

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Шавырина Елизавета Андреевна

Антонин Дворжак и русская музыкальная культура

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор Сусидко И. П.

Москва — 2024

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Дворжак и Россия	13
1.1. Биографические пересечения	13
1.2. Дворжак и Чайковский.....	20
1.3. Гастроли в России: рецепция в русской прессе (1880–1890).....	32
Глава 2. Чешско-русские музыкальные связи	44
2.1. Панславизм в Чехии и России	44
2.2. Западнославянские мотивы в творчестве русских композиторов второй половины XIX века	61
2.3. Славянские сочинения Дворжака.....	76
2.4. Жанр думки и его поэтика	96
Глава 3. Оперы Дворжака: русские мотивы.....	115
3.1. Опера «Димитрий»: локальный колорит в музыке и либретто	116
3.2. «Черт и Кача»: танец — носитель национального начала	131
3.3. «Русалка» Дворжака — русские параллели.....	142
Заключение	161
Список литературы	165
Список иллюстраций.....	183

Введение

Актуальность темы исследования. В российском музыковедении музыкальное искусство славянских композиторов второй половины XIX века, к которым относится Антонин Дворжак (1841–1904), нечасто привлекает внимание исследователей. Последняя русская монография о чешском композиторе, написанная Валерией Николаевной Егоровой, издана почти тридцать лет назад¹, и несмотря на то, что она охватывает все важнейшие сферы жизни и творчества Дворжака, до сих пор остаются проблемы, требующие отдельного и более детального рассмотрения. К ним относятся длительные и многообразные связи чешского классика с русской музыкальной культурой.

Контакты с Россией занимают важное место как в биографии, так и в творчестве Дворжака. Они также встраиваются в европейский художественный контекст второй половины XIX века, когда получило распространение такое широкое социокультурное течение, как панславизм. Русские «мотивы» охватывают значительный период его жизни длиной более чем тридцать лет — от времени творческого становления до отъезда в Америку. 1880-е годы ознаменовались знакомством и перепиской с Петром Ильичом Чайковским, в 1890-м состоялись гастроли композитора в Москве и Петербурге. Особый интерес представляют творческие пересечения чешского классика с русской музыкальной культурой, которые, как нам кажется, можно рассмотреть и на примере сочинений, непосредственно отсылающих к России, и, шире, в связи с произведениями, имеющими ярко выраженную общеславянскую направленность. Вместе с тем расширить взгляд на славянский культурный диалог может анализ находящихся на периферии и редко привлекающих исследователей западнославянских сочинений русских композиторов. Параллели с русской традицией находят воплощение и в театральных сочинениях Дворжака, которые по многим параметрам оказываются «созвучны» некоторым операм русских композиторов.

¹ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. М., 1997.

Целенаправленное исследование «русского вектора» в биографии и музыке Дворжака пока отсутствует. Однако *актуальность темы диссертации*, как нам кажется, определяет не только этот факт, но и возросший в последнее время интерес к изучению пересечений и взаимодействий различных национальных традиций, позволяющих внести новые акценты в интерпретацию, казалось бы, уже хорошо известных явлений.

Основная *цель* исследования — комплексное рассмотрение биографических и творческих связей Дворжака с русским музыкальным искусством в контексте общекультурных процессов в Чехии и России.

Она определила ряд *задач*:

- дать характеристику проявлению в чешской и русской музыкальной культуре идей панславизма;
- собрать и систематизировать разрозненную историческую информацию о контактах Дворжака с Россией;
- исследовать взаимоотношения Дворжака и Чайковского как одну из страниц русско-чешских музыкальных связей;
- проанализировать отклики критиков на музыку Дворжака в Москве и Петербурге с 1880 по 1890 годы (1880 — первое исполнение музыки Дворжака в России, 1890 — гастроль Дворжака) и на «славянские» сочинения Дворжака (до 1904 года);
- на основе анализа сочинений Дворжака в разных жанрах, обозначенных композитором как «славянские», выявить способы воплощения славянского колорита у Дворжака;
- определить роль жанра думки в творчестве Дворжака, охарактеризовать его поэтику;
- сопоставить стилевые и драматургические особенности опер со славянской тематикой в творчестве Дворжака и его русских современников.

