

Эда Добровецкая

Ветхий Завет в русской музыке XIX века : интерпретации и концепции

Studia Rossica Posnaniensia 29, 27-34

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ВЕТХИЙ ЗАВЕТ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА: ИНТЕРПРЕТАЦИИ И КОНЦЕПЦИИ

THE OLD TESTAMENT PLOTS IN RUSSIAN MUSIC OF THE 19TH CENTURY FROM THE VIEWPOINT OF THE NATIONAL ART CONCEPTION

ЭДА ДОБРОВЕЦКАЯ

ABSTRACT. This paper examines three different approaches to the reflection of the Old Testament plots in Russian music of 1860–70s from the viewpoint of the national art conception. In their attempt to write secular music based on religious themes, A. Rubinstein and A. Serov revealed a new trend in opera dramaturgy, while M. Musorgsky invented a new type of choral music – choral pictures. These works enriched the means of musical expression and discovered the new ways to create the eastern images in Russian music.

Eda Dobrovetsky, University of Haifa, Department of General Studies, Mount Carmel, 31 905 Haifa – Israel.

Начиная с эпохи средневековья и до наших дней, библейские тексты служили источником вдохновения композиторов, в том числе – представителей русской композиторской школы¹. *Песнь песней* и *Псалмы царя Давида* уже во второй половине XVII столетия стали распространенной основой нового жанра церковной музыки – партесного концерта. Вместе с тем запрет, наложенный православной церковью на театральные (в том числе – оперные) представления на христианскую тему, в течение длительного периода тормозил проникновение библейских сюжетов в область светской музыки. Однако в 60–70-е годы XIX века произведения на темы из Библии уже „вписываются” в общую картину русской музыкальной действительности.

В этот период в России во всех областях художественного творчества поиск путей создания национального искусства становится приоритетной эстетической проблемой. В контексте этой проблемы развернулась острая полемика о путях развития русской профессиональной музыки. Идею западной модели Консерватории для подготовки русских композиторов-профессионалов, которые в своем творчестве смогут следовать образцам западноевропей-

¹ Наиболее подробный список произведений на библейские темы представлен в книге М. Г о r a l i, *The Old Testament in Music*, Jerusalem 1993.

ской классики, отстаивал А. Рубинштейн. А. Серов утверждал, что русская композиторская школа должна заимствовать опыт Вагнера в создании музыкальной драмы как современный и отвечающий актуальным требованиям к оперному жанру. Позиция балакиревского кружка „Могучая кучка”, активно поддержанная в печати В. Стасовым и непримиримая по отношению к Рубинштейну и Серову, отстаивала принципы новой русской национальной музыки, не опирающейся на западные образцы ни в вопросах музыкального образования, ни композиторского творчества.

Противостояние трех точек зрения на ключевую проблему русской музыки нашло выражение не только в критической риторике, но и в конкретных музыкальных явлениях, в частности, в отражении тем Ветхого Завета в произведениях Рубинштейна, Серова и Мусоргского.

„Одним из любимых родов композиции [...] была для Антона Григорьевича (Рубинштейна – Э.Д.) духовная музыка, но лишь в самом широком, возвышенном и грандиозном ее стиле”². Для Рубинштейна воплощение библейских сюжетов не связывалось с выражением интересов церкви, его волновала проблема общечеловеческого, универсального оперного сюжета. „Он [...] убеждал себя и других, что и в XIX веке библейские сюжеты могут послужить материалом для создания грандиозных эпических музыкально-сценических произведений, способных вызвать у людей разных стран и народов некий общий сердечный отклик”³.

Мысль о создании нового типа оперы на основе библейских сюжетов возникла у Рубинштейна в середине 60-х годов. Созданная в 1869 году опера *Вавилонское столпотворение* становится первой в ряду духовных опер композитора. Этот жанр оставался актуальным для Рубинштейна до конца жизни, вслед за первой духовной оперой последовали *Потерянный рай* (переработанная из оратории того же названия), *Суламифь*, *Моисей* и *Христос*. В трудный для русской оперы период (между операми Глинки и Даргомыжского и достижениями кучкистов и Чайковского) Рубинштейну естественно казалось опираться на опыт западноевропейской музыки, при этом – не самый современный. Вагнеровская музыкальная драма не привлекала его, он больше тяготел к Мендельсону и Бетховену.

