

УДК 78.06

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО Ю. Л. ВЕЙСБЕРГ-РИМСКОЙ-КОРСАКОВОЙ

*М. М. Мазур*¹

¹ Санкт-Петербургский Гуманитарный университет Профсоюзов, ул. Фучика, 15, г. Санкт-Петербург, 192238, Россия

В статье подробно рассмотрено оперное творчество композитора, музыковеда, музыкально-общественного деятеля Ю. Л. Вейсберг—Римской—Корсаковой. В качестве основного метода исследования был использован сравнительный источниковедческий метод анализа оперных рукописей, эпистолярного наследия Вейсберг (на материалах архивов Санкт-Петербурга) и ее ближайшего окружения. По результатам анализа дана характеристика оперной стилистики Вейсберг, оценка ее взаимоотношений с друзьями/коллегами, публичной жизни театральных произведений Вейсберг. Некоторые факты переписки Вейсберг были сопоставлены с этапами ее творческой биографии; сделаны выводы о роли и значении некоторых конкретных оперных произведений в творчестве композитора.

Ключевые слова: опера, либретто, рукопись, постановка, исполнение, переписка, драматургия, рукопись.

OPERA MUSIC BY YULIA L. WEISBERG-RIMSKY-KORSAKOV

*Marina M. Mazur*¹

¹ St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, Fucika, 15, St. Petersburg, 192238, Russian Federation

The article fully reviews an operatic creative work of Julia L. Weisberg-Rimsky-Korsakov, a composer, music expert and public figure. The benchmarking and source studies analysis of the operatic copies, the epistolary heritage of Weisberg herself and her inner circle (by the archive materials in Saint-Petersburg) have been used as a basic research method. Based on the analysis, the characteristic of the operatic style of Weisberg, evaluation of her relationship with her friends and colleagues, the public life of her scenic works have been presented. Some facts of Weisberg's correspondence have been compared to the stages of her biography related to her creative work; conclusions regarding the role and significance of some specific operatic works of the composer have been done.

Keywords: opera, libretto, manuscript, production, fulfillment, correspondence, drama, manuscript.

Юлия Лазаревна Вейсберг¹ — композитор, критик, публицист и музыкально-общественный деятель — при жизни была заметной, влиятельной особой. На 1920-е годы пришелся пик ее востребованности как композитора. Сочинения Вейсберг

¹ В замужестве — Римская-Корсакова.

часто исполнялись в концертных залах Ленинграда и Москвы в интерпретации таких мастеров вокального искусства как: Ксения Дорлиак, Мария Бриан, Вера Духовская, Лидия Вырлан, Леопольд Соломяк и Ольга Головина; пианистов — Марии Юдиной, Михаила Бихтера, Дмитрия Шостаковича; дирижеров — Александра Зилоти, Николая Малько, Евгения Мравинского, Самуила Самосуда. Воспроизведение музыки Вейсберг планировалось и осуществлялось Центральным и Ленинградским музыкальным радиовещанием.

В 1930-е годы, когда культура и искусство стали развиваться под знаком социалистического реализма, творчество Вейсберг испытало на себе влияние и новой идеологии, и нового художественного направления.

В рамках данной статьи дается описание и характеристика мало известного широкому кругу слушателей оперного творчества Вейсберг. Исследование основано на неопубликованных материалах, хранящихся в архивах Санкт-Петербурга.

В общей сложности Вейсберг было написано пять опер:

— «Гюльнара» — лирико-комическая опера в четырех действиях, шести картинах² [1];

— «Зайкин дом» — детская опера для пения с сопровождением фортепиано³ [2];

— «Мертвая царевна» — детская радиоопера в четырех действиях⁴ [3];

— «Русалочка» — опера в трех действиях, пяти картинах⁵ [4];

— «Гуси-лебеди»⁶ — детская опера для пения с сопровождением фортепиано в четырех эпизодах.

Рукопись оперы «Гуси-лебеди» не сохранилась, но имеется полный клавишник с красочными иллюстрациями и сценическими комментариями, опубликованный ленинградским отделением издательства «Искусство» в 1938 году и переизданный Государственным музыкальным издательством в 1960 году.