Объект исследования — биография и творчество Дворжака, *предмет* — связи и пересечения, возникающие с русской музыкальной культурой.

Материал диссертации и обоснование его выбора. Основное внимание в работе уделено произведениям Дворжака, связанным с русской культурой и славянской тематикой, таким как «Славянский» квартет и ряд думок, «Славянские танцы», «Славянские рапсодии»; вокальные опусы «Из “Букета славянских песен”», «Русские песни»; оперы «Димитрий», «Черт и Кача», «Русалка». Кроме того, материал исследования составили произведения русских композиторов, привлекавшиеся для сравнения: «Снегурочка», «Ночь перед рождеством» Н. А. Римского-Корсакова, «Черевички» П. И. Чайковского, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского; симфонические сочинения русских композиторов на западнославянские темы — симфоническая поэма «В Чехии» М. А. Балакирева, «Фантазия на сербские темы» Римского-Корсакова, «Русско-Сербский марш» Чайковского, а также сочинения в жанре думки Ф. Шопена, Ф. Листа, Н. В. Лысенко, Чайковского, Балакирева и др.

Отдельную группу материалов составляют рецензии на сочинения Дворжака в крупных городах России, статьи чешских журналов («Далибор», «Народные листы» и т. д.); исторические труды, позволяющие реконструировать культурный контекст и развитие движения панславизма в Чехии и России, в условиях которого создавались сочинения Дворжака и его современников — либреттистов и композиторов; письма Дворжака («Antonin Dvorak: letters and reminiscences» под ред. О. Шоурека², переписка с В. И. Сафоновым³), его корреспонденция и документы, изложенные В. Н. Егоровой⁴, письма Чайковского (Полное собрание сочинений Чайковского: «Литературные произведения и переписка»⁵).

Положения, выносимые на защиту:

1. Многообразные связи Дворжака с русской музыкальной культурой играют значимую роль в биографии и творчестве композитора. Наиболее плодотворно они реализовались в период 1870–1890-х гг., который в истории

² Šourek O. Antonín Dvořák: letters and reminiscences. Prague, 1954.

³ Киселев В. А. Переписка А. Дворжака с В. И. Сафоновым // Краткие сообщения Института Славяноведения АН СССР. М., 1955. № 17.

⁴ Antonin Dvořák. Korespondence a dokumenty. Sv. I–X. Praha, 1987–2004.

⁵ Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: литературные произведения и переписка / общ. ред. Б. В. Асафьева. М., 1953-.

Чехии совпал с пиком чешско-русских культурных отношений в рамках движения панславизма.

2. Русские «мотивы» в творчестве Дворжака отражают интерес композитора к национальной характерности разных народов, а также представляют собой одну из граней воплощения славянской тематики. В отличие от «славянских» сочинений, в том числе и думок, большая часть которых создана в инструментальных жанрах, собственно русский элемент воплощается у Дворжака в вокальных сочинениях.

3. Параллели с русской традицией в операх Дворжака выражаются в схожей трактовке общеромантических тенденций, таких, в частности, как использование приема *couleur locale*, обращение к жанру танца для создания национальной характерности и воплощение фантастического сюжета с водными девами. Своеобразная интерпретация Дворжаком русской истории в опере «Димитрий» и славянской мифологии в операх «Черт и Кача» и «Русалка» тем не менее находит немало точек соприкосновения с операми Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова в драматургическом и музыкально-выразительном аспектах.

4. Реакция прессы на исполнение сочинений Дворжака в России не была однозначной как в плане различия позиций московской и петербургской критики, так и в оценке композиционной техники и стиля композитора.

Методология и методы исследования. В диссертации использованы подходы и методы исследования, апробированные в музыковедении. К ним относится, в первую очередь, исторический подход, который позволяет определить место славянских сочинений в творческом наследии Дворжака, а также рассмотреть сочинения в историко-культурном контексте и проанализировать прижизненное восприятие музыки Дворжака в соотношении с представлениями наших дней. Применяется также биографический метод, основанный на изучении подробностей жизненного пути композитора и документов (в частности, писем Дворжака). Компаративный метод используется для проработки ряда принципиально важных для диссертации моментов, в том числе для сопоставления интерпретации жанров в национальных традициях, а

также для сравнения сочинений разных композиторов, в результате которого обнаруживаются общие и особенные качества. Для того чтобы проследить различия в восприятии музыки Дворжака в Москве и Петербурге до его приезда, во время гастролей и после них, применяется рецептивный подход, реализованный в анализе музыкально-критических отзывов. Структурно-функциональный метод анализа музыкальных произведений, разработанный в отечественной теоретической школе, позволяет исследовать композицию и музыкальную драматургию сочинений.

