

theme” of study of art, connect with research process of transformation of vital reality in reality of artistic, is illuminated on the example of embodiment of ball theme in orchestral music of Russia of XIX century. On the basis of review of orchestral compositions genre basis of that is made by one or another ballroom dances, the author of work is trace experience of recreations and interpretation of theme of ball in Russian orchestral music of romantic epoch, given it a shoot to present the panorama of ball orchestral music of Russia XIX centuries in her to the retrospective view.

Key words: ball, ballroom dances, ball music, ball orchestral compositions.

УДК : 792.54 : 78.01 (450) «18»

Владимир Доценко

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА XIX ВЕКА В ВОСПРИЯТИИ И. С. ТУРГЕНЕВА



Владимир Доценко – известный украинский гитарист и педагог, профессор Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. Заслуженный артист Украины, лауреат Всероссийского (г. Тула, Россия) и Международного (г. Краков, Польша) конкурсов – один из основателей современной школы игры на классической гитаре в Украине.

Член президиума Национального Всеукраинского музыкального общества (Ассоциация гитаристов Украины), член президиума Петербургской Международной Академии гитары. Всеобщую известность в музыкальных кругах приобрел как исполнитель музыки Лео Брауэра и Эйтора Вила-Лобоса. Репертуар – шесть сольных программ от Баха до современных авторов, включая 5 концертов для гитары с оркестром.

Окончил Российскую Академию музыки им. Гнесиных и аспирантуру при академии (класс профессора Фраучи А. К.).

Выступает с концертами и мастер-классами во многих странах мира: Германия, Швейцария, Россия, Австрия, Польша, Венгрия, Украина, Турция, Беларусь, Румыния, Молдова.

Автор оригинальной методики преподавания, благодаря которой он подготовил с 1984 года (начало педагогической деятельности) свыше 50 лауреатов Международных конкурсов более чем в 10 странах мира, многие из них сейчас совершенствуют свое мастерство у ведущих профессоров высших учебных музыкальных заведений Европы и США.

Председатель и член жюри свыше 30 международных конкурсов.

Музыкальная деятельность Владимира Доценко была высоко оценена всемирно известным меценатом герцогом Анталом Эстергази.

Принято считать, что наиболее заметное влияние на формирование музыкального вкуса Тургенева из всех оперных композиторов Италии XIX века оказали В. Беллини, Г. Доницетти, Д. Россини. Относительно же Д. Верди, одного из самых значительных итальянских оперных композиторов, мимо творчества которого не мог пройти Тургенев, господствующая точка зрения состоит в том, что писатель негативно относился к музыке выдающегося композитора, считая её грубой, антимелодичной [П, I, 572].

Цель предлагаемой статьи – выяснить, во-первых, насколько переписка Тургенева соответствует этому устоявшемуся мнению: для этого определить отношение писателя к музыке выше названных композиторов во всём объёме его высказываний о них; во-вторых, ответить на вопрос – была ли оценка этих композиторов неизменной, или она претерпела известную эволюцию.

Следует сразу же заметить, что почти все суждения Тургенева об итальянской опере XIX ст. связаны с именем выдающейся певицы Полины Виардо, исполнявшей в ней главные роли. Писатель познакомился с ней во время гастролей великой певицы в Петербурге в 1843 г. Он был представлен ей как «молодой русский помещик, славный охотник, интересный собеседник и плохой поэт» [П, I, 550]. Это знакомство произошло после того, как Тургенев впервые услышал выступление П. Виардо на петербургской сцене в октябре 1843 года. Вскоре началась переписка Тургенева с певицей.

Остановимся на тех его письмах, в которых речь идёт об операх Винченцо Беллини. В том же 1843 г. Тургенев слушал оперы композитора с участием П. Виардо: она исполняла партии Амины («Сомнабула»), Ромео («Капулетти и Монтекки»). Девятого мая 1844 г. он писал

ей, находившейся на гастролях в Вене, что «старая гвардия», почитатели её таланта с нетерпением ожидают очередного выступления певицы в России. Далее Тургенев пишет о том, что заставил одного из почитателей таланта П. Виардо петь до полного «истощения голоса» некоторые арии из её репертуара – в том числе и из оперы Беллини: последнюю сцену Ромео («Капулетти и Монтекки») [П, I, 237].