Оперы Вейсберг адресованы детской аудитории дошкольного, младшего и среднего школьного возраста. Подражая «оперным сказкам» своего учителя Н. А. Римского-Корсакова, она обращалась в поисках сюжетов к «золотому фонду» детской литературы: сказкам для детей и взрослых А. С. Пушкина и Г.-Х. Андерсена, русским народным сказкам, сборнику арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Творческая деятельность Вейсберг не ограничивается только лишь созданием музыки. Талант ее был многогранен: она также пробовала себя в роли соавтора либреттиста. У нее были незаурядные литературные способности, позволившие писать стихи, делать поэтические переводы молдавских народных песен на русский язык.

Издательская судьба опер Вейсберг складывалась неудачно. Полностью были опубликованы только «Гуси-лебеди», в отрывках (в переложении для голоса и фортепиано или в виде партитуры) — «Гюльнара» и «Русалочка». Оперы «Зайкин дом»

² Ор. 32, либретто С. Парнок и Ю. Вейсберг на сюжет из «Тысячи и одной ночи».

³ Либретто В. Вельмана и Ю. Вейсберг.

⁴ Текст А. С. Пушкина.

⁵ Ор. 18, либретто С. Парнок и Ю. Вейсберг по сказке Г.-Х. Андерсена.

⁶ Ор. 19, текст С. Маршака,

(или «Зайкина квартира») и «Мертвая царевна» дошли до нас в подлинных авторских рукописях. Музыкальный текст оперы «Зайкин дом» сохранился в виде авторизованной копии небольшого фрагмента (на 2-х листах) двухголосного весеннего хора «Белый снег стряхнули ели»⁷ [2]. Датировать сочинение представляется возможным по немецкой энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [5, с. 424], утверждающей, что опера была закончена в 1937 году. Год спустя ее полный клави́р был опубликован издательством «Искусство».

Сведения, имеющие отношение к истории сценической постановки оперы, не сохранились. В записной книжке М. Штейнберга есть запись о том, что 1-го марта 1940 года в Центральном Доме искусств состоялся просмотр «Зайкиного дома». Опера планировалась к исполнению в рамках программы открытия детского театра или праздничного театрализованного концерта, приуроченного к этому событию. По итогам заседания специальной комиссии, прослушивавшей номера перед премьерным показом, опера была отвергнута. В записной книжке Штейнберга находим резюме: «Музыка „Зайкина дома“ очень милая, хорошо звучит, но совсем не самостоятельная — под Римского-Корсакова» [6, л. 8]. К сожалению, опера так и не увидела «свет рампы»: присутствовавший на ее просмотре Штейнберг утверждает, что сюжет «Зайкина дома» «годится в лучшем случае для детей 3—6 лет» [6, л. 8]. Данное обстоятельство, конечно, сужало круг ее потенциальных зрителей и слушателей.

Опера «Мертвая царевна» представлена черновым автографом неполного клави́ра. Это была радио-опера (а не просто опера, как утверждают многие справочные издания). К такому выводу можно прийти исходя из наличия партии Чтеца, заявленного действующим лицом радиопостановки. Такой персонаж по законам оперного жанра не может быть персонажем традиционного оперного спектакля.

Согласно справочно-биографическим изданиям, радиомонтаж «Мертвой царевны», сделанный Е. Кершнер, прозвучал по ленинградскому радио в 1937 [7, с. 122] году. Другой источник сообщает о том, что радиопостановка состоялась в 1938 г. [8, с. 106]. О большей вероятности постановки в 1937 году свидетельствуют записные книжки Штейнберга. В одной из них имеется запись от 1-го марта 1937 года, подтверждающая исполнение оперы по ленинградскому радио: «В пять часов на радиоопера Юли „Сказка о мертвой царевне и семи богатырях“. Первой картины не слышали из-за безобразного беспорядка в приемнике. Все продолжалось 47 минут. Музыка, в общем, понравилась, хотя все под Римского-Корсакова. Очень плохо срепетован оркестр (Нахутин), кажется была одна репетиция, к тому же партии безобразно переписаны. Присутствовали еще Житомирский, Чулаки, Бунимович, Андрей. После исполнения — краткое обсуждение» [9, л. 22—23 об.]. Как следует из текста, «Сказку» слушали коллективно: правда, непонятно, в присутствии автора или без него?