Степень разработанности темы диссертации. Связи Дворжака с Россией, его отношение к русской музыкальной культуре рассматриваются в основном в отдельных небольших статьях, а в монографиях, как правило, лишь упоминаются. Специальное исследование на эту тему отсутствует как в российской, так и в зарубежной литературе. В качестве основного труда, посвященного творчеству Дворжака на русском языке, отметим единственную монографию Егоровой (1997)⁶, в которой хронологически изложен жизненный путь композитора, дан подробный анализ его наиболее значительных сочинений и обзор менее известных опусов. Большую роль в советском дворжаковедении сыграл И. Ф. Бэлза, чьи многочисленные работы⁷ посвящены культуре и связям разных славянских народов, творчеству славянских композиторов и рассмотрению чешско-русских музыкальных связей. Вопрос культурного диалога между двумя славянскими народами затрагивает и В. Штепанек⁸ в статье, опубликованной в сборнике под редакцией Л. С. Гинзбурга (1967), в котором собраны важные исследования биографии и творчества Дворжака. Дружба чешского классика с Чайковским, его гастролы в России и отклики прессы на них изложены в статье В. А. Киселева (1951)⁹. Исследователь также составил

⁶ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. М., 1997.

⁷ Бэлза И. Ф. О славянской музыке: Избр. работы. М., 1963; Его же. Чешская оперная классика. М., 1951; Его же. Антонин Дворжак. М.-Л., 1949; Его же. Дворжак и русская музыка (к 50-летию со дня смерти великого чешского композитора) // Музыкальная академия. 1954. № 4. С. 70–78; Его же. Русские классики и музыкальная культура западного славянства. М.; Л., 1950; Его же. Из истории русско-польских музыкальных связей. М., 1955; Его же. Из истории русско-чешских музыкальных связей [на рубеже XIX и XX столетий]: в 2 т. / сост. И. Бэлза. Сб. 1: переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова с Болеславом Каленским. М., 1955.

⁸ Штепанек В. К истории чешско-русских музыкальных связей от истоков до Дворжака. Пер. с чеш. яз. Ю. Ритчика // Антонин Дворжак : сб. ст. / сост. и общ. ред. Л. С. Гинзбурга. М., 1967. С. 192–217.

⁹ Киселев В. А. Антонин Дворжак в России // Музыкальная академия. 1951. № 11. С. 78–82.

обширную библиографию (1967)¹⁰, позволяющую воссоздать картину того, какие сочинения Дворжака исполнялись в России и в какой мере возрастал интерес к музыке чешского композитора не только в Москве и Петербурге, но и в других российских городах.

Контакты Дворжака с Россией частично затронуты в зарубежных статьях Дж. Клэпема о гастрольях чешского композитора (1965)¹¹, Х. Шика о близости симфоний Дворжака и Чайковского (1996)¹², а также в книге М. Куны о приезде Чайковского в Прагу (1980)¹³. Ценным источником для исследования также стала американская монография «Dvorak and His World» (1993)¹⁴ под ред. М. Беккермана, одна из глав которой посвящена вопросу национальной характерности музыки Дворжака и обширное исследование «Rethinking Dvorak: Views from Five Countries» (1996)¹⁵ под ред. Д. Бевериджа, включающее в себя главы (3–5), в которых Дворжак рассматривается как чех, славянин и представитель общеевропейской культуры.

Славянская тематика в сочинениях Дворжака более изучена, однако эта информация также носит разрозненный характер. Отдельно рассматриваются думки в статье Д. Бевериджа (1993, 2018)¹⁶ и М. А. Сударевой (2009)¹⁷. Некоторые аспекты проявления национального колорита представлены в диссертации Е. Ю. Шигаевой (2014)¹⁸, где наряду с другими западноевропейскими операми, написанными на русские сюжеты, фигурирует «Димитрий» Дворжака.

