29</sup>. Работа остановилась на первом этапе. Однако то, что было завоевано в работе над Гоголем (закрепление в музыке живых интонаций человеческой речи), впоследствии было исползовано Мусоргским в романах и, в особенности, в отдельных сценах «Бориса Годунова» (например, в сцене в корчме). Сохранив верность законам реализма, композитор на этот раз сумел передать чувства своих героев средствами вокальными, песенными. Опыт работы Мусоргского над «Борисом Годуновым» благотворно сказался на его новой гоголевской опере.

Замысел «Сорочинской ярмарки» созрел у Мусоргского к лету 1874 г. и, как явствует из письма композитора к Л. И. Кармалиной, к этому времени у него уже были накоплены «в изрядном количестве» «материалы украинского напева»<sup>30</sup>. Однако весной следующего года, как известно, Мусоргский временно отказался от намерения продолжать «Сорочинскую ярмарку». «От малорусской оперы отказался, — писал композитор, — причины этого отречения — невозможность великоруссу прикинуться малоруссом и, стало быть, невозможность овладеть малорусским речитативом, то есть всеми оттенками и особенностями музыкального контура малорусской речи. Я предпочел поменьше лгать и побольше говорить правды»<sup>31</sup>.

На некоторое время Мусоргский отложил работу над оперой. Но в 1876 г. он снова вернулся к своему замыслу и продолжал сочинять «Сорочинскую ярмарку», одновременно работая над «Хованщиной». Отрывки из незаконченной «Сорочинской ярмарки» Мусоргский показывал слушателям-украинцам, и известную роль в его возвращении к работе над нею сыграли их благоприятные отзывы.

В середине семидесятых годов Мусоргский нередко встречался с представителями передовой украинской культуры — в частности, к 1875 г. относится его знакомство с Лысенко; об этом свидетельствует, например, найденная нами афиша совместного выступления Мусоргского и Лысенко 15 февраля 1875 г. в концерте, организованном Бородиным в пользу недо-



статочных студентов Медико-хирургической академии в Петербурге<sup>32</sup>. Лысенко в эту пору работал над оперой «Рождественская ночь». Возможно, что композиторы делились друг с другом своими творческими планами. Лысенко любил творчество Мусоргского и деятельно пропагандировал его в своих хоровых концертах.

Впоследствии Мусоргский писал, что музыка «Сорочинской ярмарки» вызывала на Украине полнейшую симпатию; «украинцы и украинки признали характер музыки „Сорочинской“ вполне народным, да и сам я убедился в этом, проверив себя в украинских землях»<sup>33</sup>. Были, однако, и другие причины для продолжения работы над оперой. В июне 1876 г. был издан циркуляр за подписью министра внутренних дел Тимашева, запрещающий спектакли на украинском языке, печатание книг и нот с украинской подтекстовкой. В июле 1876 г. Мусоргский сообщил друзьям, что он продолжает работу над «Сорочинской ярмаркой», а год спустя писал: «Малоруссы усердно просят у меня „Сорочинскую ярмарку“ поскорее на сцену; почти достоверно, что им моя новинка по сердцу»<sup>34</sup>.

Таким образом, работа над «Сорочинской ярмаркой» в сознании Мусоргского с этого времени становилась как бы выражением симпатии и уважения к братскому народу, угнетенному царизмом. Мы не знаем имен тех украинских деятелей, которые так торопили композитора с окончанием его оперы (это могли быть Н. В. Лысенко, Д. Л. Мордовцев и др.), но самый факт многозначителен.

В «Сорочинской ярмарке» Мусоргский полностью овладел «музыкальным контуром украинской речи». Ознакомление со всеми материалами (опера осталась незаконченной) свидетельствует о том, что Мусоргский ставил перед собой определенную и ясную задачу: воплотить в музыке образы повести Гоголя, развернуть яркую картину украинской действительности на основе украинского песенного и танцевального фольклора. Художник-реалист, Мусоргский внимательно изучал народную песню, а во время поездки по Украине знакомился с «натурой», отыскивая образы, близкие Гоголю. Находясь в Полтаве, он по его словам, «заприметил<...> хату, где бы могла быть Парася»<sup>35</sup>. Мусоргский стремился передать не только и не столько фабулу повести, сколько характеры и образы гоголевских героев, все то, из чего слагается поэтическая основа произведения. В письме к Голенищеву-Кутузову Мусоргский писал: «С Гоголем я знаком уже не впервые („Женитьба“) и, следовательно, его капризная проза не так уж страшит меня<...> Представь же себе, милый друг мой, что то, что в речах действующих у Гоголя ты читаешь, мои действующие со сцены должны передавать нам в музыкальной речи, без изменения против Гоголя. Много пытаній, много томящего чувства от жажды взять приступом твердыню, пугавшую, кажется, всех музыкантов; но зато, когда удастся одолеть хоть бы крошечный люнетик у этой неприступной твердыни,— как-то окрыляешься и на душе веселеет: ведь хочется много, очень много правды поведать людям,— так хоть бы маленький обрывочек этой правды поведать-то успелось! А как велик Гоголь! Наслаждение при музыкальном изложении Пушкина (в „Борисе“) возрождается при музыкальном изложении Гоголя (в „Сорочинской“). Пушкин писал в драматической форме „Бориса“ не для сцены; Гоголь писал „Сорочинскую ярмарку“ в форме рассказа — уж, конечно, не для сцены. Но оба гиганта творческою силою так тонко наметили контуры сценического действия, что только краски наводи. Зато горе тем, кому блажь придет взять Пушкина или Гоголя только как текст <...> Как только настоящая, чуткая природа художника создаст в области слова, так музыканту предстоять должно <...> вникнуть в самую суть, в самое существо того, что намерен воплотить музыкант в музыкальную форму»<sup>36</sup>.

Новизна задачи, которую стремился решить Мусоргский, поразила даже его друзей. Не все поняли и далеко не все приняли творческий замысел композитора.

В письме к Голенищеву-Кутузову Мусоргский приводит замечание одного из критиков (повидимому, Ц. Кюи): «В тексте самая обыденная, всенедневная проза, ничтожная до смешного, а в музыке все эти люди очень серьезны — какую-то важность придают своим речам. Любопытно, не правда ли, — иронически прибавляет Мусоргский, — в том-то гоголевский комизм и заключается, что ничтожные для нас интересы чумаков да деревенских торговцев воплощены во всей искренней правде. „Сорочинская“ — не буффонада, а настоящая комическая опера на почве русской музыки и при том, по нумерации, первая»<sup>37</sup>.

В этом споре прав был Мусоргский, глубоко постигший природу гоголевского комизма. Отказавшись от буффонады, свойственной западноевропейской комической опере, он создал произведение народное и реалистическое. Сценарий и либретто составлены Мусоргским с максимальным приближением к Гоголю. Мусоргский первый из русских композиторов — в «Женитьбе» и в «Борисе Годунове» (сцена в корчме) использовал в опере прозу. «Сорочинская ярмарка» явилась развитием этого опыта. Наряду с гоголевской прозой в либретто использованы песенные тексты или же ставшие народными песни Шевченко («Утоптала стежечку») и т. д.<sup>38</sup> Некоторые сюжетные мотивы повести композитор самостоятельно развил. Так, рассказ о красной свитке, являющийся зерном сюжета и вложенный Гоголем в уста безымянного торговца, Мусоргский передал цыгану. Благодаря этому «хват и плут<...> цыган», по определению композитора, сделался персонажем, ведущим и направляющим действие. Вся история красной свитки — его вымысел. Так и в «Борисе Годунове» Мусоргский, передав Пимену рассказ о чуде на могиле царевича Дмитрия (у Пушкина этот рассказ излагает патриарх Иов), сообщил образу летописца большую действительность.