В письмах Вейсберг есть еще записи об исполнении оперы: «Мертвая царевна» изначально была озвучена на ленинградском канале радиовещания, затем, судя

⁷ Con moto, $\frac{3}{4}$, G-dur.

по всему, записана во время концерта в Ленинградском дворце пионеров для Центрального эфира. Второй эфир для оперы на Центральном канале состоялся в 1941 году. Тогда прозвучала запись с детского утренника, прошедшего в Большом зале Ленинградской филармонии. Есть основания полагать, что «Мертвая царевна» Вейсберг особенно нравилась детям, а пушкинский сюжет устраивал начальство за возможность приобщить подрастающее поколение к национальному достоянию. Высказанное предположение подтверждают слова М. Гнесина: «„Сказка о семи богатырях“, исполненная несколько лет тому назад Ленинградским Радиокomiteетом, написанная в Корсаковских тонах, — отличное произведение, которое, несомненно, будет еще жить в нашей стране и привлекать внимание и симпатии слушателей» [10, л. 14-об.].

Опера «Русалочка» представлена в петербургском собрании рукописей Вейсберг тремя отрывками в клавире (хором русалок⁸ из I действия, хором девушек⁹, танцем Русалочки¹⁰ из II действия) и двумя в партитуре: канцонеттой Русалочки¹¹ и матросской пляской¹². Оба оркестровых фрагмента изданы: первый — Музыкальным сектором Госиздата в 1926 году (в партитуре и в клавире); второй (в партитуре) — Музгизом в 1936 г.

О том, что опера в России исполнялась по рукописи в отрывках, в концертах неоднократно звучали фрагменты из «Русалочки», свидетельствуют программки, хранящиеся в личном фонде Вейсберг в архивах Санкт-Петербурга. Полная же сценическая постановка «Русалочки» была в Советском Союзе тогда невозможна по идеологическим соображениям — сюжет оперы мог быть признан мистико-фантастическим. Именно так в одном из писем к Мясковскому Вейсберг объясняет причину отказа в постановке оперы. Во времена политического террора и строжайшей цензуры, скорее всего, эту невинную сказку Г.-Х. Андерсена именно так и воспринимали ответственные советские работники. Зная об активном участии Вейсберг в судьбе собственных сочинений, не приходится сомневаться в том, что она бездействовала и не прилагала усилий для продвижения «Русалочки» на сцену. После отказа в постановке оперы в России, Вейсберг предприняла безуспешную попытку сценической постановки оперы в Германии¹³.

«Русалочка» представляет собой номерную оперу, написанную в традициях русской сказочно-бытовой оперы XIX века. Ее музыкальный язык ориентирован на русскую культуру предшествующего столетия — здесь слышны интонации городской песни-романса, элегического романса, гармошечные плясовые наигрыши. В характеристиках фантастических образов заметно использование корсаковского «морского» тематизма.

⁸ «Солнце! Милое солнце»; Allegretto grazioso, 6/8, A-dur. ОР РНБ. Ф. 639. Оп. 1. Ед. хр. 171.

⁹ «Розы алые расстелим»; Grazioso scherzando, 3/4, G-dur. Там же.

¹⁰ Allegretto capriccioso; 12/16, Des-dur-H-dur. ОР РНБ. Ф. 639. Оп. 1. Ед. хр. 173.

¹¹ «Ах, зачем сменяет ночь»; Moderato, 4/4, g-moll. ОР РНБ. Ф. 639. Оп. 1. Ед. хр. 174.

¹² Con moto, giocoso, 4/4, F-dur. ОР РНБ. Ф. 639. Оп. 1. Ед. хр. 175.