Немаловажным источником стали исследования, затрагивающие театральные сочинения Дворжака. Обзор всех опер Дворжака встречаем в работах

¹⁰ Киселев В. А. А. Дворжак в русской периодической печати (1880–1904). Библиография // Антонин Дворжак: сб. ст. М., 1967. С. 226–254.

¹¹ Clapham J. Dvorak's Visit to Russia // *The Musical Quarterly*. 1965. Vol. 51, № 3. P. 493–506.

¹² Schick H. Dvořák's Eighth Symphony: A Response to Tchaikovsky? // *Rethinking Dvořák: views from five countries*. Oxford, 1996. P. 155–168.

¹³ Kuna M. *Čajkovskij a Praha*. Praha, 1980.

¹⁴ *Dvořák and His World* / ed. by Beckerman, M. Princeton, 1993.

¹⁵ *Rethinking Dvorak: Views from Five Countries* / ed. by Beveridge, D. Oxford, 1996.

¹⁶ Beveridge D. Dvořák's «Dumka» and the Concept of Nationalism in Music Historiography // *Journal of Musicological Research*. 1993. Vol. 12. P. 303–325; Его же. Antonin Dvorak and the Concept of Czechness // *Clavibus unitis*. 2018. № 7/1. P. 11–26.

¹⁷ Сударева М. А. Думка в творчестве Антонина Дворжака // *Музыкальная академия*. 2009. № 4. С. 172–178.

¹⁸ Шигаева Е. Ю. Русская тема в Западноевропейском музыкальном театре: конец XVIII — начало XX вв.: дис. ... канд. иск. Казань, 2014.

зарубежных исследователей Я. Смачного (2003)¹⁹, Дж. Клэпема (1957)²⁰. Драматургия сказочных опер композитора рассматривается в диссертации М. В. Быковских (1984)²¹. Аспект воплощения в опере «Русалка» архетипического образа морской деви изложен в диссертации Н. И. Вербы (2021)²². В статье Д. Бевериджа (2017)²³ представлен подробный обзор «Русалки», включающий историю создания, символически-смысловой анализ финала оперы, влияние Вагнера и др. Сказочные сюжеты опер Дворжака рассмотрены с опорой на фольклорные исследования Л. Н. Виноградовой (2000)²⁴, Э. В. Померанцевой (1975)²⁵, В. Я. Проппа (1996, 2001)²⁶.

Помимо этого, в диссертации использованы материалы трудов по истории Чехии²⁷, а также раскрывающие идеологию панславизма монографии В. А. Болдина (2018), Й. Колейки (1961), Г. В. Рокиной (2005), статьи А. А. Григорьевой (2013), В. Дубека (2001), О. В. Павленко (2016), Г. В. Рокиной (2010), О. А. Францовой (2015), сборник статей о Славянских съездах (1994)²⁸.

Многогранность связей Дворжака с Россией отсылает к ряду работ, косвенно связанных с темой исследования, но значительно повлиявших на него. Это труды, относящиеся к биографии и творчеству П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева, Б. Сметаны. К ним относятся также работы, в которых рассматриваются вопросы театра и оперной драматургии: диссертации Н. А. Антиповой (2007), О. В. Жестковой (2017), О. В. Комарницкой (2011), И. Ю. Неясовой (2000), М. В. Скуратовской (2023), О. В. Филипченко (2008), статьи В. В. Горячих (2012), Н. И. Дегтяревой (2009), Л. В. Кириллиной (1995), Е. В. Лобанковой (2017), книги Е. А. Ручьевской (2002),

¹⁹ Smaczny J. Grand opera among the Czechs // The Cambridge companion to grand opera / ed. by D. Charlton. Cambridge, 2003. P. 366–382.

²⁰ Clapham J. The Operas of Antonín Dvořák // Proceedings of the Royal Musical Association. 1957. Vol. 84. P. 55–69.

²¹ Быковских М. В. Принципы драматургии поздних опер А. Дворжака («Черт и Кача» и «Русалка»): дис. ... канд. иск. М., 1984.

²² Верба Н. И. Архетипический образ морской деви в музыкальной культуре: дис. ... д-ра иск. СПб., 2021.