Причины, по которым новый тип оперы не получил того слушательского отклика, на который надеялся композитор, коренятся в эстетике жанра, принципы которой Рубинштейн объяснял в письме, опубликованном в немецком сборнике *Vor den Coulissen* в начале 80-х годов. Уделяя много внимания разъяснению своей позиции по отношению к концертному исполнению ораторий на библейские сюжеты, Рубинштейн пропагандировал идею новой художественной формы. „Такую художественную форму, в противоположность светской можно было бы назвать «духовной оперой», театр – «духовным те-

² С. Кавос-Дехтерева, *А.Г. Рубинштейн*, Санкт-Петербург 1895, с. 92.

³ Л. Баренбойм, *Антон Григорьевич Рубинштейн*, т. 2, Ленинград 1962, с. 57.

атром», в отличие от светского [...]»⁴. Однако, в разработке эстетики духовной оперы обнаруживается, что, кроме внешнего оформления и требования расширить эпизоды „молитв, песнопений, благодарений, жалоб, торжественности”⁵, новый жанр ничем не отличается от оратории. Эта противоречивая позиция выражена в постулате: „...нет никакой надобности в особом богатстве действия, но вся сила должна быть положена на выражение известного настроения”⁶. Требование введения любовных сцен и балета в соответствии с библейским сюжетом не меняет сущности произведения, в котором статика оратории утверждается как оперный принцип. По этой причине „духовная опера” Рубинштейна воспринимается как искусственный жанр театрализованной оратории: „Поставьте *Илию*⁷, и вы получите оперу Рубинштейна, убедите сценическую постановку из *Вавилонского столпотворения*... и вы получите мендельсоновскую ораторию”⁸.

Проблемы музыкальной эстетики оперы как приоритетного жанра русской музыки находились в центре внимания музыкально-критической деятельности А. Серова. Отдавая должное достижениям Глинки (*Жизнь за царя*) и Даргомыжского (*Русалка*), Серов утверждал, что лишь претворение вагнеровских принципов может способствовать прогрессу оперного жанра в России.

В 1863 году Серов дебютировал как серьезный композитор со своей первой оперой *Юдифь*. Композитор отмечал, что его обращение к сюжету *Юдифи* вызвано интересом к историям и характерам Ветхого Завета, что, составляя сценарий, он старался следовать тексту Библии и избегать введения дополнительных образов и ситуаций⁹. Создание *Юдифи* знаменовало беспрецедентную попытку „[...] дать исчерпывающую формулу русской драматической музыки на основе библейско-ораториального сюжета, но в масштабе мейерберовского «европейского» размаха”¹⁰. Это мнение Б. Асафьева об опере Серова проливает свет на один из главных парадоксов этого произведения: стремление следовать принципам Вагнера осуществилось в жанре „большой французской оперы”, созданном Мейербером, – том типе оперы, антагонистом которого был Вагнер, подвергавшийся серьезной критике со стороны Серова. Мейерберовская концепция оперы находит выражение в пятиактной структуре *Юдифи*, в декоративном и растянутом изображении лагеря ассирийцев, в преувеличенном внимании к дивертисменту. В свое время эти же качества оперы Глинки *Руслан и Людмила* Серов резко критиковал в статье *Руслан и русланисты*. На практике Серов „[...] не меньше, чем Глинка [...] позволяет себе

⁴ Цит. по кн.: С. Кавос-Дехтерева, указ. соч., с. 93.

⁵ Там же, с. 95.

⁶ Там же.

⁷ Оратория Ф. Мендельсона.

⁸ R. T a r u s k i n, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860's*, Ann Arbor, Michigan 1981, с. XIII.

⁹ Цит. там же, с. 51.

¹⁰ Б.В. Асафьев, *Об опере*. В: его же, *Избранные статьи*, Ленинград 1985, с. 125.

идти следом за своей музыкальной фантазией, в особенности, в обрисовке «ориентальной» пышности и гедонизма [...] это было серьезным отклонением от драматургических принципов, которых Серов придерживался в теории»¹¹.

Стремление Серова следовать вагнеровской эстетике музыкальной драмы воплотилось в достижении музыкально-драматического единства оперы посредством лейтмотивов, тематических реминисценций, непрерывно развивающихся сцен и т.п. Несмотря, однако, на то, что сам композитор оценивал свое произведение как „вагнерианскую” оперу, ее „безличный, эклектичный стиль больше, чем что-либо другое свидетельствует о сходстве с Мейербером”¹².