Хотя «Сорочинская ярмарка» осталась незаконченной, ее музыкально-драматургический план вырисовывается с полной ясностью. Ярок реальный фон первого действия — пестрая, оживленная сумятица ярмарки. На этом фоне отчетливо выступают фигуры действующих лиц. Главное внимание композитора отдано индивидуальной характеристике героев. Мусоргский любовно рисует поэтический образ Параси, смелого и в то же время робкого, покороенного первой любовью Грицько, неповоротливого, медлительного Солопия, томную, нежную с Афанасием Ивановичем и сварливую с мужем Хиври, сластолюбивого и трусливого попovichа, плута-цыгана.

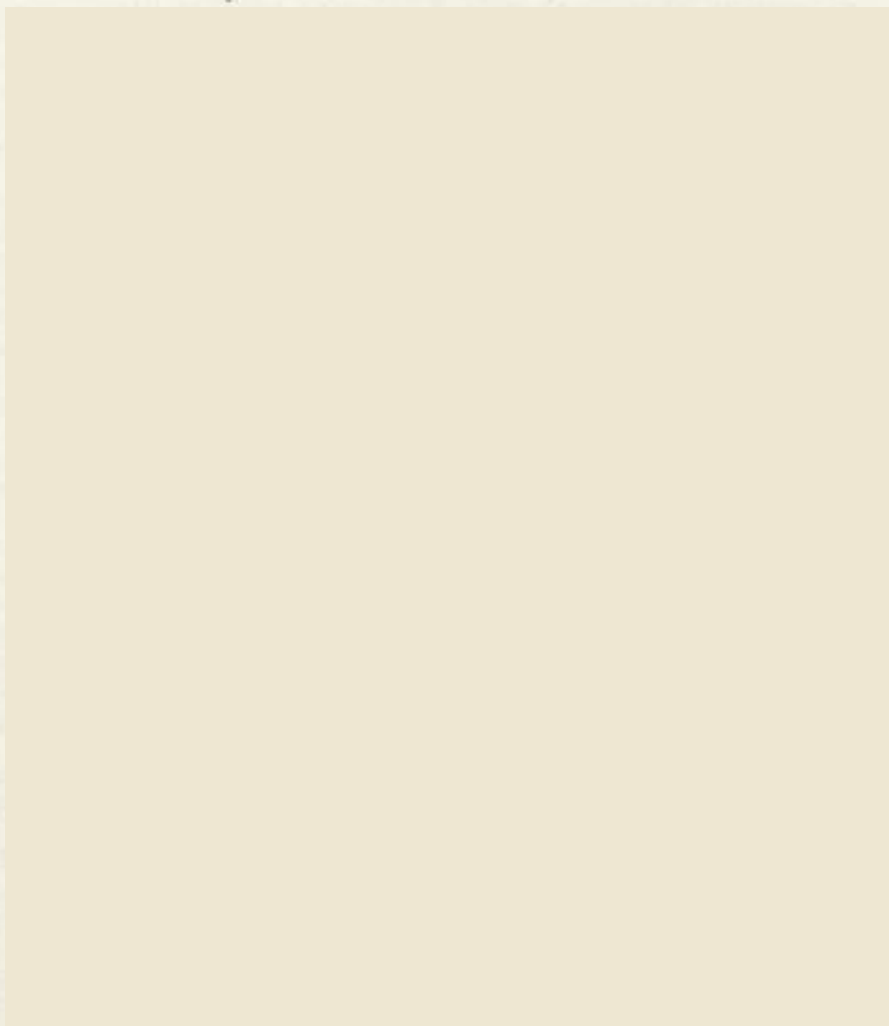
Когда слушаешь оперу Мусоргского, то представляется, что иначе передать в музыке гоголевскую повесть невозможно. Убеждающая «единственность» музыкального воплощения «Сорочинской ярмарки» достигнута подлинно творческим проникновением во внутренний мир героев Гоголя. Композитор сумел передать и психологическое содержание образов и их национальную природу. Не только интонации украинской народной песни, но и ее форма, ее строение использованы Мусоргским при создании отдельных номеров и целых сцен. На основе песни Мусоргский создает лирические монологи героев и комедийно-жанровые эпизоды: дуэт Кума и Черевика, песню Хиври и др. Народная песня и танец определяют структуру музыки оперы, весь ее строй. Юмор Мусоргского близок юмору Гоголя. Сцена Хиври с Афанасием Ивановичем — одно из высших завоеваний русской реалистической комической оперы. Мастерски использованы композитором приемы церковной псалмодии для характеристики попovichа: комическое рождается из несоответствия торжественных «церковных» интонаций нарочито прозаическому содержанию его речей. С этой



точки зрения песня Мусоргского «Семинарист» является как бы эскизом к «Сорочинской ярмарке».

Близость к Гоголю, мастерство раскрытия типических элементов украинской народной песни, художественная правда делают «Сорочинскую ярмарку» вершиной развития русской классической комической оперы.

Опыт «Сорочинской ярмарки» плодотворно сказался на гоголевских операх Римского-Корсакова. «Майская ночь» создавалась одновременно



с «Сорочинской ярмаркой». История создания «Майской ночи» обстоятельно изложена в «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова. Необходимо, однако, прибавить, что намерение, издавна лелеемое композитором, повидимому, получило новый толчок после того как в 1871 г. он посетил выставку передвижников. На выставке была экспонирована картина И. Крамского «Сцена из „Майской ночи“ Гоголя», позднее названная «Русалки». Эту картину сочувственно отметил в статье, посвященной выставке, Салтыков-Щедрин, а Стасов писал о ней: «Глушь малороссийскую, мрачную и печальную, нарисовал у себя на холсте г. Крамской, и сверху бросил на всё зеленоватые снопы светящейся бледной луны. В этих лучах, среди нависшей всюду и разостлавшейся по всем направлениям дикой зелени, бродят, сидят, там и сям, тени утопленниц; они носят

свое горе, они объаты старым страданием, иные ломают себе руки в отчаянии. Глушь, запустение, неиссякаемое горе — все слилось в поэтическую, чудно мерцающую картину с серебряными отблесками. Только утопленницы — не совсем малороссиянки»<sup>39</sup>. По свидетельству недавно скончавшегося М. Н. Римского-Корсакова, старшего сына композитора, его отец и мать не пропускали выставок передвижников<sup>40</sup>. Первое издание оперы Римского-Корсакова «Майская ночь» было украшено, — быть может по его собственному желанию, — воспроизведением картины Крамского.

Художник передал скорбь утопленниц, тоскующих по земной жизни, по недоступной им любви. У Гоголя в словах панночки на это есть только слабый намек. Тоску по жизни, тоску по живой любви с большой поэтической силой выразил композитор.

И наконец, самое существенное: повидимому, композитор вполне осознал отмеченный Стасовым недостаток картины: «утопленницы — не совсем малороссиянки». В произведении Римского-Корсакова этой ошибки нет. В опере русалки, подобно украинским девушкам, водят хороводы, завивают венки, причем их музыкальная характеристика приближена к украинской народной песне.

«Майская ночь» Римского-Корсакова передает поэтическую картину народной жизни. Отсюда большое значение хорового и игрового действия. «Все хоровые песни оперы моей, — писал Римский-Корсаков, — имеют обрядовый оттенок или игровой: весенняя игра „просо“, троицкая песня „Завью венки“, русальские песни — протяжная и скорая — в последнем действии и самый хоровод русалок. Само действие оперы связано мной с троицкой или русальной неделей, называемой зелеными святками»<sup>41</sup>.