¹³ Подробности об этом можно узнать из переписки Вейсберг с Мясковским. ГЦММК. Ф. 162. Ед. хр. 233.

Драматургия «Русалочки» во многом обусловлена традицией жанра русской сказочно-бытовой оперы. Чувствуется зависимость от «Снегурочки» Римского-Корсакова: такое впечатление оставляет либретто. Заключительная сцена Русалочки и Принца в опере Вейсберг очень напоминает сцену Снегурочки и Мизгиря, а также сцену таяния Снегурочки, в финале оперы Римского—Корсакова.

Сказанное о «Русалочке» стоит дополнить суждениями М. Штейнберга, зафиксированными в его записных книжках. Он пишет о «недостатках формы и чрезмерном изобилии „пения“ в ущерб речитативу» [11, л. 37-об.]. Обращает на себя внимание и замечание Штейнберга о «неприятной атональности», подтверждающее стилистические искания и поиски музыкального языка Вейсберг.

Из всего оперного наследия наиболее интересна для исследования опера «Гюльнара». Это единственное законченное музыкально-сценическое произведение Вейсберг, полный клavier которого сохранился до наших дней. Находится он в фондах Отдела рукописей Российской Национальной Библиотеки. Рассмотрим «постановочную» историю оперы, особенности ее драматургии более подробно.

«Гюльнара» была завершена, по всей видимости, поздней весной 1932 г. Об этом свидетельствует письмо концертмейстера О. П. Вермель (Померанцевой) к Ю. Вейсберг, датированное февралем 1932 г., в котором идет речь о предстоящем в мае того года разучивании партий оперы в связи с планируемым исполнением отрывков на радио [12]. Соответственно, можно предположить, что к этому времени мог быть закончен клavier оперы.

В основе либретто «Гюльнары» — либретто, написанное С. Парнок для оперы «Похитительница сердца» М. Штейнберга, Совместная работа над произведением продолжалась в течение 1913—1917 годов, но так и не была завершена. Из всей оперы изданными оказались только два сольных номера Гюльнары — Песня из IV действия (клavier, 1935) и Ариозо из III акта (клavier и партитура, 1938). Отрывки из «Гюльнары» впервые прозвучали в Большом зале Ленинградской филармонии и в музыкальном радиозэфире Всесоюзного вещания в сопровождении оркестра в 1934 г.

Хронология основных событий «жизненного» пути «Гюльнары»

Отрывки из оперы, начиная с 1934 г., постоянно звучали в концертных программах, а их исполнителями были признанные мастера: заслуженный коллектив республики, оркестр Ленинградской государственной академической филармонии под управлением И. Мусина, Е. Мравинского, Г. Фительберга, солистов — О. Головиной, Л. Вырлан, Л. Соломяк, О. Чишко и др.

Постановка оперы, несмотря на многочисленные обещания коллег и друзей (о чем свидетельствует переписка Вейсберг), так и не была осуществлена на сцене оперного театра. Негативная оценка, выставленная этой опере Экспертной Комиссией Всесоюзного конкурса, проходившего в Большом театре в 1934 г., оставила автора без всяческих надежд на постановку. В записных книжках Штейнберга подробно описаны два заседания этой комиссии, на которых обсуждалась «Гюльнара». Вопреки всем доводам Штейнберга в защиту «Гюльнары», Вейсберг была удостоена лишь похвального отзыва. [13, л. 16 об.-17].

Длительные переговоры с Всесоюзным радиокомитетом о готовящемся радио-монтаже этой оперы (1935—1936 гг.), как будто бы подтверждали, что это произойдет в марте 1936 г. Но документально подтвердить предположение не удалось.

Год спустя авторское самолюбие Вейсберг в отношении «любимого детища» было удовлетворено: сценическую постановку оперы осуществили учащиеся оперного класса Музыкального училища им. Гнесиных: в архиве Вейсберг сохранилась вырезка из газеты, озаглавленная «Ученический показ», и фотография одной из коллективных сцен спектакля [14]. Слушатели и исполнители были в восторге.