В 1846 году Тургенев узнал из немецких газет об огромном успехе П. Виардо во время её гастролей в Берлине; особым успехом пользовалось выступление певицы в опере Беллини «Норма» в заглавной роли. «Я был очень счастлив, очень доволен вашим триумфом в «Норме», – писал в связи с этим Тургенев [П, I, 438]. Здесь же он «от всего сердца» поздравил её с успешным выступлением в опере Беллини «Сомнабула» [П, I, 439]. В ноябре 1847 года Тургенев писал тому же адресату, что ждёт вестей из Гамбурга об участии П. Виардо в «Норме» и «Сомнабуле», где гастролировала певица, и заранее празднует её успех [П, I, 269]. В письме П. Виардо от 30 декабря 1847 года из Парижа писатель дал восторженную оценку главной героини «Нормы» в исполнении певицы. Очевидно, он при этом основывался на своём впечатлении от выступления Полины в Петербурге в 1846 году («Я не видел вас в «Норме» с Петербурга») [П, I, 453]. «Эта женщина с таким возвышенным, простодушным, прямым и правдивым сердцем, в борьбе со своей любовью в своей судьбе, эти великие и простые движения страстей в первобытной душе, это жестокое и нежное смешение всего, что есть самого дорогого в жизни и смерти, этот иступлённый взрыв при конце, этот столь сильный и столь гордый дух, который в минуту наступления смерти, наконец, всецело предаётся самой горячей нежности, восторгу самопожертвования...» [П, I, 453].

Такой глубокой, всесторонней характеристике Нормы послужила не только блестящая игра и великолепное пение П. Виардо, но и, безусловно, замечательная музыка оперы. «Норма», подчёркивает современный музыковед, – один из шедевров оперного искусства. Образцовыми стали её самые величавые страницы – увертюра, хоры жрецов и воинов, дуэты Нормы и Адальжизы, Нормы и Поллиона, их финальный дуэт. «Волнующие переживания, страсть, самопожертвование ... придают величие характерам, в особенности фигуре главной героини» [3, 94]. Её образ – центральный в опере Беллини, опреде-

ляющий её звучание, поэтому высокая оценка Тургеневым главной героини, по сути, является оценкой всей оперы. Самая поэтическая ария Нор-мы – «Casta diva», молитвенное обращение к луне. «Быть может... ни одна женщина не имела в истории оперы такого величественного, сияющего, безграничного ореола», – так пишет об этой арии Г. Маркези [3, 95].

Тургенев не оставил отдельного высказывания о «Casta diva», но можно не сомневаться, что он был ею пленён, как и многие его современники (И. А. Гончаров, например). В романе «Обломов» он показал, как «Casta diva» в исполнении Ольги Ильинской пробуждает Илью Обломова от спячки, зарождает в душе его любовь: «... все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающие по телу», – вот что испытал герой романа от пения Ольги. «Он не спал всю ночь: грустный, задумчивый проходил он взад и вперёд по комнате; на заре ушёл из дома, ходил по Неве, по улицам, бог знает, что чувствуя, о чём думая» [2, с. 199, 200].

В одном из писем Тургеневу П. Виардо просила его высказать свои соображения об исполнении 3-го акта в опере Беллини «Капулетти и Монтеки», когда Джульетта просыпается после снотворного и видит умирающего Ромео, принявшего яд. Тургенев, отвечал, что эту сцену надо играть сдержанно. Нельзя впадать в натурализм: «Порывистые крики, рыдания, обмороки – это природа, это не искусство». Но нельзя быть и чересчур сдержанным в выражении человеческого отчаяния – «иначе покажешься холодным» [П, I, 454]. Опера Беллини давала возможность Тургеневу, воспитанному на гармонической пушкинской поэзии, высказать своё главное требование к искусству – необходимость соблюдать **чувство меры**. В письме П. Виардо от 5 января 1848 года Тургенев «самым искренним образом» желает ей успеха в Берлине в исполнении партии Ромео («Капулетти и Монтеки» Беллини) [П, I, 455].