Проблема оценки оперы *Юдифь* Серова и ее места в истории русской оперы практически была решена уже в XIX веке. Ц. Кюи называл ее „первой сознательной попыткой в русской опере воплотить истинно современное видение искусства”¹³, П. Чайковский говорил: „После *Дон Жуана* (опера Моцарта – Э.Д.) я больше всего люблю *Жизнь за царя* и *Юдифь* Серова”¹⁴. М. Мусоргский считал оперу Серова „первой после *Русалки* серьезно трактованной оперой на русской сцене”¹⁵. Оценка Мусоргского, однако, была неоднозначной. Отзыв Мусоргского о *Юдифи* (в письме к М. Балакиреву), можно рассматривать как программный документ, имеющий важное значение в формировании музыкальной эстетики молодого композитора. Его беспристрастный анализ, в принципе расходящийся с мнением об опере старших и авторитетных товарищей – В. Стасова и М. Балакирева, обнаруживает два важных замечания. Первое касается образа евреев в первом акте оперы: „Народ проклинаящий, народ свирепствующий [...] теряет последнюю надежду, последнее сознание своих сил – бессильный, он отдается одному чувству, – какой-нибудь сверхъестественной помощи [...]”¹⁶. Акцент, сделанный Мусоргским на изображении народа, обнаруживает сущность подхода композитора – представителя „новой русской музыкальной школы”: народ – центральный образ, участник и движущая сила всех событий. В этом же контексте воспринимается глубокое методологическое замечание о правдивой музыкальной характеристике национального духа: „Пора перестать обращать евреев в христианство”¹⁷, – пишет он, протестуя против применения специфических средств западноевропейской церковной музыки для характеристики евреев.

Рассуждения Мусоргского о способах музыкальной характеристики народа находятся в русле эстетической теории Чернышевского, чьи взгляды композитор разделял и практически реализовывал в своем творчестве. Сторонни-

¹¹ R. Taruskin, *Opera and Drama in Russia...*, указ. соч., с. 47.

¹² Там же, с. 58–60.

¹³ Ц. Кюи, *Музыкально-критические статьи*, Петроград 1918, с. 184.

¹⁴ Цит. по: R. Taruskin, *Opera and Drama in Russia...*, указ. соч., с. 67.

¹⁵ М. Мусоргский, *Письма и документы*, Москва–Ленинград 1932, с. 85.

¹⁶ Там же, с. 86.

¹⁷ Там же, с. 89–90.

ком эстетики Чернышевского был выдающийся критик Стасов – один из ближайших соратников и друзей Мусоргского. Анализируя творчество русских художников и композиторов, Стасов ввел понятие национального элемента и подчеркивал его значение, в том числе и в произведениях на религиозные темы. О картине А. Иванова *Явление Христа народу* Стасов писал:

В красоте, во внешнем мастерстве изображения, в рисунке тела и одежды он, наверное, ни в чем не уступал [...] произведениям старых мастеров, да еще сюда прибавил то, что давало новое время: реальную верность и национальность типов... Он вздумал ходить по еврейским синагогам, по еврейским кварталам, ездить нарочно в такие города и такие местности, где много было евреев, чтобы сыскать настоящие типы, способные оживотворить его картину [...] он вздумал изучить еврейские уцелевшие до нашего времени одежды, манеру их носить, их складки; он вздумал изучить позы, типы, движения евреев¹⁸.

Идея национальных типов, в принципе идентичная чуждой национальной ограниченности позиции Стасова, ясно выражена Мусоргским в его знаменитом: „Подмечаю баб характерных и мужиков типичных – могут пригодиться и те и другие”¹⁹. Мусоргский запечатлел различные национальные типы: русские, украинские (*Сорочинская ярмарка*), еврейские (*Два еврея из Картинок с выставки*). Специфическое выражение эта идея получила в произведениях Мусоргского, освещающих сюжеты Ветхого Завета. Все они относятся к области вокальной музыки, где в максимальной степени раскрылся талант композитора, где более всего обнаружилась новаторская сущность его эстетики.

В 1867 году Мусоргский, по свидетельству Стасова, был так увлечен библейскими темами, что вслед за хором *Поражение Сеннахериба* сочинил удивительную, полную глубокого чувства с ориентальным колоритом *Еврейскую песню* по поэме *Мея*²⁰.

Ориентальный колорит, подчеркнутый Стасовым, требует особого объяснения. Для Стасова он был одним из ведущих принципов национальной русской композиторской школы. Мусоргский однозначно высказал свое отношение к этой проблеме: „Мы достаточно имели восточного в *Юдифи*. Искусство – не игра”. Он имел в виду, что невозможно „описывать Восток, не видя его, не зная его мелодий”²¹. В данном контексте идея национального элемента обнаруживает стремление уйти от „обобщенного” ориентализма, характерного

¹⁸ В. Стасов, *Статьи об искусстве*, Москва–Ленинград 1937, с. 47.