Драматургия «Гюльнары» в целом предопределена ее лирико-комическим жанром. Стихия лирических чувств без острых психологических коллизий, счастливый конец, комические моменты в сюжете (переодевание танцовщицы Гюльнары в простую покупательницу, хитростью и обманом вернувшую себе возлюбленного Гуссейна) характеризует «Гюльнару» как типично бытовую народную оперу, быть может, с некоторыми элементами *opera buffa*.

В опере много народных, хоровых сцен, поскольку большая часть действия происходит на улицах Багдада. Драматургия Сцены Базара — самой крупной из народных сцен — по своей красочности, оживленному сценическому движению, многогранному изображению толпы с постоянной сменой действующих групп, нагнетанию динамического напряжения, чередованию сольных и хоровых эпизодов, безусловно, решена в традициях Римского-Корсакова (сцена Торжища в «Садко») и Стравинского (сцена народного гулянья на Масляной в «Петрушке»).

С сюжетом «Гюльнары» согласуется восточная стилистика. Под восточными композитор понимает широкий круг музыкальных интонаций. В этом смысле Вейсберг продолжает традиции своего учителя Н. А. Римского-Корсакова — те, что были заложены еще в «Шехерезаде». Как написано в программке к спектаклю «Гюльнары», автором в свободной обработке использован ряд народных восточных напевов (арабских, грузинских, армянских, тюркских и т. д.).

Интонационная драматургия оперы разветвленная. С одной стороны, она выстраивается развитием сюжетной фабулы — противоположением веселого вольного мира музыкантов скучному, чванному миру богатых купцов и знати. И если для характеристики первых используется обобщенно-ориентальный тематизм песенного или танцевального склада, то образы главных героев (Шейха, Гюльнары, Гуссейна) обрисовываются с помощью «восточной» интервалики другого типа — ритмически угловатой, дикой, грубо и жестко звучащей, отдаленно напоминающей варваризмы, скифские образы Прокофьева, Стравинского, Бартока.

Помимо Востока, в опере представлен еще и русский мир. Это — тематизм скоморохов: вокальный и инструментальный. Чередование задорной скороговорки с гармошечно-балалаечными переборами, бойкие инструментальные наигрыши флейты, «приплясывающий» ритм, — такие «скоморошьи» средства использовались еще в операх Бородина, Мусоргского, Стравинского (в «Петрушке», «Байке про Лису, Петуха, Кота да Барана»). Таким образом, интонационная драматургия строится на чередовании, противопоставлении и комбинировании трех тематических пластов.

Вокальные партии в «Гюльнаре» написаны, преимущественно, в декламационной манере. Исключение составляют фрагменты развернутой кантилены в замкнутых эпизодах (Песня Нуреддина, ариозо Гюльнары из 1-го действия и т. д.). Однако удельный вес подобных номеров в общем потоке сквозного развития музыкального материала не велик. Помимо сольных эпизодов, имеются также и небольшие ансамбли — дуэтино, трио и другие. Согласуясь с общей динамикой движения сюжета к счастливой развязке и всеобщему ликованию, а также последовательно нагнетая напряжение в массовых сценах от начала к концу оперы, Вейсберг включает в последнюю картину танцевальные номера: Пляску Гюльнары, Танец прислужниц и Общую пляску. Замечу, что именно благодаря наличию в структуре оперы замкнутых сольных и ансамблевых эпизодов было возможно исполнение отдельных фрагментов в концертах.

«Гюльнара» подводит черту под увлечением Вейсберг восточной тематикой и шире — оперным творчеством. Возможно, переживания, связанные с ее постановкой, охладили интерес Вейсберг к этому жанру. Она обратилась к камерно-вокальному творчеству, к пению с фортепиано, к обработкам молдавских народных песен. Здесь (и в более ранних своих романсах, в детской камерной музыке) она чувствовала себя более уверенно, вне штампов и условностей оперного жанра.