Имя Беллини подчас самым неожиданным образом возникает в письме Тургенева, не имеющем прямого отношения к музыке и, тем не менее, важном для понимания своеобразия творческого почерка композитора. Так, в письме к П. В. Анненкову от 3 января 1857 года речь идёт о поэзии Н. П. Огарёва. Тургенев не относился к поклонникам его поэзии, что нашло отражение в ироническом тоне автора

письма. Над некоторыми стихами Огарева, писал Тургенев, «улыбаешься невольно – у него какой-то презабавный юмор; вдруг из среды ноющих и хныкающих звуков а la Bellini – высунется вздёрнутый нос а la Odry» [П, III, 74]. По словам современников, комический актёр Одри имел нос, напоминающий по форме пробку от графина [П, III, 486]. Для нас в данном случае важна не ирония Тургенева. Творчеству Беллини наряду с романтической приподнятостью свойственна была и меланхолия, на что намекал писатель.

Упоминания об операх Беллини находим и в письмах Тургенева 1860-х годов. 18 апреля 1864 года он сообщает Людвигу Пичу из Баден-Бадена о том, что П. Виардо в ближайшее время «поёт Норму в Карлсруэ» [П, V, 450]. Из письма П. В. Анненкову 19 сентября 1864 г. из Баден-Бадена: «Здесь всё идёт старым порядком – т. е. тихо и мирно, с великолепными проблесками, как например, представление «Нормы»... Г-жа Виардо была несказанно хороша» [П, V, 285]. Опера шла в Карлсруэ.

Количество упоминаний о музыке Беллини, яркая характеристика самой известной его оперы «Норма» свидетельствуют о значительном интересе писателя и творчеству итальянского композитора, высокой оценке его музыки.

Музыка Джоакино Россини вызывала повышенный интерес Тургенева. Впервые он основательно познакомился с операми Россини в октябре 1843 г. во время петербургских гастролей П. Виардо в составе итальянской труппы. Она исполняла партии Розины («Севильский цирюльник»), Дездемоны («Отелло»), Танкреды («Танкред»). Оперы Россини и исполнительница в них главных ролей произвели на Тургенева сильное впечатление. Из письма к Луи Виардо, мужу прославленной певицы: «... ваша жена, я не скажу величайшая: это, по моему мнению, единственная певица в дольном мире» [П, I, 235]. Так Тургенев отреагировал на исполнение П. Виардо партии Розины. В 1846 г. в Петербурге он слушал оперу Россини «Сорока-воровка». Исполнение оперы не удовлетворило писателя, что не помешало ему признать, что «Сорока-воровка» – «настоящий шедевр, полный грации и таланта, порою возвышающийся до потрясающего драматизма» [П, I, 253].

«Сорока-воровка» Россини была одной из самых любимых опер Тургенева. Поэтому он так требовательно подходил к оценке

её исполнения, не стесняясь в выражениях, реагировал на промахи артистов и режиссуры. Письмо Тургенева к П. Виардо от 28.XI, 3.XII. 1846 года из Петербурга весьма показательное в этом отношении. «Вы представить себе не можете, – делился он своими впечатлениями от исполнения «Сороки-воровки» на петербургской сцене артистами итальянской оперы, – с какой жестокостью была умерщвлена» эта опера. «Правда, нужно признаться, никогда еще не выходила на подмостки Большого театра такая замечательная дура (об исполнительнице главной роли. – В. Д.). В либретто <...> сделаны огромнейшие купюры: второй акт начинается дуэтом Нинеты и Пиппо; затем прямо следует сцена суда – так что ничего нельзя понять... Тем более для меня было это з а т а п т ы в а н и е к р у ж е в в грязи» [П, I, 253]. В январе-феврале 1847 г. состоялось выступление П. Виардо в составе немецкой оперной группы в Берлине, где она на немецком языке исполнила партии Розины в «Севильском цирюльнике» Россини. Тургенев по всей вероятности присутствовал на этом спектакле, так как он приехал в Берлин в конце января и проживал там до 13 мая 1847 г. [П, I, 563].

19 декабря 1847 г. из Парижа Тургенев сообщал П. Виардо, что собирается слушать оперу Россини «Ченерентолу», т. е. «Золушку» [П, I, 449]. К сожалению, своей оценки оперы он не зафиксировал в письмах. Зато с удовлетворением констатировал огромный успех певицы в «Севильском цирюльнике» (об этом он узнал из немецких газет). Ради ещё большего успеха автор письма советовал П. Виардо вставить в партию Розины колоратурную арию из оперы Бальера «Манон Леско», пользующуюся популярностью в Германии: Виардо в это время находилась там на гастролях [П, I, 447]. Воспользовалась ли она этим советом, выяснить не удалось.