¹⁹ М. Мусоргский, указ. соч., с. 142.

²⁰ В статье: В. С х а р з, *Musorgsky's Interest in Judaica*. В сб.: *Musorgsky: In Memoriam 1881–1981*, М.Н. Brown – ed., UMI, 1982, с. 86. (Текст *Мея* представляет собой свободную обработку отрывка из *Песни песней*. Окончательная редакция хора *Поражение Сеннахериба* была завершена в 1874 году. Текст хора – стихотворение Байрона из *Еврейских мелодий*, переработанное Мусоргским).

²¹ *Musorgsky Remembered*, А. Orlova – ed., Bloomington 1991, с. 4–5.

для изображения ассирийцев в *Юдифи* и древних семитов в *Вавилонском столпотворении* и лишь успешно репродуцирующего субъективное представление о них европейского слушателя²².

Симптоматично, что в „библейских” произведениях раннего периода – *Еврейской песне*, монологе *Царь Саул* (сочинен в 1863 году) и *Поражении Сеннахериба* – прослеживаются тенденции, развитие которых обнаруживается как в музыке Мусоргского, так и в произведениях его товарищей – „кучкистов”. Так, опыт психологической характеристики царя Саула перед лицом смерти находит дальнейшее выражение в монологах царя Бориса. В *Поражении Сеннахериба* „комбинация великолепно схваченных восточных элементов – несколько диких, но привлекательных – и характеристика эпического ритма, строгого и сурового [...] низкие, плотные звуки (оркестра – Э. Д.) напоминают гортанную речь восточных людей”²³. Влияние этих приемов изображения Востока ощущается в музыкальной обрисовке половецкого лагеря в опере Бородина *Князь Игорь*.

В 70-е годы интерес Мусоргского к сюжетам Ветхого Завета реализовался в создании произведения *Иисус Навин*. „Я написал Библейскую сцену *Иисус Навин* в целом согласно Библии и даже включил победный марш Навина через Ханаан [...] ты сможешь определить, что твой скромный Модест пошел к произведению с намерением овладеть его содержанием”²⁴.

Текст этого хорового произведения был создан самим композитором на основе эпизода завоевания Ханаана из книги Иисуса Навина – сподвижника и преемника Моисея. Историческая подлинность персонажа и события побудили композитора к созданию хоровой фрески на основе конкретного „национального элемента”. Н. Римский-Корсаков вспоминал: „Играл он мне свои прелестные еврейские хоры: *Поражение Сеннахериба* и *Иисус Навин* [...] Тема этого хора была подслушана Мусоргским у евреев, живших с ним в одном дворе и справлявших праздник Кушей”²⁵. С целью воплощения героического образа народа, побеждающего врага, Мусоргский придал традиционной еврейской мелодии активный, мужественный, оптимистический характер при помощи изменения ритма, акцентов, а также посредством аккордовой фактуры, создающей ощущение монолитной человеческой массы. В среднем – контрастном разделе (плач женщин Амморей) – отрывок из того же традиционного напева становится основой элегии солирующего меццо-сопрано с нежным аккомпанементом арфы. Чувственный восточный колорит достигается красочными гармониями и мелодическими украшениями. Вслед за

²² Цит. по R. T a r u s k i n, *Defining Russia Musically*, New Jersey 1997, с. 158.

²³ В статье *Musorgsky's Interest in Judaica*, указ. соч., с. 87.

²⁴ Там же, с. 90. *Иисус Навин* был окончательно завершён в 1877 году.

²⁵ Н.А. Р и м с к и й - К о р с а к о в, *Летопись моей музыкальной жизни*, Москва 1935, с. 73. В статье *Musorgsky's Interest in Judaica* Б. Шварц указывает хасидский источник этого напева (с. 90–91).

певидей этот раздел повторяет женский хор. Тихая звучность, медленный темп всего эпизода создают ощущение оцепенения, предвосхищающее речитативную фразу баса: „Внемли, Израиль, остановилось солнце!“ Вслед за тем возвращение к начальной теме хора – это и есть „победный марш Иисуса“. Таким образом, намерение Мусоргского „овладеть“ содержанием библейского эпизода реализуется в соответствии с критериями правдивого выражения духа ветхозаветного текста и конкретной национальной характеристики народа.