Римский-Корсаков, используя фабулу Гоголя, строит музыкальную драматургию оперы на сочетании мира реального с миром фантастическим: они не противопоставлены один другому, но взаимно связаны. Реальный и фантастический миры родственны друг другу: образ Ганны соотнесен с образом панночки, образ «головы» — с образом ведьмы; хороводу девушек, их троицкой песне соответствует хороводная песня русалок. Фантастика «Майской ночи» отражается, как небо в воде, в реальных картинах оперы.

Римский-Корсаков придал своему произведению лирически-песенный характер. Отсюда главенство певучей мелодии и большая выразительность речитативов.

Поэтически проникновенно выражена в музыке любовь Левко и Ганны. Живо обрисованы комедийные персонажи: самовлюбленный, туповатый «голова», сварливая свояченица, разгульный Каленик, винокур и писарь.

Образы весенней природы, картина майской ночи получили гениальное воплощение в музыке Римского-Корсакова (симфоническое вступление к третьему действию, хоровод русалок).

Римский-Корсаков, создавая либретто, держался «в точности сюжета Гоголя», «поскольку возможно сохранения разговорный текст, имевшийся в изобилии в его повести»<sup>42</sup>. Отклонения от сюжета столь незначительны, что о них можно не упоминать. В отличие от Полонского, Римский-Корсаков бережно и любовно перенес в либретто характерную речь гоголевских героев. Косвенная, описательная речь умело превращена им в прямую. Целые куски прозаического диалога сохранены без изменений (рассуждения Каленика, чтение записок), кое-где при помощи инверсий усилена ритмичность.

Насколько новым и необычным было появление гоголевской прозы на сцене оперного театра видно из рецензий, посвященных первой постановке «Майской ночи». Н. Ф. Соловьев, реакционный музыкальный

Евстафия Шеншин и Александрович.

Думка Параси

из оперы

«Сорочинская ярмарка»

(из Сороки)

М. П. Мусоргский

АВТОГРАФ ТИТУЛЬНОГО ЛИСТА «ДУМКИ ПАРАСИ» ИЗ ОПЕРЫ М. П. МУСОРСКОГО  
«СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА» ПО ОДНОИМЕННОЙ ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ С ПОСВЯЩЕНИЕМ  
Е. И. МИЛОРАДОВИЧ

Центральный музей музыкальной культуры, Москва

*Allegretto cantabile.*

*Allegretto*

Ах, как мне грустно, как мне грустно, как мне грустно, как мне грустно.  
Ах, как мне грустно, как мне грустно, как мне грустно, как мне грустно.  
Ах, как мне грустно, как мне грустно, как мне грустно, как мне грустно.

НОТНЫЙ АВТОГРАФ (КЛАВИР) «ДУМКИ ПАРАСИ» ИЗ ОПЕРЫ  
М. П. МУСОРСКОГО «СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА»  
Центральный музей музыкальной культуры, Москва

критик и автор неудачной оперы «Кузнец Вакула», «соперничавшей» с оперой Чайковского, писал в своем отзыве на «Майскую ночь»: «Либретто страдает одним капитальным недостатком. Напрасно г. Корсаков в очень многих местах воспользовался прозой Гоголя, которая с музыкой трудно вяжется»<sup>43</sup>.

Столь же враждебно встречены были реакционной печатью реалистические устремления композитора, который вслед за Мусоргским истолковывал комическое как «обостренное несоответствие между „обыденной, вседневной прозой характеров“ и необычайной серьезностью и значительностью, которые персонажи сами придавали своему поведению». Таковы — торжественный выход писаря под звуки нарочито «пышного» «марша», слова винокура о паникадиле, сопровождаемые гармониями церковного склада, и т. д. Последняя деталь вызвала особенно яростное негодование того же Соловьева и другого ретроградного критика, Галлера.

Римский-Корсаков использовал в «Майской ночи» мелодику и ритмику украинской народной песни. И это тоже было встречено в штыки реакционной критикой. «Народный элемент — прекрасная вещь, — писал нововременец М. Иванов. — Очевидно, введены эти песни г. Корсаковым ради желания быть понароднее. Но брать сырым народный материал — прием грубый»<sup>44</sup>.

Чайковскому и Римскому-Корсакову часто приходилось слышать упреки, будто они трактуют Гоголя чересчур «на народный лад». Чайковского обвиняли в том, что главный герой его оперы — кузнец, персонаж небылывалый на оперной сцене. Поэт А. Н. Апухтин писал в шуточной балладе «Певец во стане русских композиторов» как бы от имени оперных артистов:

И ты, Чайковский! Говорят,  
Что оперу ты ставишь,  
В которой вовсе невпопад  
Нас в кузне петь заставишь!<sup>45</sup>

Враги русской музыки пытались преградить операм Мусоргского и Римского-Корсакова доступ на сцену. История постановки второй гоголевской оперы Римского-Корсакова в этом отношении в высшей степени показательна<sup>46</sup>.

«Ночь перед рождеством» была задумана и осуществлена композитором как произведение, рисующее образы гоголевских персонажей в тесном и неразрывном единстве с окружающим миром. Римский-Корсаков ставил своей задачей воспроизвести в музыке не только историю любви Вакулы и Оксаны, но, прежде всего, ту реальную среду, в которой разворачивается действие. Отсюда его пристальное внимание к быту. Римский-Корсаков стремился охватить в своей опере содержание гоголевской повести во всем его многообразии. Не только любовь Вакулы к Оксане, но и фантастика и рождественский праздник на селе равно привлекали его внимание.

«Оперу мою зовут „Ночь перед рождеством“, — сообщал композитор в неопубликованном письме к Глазунову, — прошу заметить: не „Черевички“, как у Чайковского, и не „Кузнец Вакула“, как у Соловьева, а именно „Ночь перед рождеством“»<sup>47</sup>.

Двуплановость повести Гоголя (сочетание реальных и фантастических эпизодов) не только нашла широкое развитие в опере, но сделалась основой ее драматургии. Любовь Вакулы к Оксане находит комически-пародийное отражение в ухаживании Чуба, «головы», дьяка и чёрта за Солохой. Чёрт не только поднял метель, украл месяц, натравил доуг на друга обитателей Диканьки, но и заморозил сердце Оксаны.

Но вот наступило зимнее солнцестояние, наметился поворот от зимы к весне; пробилась первые теплые солнечные лучи и оттаяло скованное льдом сердце Оксаны. И уже не образы чёрта и Солохи становятся в мире фантастическом параллелью образам Вакулы и Оксаны, но светлые силы природы: «Коляда в образе молодой девушки в золотом возке, запряженном вороним коньком, и Овсень — в образе молодого парня на кабане с золотой щетиной, оба в дорогах шубах и шапках выезжают на сцену»<sup>48</sup>. Встреча Коляды и Овсени не только предваряет, но и обуславливает по Римскому-Корсакову решающую встречу Оксаны и Вакулы. Мотивы народных поверий о Коляде и Овсене были привнесены в оперу композитором: у Гоголя на это нет и намека.

«Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова — произведение ярко народное, опирающееся на украинские народные песни — по преимуществу колядки. Песня является основным средством характеристики отдельных героев, в первую очередь комедийных (Голова, Чуб). К народной песне обращается композитор и тогда, когда ему нужно обрисовать народ.

Так, большая хоровая сцена в четвертой картине представляет собою развернутую колядку, мелодия которой заимствована из сборника Рубца («Двести шестнадцать украинских народных песен»).

Фантастические сцены тоже восходят к фольклору. Музыкальный критик Е. М. Петровский отметил, что гоголевскую игру звезд в жмурки композитор охарактеризовал «самыми реальными народными плясками <...> Музыка звезд приняла простые, обычные формы характерных народных танцев хоровода, чардаша, мазурки, не теряя ни на минуту легкости и прозрачности фантастического колорита»<sup>49</sup>. В беседе с В. В. Ястребцевым, которая, как видно из неопубликованной записи, произошла 15 января 1896 г., Римский-Корсаков указал, что «Петровский верно угадал его намерение дать ряд наиболее доступных для понимания Вакулы танцев, о которых он мог где-либо слышать, будучи славянином и находясь по соседству с поляками и венграми. Поэтому звезды пляшут хоровод, мазурку и чардаш, но не вальс»<sup>50</sup>.