В письме к П. Виардо от 11 января 1848 г. Тургенев поделился своими впечатлениями об исполнении в Париже итальянскими артистами оперы Россини «Дева озера». В целом игрой артистов он остался доволен, но считал, что «хоры были отвратительны». Зато музыкой оперы был восхищён: «Ч т о з а п р е л е с т н а я м у з ы к а, несмотря на некоторые длинноты и некоторые устарелости» П, I, 455]. «Здесьняя итальянская опера дышит на ладан», – из письма к П. Виардо от 1, 8, 12 ноября 1850 года из Петербурга. Артисты, по словам

Тургенева, «изуродовали» оперу Россини «Вильгельм Телль», которую ему довелось слушать. «Н о ч т о з а м у з ы к а!» [П, I, 409]. В Петербурге опера шла под названием «Карл Смелый», чтобы не напоминать о предводителе народного восстания. В ней выступали второстепенные итальянские артисты, что и вызвало недовольство Тургенева.

Как известно, в 1852–1853 гг. писатель отбывал ссылку в Спасском-Лутовинове. Он сожалел о том, что лишён возможности наслаждаться операми любимых композиторов, в том числе и Россини. П. В. Анненков в письме к Тургеневу извещал его о предстоящих гастролях в Петербурге известной певицы Лагранж, которая выступит в опере Россини «Моисей в Египте». «Ужасно завидую Вам, что вы будете слышать «Моисея», – ответил Анненкову Тургенев [П, II, 209]. Тот же Анненков в одном из писем сообщал Тургеневу, что слушал П. Виардо в «Севильском цирюльнике» и «Золушке»: «Скажу вам, что голос её всё удивителен, но показался мне резче в верхних тонах, чем прежде, но зато низкие приобрели такую полноту и сладость, что чудо» [П, II, 478]. В ответном письме Тургенев выразил удовлетворение, что певица не потеряла голоса в любимых его операх Россини [П, II, 121].

Как показал анализ писем Тургенева, музыка, образы любимого им композитора настолько прочно входят в его сознание, что позволяло ему весьма органично обращаться к его творчеству и тогда, когда речь шла о далёких от музыки предметах. Так было с музыкой Беллини, о чём говорилось выше. Показательно в этом отношении также письмо Тургенева Анненкову от 1 ноября 1854 года из Спасского. Он признавался в нём Анненкову, что сильно увлечён сестрой Л. Н. Толстого Марией Николаевной: «... не могу скрыть, что поражен в самое сердце». «В «Отрочестве», – утверждает Тургенев, – Толстой описал свою сестру под именем Любочки. Только у ней теперь ноги «не гусём» и талия прекрасная. Ma basta, ma basta per pietà, – как поёт Лаблаш в “Фигаро”» [П, II, 240]. В переводе с итальянского это звучит так: «Но довольно, довольно, умоляю». Лаблаш в 1852 году пел в Петербурге в итальянской опере партию Бартоло в опере Россини «Севильский цирюльник». Приведенная Тургеневым фраза взята им из второго акта оперы – из дуэта графа Альмовилы и Бартоло.

По всей вероятности, Тургенев слушал «Севильского цирюльника» с участием Лаблаша в 1852 году ещё до ссылки в Спасское. В этом же ряду и письмо Тургенева В. П. Боткину от 17 мая 1856 года из Спасского. Из письма мы узнаём, что Боткин приглашал Тургенева провести у него лето на даче в Кунцеве. Тургенев вынужден был отказаться из-за сложившихся обстоятельств, в чем он оправдывался перед Боткиным: «Дорогой Дон Базилио, не сердись на меня» [П, II, 352]. Тургенев, как и другие друзья Боткина, в шутку называли его именем комического персонажа из оперы Россини «Севильский цирюльник» по одноименной комедии Бомарше. Вероятно, своей фигурой Боткин напоминал Дон Базилио. Возможно, на наш взгляд, и другое объяснение сходства Боткина с героем оперы. Дон Базилио, вспомним, был учителем музыки у Розины; Боткин не был профессиональным музыкантом, но всегда проявлял повышенный интерес к музыке, нередко выступал в печати как музыкальный критик.