²³ Beveridge D. A Rare Meeting of Minds in Kvapil's and Dvořák's Rusalka: The Background, the Artistic Result, and Response by the World of Opera // Czech Music Around 1900. 2017. P. 61–80.

²⁴ Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.

²⁵ Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.

²⁶ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996; Его же. Морфология волшебной сказки. М., 2001.

²⁷ История Чехии / под ред. В. И. Пичета. М., 1947.

²⁸ Эти источники, как и ряд упомянутых далее, приведены в списке литературы.

М. Р. Черкашиной (1986), а также коллективный труд «Die “Couleur locale” in der Oper des 19 Jahrhunderts»²⁹. Вопросы воплощения национального начала в творчестве композиторов рассматривается в исследованиях А. Иссиевой (2021), Т. В. Пашковой (2022), М. Фроловой-Уокер (2007), Р. Хелмерса (2014), Н. Г. Шахназаровой (1992). Русско-европейские параллели и влияния освещаются в работах Д. В. Беляка (2022), В. Е. Минаевой (2021, 2024), Р. А. Нагина (2011).

Научная новизна исследования состоит в комплексном рассмотрении связей Дворжака с русской музыкальной культурой. Особое внимание уделено роли и влиянию на музыкальное искусство Чехии и России политического и культурного течения панславизма. Сочинения Дворжака, имеющие общеславянскую направленность, впервые проанализированы как некое совокупное явление с точки зрения воплощения в них характерных музыкально-выразительных черт. Определена роль думки как одного из значимых для творчества Дворжака жанра, в котором преломляются характерные для инструментальной музыки эпохи романтизма композиционные особенности. Выявлены многочисленные параллели сочинений Дворжака и русских композиторов-современников, ранее не привлекавшие пристального внимания музыковедов.

Впервые детально проанализирована рецепция творчества Дворжака в крупных городах России не только в период его гастролей в 1890 году, но и за десятилетие до этого (1880-е гг.), а также исследованы критические отзывы на исполнение «славянских» сочинений Дворжака в Москве и Петербурге вплоть до 1904 года, что позволяет сделать ряд выводов об эволюции отношения к творчеству чешского композитора в России, о влиянии исполнения и распространения современной музыки зарубежных авторов, о развитии культурных связей славянских народов.

Теоретическая значимость диссертации заключается в создании основы для дальнейшего исследования творчества Дворжака, а также взаимодействия русской и западнославянской культур, в том числе проблемы влияния идей панславизма на музыкальное искусство. Изучение западнославянских сочинений

²⁹ Die «Couleur locale» in der Oper des 19 Jahrhunderts / ed. by Becker, H. Regensburg, 1976.

русских композиторов могут дать толчок к формированию нового взгляда на творчество композиторов, в музыке которых реализуется принцип «культурного диалога». Сравнительный анализ славянских сочинений Дворжака, а также русской ветви этого славянства создают предпосылки для выявления черт национальной характерности в музыке.

Практическая значимость. Результаты исследования можно использовать в учебных курсах истории русской и зарубежной музыки, истории музыкального театра и музыкальной формы. Они имеют также перспективы применения в просветительских проектах.

Степень достоверности и апробация результатов. Применение апробированных методологических подходов, опора на материалы и выводы отечественных и зарубежных трудов, посвященных истории русской и западноевропейской музыки XIX века, в том числе творчества Дворжака, тщательный анализ музыкальных произведений композитора и его современников, документальных материалов и критических статей определяет достоверность результатов исследования. Апробация положений диссертации была осуществлена в дипломной работе «Дворжак и Россия», защищенной в 2021 году, а также в выступлениях на научных конференциях: VIII Международной научной студенческой конференции «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование» (РАМ им. Гнесиных, 2018), Четвертой и Пятой международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (2019, 2021), XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов «Исследования молодых музыковедов» (РАМ им. Гнесиных, 2020), Международной научной конференции «Музыкальная композиция: исторические метаморфозы» (РАМ им. Гнесиных, 2021), а также в работе, принявшей участие в Международном конкурсе научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства в РАМ им. Гнесиных (2020 год, 1 премия). Положения диссертации освещены в 7 публикациях, 3 из которых опубликованы в журналах, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации. Работа помимо Введения, Заключения и Списка литературы включает три главы, разделенные на параграфы. В первой главе