Два хоровых произведения Мусоргского, на первый взгляд, „лежат“ в стороне от „главных“ творений композитора: от опер *Борис Годунов* и *Хованщина*, от таких вершин песенно-романсного творчества, как *Семинаист*, *Песни и пляски смерти*, *Светик Савишна* и т. п., да и исследовательская литература не уделила им достойного внимания. Вместе с тем, серьезная положительная оценка Стасова и Римского-Корсакова ставит их в один ряд с выдающимися достижениями композитора. Открытым остается вопрос жанровой принадлежности этих произведений. Римский-Корсаков, Стасов и Кюи определяют их как „хоры“, Б. Шварц – как „хоровые произведения“, В. Моросан называет *Поражение Сеннахериба* и *Иисус Навин* кантатами, М.Д. Кальвокоресси видит в них „оркестровую музыку с вокальным *obligato*“²⁶. Последнее выглядит по меньшей мере парадоксально: скорее, можно говорить здесь об оркестровом *obligato* в вокальном произведении. Однако и другие определения не раскрывают сущности нового подхода Мусоргского к произведениям для хора. Решение проблемы видится в обращении к новым тенденциям в области изобразительного искусства. Стасов был первым, кто отметил близость тем и образов произведений Мусоргского и художника-передвижника А. Перова. Применяя метод Стасова, можно указать на созданный русскими художниками-передвижниками новый тип хоровых картин – „массовых сцен, где нет никакого главного героя“²⁷ (*Молитва в поле во время засухи* Мясоедова, *Встреча иконы Савицкого* и т. п.). Массовые сцены, рисующие народ „как великую личность, одушевленную единой идеей“²⁸, стали „сердцевиной“ опер – народных музыкальных драм Мусоргского. Новизна задачи потребовала от композитора пересмотра общепринятых параметров в создании хоровых сцен в операх и в области кантатно-ораториального письма. Мусоргский „был художник звуковых картин и поэт конкретных музыкальных образов“²⁹. *Поражение Сеннахериба* и *Иисус Навин* представляют примеры таких звуковых

²⁶ V. M o r o s a n, *Folk and Chant Elements in Musorgsky's Choral Writing (Musorgsky: in Memoriam)*, [б. м. и г. изд.], с. 96; M. D. C a l v o c o r e s s i, *Musorgsky*, London–New York 1946, с. 180. *Obligato* (‘обязательный, непрременный’) – партия сопровождения в музыкальном произведении для голоса, которая не может быть опущена и должна исполняться обязательно.

²⁷ В. В. С т а с о в, указ. соч., с. 137–139.

²⁸ Цит. по Н. Т у м а н и н а, *М. Мусоргский. Жизнь и творчество*, Москва–Ленинград 1939, с. 122.

²⁹ Цит. по V. M o r o s a n, указ. соч., с. 97.

картин, которые решены средствами хора, и с этой точки зрения они демонстрируют новый тип произведения, близкий упомянутым хоровым картинам русских художников.

Хоровые музыкальные картины Мусоргского характеризуются скромными масштабами, они замкнуты по форме: после среднего эпизода композитор возвращается к повторению начального раздела, что способствует ощущению статуйности. Звукоизобразительные приемы (таинственные „шаги” вражеских полчищ с сильным динамическим нарастанием, напоминающим атаку, подражание „стуку мечей” в картине битвы, „затишье” в эпизоде „ангела смерти” в *Поражении Сеннахериба*; переключки хора, создающие объемное изображение двух стоящих друг против друга лагерей, внезапное молчание хора и речитатив баса на словах: „остановилось солнце” в *Иисусе Навине*) соответствуют разработанным русскими композиторами принципам картинного симфонизма и в своеобразной форме воплощают один из эстетических принципов новой русской музыкальной школы – принцип программности.

В России опера Серова и хоровые картины Мусоргского впервые заявили о возможности создания музыки на основе библейских сюжетов для оперной сцены и концертной эстрады. Новаторские средства музыкального выражения, использованные композиторами в этих произведениях, обогатили музыкальную палитру русской композиторской школы. В них выявились перспективы новых типов драматургии в жанре оперы и произведений для хора, наметились пути дальнейшего поиска в воплощении образов Востока.

Знаменательно, что и попытка Рубинштейна соединить принципы оратории и оперы, не получившая отклика в русской музыке, стала предвидением синтеза этих двух жанров (хотя и не всегда в связи с библейскими темами) в музыке XX века³⁰.

Относительно немногочисленные в русской музыке XIX века обращения к сюжетам Ветхого Завета продемонстрировали неисчерпаемые возможности великого первоисточника в выражении эстетических идеалов художников различной творческой индивидуальности, школы, направления и эпохи.

³⁰ К примеру, оперы-оратории *Царь Давид* А. Онеггера и *Oedipus rex* И. Стравинского.