Второго апреля 1865 г. Тургенев писал М. Гартману из Баден-Бадена о том, что Виардо в четверг поёт в Штутгарте [П, V, 477]. Она выступала в придворном театре в роли Розины. Тургенев специально приезжал в Штутгарт, чтобы послушать Виардо в любимой опере. Свое впечатление от услышанного он передал в письме к Л. Пичу от 7 апреля: «В Штутгарте она (П. Виардо. – В. Д.) исполняла роль Розины в «Севильском цирюльнике» с небывалым успехом – и действительно, не все 20-летние девушки обладают такой свежестью и живостью» [П, V, 478].

По словам Тургенева, Виардо в Карлсруэ 12 мая 1865 года «совершенно изумительно» пела в опере Россини «Отелло» [П, V, 483]. Видно, что писатель присутствовал на этой опере Россини, где Виардо исполняла роль Дездемоны. Опера эта, несмотря на блестящее выступление в ней П. Виардо, не была в числе любимых Тургеневым (да и она во многом уступала другим операм Россини); не случайно, когда Виардо получила приглашение выступить в ней в Берлине, Тургенев советовал ей выбрать другую оперу, хотя и признавал «прекрасным» третий акт в «Отелло» [П, VI, 142]. В целом, как свидетельствуют приведенные факты, Тургенев чрезвычайно высоко оценивал оперное творчество Россини. *Необходимо признать при этом, что в переписке Тургенева нашёл его отклик преимущественно на те опе-*

ры Россини, как, впрочем, и Беллини, и других композиторов, в которых пела П. Виардо.

Если к операм Беллини, Россини Тургенев относился с неизменным пиететом, сопровождавшимся восторженными оценками, то к операм Гаэтано Доницетти – более сдержанно; больше того, он нередко высказывал о них довольно резкие суждения. В большинстве случаев Тургенев не оценивал оперы композитора, а лишь констатировал, что слушал те или иные его произведения.

Впервые Тургенев познакомился с музыкой Доницетти в октябре 1843 года, когда П. Виардо гастролировала в Петербурге. Кроме партий из опер Беллини и Россини, она исполняла роль Лючии в опере Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Адины в «Любовном напитке». В одном из своих писем 1846 года он сообщал П. Виардо, что слушал в Петербурге оперу Доницетти «Дочь полка». На этот раз Тургенев не ограничился упоминанием оперы композитора, а дал ей нелицеприятную оценку: «...это почти не опера», и она имела успех у петербургской публики лишь благодаря прекрасной игре Тамбурины, а также «двум-трем хорошеньким мотивам и оригинальности сюжета» [П, I, 253]. В 1848 году в Париже Тургенев присутствовал на представлении оперы «Любовный напиток». Он не высказал своей оценки произведения Доницетти, а все внимание сосредоточил на игре артистов, в частности, на исполнительнице роли Адины. Сравнивая исполнение этой роли П.Виардо и итальянской певицей, он приходит к выводу, что Виардо «в этой роли лучше – куда лучше!» [П, I, 285]. Не дал Тургенев оценки и оперы «Лючия Ламмермур», которую он слушал в Париже в апреле 1848 г., ограничившись лишь негативным впечатлением от пения артистов [П, I, 458]. Зато оценку писателя – крайне негативную – заслужила другая опера Доницетти – «Дон Себастьян, король Португалии» на текст Скриба. Тургенев слушал оперу, как и предыдущую, в исполнении итальянских артистов в Париже. Он вышел после спектакля «*abarriedo*» (в переводе с испанского «полный скуки»): «То, что я видел, – так старо, так пусто, так бес- сильно... Чувствуется, что автор был утомлен и расслаблен, когда писал своё произведение. Вообще нет ничего ужаснее итальянской музыки второго сорта, а тут даже и музыка-то не совсем итальянская. Эти каватины, преподносимые так самонадеянно и приправленные

таким пошлым жаром, просто бьют по нервам. Пресловутый септет – тоже не бог знает что и не стоит финала в «Лучии» [П, I, 331–332]. Для Тургенева, как видим, опера Доницетти «Дон Себастьян, король Португалии» – музыка второго сорта. Что и говорить, оценка Тургеневым оперы просто убийственна! Приведенный отзыв писателя вместе с тем свидетельствует косвенно о том, что он положительно оценивал оперу Доницетти «Лючия ди Ламмермур». В 1864 году, сообщал Тургенев П. Виардо, на званом вечере в итальянском посольстве он слушал квартет из этой оперы [П, V, 608]. Повторять здесь данную им ранее оценку «Лючии ди Ламмермур» он счёл излишней, так как она, по-видимому, осталась неизменной. Симптоматично, что даже количество упоминаний Тургенева о музыке Доницетти гораздо меньше, чем о Беллини и Россини.