рассказано о прямых связях Дворжака с Россией, подробно изложена история взаимоотношений Дворжака и Чайковского, а также гастрольные поездки композитора в Москву и Санкт-Петербург. Важную роль в третьем параграфе первой главы занимает анализ критических отзывов на музыку Дворжака, исполненную в России, начиная с первого появления в российских концертных залах (1880) и до приезда Дворжака в Москву и Петербург (1890). Вторая глава посвящена рассмотрению чешско-русских музыкальных связей в контексте движения панславизма. Описание историко-социального контекста затрагивает также развитие культурных связей между славянскими деятелями искусства. Второй и третий параграф этой главы посвящены, соответственно, западнославянским мотивам в русской культуре и претворению русских и славянских мотивов в творчестве Дворжака. Анализ славянских сочинений дополнен обзором рецензий на исполнение их в Москве и Петербурге до 1904 года. В последнем параграфе проанализирована поэтика жанра думки у Дворжака в сравнении с думками других авторов. В третьей главе выявлены параллели с русскими сочинениями в операх Дворжака — «Димитрий» (1882), «Черт и Кача» (1899) и «Русалка» (1900).

Глава 1. Дворжак и Россия

1.1. Биографические пересечения

Жизнь и творчество Дворжака пришлись на период так называемого чешского национального возрождения (последняя треть XVIII века — конец XIX века). Импульсом к формированию этого движения стали обострившиеся политические, социальные и культурные противоречия в стране, которая в то время была частью Австро-Венгерской империи. Были поставлены цели — сохранение родного языка, создание национально-просветительных учреждений, изучение истории страны и воссоздание ее в национальных музеях, развитие национального искусства, возрождение чешской литературы³⁰. В то же время постепенно рос интерес к культурам близких народов — в частности, к культуре и народу России. В 1799 году И. Добровским был издан учебник русского языка³¹, позднее на чешский язык стали переводить произведения русской классики — А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева и Н. А. Некрасова.

Австрийский режим был жесток к сторонникам идей славянского единства: «Человека, говорящего на родном языке, считали враждебным австрийскому правительству, его называли панславистом, приверженцем России — “ein russischgesinnter Mensch”. Этого было достаточно, чтобы подвергнуться преследованиям»³². Однако реакция властей не останавливала людей на пути к славянскому единению. Большую роль в этом процессе сыграла Всероссийская этнографическая выставка в Москве (1867), на которую приехали представители разных стран — Венгрии, Сербии, Хорватии, Словении. В их числе было и 27 чехов. Среди поборников русско-чешских связей была и Мария Червинкова-Ригрова (1854–1895) — дочь Франтишека Ладислава Ригера и внучка Франтишека Палацкого³³, видных политических деятелей XIX века. Червинкова-Ригрова, как и

³⁰ История Чехии / под ред. В. И. Пичета. М., 1947. С. 113.

³¹ Там же. С. 115.

³² Там же. С. 117.

³³ Он был автором «Истории народа чешского в Чехии и Моравии» в 5 томах (немецкое издание — 1836–1876, чешское издание — 1848–1876).

многие противники австро-венгерского режима, питала особый интерес к русской культуре — любила русскую литературу, пела русские народные песни³⁴. Она перевела либретто «Евгения Онегина» Чайковского на чешский язык, написала либретто «русской» оперы Дворжака «Димитрий».

Идея славянской общности захватила умы передовых слоев общества и творческих кругов, в один из которых входил и Антонин Дворжак. Первое прямое соприкосновение с русской музыкой относится к 1860-м гг., когда Дворжак на протяжении одиннадцати лет (1862–1873) играл на альте в оркестре Временного театра под управлением Б. Сметаны. Репертуар оркестра в то время включал «Камаринскую», «Арагонскую хоту», Увертюру к «Князю Холмскому» М. И. Глинки, «Казачок» А. С. Даргомыжского. Заслуга в этом принадлежит Сметане, высоко ценившему русскую музыкальную культуру. И даже после ссоры с М. А. Балакиревым, причины и суть которой до сих пор остаются неясными, Сметана продолжал исполнять русскую музыку в театре, а в своих критических статьях не раз призывал читателей обратить внимание на славянскую музыку и, в частности, на сочинения Глинки³⁵.

Значительную роль в укреплении русско-чешских культурных связей сыграл приезд в Прагу Балакирева с целью популяризации музыки Глинки. Постановки «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» в 1867 году в Праге вызвали большой резонанс. Рецензии немецких и чешских газет, пересказанные Стасовым в статье «Чехи и русская опера»³⁶, наглядно это демонстрируют. Однако одним словесным признанием русской музыки дело не ограничилось. В Чешском Музее рядом с памятником Шекспиру был воздвигнут памятник Глинке, что стало и знаком признания, и своеобразным призывом к объединению народов: «Представление русских опер на чешской сцене казалось многим патриотам чешским даже чем-то вроде политического события, началом тесного единения славянских племен»³⁷. Такая атмосфера в обществе не могла не влиять на Дворжака, тогда еще молодого композитора. Спустя два года после премьеры

³⁴ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. М., 1997. С. 158.

³⁵ Мартынов И. И. Бедржих Сметана. Очерки жизни и творчества. М., 1963. С. 91.

³⁶ Стасов В. В. Чехи и русская опера // В. В. Стасов. Русская опера за рубежом / Общ. ред., вст. статья и прим. А. С. Оголева. М., 1953. С. 25–43.

³⁷ Стасов В. В. Чехи и русская опера. С. 25.

«Руслана и Людмилы», эти идеи проявились и в его творчестве: в третьей части струнного квартета D-dur (В.18³⁸, 1869), который американский исследователь М. Беккерман приводит в списке «панславянских» сочинений Дворжака³⁹, композитор процитировал мелодию гимна «Hej Slovane!»⁴⁰ (рис. 1, 2).



Рис. 1. Дворжак. Струнный квартет D-dur В.18. III часть (тт. 1–4).



Рис. 2. Мелодия гимна «Гей, славяне!»⁴¹.

С этим гимном связана ценная для понимания мировоззрения Дворжака деталь. Несмотря на то, что композитор в интервью, переписке не говорил прямо о поддержке панславизма, отношение композитора прослеживается по выбору тем для сочинений, по кругу общения, фактам биографии. К ним относится и следующий. В 1884 году Дворжак большую часть времени проводил в своем имении в деревне Высокой и выезжал только по особым случаям. Таким случаем стало приветствие поезда с чехами и венграми из Будапешта на государственном вокзале Праги. Встреча гостей стала для чехов чем-то вроде патриотического

³⁸ Это сочинение обозначается номером из каталога сочинений Дворжака, созданного чешским композитором и музыковедом Ярмилом Бургхаузером, так как многие сочинения Дворжака не имеют номераopus, в том числе этот квартет.

³⁹ Dvořák and His World / ed. by Beckerman, M. Princeton, 1993. P. 146.

⁴⁰ «Гей, славяне!» — славянская патриотическая песня, гимн панславянского движения. Первоначально текст гимна был написан Самуэлом Томашиком в 1834 году под названием «Гей, словаки!».

⁴¹ Мелодию и текст песни см.: Сборник песен, исполняемых в народных концертах Дмитрия Александровича Агренева-Славянского, собранных в России и в Славянских землях О. Х. Агреновой-Славянской. М., 1896. С. 46–47.

события, о ней писали в газете, пришло большое количество горожан и, что важно, был исполнен гимн Чехии и вслед за ним гимн «Гей, славяне»⁴². Это событие в жизни Праги вдохновило Дворжака на сочинение главной темы I части Симфонии № 7⁴³, которую исследователи ставят в один ряд с «Гуситской» увертюрой по яркости воплощения национально-освободительного духа.

Поездка в Чехию не прошла бесследно и для творчества Балакирева. По возвращении он написал симфоническую поэму на три чешские темы народных песен «В Чехии» (1867, 2 ред. — 1905). Возможно, именно под влиянием Балакирева или по его «наставлению», а также воспринявший «идею сближения славянских народов» Мусоргский загорелся замыслом сочинить симфоническое произведение «Подибрад чешский», однако идея не получила воплощения⁴⁴.

Еще более активным было встречное движение — из Чехии в Россию. В Санкт-Петербург и Москву приезжали чешские музыканты и, по словам В. Штепанека, уже в начале XIX века в России «не было, вероятно, ни одной консерватории, военной капеллы или оркестра, где бы ни работал хотя бы один чешский музыкант; чаще же их было сразу несколько»⁴⁵. Среди них были и те, кто добились значительных карьерных высот. Россия в этом плане продолжила практику, которая была характерна для немецких земель в XVIII веке, когда чешские инструменталисты и композиторы работали во многих придворных капеллах.

В 1861 году по предложению князя Н. Б. Юсупова в Россию из Праги приехал Эдуард Направник (1839–1916) — молодой органист, который совсем недавно стал изучать оркестровку и дирижирование в Пражской консерватории. Спустя 8 лет Направник стал главным дирижером Мариинского театра. Выдающимся чешским музыкантом, работавшим в России, был скрипач Фердинанд Лауб (1832–1875). В 1866–1874 гг. по приглашению Николая Рубинштейна он работал в Московской консерватории. Среди его учеников по камерному классу был С. И. Танеев. Тогда же Лауб руководил Московским

⁴² Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 206.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Хубов Г. Н. Мусоргский. М., 1969. С. 302.

⁴⁵ Штепанек В. К истории чешско-русских музыкальных связей от истоков до Дворжака // Антонин Дворжак: сб. ст. / сост. и общ. ред. Л. С. Гинзбурга. М., 1967. С. 197.

квartetом РМО. Солист-скрипач пражского оркестра под управлением Лауба — Вацлав Сук (1861–1933) — еще один чех, прославившийся в России. Начиная с 1906 года и до конца жизни, Вячеслав Иванович, как называли его в России, руководил оркестром Большого театра. Выдающимися музыкантами были хормейстер Ульрих Авранек (1853–1937), дирижер и композитор Иоганн Шрамек (1814–1874), скрипач и педагог Иван Войтехович Гржимали (1844–1915), оперный певец Йозеф Палечек (1842–1915)⁴⁶.

С 1870-х гг. в биографии Дворжака начинается так называемый «славянский период», во время которого появляются сочинения, непосредственно связанные со славянскими народами — Славянские рапсодии, Славянские танцы (оба сочинения написаны в 1878 году) и Славянский квартет (ор. 51, 1879). В это время Дворжак был постоянным гостем в доме Я. Неффа (1832–1905) — книготорговца и мецената. Он устраивал так называемые «чешские шубертиады»: «Страстный славянофил <...>, он постоянно собирал вокруг себя ученых и артистов славянского происхождения»⁴⁷. С 1873 года Дворжак обучал всю семью Неффов игре на фортепиано, а также аккомпанировал главе семейства и его супруге, любившим петь дуэты. Именно Нефф заказал Дворжаку обработки нескольких народных мелодий, благодаря чему появились популярные «Моравские дуэты» (1878). Культурные собрания не ограничивались музыкой. Как пишет Егорова, «гости Неффа горячо обсуждали новые произведения Тургенева и Некрасова <...>, читали в переводе стихи Пушкина и Жуковского...»⁴⁸. Таким образом, ясно, что Дворжак прекрасно знал русскую литературу, по крайней мере, ее новинки. Не исключено, что в доме самого Дворжака нередко звучала русская музыка. Жена композитора — Анна Чермакова — пела в хоре Тынского и Святовойтеховского храмов и участвовала в русских богослужениях в костеле Св. Микулаша⁴⁹, чтобы улучшить материальный достаток семьи, в которой к

⁴⁶ Штепанек В. К истории чешско-русских музыкальных связей от истоков до Дворжака. С. 198.

⁴⁷ Гулинская З. К. Антонин Дворжак. М., 1973. С. 63.

⁴⁸ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 119.

⁴⁹ «При этом с середины XIX века в годы наибольшего подъема чешского национального Возрождения среди чехов наблюдается определенный интерес к православию, как к религии большинства славянских народов. В 1870 году Санкт-Петербургский отдел Славянского благотворительного комитета взял в аренду на 30 лет храм святого Микулаша (святителя Николая) на Староместской площади в Праге. Договор об аренде был подписан в Праге 26

середине 1870-х гг. было уже трое детей⁵⁰. Возможно, она разучивала свои партии дома, и Дворжак слышал это.

Значимым пересечением с русской культурой стало знакомство Дворжака с Чайковским, открывшее страницу дружбы между чешским и русским композиторами (подробнее об этом см. §1.2. диссертации). