

Автор статьи – Елена Кузина – студент III курса исполнительского факультета (фортепиано) ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова».

Научный руководитель – Любовь Абрамовна Купец – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова».

Елена Кузина

**«ПРИНЦЕССА ГРЁЗА» Ю.И. БЛЕЙХМАНА:
ЗАБЫТЫЙ ПРИМЕР РУССКОГО ВАГНЕРИЗМА**

Вагнеризм в России – уникальное и масштабное явление. Роль российского вагнерианства в музыкальной культуре Петербурга рубежа 19–20 веков упоминается во многих исследованиях, среди них, например, работы Т. Букиной [5]. Однако имя Ю.И. Блейхмана в них отсутствует.

А между тем, Юлий Иванович Блейхман (1868–1910) не удержался в стороне от написания произведений в сложном жанре оперы: его перу принадлежат две – духовная «Севастьян Мученик» (или «Светоч Христианства») и лирическая «Принцесса Грёза». Наиболее популярны были романсы Блейхмана, как отметил Н. Финдейзен: «Наиболее любимый жанр покойного композитора – романс салонного типа, не лишённый изящества» [4, 43]. Этот жанр стал для композитора предметом воплощения в реальность с помощью таланта всех задумок, здесь он чувствовал своё предназначение: «По характеру дарования, он был создан для романса <...> Истинное призвание – салонный романс. Здесь он себя чувствует, как в родной стихии. Он творит легко и непринуждённо. Число его романсов очень велико. Его приятный мелодический дар бьёт ключом и напевы, один другого сластнее, ласкают слух» [7, 7-8].

Несмотря на это, Юлий Иванович не останавливался лишь на камерно-вокальных сочинениях. Полученные им профессиональные знания и у профессоров Петербургской консерватории – Н.Ф. Соловьёва и Н.А. Римского-Корсакова, и у профессоров Лейпцигской консерватории – К. Рейнеке и С. Ядассона не давали покоя и подталкивали на различные эксперименты поиска себя и в крупных жанрах в том числе¹.

Современник Ю. Блейхмана И. Кнорозовский раскрыл в облике композитора творца, который стремился познать все жанры в композиции; это же свидетельствует о намерении музыканта к развитию и самосовершенствованию вопреки жанровой стагнации: «Его неудержимо влекло к более сложным формам и к более серьёзным задачам. <...> Основательная научная подготовка дала ему недюжинную композиторскую технику, которая открывала ему путь во все области музыкального творчества. И он пробовал свои силы то в камерной музыке (квартет), то в оратории (“Себастьян”), то в опере (“Принцесса Грёза”). Во всех этих произведениях проглядывается нежная индивидуальность, одарённая музыкальностью, богатством мелодической изобретательности и образностью мышления» [7, 8].

Подтверждением у Блейхмана больших знаний и в области оркестра стала статья из раздела «Хроника» журнала «Театр и искусство» от 4 января 1898 года. По словам автора статьи, масштабным произведениям Блейхмана свойственны сложность оркестровки и её техничность: «Интересное концертное турне предпринимают в предстоящем Великом посту артистка нашей оперной сцены г-жа Куза, талантливый композитор Ю.И. Блейхман и баритон И.И. Никитин. Программа концертов будет составлена исключительно из произведений г. Блейхмана и в неё войдут такие крупные произведения, как А-дурная симфония, балетная сюита, отрывки из оперы

¹ Более подробную биографию Блейхмана см. [8].

«Принцесса Грёза», не говоря о столь популярных романсах этого композитора. <...> Концерты, по необходимости, придётся ограничить Харьковом, Киевом, Одессой, так как только в этих городах имеются оркестры способные выполнить серьёзную симфоническую программу» [12, 9-10].

Блейхман обладал прекрасными знаниями в области оркестровки и имел собственное мнение насчёт написания партитуры: он считал, что вместо однообразия нотный текст необходимо наделить богатым звучанием и тембральной разносторонностью. Именно эти качества композитор отметил в рецензии на премьерную постановку оперы А. Симона «Песнь торжествующей любви» 2-го декабря 1897 года в Большом театре Москвы: «С технической стороны “Песнь торжествующей любви” изобличает в г. Симоне недюжинного музыканта. Оркестрована опера эффектно, хотя инструментовка её и кажется порой несколько монотонной, вследствие того, что г. Симон часто прибегает к одним и тем же приёмам. Местами автор заглушает певцов. Этот грешок водится» [2, 6].

Синтезировав свои знания и стремления, Юлий Иванович приступил к написанию оперы. В основу сюжета лёг текст, написанный Т.Л. Щепкиной-Куперник по драме Э. Ростана, основанный на широко распространённой в Средние века легенде о любви трубадура Джауфре Рюделя к триполийской принцессе Мелиссанде (или Мелисинде). Эти чувства были «слепыми» и возникли у главного героя только исходя из рассказов людей. Рюдель, желая увидеть принцессу, снарядил корабль и отправился в Триполи. Во время пути он тяжело заболел и думал, что не доживёт до прибытия в пункт назначения. Но всё-таки ему удалось добраться и до момента смерти увидеть в порту Мелисанду, пришедшую на корабль. Действие оперы происходит в 12 веке. Всего в опере актов четыре: 1 («На корабле») и 4 («Смерть поэта») акты – на

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

корабле; 2 («Посол поэта») и 3 («Лилии и розы») акты – во дворце Принцессы.

Премьера оперы состоялась 1 октября 1900 года в Новом театре Москвы [6, 238-241].

Роли исполняли:

Жоффруа Рюдель, принц Блейский (тенор) – Леонид Витальевич Собинов;

Бертран, провансальский трубадур, рыцарь, друг Рюделя (баритон) – Илья Яковлевич Соколов;

Трофимий, духовник Рюделя (бас) – Степан Евтропиевич Трезвинский;

Эразм, врач Рюделя (баритон) – Сергей Алексеевич Борисоглебский;

Капитан (бас) – Александр Иванович Стрижевский;

Кормчий (тенор) – Моисей Вениаминович Толчанов (из труппы хористов);

Мелиссанда, принцесса Триполийская, невеста Византийского императора Комнена (сопрано) – Александра Михайловна Маркова;

Соризмонда, её подруга (меццо-сопрано) – Серафима Андреевна Сеницына;

Рыцарь Зеленых лат, телохранитель принцессы, вассал Комнена (бас) – Георгий Семёнович Чернорук;

Скарчиафико, генуэзский торговец (тенор) – Александр Михайлович Успенский;

Николоз, его слуга – Сергей Яковлевич Ширяев (артист балетной труппы);

Герольд (без голоса) – Михаил Николаевич Былов;

Танцы во втором действии поставил режиссёр по балетной части Нового театра Николай Фёдорович Манохин.

Пляска шутов: Константин Ефремович Иванов, Александр Дмитриевич Чумаков, Евгений Михайлович Иванов, Михаил Иванович Перешивкин, Николай Прокопьевич Семенов, Александр Макарович Сигуля, Егор Сергеевич Кулыгин, Василий Еремеевич Иванов, Анна Николаевна Кудрявцева и Надежда Григорьевна Елисеева.

Танец невольниц: Клавдия Константиновна Соловьева, Александра Фёдоровна Калишевская, Мария Фёдоровна Иванова, Мария Петровна Симонова, Александра Никаноровна Нарышкина, Ольга Владимировна Кочетовская и Наталья Дмитриевна Сергеева.

Все **декорации** для оперы были написаны декоратором Нового театра Карлом Фёдоровичем Вальцем. **Освещение** – Петр Леонтьевич Грасицкий

После премьеры в 1900 году опера была поставлена 4 раза: 8, 22 октября, 12 ноября и 10 декабря [10, 53]. Сохранилась и рецензия на премьеру оперы. Автор статьи В. Баскин уличает композитора в чрезмерной серьезности: «Ю.И. Блейхман <...> посмотрел на свою задачу с слишком серьезно-драматической стороны; его музыка слишком громоздка для этого ажурного сюжета» [1, 743]. Рецензент предъявлял и серьезные претензии к стилю композитора. Так, Блейхмана осудили в «тяжеловесности», сравнив его музыку с музыкой Р. Вагнера ввиду отсутствия финалов, стандартных арий, вместо которых исполнялись ариозно-речитативные фразы: «Наш композитор, как будто нарочно избегает оперных финалов; конечно, можно обойтись и без них; но выигрывает ли от этого опера? Ничуть» [там же]; «г. Блейхман весьма редко награждает своих героев общепринятыми ариями, <...> даже, можно сказать, в ущерб художественному впечатлению» [1, 742-743]. Образы героев, по мнению критика, были переполнены внутренними переживаниями, что не схоже с лирическим и поэтизированным сюжетом: «Начинающему автору следовало поставить себе образцом в этом отношении Моцарта, Глинку, Мейербера, у которых герои выражаются каждый

свойственным ему музыкальным языком, характерным, образным, мелодическим и ясным, а не Вагнера, с его мёртвыми формулами и бездыханными трупами» [1, 743].

Несмотря на эти упреки в вагнеризме, цитаты из рецензии о премьере оперы Блейхмана «Принцесса Грёза» в Москве свидетельствуют скорее не столько о качестве музыки Блейхмана, сколько об антипатии критика к Вагнеру в принципе и стали поводом для высказывания субъективной неприязни к композитору. Не секрет, что вагнеровская драма так или иначе влияла на музыкальный слой населения не только Европы, но и России. Поэтому Баскина, скорее всего, можно отнести к противникам вагнеризма.

Позднее Л.Л. Сабнеев напишет в своих «Воспоминаниях о Скрябине»: «Можно сказать, что тогда² Москва музыкальная разделялась на две половины, далеко не равные. Большая составляла партию “консервативную” <...>. Это была партия музыкантов, которые не признавали Вагнера, которые музыку считали только до него. <...> Тут же не любили и наших “кучкистов” <...>. Огромное большинство музыкантов и композиторов принадлежало к этой группе. Огромная часть музыкальной прессы тоже, так или иначе, принадлежала к этому лагерю» [9, 27].

Однако в опере Блейхмана прослеживаются не только черты опер Вагнера. В приведенной таблице представлены особенности вагнеровской драмы в «Принцессе Грёзе» и других жанровых моделей.

² В книге Л.Л. Сабанеева «Воспоминания о Скрябине» идёт речь о музыкальной жизни Москвы начала XX века.

Таблица 1.

Типологические черты	Примеры
Вагнеровская драма	
Сюжет, основанный на мифах, передающий прежде всего внутренние психологические состояния героев	Сюжет, основанный на средневековой легенде с привлечением непосредственно этих же героев в опере, передающий внутренние страдания Рюделя Мотив корабля сближает сюжет «Принцессы Грёзы» с сюжетом «Лоэнгрин» Вагнера
«Вагнеровские» певцы, принцип речитативности, арии замещаются монологами и диалогами	Структура оперы близка вагнеровской декламации, вместо арий монологи и диалоги
Нет чёткой структуры несмотря на деление на сцены	Нет границ сцен, что создаёт ощущение непрерывности действия
Вместо увертюры вступления с лейтмотивами	Вступления ко всем актам
Наличие лейтмотивов	Главным лейтмотивом становится тема любви, которая лежит в основе дуэта Бертрана и Мелисанды «Любовь это сон упоительный» (акт 3, сцена 11)
Французская лирическая опера	
Сюжет об истории несчастной любви, счастьем которой мешают обстоятельства, в сюжете нет побочных линий.	История о несчастной любви Рюделя к Принцессе Мелисанде, которая является невестой Византийского императора Комнена. Счастьем мешает не только статус невесты Принцессы, но и смертельная болезнь Рюделя. Вся опера – история о том, как Рюдель стремился к Мелисанде
В конце оперы умирает главный герой/героиня	Умирает несчастный Рюдель
Ненормированное количество актов (3-4) с делением на сцены	В опере 4 акта: Акт 1 («На корабле») – 12 сцен Акт 2 («Посол поэта») – 13 сцен Акт 3 («Лилии и розы») – 6 сцен Акт 4 («Смерть поэта») – 10 сцен
Большая парижская опера (мейерберовского типа)	
Персонажи разбиты на различные социальные группы	Высокие: Принцесса Мелисанда

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

	<p>Принц Жоффруа Рюдель Низкие: матросы, капитан, юнги, слуги и т.д.</p>
Трагические персонажи	<p>Матросы, пострадавшие от бурь Рюдель, страдающий от физической и эмоциональной боли – неразделимая любовь и смертельная болезнь Капитан, матросы и приближённые Рюделя страдают, видя, как умирает Жоффруа Принцесса Мелиссанда винит себя в том, что Рюдель смертельно заболел на пути к ней</p>
Взаимная любовь – влюблённые пары	<p>Принцесса Мелиссанда и Бертран Принцесса Мелиссанда и Принц Рюдель</p>
Религиозные мотивы	<p>Акт 1: Сцена 8: Гимн: «Слава тебе Боже Великий» Акт 4: Сцена 6: молитва Трофимия и хора «Proficiscere anima» Сцена 8: молитва Трофимия и хора женщин и моряков «Requiem! Requiem aeternam»</p>
Массовые сцены	<p>Акт 1: Сцена 10: трио Эразма, Капитана и Трофимия с хором моряков «Ты именем небесных сил зови её сюда» Акт 2: Сцены 6 и 8: балет Акт 3: Сцена 2: Хор невольниц «Принцессы нашей краше ещё не видел свет» Акт 4: Сцена 8: Сцена Мелисанды, Соризмонды, Бертрана, Трофимия «Его глаза не закрывайте» с молитвой хора женщин и моряков «Requiem! Requiem aeternam»</p>
Зрелищная театрализация	<p>Акт 2 – роскошный дворец принцессы Мелисанды; танцы шутов и невольниц</p>
Общие черты – французской лирической и большой парижской опер	
Оркестровые эпизоды	<p>Вступления к актам; Финалы; Акт 1: Сцена 5 – оркестровый эпизод</p>

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

	<p>Акт 2: 3 сцена – появление Мелисанды (с колоколом) Сцена 6 и 8 – балет</p> <p>Акт 3: Сцена 6 – Бертран и Мелисанда в смущении</p>
Танцевальные сцены, балет	<p>Акт 2: Сцена 6: Балет – Танец Шутов Сцена 8: Балет – Танец рабынь</p>
Номерная структура	<p>Все хоры;</p> <p>1 акт: Сцена 8: Гимн: «Слава тебе Боже Великий» Сцена 10: трио Эразма, Капитана и Трофимия с хором моряков «Ты именем небесных сил зови её сюда»</p> <p>2 акт: Сцена 8: Песнь Соризмонды и Мелисанды «Опасайся быть суровой» Сцена 11: дуэт Бертрана и Мелисанды «Любовь это сон упоительный»</p> <p>3 акт: Сцена 3: Дуэтино Меллисанды и Бертрана «Перед пышной розой лилия склонилась» Дуэтино Меллисанды и Бертрана «В край волшебных красок мы с тобой умчимся»</p> <p>4 акт: Сцена 3: Трио Мелисанды, Бертрана и Трофимия с хором моряков и приближённых принцессы «Пусть сыпятся цветы»</p>
Итальянская историческая мелодрама	
Любовный треугольник	<p>Принцесса Мелисанда</p> <p>Принц Рюдель Бертран</p>
Второстепенная роль оркестра – «Большая гитара»	Оркестр аккомпанирует вокальной партии, за исключением оркестровых эпизодов

Черты русских опер (Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова)	
Большое количество хоров ³	<p>1 акт: Сцена 3: Речитатив Кормчего с хором старых и молодых моряков</p> <p>2 акт: Сцена 1: Хор Пилигримов «Привет тебе чертог! Привет!»</p> <p>3 акт: Сцена 2: Хор невольниц «Принцессы нашей краше ещё не видел свет»</p> <p>4 акт: Сцена 3: Трио Мелисанды, Бертрана и Трофимия с хором моряков и приближённых принцессы «Пусть сыпятся цветы»</p>

Исходя из этих примеров, можно сделать вывод, что Ю. Блейхман использовал многочисленные жанровые модели в опере «Принцесса Грёза», сформировавшиеся в 19 веке в различных странах – Франции, Германии, Италии, России, – которые сделали ее полинациональной по своей структуре.

Блейхман был женат на примадонне Императорского Мариинского театра, певице – Ефросинье Ивановне Куза. Большинство романсов он сочинял, подстраиваясь под особенности ее голоса, и у них складывался ансамбль: Куза пела, Блейхман – играл на рояле. Блейхман оказывал огромное влияние на становление творческого пути жены. Как отмечал Э. Старк: «Мужем Кузы сделался Юлий Иванович Блейхман, композитор <...>, музыкант во всяком случае достаточно хороший, чтобы сделать из Кузы певицу и, в особенности, насколько только было возможно, развить в ней музыкальность. <...> Этого Блейхман, несомненно, достиг, так что Куза

³ Также хоры близки вагнеровской драме, например, хор моряков, хор юнгов и хор пилигримов из 1 акта можно сопоставить с хорами из «Летучего голландца» и «Тангейзера» Р. Вагнера, а хоровые молитвы 4 акта с хорами опер Дж. Мейербера.

могла с честью нести на себе репертуар драматического сопрано» [11, 32]. Следует предположить, что это влияние было взаимным. Известно, что Куза отличалась в исполнении ролей опер Вагнера, ее игра была пронизана харизмой и чувственностью: «А в вагнеровских ролях, не только в поэтичной, сердцем чистой и жалостливой Елизавете, которая у Кузы была первой ролью в вагнеровском репертуаре, но и в мужественной, ярко-пламенной Брунгильде артистка сумела дать довольно близкое проникновение в стиль Вагнера, преодолеть все его трудности и показать в прекрасной форме, с очень выразительными оттенками, всю красоту вагнеровской музыкальной речи» [11, 34]. И, хотя, на премьере дебютировала московская певица Александра Михайловна Маркова, позднее Куза тоже стала исполнительницей роли принцессы Грёзы уже на сцене Мариинского театра.

Почему же премьера оперы прошла в Москве, а не в Петербурге? Сам Блейхман отмечал разницу между московским зрителем и петербургским. Он писал: «Московская публика с большим интересом относится и к музыке, и к исполнителям. Это не наша⁴ чопорная абонементная публика приезжающая в театр скорее для процесса пищеварения, нежели для того, чтобы сознательно слушать, анализировать и ценить музыку. Она способна расхолодить любого певца. А между тем та же публика не скупится на аплодисменты и восторги, когда слушает безголосых итальянских певцов, которым, за исключением Баттистини, уже пора в богадельню» [2, 6].

Вопреки публичным упрекам опера Блейхмана обрела успех у публики, о чем свидетельствует добавленная к рецензии Баскина статья неизвестного автора: «Опера имела несомненный успех: автора и исполнителей вызывали после каждого акта, начиная с первого, по несколько раз; <...> г. Блейхману помимо вызовов с артистами и соло устроена была

⁴ В данном контексте имеется в виду петербургская публика.

оация по окончании оперы; ergo можно констатировать крупный успех, чему можно только радоваться» [1, 753-744]. В сезон премьеры (1900–1901 гг.) опера ставилась 5 раз на сцене Нового театра Москвы. Однако, в следующем сезоне опера не состояла в репертуаре театров ни Петербурга, ни Москвы.

«Он писал оперу с увлечением, надеясь с полным правом на большой успех, но целый ряд условий – а в том числе и подкрававшаяся болезнь помешали проведению этой интересной и, безусловно, талантливой вещи на большую сцену» [3, 79] – отметил автор некролога в журнале «Нива». Возможно, мучительная двенадцатилетняя болезнь не позволила композитору активно пропагандировать свою музыку, поэтому сегодня его имя остается неизвестным, несмотря на отмеченную критиками одаренность: «Характерными качествами таланта покойного композитора являются, как мы уже заметили выше, мелодичность и мягкий задушевный лиризм. С особой яркостью эти стороны его таланта сказываются в прекрасных романсах Ю.И. Блейхмана и в его “Принцессе Грёзе”. Но жестокая судьба обрекла его на трагедии тела и духа и несправедливое, обидное невнимание» [там же].

Оперы Рихарда Вагнера пользовались огромной популярностью на рубеже 19–20 веков, особенно в России. Несомненно, его влияние отразилось и на русской оперной традиции. Одним из таких примеров внедрения вагнеровской драмы является опера «Принцесса Грёза» петербургского композитора Ю.И. Блейхмана. Пропустив через призму российского менталитета, композитор смог преподнести вагнеровские черты увлекательно и интересно зрителю. Однако спустя более века и по сей день эта опера и имя композитора незаслуженно забыты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баскин В. «Принцесса Грёза» (Новая опера г. Блейхмана) // Театр и искусство. № 42. 1900. 15 октября.
2. Блейхман Ю. Песнь торжествующей любви // Театр и искусство. № 1. 1898. 4 января.
3. Блейхман Ю. И. // Нива. № 4. 1910. 23 января.
4. Блейхман Ю.И. // Русская музыкальная газета. № 2. 1910.
5. Букина Т. «Высокая классика» в бытовом пространстве культуры: технологии адаптации (вагнеровская традиция в Петербурге рубежа XIX-XX веков) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vysokaya-klassika-v-bytovom-prostranstve-kultury-tehnologii-adaptatsii-vagnerovskaya-traditsiya-v-peterburge-rubezha-xix-hh-vekov> (дата обращения: 30.03.2018).
6. Ежегодник императорских театров. Сезон 1900–1901 г. Издание дирекции императорских театров, под редакцией Л.А. Гельмерсен. С. 238–241.
7. Кнорозовский И.Ю. И. Блейхман // Театр и искусство. № 1. 1910. 3 января.
8. Кузина Е. Юлий Блейхман и Валентина Куза (из истории забытых романсов серебряного века) // Исследования молодых музыковедов. Сборник статей по материалам конференции 11–12 апреля 2017 года. – М., 2017. С. 73–80.
9. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2014.
10. Список пьес, исполненных на сценах Императорских театров в сезон 1900–1901 г. // Ежегодник императорских театров. Сезон 1900–1901 г. Издание дирекции императорских театров, под редакцией Л.А. Гельмерсен.

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

11. Старк Э.А. Петербургская опера и её мастера (1890-1910). – Л. – М.: Искусство, 1940.

12. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. № 1. 1898. 4 января.