Отношение Тургенева к музыке **Джузеппе Верди** первоначально, во многом под влиянием П. Виардо, было весьма критическим. Письмо писателя к ней от 14, 15 ноября 1846 г. из Парижа – наглядное тому подтверждение. В большой парижской опере, читаем в письме, Тургенев слушал оперу Верди «Ломбардцы в первом крестовом походе» под названием «Иерусалим». «Я не могу говорить вам о музыке, вы знаете её – это верх плохого», – писал он. И далее: «Положительно, кажется, время сильных и здоровых гениев прошло; грубая и пошлая сила – на стороне посредственностей, вот таких юрких и плодовитых, как Верди. Наши отцы были счастливее нас, так как им выпало счастье присутствовать на первых представлениях таких вещей, как “Севильский цирюльник”, видеть хотя бы “Норму” – а мы, бедные, приговорены к “Иерусалимам”» [П, I, 267].

Причина столь очевидно отрицательной оценки Тургеневым музыки Верди не только в воздействии на него П. Виардо. Больше всего он ценил тогда оперы, рассчитанные на высокую вокальную технику (Беллини, Россини, отчасти Доницетти) и не признавал драматическую и психологическую музыку Верди. В одном из писем 1847 года П. Виардо сообщала Тургеневу о том, что на неё большое впечатление произвела опера Мегюля «Иосиф», которую она слушала в Гамбурге. В ответном письме Тургенев выразил сожаление по поводу того, что опера эта не идет в Париже, где он находился, – «в этом большом чёртовом Париже», там «дают только большие чертовские оперы,

как «Иерусалим»» [П, I, 448]. Но, и это важно, отношение Тургенева к музыке Верди стало постепенно изменяться. Первые симптомы этого изменения сказались в письме П. Виардо от 28.XI, 3.XII 1846 г. из Петербурга. Говоря об «Эрнани», которую он слушал в Петербургском театре, Тургенев писал, что она «п о н р а в л а с ь» ему, хотя «очень умеренно». «Впрочем, финальное трио производит впечатление, несмотря на вульгарность мелодии... Нельзя отрицать, что Верди подчас умеет внушить чувство великого. И все же я далек от того, чтобы быть вердистом, и не думаю, что сделаюсь им когда-нибудь» [П, I, 253]. «Вердистом» Тургенев, конечно, не сделался, но черты позитивного отношения его к музыке Верди налицо. Еще более отчетливо они проявились, как увидим далее, в последующих письмах Тургенева.

Не последнюю роль в эволюции писателя сыграла личность П. Виардо, которая начала постепенно переходить от колоратурной музыки к драматической – к Мейерберу, Гуно, позже и к Верди. «Мне любопытно знать, как удалась вам Леди Макбет? Это прекрасная роль (несмотря на хитрость этой дамы), глубокая и тем не менее трудная, опасная» (из письма к П. Виардо от 31 марта 1859 г.) [П, III, 429]. «Не сыграть ли нам «Макбета» в Куртавнеле? (в домашнем спектакле. – В. Д.). Я прошу для себя роль тени Банко, она без речей» [Там же]. Тургенев имел в виду одноименную трагедию Шекспира, где тень убитого по приказу Макбета его соперника Банко появляется в 4-й сцене действия III и в 1-й сцене действия IV. Письмо это не дает четкого ответа: относится ли фраза «как удалась вам Леди Макбет?» к участию певицы в опере Верди «Макбет» или в одноименной пьесе Шекспира в домашнем спектакле?