Картины природы и прежде всего звездного неба в «Ночи перед рождеством» — не самодовлеющие музыкальные изображения, а образы стихий, неразрывно связанной с человеком. Холодная и равнодушное мерцание далеких и недоступных звезд, которым начинается симфоническое вступление к опере, это символ далекой, холодной и недоступной Оксаны. Танец звезд, угрожающее наступление нечисти, бесовская колядка, полет Вакулы, покоряющего, подобно сказочному герою, воздушное пространство, картина возникающего и исчезающего Петербурга, отступление нечистой силы, рассвет, знаменующий окончательную победу светлых сил, — все это представляет развитие образа природы, через которую и раскрывается жизнь героев. Опера завершается торжественным, ликующим гимном в честь Гоголя, гимном, который, по мысли композитора, исполняют представители разных народов Российской империи. Торжественной песне должны вторить гусли, бандуристы и зурначи. Этим финалом Римский-Корсаков хотел подчеркнуть всенародное значение творчества Гоголя.

Судьба оперы Римского-Корсакова при жизни композитора сложилась печально.

На генеральной репетиции «Ночи перед рождеством» великие князья Владимир и Михаил возмущались тем, что «бабка» их, Екатерина II, появляется на подмостках театра вместе с чёртом, возмущались декорацией, изображавшей Петропавловскую крепость (усыпальницу царей дома Романовых) и «кошунственной» сценой с дьяком, пристающим к Солохе. В дело вмешался Николай II; выход на сцену царицы, ранее

разрешенный им, был заменен теперь выходом светлейшего, что, по ироническому замечанию Римского-Корсакова, выставило в дурацком виде самих высочайших цензоров, так как «Потемкин оказывался хозяином в гардеробе царицы».

Композитор говорил Ястребцеву: «Уж право <...> было бы лучше, если бы одновременно с моей оперой запретили и все сочинения Гоголя. Не было бы по крайней мере соблазна писать на его сюжеты»<sup>51</sup>.

Рептильная печать принялась травить оперу. Многие рецензии носили характер прямого доноса.

Н. Соловьев поспешил указать, что изображение на сцене танца звезд в рождественскую ночь недопустимо: оно якобы оскорбляет чувства верующих. Писал он и о неприличии сцены дьяка с Солохой: «В опере славословие, по стилю напоминающее церковный текст, да еще сильно приправленное пением в церковно-служебном характере, совершенно не уместно при эротическом заигрывании дьяка с Солохой <...> Как совместить комету (звезду) с балетом, ухаживание дьяка за Солохой с пением в церковном духе и т. д.»<sup>52</sup>.

В таком же роде писали М. Иванов и другие. Опера Римского-Корсакова была снята с постановки; если до революции она и давалась на сцене, то в изуродованном и обезображенном виде: дьяка превращали в бурсака, танец звезд пропускали вообще и т. д.

Композитор решил создать другую оперу на материале гоголевских повестей. Сначала он собирался закончить «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, отдельные сцены которой приводили его в восхищение, но затем от своего намерения отказался. К этому же периоду (конец 1895 г.) относится мысль Римского-Корсакова создать оригинальную оперу на сюжет «Сорочинской ярмарки». Он сделал сценарий и начал работу над либретто первой картины. Опера была задумана в двух действиях и пяти картинах. Сценарий точно воспроизводит всю последовательность сюжета гоголевской повести<sup>53</sup>. Однако опера не была написана.

На Римском-Корсакове обрывается история усвоения гоголевских образов русской классической оперой.

Неосуществленной осталась попытка С. Танеева написать оперу на сюжет повести Гоголя «Портрет». Композитор хотел показать трагедию художника, погубившего талант в погоне за деньгами. Сохранилась сценарная разработка либретто «Портрета», принадлежащая М. Чайковскому<sup>54</sup>.

В дореволюционной русской музыке из всего наследия Гоголя преимущественное внимание композиторов привлекли «Вечера на хуторе» и «Тарас Бульба». Единственная попытка воплотить в музыке лирические страницы «Мертвых душ» принадлежит А. Кастальскому. Его хоры мастерски передают взволнованную патетику гоголевской прозы, проникнутой страстной любовью к родине. Однако опыт Кастальского не получил продолжения.

Оперы композиторов-классиков на гоголевские темы способствовали торжеству реализма в музыкальном театре. Наиболее яркие образы создали в этих операх те артисты, которые, подобно Ф. И. Стравинскому, Ф. И. Шаляпину, Л. В. Собинову, И. В. Ершову, А. В. Неждановой, утверждали единство вокального и драматического начала на оперной сцене.

Голова («Майская ночь» Римского-Корсакова) в исполнении Ф. Стравинского и Ф. Шаляпина, Левко — в исполнении Л. Собинова, Вакула — И. Ершова, Оксана и Парася — А. Неждановой — незабываемые создания русского реалистического музыкально-сценического искусства, определившие сценическую традицию исполнения опер Чайковского, Мусоргского и Римского-Корсакова на гоголевские темы.



## V

Вокруг творчества Гоголя на Украине в шестидесятых — семидесятых годах шла ожесточённая борьба. Значение наследия великого русского писателя для украинской литературы, бесспорное для представителей революционной демократии, упорно — хотя и тиетно — пытался преуменьшить буржуазный националист П. Кулиш. Один из ранних редакторов и биографов Гоголя, П. Кулиш с конца пятидесятих годов резко изменил свое отношение к Гоголю — в этом сказалась общая политиче-



УЧАСТНИКИ ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «МАЙСКАЯ НОЧЬ» НА СЦЕНЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО МИХАЙЛОВСКОГО ТЕАТРА, 1894 г.

Действие третье

Слева направо: М. М. Чупрыничков — Левко, Ф. И. Стравинский — Голова, П. С. Климов 1-й — Писарь, Г. П. Угрюмович — Винокур, И. К. Гончаров — Каленик

С фотографии

Центральный музей музыкальной культуры, Москва

ская реакционность Кулиша. Он осудил «Вечера на хуторе близ Диканьки» за «искажение» (!) народной жизни. Нападая на Гоголя, Кулиш в то же время нападал на Белинского и Чернышевского.

Передовое украинское искусство пошло не за Кулишем, а за Гоголем. В репертуар дореволюционного украинского театра входили многие музыкально-драматические инсценировки произведений Гоголя — «Тарас Бульба», «Майская ночь», «Сорочинская ярмарка», «Пропавшая грамота», «Вий», принадлежащие М. Старицкому и М. Кропивницкому.

Необходимо выделить в ряду этих переработок музыкальную феерию-оперетту М. Кропивницкого на сюжет «Вия». Ознакомление с рукописной партитурой этого произведения (инструментовка Ф. Воячека) дает воз-

возможность установить, что великий украинский актер и драматург был и высокоодаренным композитором. «Вий» Кропивницкого — большое музыкально-драматическое произведение, включающее не только сольные, но и хоровые и ансамблевые сцены.

Композитор широко использовал в своей «феерии» мелодику украинских народных песен<sup>55</sup>.

Три оперы Лысенко «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба» — занимают центральное место в украинском музыкальном театре. Первая редакция «Різдвяної ночі» была поставлена в Киеве в 1874 г. Достоинства музыки, ее национальный народно-песенный характер обусловили широкую популярность оперы.