В целом, оперное творчество Вейсберг относится к периоду ее творческой зрелости. В сочинениях этого времени максимально полно проявилось ее композиторское дарование, опыт и профессионализм. Оперы Вейсберг, так и не увидевшие свет ramпы при ее жизни, сейчас могут быть поставлены и, наверняка, обретут свою слушательскую аудиторию.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ОР РНБ — отдел рукописей Российской национальной библиотеки
КР РИИИ — кабинет рукописей Российского института истории искусств
РГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства
ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры
Музгиз — Государственное музыкальное издательство
Госиздат — Государственное издательство

ABBREVIATIONS

MD NLR — the Manuscripts Department of the National Library of Russia
MC RIHA — the Manuscripts Cabinet of the Russian Institute for History of Arts
TsGLA — the Central State Literary Archive
StTsMMC — the State Central Museum of Musical Culture
Muzgiz — the State Music Publisher
Gosizdat — the State Publisher

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. ОР РНБ. Ф. 639. Оп. 1. Ед. хр. 153–168.
2. ОР РНБ. Ф. 639. Оп. 1. Ед. хр. 169.
3. ОР РНБ. Ф. 639. Оп. 1. Ед. хр. 170.
4. ОР РНБ. Ф. 639. Оп. 1. Ед. хр. 171–175.
5. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 14. Kassel-Basel- London.1989. 1544 sp.
6. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1113. Записная книжка № 15. Л. 8 (1 марта 1940 г.).
7. Советские композиторы и музыковеды: справочник в 3 т. / Сост. Г. Б. Бернандт. М.: Сов. композитор, 1978. Т. 1. 270 с.
8. Советские композиторы: краткий биографический справочник /Сост. Г. Б. Бернандт, И. Должанский. М.: Сов. композитор, 1957. 695 с.
9. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. Ед.хр.1110. Записная книжка № 12. Л. 22–23 об. (1 марта 1937 г.).
10. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп.1. Ед. хр. 125. Л.14-об.
11. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1104. Записная книжка № 6. Л. 37-об. (6 апреля 1923 г.).
12. ОР РНБ. Ф. 639. Оп.1. Ед. хр. 251.
13. КР РИИИ. Ф.28. Оп.1. Ед.хр.1109. Записная книжка № 11. Л.16 об.-17. (31 марта и 20 апреля 1934 г.).
14. ОР РНБ. Ф.639.Оп.1. Ед.хр.330.

REFERENCES

1. OR RNB. F. 639. Op. 1. Ed. hr. 153–168.
2. OR RNB. F. 639. Op. 1. Ed. hr. 169.
3. OR RNB. F. 639. Op. 1. Ed. hr. 170.
4. OR RNB. F. 639. Op. 1. Ed. hr. 171–175.
5. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 14. Kassel-Basel- London.1989. 1544 sr.
6. KR RIII. F. 28. Op. 3. Ed. hr. 1113. Zapisnaya knizhka № 15. L. 8 (1 marta 1940 g.).
7. Sovetskie kompozitory i muzykovedy: spravochnik v 3 t. / Sost. G. B. Bernandt. M.: Sov. kompozitor, 1978. T. 1. 270 s.
8. Sovetskie kompozitory: kratkij biograficheskij spravochnik /Sost. G. B. Bernandt, I. Dolzhanskij. M.: Sov. kompozitor, 1957. 695 s.
9. KR RIII. F. 28. Op. 3. Ed. hr. Ed.hr.1110. Zapisnaya knizhka № 12. L. 22–23 ob. (1 marta 1937 g.).
10. RGALI. F. 2954. Op.1. Ed. hr. 125. L.14-ob.
11. KR RIII. F. 28. Op. 3. Ed. hr. 1104. Zapisnaya knizhka № 6. L. 37-ob. (6 aprelya 1923 g.).
12. OR RNB. F. 639. Op.1. Ed. hr. 251.
13. KR RIII. F.28. Op.1. Ed.hr.1109. Zapisnaya knizhka № 11. L.16 ob.-17. (31 marta i 20 aprelya 1934 g.).
14. OR RNB. F.639.Op.1. Ed.hr.330.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

М. М. Мазур — канд. искусствоведения; Marina1mm@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Marina M. Mazur — Cand. Sci. (Arts); Marina1mm@gmail.com