Интерес Виардо к музыке Верди и в дальнейшем подтверждают воспоминания современницы Тургенева, в которых речь идет о событиях начала 1876 г. На одном из четвергов, устраиваемом П. Виардо в столице Франции, на которых появлялись звезды музыкального, писательского и артистического мира Парижа, – она исполнила сцену лунатизма леди Макбет из оперы Верди: «Все притаили дыхание и с замиранием сердца ловили горячие, страстные звуки <...> Ни один оттенок <...> взволнованной женской души не пропал бесследно». В пении её «...слышались и жалоба, и страх, и муки».

А когда она пропела знаменитую фразу: «Никакие ароматы Аравии не сотрут запах крови с этих маленьких ручек...» – «дрожь восторга пробежала по всем слушателям» [1, 177–178]. Мастерство певицы в исполнении арии Макбет наводит на мысль, что она и ранее не раз обращалась к этой опере Верди, и дает основание предположить, что в цитируемом выше письме Тургенева речь идет именно об участии великой певицы в опере Верди «Макбет».

Возвратимся к суждениям Тургенева о музыке Верди. «Понравился мне «Трубадур» (новая опера Верди), против которого я, как вообще против Верди, имел сильнейшее предубеждение – но особенно одна сцена в последнем акте удивительно хороша и поэтична» (из письма М. Н. и В. П. Толстым от 8 декабря 1855 г. из Петербурга [П, II, 327]). О возросшем внимании Тургенева к операм Верди можно судить по его письму композитору В. Н. Кашперову от 17 декабря 1859 г. из Петербурга. Кашперов опубликовал в «С.-Петербургских ведомостях» две статьи «Об операх Верди». Тургенев просит его «немедленно прислать» ему их: «Я уверен, что они интересны» [П, III, 389]. Прислали статьи Кашперов, каково было отношение Тургенева к тому, что писал композитор о Верди? – выяснить не удалось.

Известный интерес для выяснения эволюции отношения Тургенева к музыке Верди представляет XXXIII глава романа «Накануне» (1860). В Венеции Елена и Инсаров слушают оперу Верди «Травиата». И вот что пишет Тургенев по этому поводу: «В театре давали оперу Верди, довольно пошлую сказать по совести». Роль Виолетты исполняла певица, «не очень красивая», «с не совсем ровным и уже разбитым голосом». Но игра ее «становилась всё лучше, всё свободнее <...> Она вдруг переступила ту черту <...> за которой живёт красота <...> Но уже и голос певицы не звучал, как разбитый: он согрелся и окреп... Начался дуэт, лучший нумер оперы, в котором удалось композитору выразить все сожаления безумно растраченной молодости, последнюю борьбу отчаянной и бессильной любви». Певица «со слезами художнической радости и действительного страдания на глазах ... отдалась поднимавшей её волне, лицо её преобразилось, и перед грозным призраком внезапно приблизившейся смерти с таким, до неба достигающим, порывом моления исторглись у неё слова: “Дай мне жить... умереть такой молодой!”», что весь театр затрепал от

бешеных рукоплесканий и восторженных кликов» [VIII, с. 153–154]. Думается, что слова Тургенева о «Травиате» как «пошлой» опере – всего лишь отголосок прежнего, негативного его отношения к музыке Верди, а все внимание он уделит вдохновенному, творчески преобразованному исполнению главной роли, характеристике дуэта оперы, восторженному восприятию «Травиаты» итальянской публикой – добавим от себя, знающей толк в оперной музыке. Когда в январе 1864 г. Тургенев присутствовал на званом вечере итальянского посла в Петербурге, ему «очень понравился голос» артистки, исполнившей болеро из оперы Верди «Сицилийская вечерня» [П, V, 199]. Можно предположить, что и сама музыка Верди не оставила его равнодушным: во всяком случае, Тургенев не выразил критического замечания.

Интересно отметить, что отношение Тургенева к музыке ранее высоко чтимого им композитора могло меняться под влиянием новых явлений в европейской опере. К этим явлениям, кроме творчества А. Н. Серова, Р. Вагнера, Ш. Гуно, относится и музыка Дж. Верди. Так, эволюционирует в отрицательную сторону оценка Тургеневым оперы Мейербера «Пророк», о которой он прежде всегда высказывался с похвалой. В этой связи Тургенев сообщал Людвигу Пичу 15 января 1865 г., что в Карлсруэ он слушал эту оперу, и музыка ему «страшно не понравилась» [П, V, 467].