Пребывание Лысенко в Петербурге (1874—1876), где он занимался в классе Римского-Корсакова по инструментовке, встречался с Мусоргским, Бородиным и Стасовым, творчески обогатило композитора. Несомненно, именно в Петербурге, под воздействием бесед с Римским-Корсаковым и под впечатлением знакомства с «Кузнецом Вакулой» Чайковского, зародилась у него мысль о новой, оперной, редакции «Різдвяної ночі» (первая редакция состояла из вокальных номеров и разговорных диалогов). Новая же, оперная, редакция свидетельствовала о том, что Лысенко успешно усвоил традиции русской музыкальной классики. В его произведении органически сочетаются творческие принципы русской оперы и традиции украинского реалистического музыкального театра. Музыка Лысенко подлинно народна. Ее достоинства много выше качеств текста М. Старицкого. Все, что не укладывалось в рамки этнографии, в частности — фантастика, выпало из либретто. Среди действующих лиц нет чërта; Солоха утратила свои «бесовские» черты, а обжора Пацюк превращен в «последнего рыцаря» Запорожской Сечи, горько оплакивающего ее крушение. Нет и полета Вакулы в Петербург, — кузнецу только снится сон, а черевички ему подсовывает тот же Пацюк. Подобная тенденция «реалистически» истолковывать фантастику характерна и для другого либретто Старицкого: в опере «Утоплена» записку Левко передает не панночка, а писарь, влюбленный в свояченицу.

Как у Чайковского и Римского-Корсакова, большое место в опере Лысенко «Різдвяна ніч» занимают хоровые сцены: они главенствуют в произведении. Быт ярко охарактеризован в музыке и в сценическом действии. В основе музыки мелодика и ритмика колядок. Творческое использование традиций русской классической оперы носит у Лысенко последовательный характер. Композитор стремится показать образы героев в тесном взаимодействии с окружающей средой, — отсюда родственность интонаций, характеризующих отдельных персонажей и хор. Эти же черты отличают вторую оперу Лысенко на гоголевскую тему — «Утоплена». Как и в первой редакции «Різдвяної ночі», в «Утопленной» речитативно-аризонные сцены сочетаются с разговорными диалогами. Либретто Старицкого обнаруживает бõльшую близость к повести, нежели либретто «Різдвяної ночі». Несомненно, Лысенко творчески использовал принципы музыкальной драматургии «Майской ночи» Римского-Корсакова.

Стремясь широко и полно охватить жизнь Украины, композитор в опере «Тарас Бульба» показал героическую борьбу народа за политическую и социальную независимость. Это была наиболее удачная попытка воплотить повесть Гоголя в музыку. Многочисленные оперы на сюжет «Тараса Бульбы», написанные в XIX в. — Вильбоа, Афанасьевым, Капшеровым, Кюнером, как и более поздняя опера Траиллина, некоторые произведения иностранных композиторов, — например, аргентинца Артуро Берутти (1895), француза Марселя Руссо (1919) на либретто Луи де Грамон, совершенно искажали Гоголя. В одной французской сценической обработке «Тарас Бульба» был превращен в кровавую мелодраму. Самое патетическое



место этого нелепого произведения — казнь дочери польского воеводы; по приказу «казацкого гетмана» Тараса Бульбы ее привязывают к бешеным лошадям и они, под проклятье обезумевшего Андрия, разрывають девушку на части. В опере Траилина повесть Гоголя тоже подверглась варварскому искажению: Тарас Бульба был превращен в убежденного монархиста, умирающего за «белого царя».

От многочисленных неудачных опер, написанных на сюжет «Тараса Бульбы», выгодно отличается опера П. Сокальского «Осада Дубно». Однако и в этом серьезно задуманном произведении идейный замысел по вести передан неполно. В центре оперы стоит не Тарас, а Андрия Бульба. Правда, фигура Андрия лишена романтически-героических черт, которые необоснованно придали ему некоторые композиторы. Однако тема борьбы за свободу родины не получила у Сокальского столь же яркого выражения, как тема Андрия. Образы Тараса и Остапа в музыкальном отношении значительно бледнее, нежели образ Андрия. Драматургически опера Сокальского не совершенна — партитура непомерно велика. Это осознал и сам композитор; после того, как «Осада Дубно» была показана на заседании Оперного комитета в Петербурге, он писал Н. В. Лысенко: «Опера так велика, что из нее надо целую треть выбросить для постановки на сцене, так чтобы осталось страниц триста и того менее (вм. 440) <...> В опере моей вы найдете много недостатков. Я сам теперь вижу их, когда уже расстался душою с работою, а смотрю на нее хладнокровно и как посторонний — практично. Больше всего купюр надо делать в бытовой части»<sup>56</sup>.

Сокальский так определил замысел своей оперы: «Я не имел в виду сделать малороссийской оперы, а обыкновенную, общерусскую, с местным колоритом временами»<sup>57</sup>.

В отличие от Сокальского, Лысенко задумал свою оперу на сюжет «Тараса Бульбы» (1880—1890) как произведение национальное, народное по языку, опирающееся на украинскую народную песню, воспевающее героический подвиг народа, который борется за свою независимость. Зарождение замысла оперы относится еще к семидесятым годам; но только сделавшись зрелым художником и овладев опытом русской классической музыкальной школы, Лысенко сумел реализовать свой замысел. Композитор опирался на принципы русской героико-патриотической оперы, традиции «Ивана Сусанина», «Бориса Годунова» и «Псковитянки». В центре внимания композитора стоит не личная драма Андрия, а судьба народа в один из решающих моментов его истории. Выдающийся знаток украинского фольклора, Лысенко творчески использовал его богатства, пронизал всю музыку своей оперы интонациями украинской народной песни. Композитор построил драматургию своего произведения на сочетании сцен бытовых и патетических, лирических и героических. Так, в первое действие входят и жанровые эпизоды на рынке и патриотическое обращение кобзаря к народу. Сходный принцип построения мы можем найти у Мусоргского в «Борисе Годунове» и «Хованщине», у Римского-Корсакова в «Младе» и т. д. Через жанровые и бытовые сцены первого и второго действий драматургия «Тараса Бульбы» движется к героическим эпизодам кульминационного третьего и последнего действий, создающим мощную картину народного движения. Примечательно, что сцена выборов Кожеевого (третий акт), сначала предназначавшаяся для оперы «Маруся Богуславка», а потом перешедшая в «Тараса Бульбу», была задумана Лысенко, по аналогии со знаменитой сценой веча в «Псковитянке» Римского-Корсакова.

Единство героя и народа раскрыто через общность интонаций сольных и хоровых партий. Лысенко использовал в опере мелодику исторических народных песен, повествующих о борьбе украинского народа за свою независимость. Всего ярче в музыке воплощены образы Тараса, Остапа и

жены Тараса — Насти. Наиболее удачны все хоровые сцены, в особенности сцены, изображающие Запорожскую сечь. Яркое раскрытие получила тема казачьего товарищества. Уязвимое место оперы — польские сцены и в особенности — образ Андрия. Либреттист (М. Старицкий) показал Андрия только как влюбленного. Лысенко тоже не нашел вполне убедительного решения этого образа. История любви Андрия к дочери воеводы заняла в опере много места, подменив тему предательства. Эти недостатки, быть может, объясняются тем, что композитор не закончил своей работы над оперой. Изданный после его смерти клавир не дает аутентичной редакции произведения. Не успел Лысенко закончить и инструментовку «Тараса Бульбы».

Из наиболее значительных воплощений образов Гоголя в музыке зарубежных композиторов следует назвать симфоническую рапсодию чешского композитора Леоша Яначека «Тарас Бульба», построенную в форме триптиха — Тарас; Андрий, Остап. Произведение это исполнено большой трагической силой. Определяя идейный замысел своей рапсодии, создававшейся в годы первой мировой войны и законченной в 1918 г., Л. Яначек писал:

«Не из-за убийства собственного сына за измену народу, не из-за мученической смерти второго сына, но из-за слов: „Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу“, из-за этих слов, падающих в горячие искры, в огонь костра, на котором окончил свою жизнь прославленный полковник козацкий Тарас Бульба, сочинил я эту рапсодию по повести, написанной Гоголем»<sup>58</sup>.

## VI

Новая страница в истории музыкально-театрального истолкования образов Гоголя открывается после Великой Октябрьской социалистической революции. Оперы Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова на гоголевские темы не только утвердились в репертуаре советского музыкального театра, но по существу впервые за всю свою сценическую историю получили верное и правдивое сценическое воплощение. Дореволюционный театр, несмотря на наличие великих артистов, был бессилем решить эту задачу в целом. Примером может служить «Сорочинская ярмарка» Мусоргского. «Сорочинская ярмарка», как мы знаем, не была кончена автором. Закончить оперу пытались за него Ц. Кюи, Ю. Сахновский, Н. Черепнин и др. Кюи стремился подчинить «Сорочинскую ярмарку» привычным оперным формам. В музыку Мусоргского он внес фактурные и гармонические изменения, неоправданные, а зачастую и искажавшие стиль подлинника. Главный эпизод второго действия — рассказ о красной свитке, сочиненный Кюи, непомерно растянут и сценически невыразителен.

Еще дальше от оригинала редакция «Сорочинской ярмарки», принадлежащая композитору-модернисту Н. Черепнину. Н. Черепнин обнаружил вопиющее отсутствие вкуса и полное непонимание комической оперы, введя в «Сорочинскую ярмарку» не только романсы Мусоргского, как, например, «По над Доном сад цветет», но даже несколько эпизодов из сцены смерти Бориса Годунова. Редактор совершенно исказил своими «исправлениями» музыку Мусоргского.

«Сорочинская ярмарка» была поставлена до революции режиссером А. Саниным на сцене так называемого «Свободного театра», в музыкальной редакции Ю. Сахновского. Цельность замысла Мусоргского была разрушена. Вокальные номера чередовались с разговорными диалогами. По существу никакого представления о драматургии оперы Мусоргского

слушатель-зритель вынести из этого спектакля не мог. В полном противоречии со всем замыслом композитора находилась и сама постановка, выдержанная в натуралистическом духе.

18  98.

## РУССКАЯ ЧАСТНАЯ ОПЕРА

(ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТРЪ).

Въ Пятницу, 30-го Января,  
ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ  
въ 1-й разъ:

# МАЙСКАЯ НОЧЬ.

Опера въ 3-хъ дѣйств. (изъ повѣсти Гоголя). Муз. Н. А. Римскаго-Корсакова.

Дѣйствие 1-е: «Малороссійская деревня». Дѣйствие 2-е: «Хата Головы». Дѣйствие 3-е: «На берегу озера».

**Дѣйствующія лица:**

Голова . . . . .	г. Шалапинъ.
Левко, его сынъ . . . . .	г. Иноземцевъ.
Своиженница головы . . . . .	г-жа Селюкъ.
Ганна . . . . .	г-жа Любатовичъ.
Писарь . . . . .	г. Бедленитчъ.
Винокуръ . . . . .	г. Кассиловъ.
Казеникъ . . . . .	г. Соколовъ.
Паночка, } . . . . .	г-жа Забѣла.
Настѣка, } русалочки . . . . .	г-жа Соболева.
Воронъ, } . . . . .	г-жа Харитоновна.
Мачеха, } . . . . .	г-жа Клопотовская.

Парубки, дѣвушки, десятские, утопленницы—русалки.

Въ 1-мъ дѣйствіи „ГОПАКЪ“, исполнить кордебалетъ.

Дѣйствие въ Малороссіи, близъ Диканьки, на Троицкой или Русальной недѣлѣ.

Капельмейстеръ С. Рахманиновъ.

Начало въ 8 час. веч., оконч. около 12 час. ночи.

Касса открыта ежедневно съ 10 ч. утра до оконч. спектакля.

Въ Субботу, 31-го Января, предст. будетъ, на итальянскомъ языкѣ, оп.: **Риголетто**, муз. Верди. 4-я гастроль **Маріи Ванъ-Зандтъ**.

По постановкѣ Высочайше утвержденнаго 5 мая 1892 г. вѣдѣна Государственнымъ Сѣномъ и старш. дѣлами 20 августа 1892 г. изданъ вѣдѣнъ сборъ съ публикованъ артистовъ и музыкантовъ, по вѣдѣнъ балетнаго ансамбля, исполнителей спектакля. Сборъ можетъ быть зачисленъ на дѣлѣтнѣе.

Печ. разр. 25 января 1898 г. И. о. Моск. Обществ. Печ. Подполковникъ ИФИМОВИЧЪ.

Издатель Императорская Московская театральная  Высочайше ука. Тав. Сиротъ А. А. Левинсонъ.

**АФИША ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОПЕРЫ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА  
«МАЙСКАЯ НОЧЬ» НА СЦЕНЕ РУССКОЙ ЧАСТНОЙ ОПЕРЫ  
В МОСКВЕ 30 ЯНВАРЯ 1898 Г.**

Роль Головы в спектакле исполнял Ф. П. Шалапин, Панночки —  
Н. И. Забела, дирижировал оркестром С. В. Рахманинов  
Центральный музей музыкальной культуры, Москва

Опера Мусоргского получила полноценное воплощение только в советском театре.

Композитор В. Я. Шебалин успешно осуществил сложную исследовательскую и творческую задачу реконструкции замысла Мусоргского.

Наряду с законченными музыкальными эпизодами, среди рукописей композитора встречаются и черновые наброски, состоящие всего из нескольких тактов. Весь этот разнородный материал предстояло объединить, связать в одно целое, так, чтобы произведение не представлялось склеенным из груды обломков. Шебалин использовал все рукописи «Сорочинской ярмарки», обнаруженные к тому времени исследователями, записи украинских народных песен, сделанные Мусоргским для этой оперы, дописал некоторые сцены, необходимые по ходу действия и отсутствовавшие у Мусоргского, и оркестровал оперу. Шебалин осуществил свою задачу с полным пониманием стиля Мусоргского. Все то, что было им дописано, оказалось выдержанным в духе оригинала. В соответствии с музыкально-драматургическим замыслом Мусоргского Шебалин ввел в партитуру оперы симфоническую картину «Ночь на Лысой горе». Творческий труд Шебалина увенчался успехом. В 1932 г. «Сорочинская ярмарка» была поставлена на сцене музыкального театра им. Немировича-Данченко.

Слушатель-зритель полюбил оперу Мусоргского; за четыре года она выдержала на сцене театра Немировича-Данченко около 150 представлений<sup>59</sup>. С большим успехом «Сорочинская ярмарка» шла на сцене Большого театра, а также в союзных республиках, в частности на Украине. В настоящее время Большой театр Союза ССР и ленинградский Малый оперный театр осуществили новую постановку «Сорочинской ярмарки».

Музыкально-сценическое воплощение получила на советской сцене и другая гоголевская опера, не оконченная Мусоргским, — «Женитьба». Композитор М. Ипполитов-Иванов в 1931 г. сочинил второй, третий и четвертый акты «Женитьбы» (перепланировав гоголевскую комедию) и инструментовал ее. Опера Мусоргского — Ипполитова-Иванова была в том же году исполнена на сцене Московского радиотеатра.

В своей книге «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях» Ипполитов-Иванов так характеризовал оперу Мусоргского и свою работу над ее продолжением: «Мусоргский в „Женитьбе“ совершенно отошел от мелодии в сторону речитатива, местами очень находчивого и остроумного. Набравшись храбрости, я решил продлить этот опыт, но несколько в смягченном виде, с применением мелодического речитатива как более приемлемого для неподготовленного слушателя. К тому же во второй половине „Женитьбы“ в тексте имеются уклонения, дающие пищу лирическому настроению, которыми я и воспользовался. Таким образом мое продолжение оперы Мусоргского, хотя и уклоняется от его декламационного речитативного стиля, но преследует ту же цель — музыкальной иллюстрации прозаического текста, причем я сохранил мотивы музыкальных характеристик, намеченных Мусоргским»<sup>60</sup>.

В советском музыкальном театре по-новому прозвучали классические оперы отечественных композиторов, в том числе — «Майская ночь» и «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова, «Черевички» Чайковского.

Театр творчески истолковал великие произведения мастеров прошлого, снял все наносное, все, что искажает их истинный облик. На сцене дореволюционного театра «Черевички» Чайковского часто интерпретировались, как внешне эффектное, помпезное зрелище, а тема любви Оксаны и Вакулы, гениально воплощенная в музыке, не находила в спектакле своего выражения. Советский музыкальный театр сумел глубоко и полно передать вдохновенную поэтичность, правду переживаний героев, жизнеутверждающий характер музыки Чайковского. Из многочисленных постановок «Черевичек», осуществленных на сцене советского театра, наиболее значительной и художественно цельной, несомненно, является постановка Большого театра СССР, отмеченная Сталинской премией. Вокальное и сценическое искусство М. Михайлова (Чуб), Антоновой (Солоха), Алексея Иванова (Бес) и других позволило создать театрально-выразительные

образы героев Гоголя — Чайковского. Художник А. Г. Петрицкий передал красоту зимней украинской природы, пышность Петербурга, своеобразие национальных костюмов. Спектакль отличался высокой музыкальной и режиссерской культурой. Впервые за всю сценическую историю «Черевичек» произведение это предстало перед зрителем во всем своем поэтическом очаровании.

Крупным достижением явились также постановки «Ночи перед рождением», осуществленные под руководством А. М. Пазовского (Театр им. Кирова, Молотов) и Н. С. Голованова (Радиокомитет, Москва).

Интересным, хотя и не во всем удачным опытом перенесения «Черевичек» Чайковского на экран был одноименный фильм, снятый при участии мастеров Большого театра.

На сцене советского оперного театра впервые была осуществлена постановка оперы Н. В. Лысенко «Тарас Бульба».

Поэт М. Рыльский переработал либретто М. Старицкого. Композитор Л. Ревуцкий — ученик Лысенко, расширил музыкально-драматургическую концепцию оперы. В увертюру и в третье действие введена могучая украинская народная песня «Засвістали козаченьки». Ревуцким были дописаны новые эпизоды, углубленно передающие патриотическую идею произведения. Все дописанные им страницы выдержаны в стиле Лысенко. Мастерски инструментовал оперу композитор Б. Н. Лятошинский.

Однако украинский советский оперный театр не сразу нашел верное сценическое решение произведения Лысенко. Постановка «Тараса Бульбы», показанная на сцене Киевского оперного театра в 1938 г., была осуждена партийной печатью. Спектакль завершался сценой казни Тараса и поражением запорожцев. Патриотическая идея повести Гоголя, прослав-

ляющей мужество и доблесть народа, не была воплощена в спектакле. «Правда» в развернутой статье проанализировала идейные пороки постановки и указала конкретные пути к их устранению. Опираясь на критику партийной печати, Киевский оперный театр год спустя осуществил новую постановку «Тараса Бульбы» (режиссер Н. В. Смолич). Мощный, подлинно репинский образ Тараса Бульбы создал в спектакле И. С. Паторжинский. За это исполнение артист был удостоен Сталинской премии. М. И. Литвиненко-Вольгемут правдиво и глубоко передала переживания Насти — жены Тараса. Увертюра к «Тарасу Бульбе» прочно вошла в репертуар симфонических оркестров Советского Союза. Эта музыка, говорящая о несокрушимой силе и энергии народа, исполнялась в Москве на заключительном концерте декады украинского искусства и литературы в 1951 г. Образы гоголевского «Тараса Бульбы» нашли воплощение в произведениях советских композиторов, в балетах В. П. Соловьева-Седого (1940) и Р. М. Глиэра (1951).

История русской дореволюционной музыки не знает фактов хореографического истолкования произведений Гоголя. Замысел балета (пантомимы) «Ночь перед рождеством», волновавший Серова, как мы знаем, осуществлен не был.

Безмерно сложна задача хореографического раскрытия содержания «Тараса Бульбы». Решить ее может только советский балет, нашедший нужные художественно-выразительные средства для передачи образов, созданных Пушкиным, Лермонтовым, Шекспиром, Лопе де Вега.

Несмотря на некоторые недостатки балета Соловьева-Седого (неверное музыкально-драматическое решение образа Андрия), ясная мелодичность музыки, близкой к украинской народной песне, подкупали слушателя. Балет Соловьева-Седого «Тарас Бульба» был поставлен в Ленинграде (театр им. Кирова) и в Москве (Большой театр) в 1940/41 г., а в настоящее время написан композитором заново. Новый вариант балета Соловьева-Седого, как и новый балет Р. М. Глиэра, предполагается поставить на сцене в 1952 г.

Фрагменты из «Тараса Бульбы» Р. М. Глиэра, исполненные в его авторских концертах 1952 г. (февраль — апрель) в Москве и Ленинграде, свидетельствуют о том, что композитор создал крупное и значительное произведение, обогащающее советскую музыкальную культуру. Балет этот проникнут мелодикой и ритмами украинской народной музыки и органически развивает реалистические традиции русского музыкального театра.

Попытка создания одночастного квартета на тему «Тараса Бульбы» принадлежит ленинградскому композитору Е. Славинскому. Квартет этот, носящий название «Думка», написан на основе украинских лирических и героических песен.

Б. В. Асафьевым написан балет «Ночь перед рождеством», поставленный в Москве и Ленинграде и поныне сохраняющийся в репертуаре музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Композитор творчески использовал интонации и ритмы украинских народных песен. В балете сохранено многообразие гоголевской повести — быт, фантастика, юмор, лирика. Постановка этого балета была осуществлена Ф. Лопуховым и В. Бурмейстером.

Образы Гоголя оплодотворили не только балет, но и музыкальную комедию. Развивая традиции классического украинского театра, в котором инсценировки Гоголя занимали значительное место, советский украинский композитор Рябов написал оперетты «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь», поставленные на сценах театров Советского Союза. Оперетту «Вий» написал украинский композитор М. Вериковский. Гоголь помог советскому театру музыкальной комедии преодолеть штампы старой оперетты.



На сцене Большого театра и во всех многонациональных театрах страны исполняются произведения отечественных композиторов, вдохновленные гением Гоголя. Музыка этих опер звучит по радио, в концертных залах, в спектаклях художественной самодеятельности, с экрана.

Произведения русских композиторов-классиков, созданные на темы Гоголя, потому и приобрели в наше время подлинно-народную любовь, что в них воплощены лучшие черты русской классической оперы, «отличающейся внутренней содержательностью, богатством мелодий и широтой диапазона, народностью, изящной, красивой, ясной музыкальной формой, сделавшей русскую оперу лучшей оперой в мире» (из Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г.)<sup>61</sup>.

Андрей Александрович Жданов в своем выступлении на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) указал, что для классической музыки «характерны правдивость и реализм, умение достигать единства блестящей художественной формы и глубокого содержания, сочетать высочайшее мастерство с простотой и доступностью»<sup>62</sup>.

Оперы Римского-Корсакова, Мусоргского и Чайковского представляют собой вершину развития русской классической музыки. В своей работе над оперой советские композиторы, обращаясь к современности или к историческому прошлому родного народа, опираясь на произведения художественной литературы, в том числе и на произведения Гоголя, развивают эти драгоценные традиции.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В. Белинский. Полн. собр. соч. Под ред. С. А. Венгерова, т. II. СПб., 1900, стр. 230.

<sup>2</sup> Н. Гоголь. Собр. соч., т. VI. М., ГИХЛ, 1950, стр. 67.

<sup>3</sup> И. Глебов (Б. В. Асафьев). Гоголь и музыка.— «Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы». Иваново-Вознесенск, 1927, стр. 22.

<sup>4</sup> С. Данилов. Гоголь и театр. Л., 1936, стр. 119.— Рукописная «валовая партия» музыки «Вечера на хуторе» находится в Гос. музыкальной театральной библиотеке (Ленинград).

<sup>5</sup> Н. Маркевич. Записки.— Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 488, ед. хр. 39, л. 12.

<sup>6</sup> А. Серов. Избранные статьи. Под ред. Г. Н. Хубова, т. I. М., 1950, стр. 69.

<sup>7</sup> Цитирую по подлиннику, находящемуся в Рукописном отделе Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, так как писмо это после смерти В. В. Стасова было опубликовано в «Русской старине» не точно.

<sup>8</sup> М. С<лавинский>. Последние три часа жизни Серова.— «Голос», 1871, № 190.

<sup>9</sup> П. Сокальский. Майская ночь.— Рукописный отдел Гос. публичной библиотеки УССР.

<sup>10</sup> Г. Ларош. Два сборника малороссийских песен.— «Голос», 1873, № 252.

<sup>11</sup> Н. Кашкин. Я. П. Полонский и П. И. Чайковский как авторы одного общего произведения.— «Московские ведомости», 1898, № 329, от 23 ноября.

<sup>12</sup> П. Чайковский. Черевички, изд. П. И. Юргенсона, стр. 56.

<sup>13</sup> Я. П. Полонский не согласился с требованиями конторы императорских театров, и все ремарки в либретто остались без изменений.

<sup>14</sup> Рукописный отдел ИРЛИ. Архив Я. П. Полонского, шифр 12580 LXX6 6. Сборник стихов Полонского, о котором идет речь в письме,— «Озими», 1876 г.

<sup>15</sup> «Московские ведомости», 1898, № 298, от 29 октября.

<sup>16</sup> «П. Чайковский и С. Танеев. Письма». М., 1951, стр. 11.

<sup>17</sup> Там же, стр. 11.

<sup>18</sup> «Дни и годы Чайковского». М., Музгиз, 1940, стр. 341.

<sup>19</sup> «Чайковский на Московской сцене». М., 1940, стр. 322—323.

<sup>20</sup> «Голос», 1873, № 252.

<sup>21</sup> И. Глебов (Б. В. Асафьев). Гоголь и музыка, стр. 23.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Н. Гоголь. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. I. М.—Л., 1940, стр. 234—235.

<sup>24</sup> В. Стасов. Собр. соч., т. III. СПб., 1894, стр. 1626.

<sup>25</sup> «М. Мусоргский. Письма и документы». М., 1932, стр. 430.

- <sup>26</sup> «М. Мусоргский. Письма и документы», стр. 142.
- <sup>27</sup> Там же, стр. 145.
- <sup>28</sup> Там же, стр. 150.
- <sup>29</sup> Там же, стр. 152.
- <sup>30</sup> Там же, стр. 306.
- <sup>31</sup> Там же, стр. 315.
- <sup>32</sup> См. программы хоровых концертов Н. В. Лысенко.
- <sup>33</sup> «М. Мусоргский. Письма и документы», стр. 401.
- <sup>34</sup> М. Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. М., 1939, стр. 73.
- <sup>35</sup> «М. Мусоргский. Письма и документы», стр. 383.
- <sup>36</sup> М. Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову, стр. 69—70.
- <sup>37</sup> Там же, стр. 73.
- <sup>38</sup> Песня Шевченко использована Мусоргским не полностью — только две первые строфы. Да и эти строфы отклоняются от оригинала. Повидимому, композитор воспроизвел песню по памяти или же записал ее так, как она поется в народе.
- <sup>39</sup> В. Стасов. Собр. соч., т. I, СПб., 1894, стр. 339.
- <sup>40</sup> Рукопись неопубликованных воспоминаний покойного М. Н. Римского-Корсакова была любезно предоставлена мне В. Н. Римским-Корсаковым, которому я и приношу свою признательность.
- <sup>41</sup> Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935, стр. 173.
- <sup>42</sup> Там же, стр. 160.
- <sup>43</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1880, № 15, от 15 января.
- <sup>44</sup> «Новое время», 1880, № 1893.
- <sup>45</sup> А. Апхтиин. Избранные стихи. Л., «Сов. писатель», 1936 (Библиотека поэта), стр. 145.
- <sup>46</sup> В 1873 г. некие К. Гертман и О. Мальчевский ухитрились превратить гоголевскую «Ночь перед рождеством» в пошлую оперетту «Царицыны башмачки». В музыке этой оперетты сочетаются отголоски Offenbachовского канкана с изуродованными мотивами украинских народных песен. Эта бездарная оперетта продержалась на сцене вплоть до девяностых годов.
- В 1881 г. на сцене Малого театра (Москва) была поставлена инсценировка «Майской ночи» с интересной, проникнутой украинской песенностью музыкой Г. Лишина. Клавир и часть партитуры сохранились в Музыкальной библиотеке академических театров (Ленинград). Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить зав. библиотекой С. М. Брока, познакомившего меня с этой рукописью. В печати («Ленинградская правда» и «Вечерняя Москва») уже появлялись заметки об этом произведении, однако они изобилуют неточностями. Лишин превращен в Жидина; о музыке сказано, будто она была сочинена в сороковые годы, вместо восьмидесятых.
- <sup>47</sup> Рукописный отдел Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив А. К. Глазунова.
- <sup>48</sup> Н. Римский-Корсаков. Ночь перед рождеством. Изд. М. П. Беляева, стр. 245.
- <sup>49</sup> «Русская музыкальная газета», 1896, № 1.
- <sup>50</sup> В. Ястребцев. Мои воспоминания о Римском-Корсакове (рукопись). Архив Н. А. Римского-Корсакова. — Институт театра и музыки (Ленинград).
- <sup>51</sup> Там же. Запись от 20 ноября 1895 г.
- <sup>52</sup> «Биржевые ведомости», 1895, № 330, от 1 декабря.
- <sup>53</sup> Рукописный отдел Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив Римского-Корсакова.
- <sup>54</sup> Г. Бернандт. С. И. Танеев. М., 1950, стр. 121—122.
- <sup>55</sup> Рукопись партитуры «Вий», переписанная известным дирижером украинского театра, ближайшим сподвижником М. Л. Кронвицкого, В. В. Никитиным, принадлежит его жене М. А. Никитиной, которой я приношу глубокую признательность за предоставленную мне возможность, познакомиться с этой редкой партитурой.
- <sup>56</sup> Збірник музею діячів науки та мистецтва України, т. I, Київ, 1930, стр. 175.
- <sup>57</sup> Там же, стр. 177.
- <sup>58</sup> Цитирую по статье Д. Кабалевского: Заметки о музыке в Чехословакии. — «Советская музыка», 1950, № 6, стр. 92.
- <sup>59</sup> П. Марков. В. И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени. М., 1936, стр. 122.
- <sup>60</sup> М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, стр. 155.
- <sup>61</sup> «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели». Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. — «Советская музыка», 1948, № 1, стр. 3.
- <sup>62</sup> Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., «Правда», 1948, стр. 136—137.