В письме к П. Виардо от 15 марта 1868 г. Тургенев сообщал, что в Парижской опере он слушал «Риголетто» Верди. Сюжет этой оперы, как известно, восходит к драме В. Гюго «Король забавляется». «Но какое впечатление произвела на меня, – читаем в письме, – музыка Верди после музыки Тома! Мне казалось, что я был перенесен под яркие лучи солнца после блужданий в каком-то пустом и сыром тумане. Тут перед вами по крайней мере музыкант, а не господин, умудрившийся не дать ничего, употребляя немало сомнительного» [П, VII, 98–99].

ВЫВОДЫ. Переписка Тургенева подтверждает изложенную в начале статьи мысль о влиянии на становление его музыкальных вкусов опер Беллини и Россини. На наш взгляд, воздействие на Тургенева музыки Доницетти было не столь очевидным, как принято считать, о чем свидетельствуют серьезные критические замечания писателя о его операх. И, пожалуй, главный итог проведенного анализа писем

Тургенева: бытующее мнение о преимущественно негативном его отношении к музыке Верди нуждается в существенном уточнении, о чём говорит целый ряд позитивных суждений писателя об операх композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ардов Е. (Апрелева). Из воспоминаний об И. С. Тургеневе // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. В 2-х томах. Т. II. — М., 1969.
2. Гончаров И. А. Обломов. — М., 1949.
3. Маркези Г. Опера. Путеводитель. — М., 1990.
4. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. — Соч. в 15 томах. — М.–Л., 1960–1968.
5. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. Письма в 13 томах. — М.–Л., 1961–1968.

ДОЦЕНКО В. ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРА ХІХ СТОРІЧЧЯ У СПРИЙНЯТТІ І. С. ТУРГЕНЄВА. На основі цілеспрямованого вивчення листування І. С. Тургенева з'ясовується значення провідних італійських композиторів ХІХ століття (Белліні, Россіні, Доницетті, Верді) у формуванні музичних смаків видатного письменника. Уточнюються існуючі уявлення про роль Доницетті і особливо Верді в цьому процесі.

Ключові слова: опера, музичний театр, італійська музика, критика, листування.

ДОЦЕНКО В. ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА ХІХ ВЕКА В ВОСПРИЯТИИ И. С. ТУРГЕНЕВА. На основе целенаправленного изучения переписки И. С. Тургенева выясняется значение ведущих итальянских композиторов ХІХ века (Беллини, Россини, Доницетти, Верди) в формировании музыкального вкуса выдающегося писателя. Уточняются сложившиеся представления о роли Доницетти и особенно Верди в этом процессе.

Ключевые слова: опера, музыкальный театр, итальянская музыка, критика, переписка.

DOTSENKO V. THE ITALIAN OPERA OF XIX CENTURY IN PERCEPTION OF I. S. TURGENEV. On the basis of purposeful study of I. S. Turgenev's correspondence the significance of the leading Italian composers of

the XIX century (Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi) for the formation of the music taste of the outstanding writer is clarified. The existing idea of the role of Donizetti and especially Verdi in this process is specified.

Key words: opera, musical theater, Italian музыка, criticism, correspondence.

УДК : 784. 4 : 78.01

Алла Гурина

УСТНАЯ ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ: КОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ



Гурина Алла Викторовна – доцент кафедры украинского народного пения и музыкального фольклора Харьковской государственной академии культуры (2003). В 1975 г. окончила Киевскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского (по специальности «хоровое дирижирование»). Кандидат искусствоведения; тема диссертации «Семантика музично-пісенного фольклору» (2001). Автор более сорока научных и методических работ, лекционных курсов «Основы вокального (фольклорного) исполнительства», «История украинской вокальной школы».

Сфера научных интересов: природа и механизмы функционирования культуры устной традиции, история становления украинской вокальной школы.

Сущность музыкального звука –
быть выразителем живого восприятия.

Б. Асафьев

Художественное восприятие является самостоятельной проблемой, однако ее нельзя отрывать от изучения творчества как целостного процесса. Положение о неразрывности творчества-исполнительства-восприятия в музыке вообще и в музыке устной традиции, в частности, общепринято. Различные аспекты изучения музыкального восприятия представлены в работах музыковедов: Е. Назайкинского [11; 12], В. Медушевского [9; 10], Г. Орлова [13; 14],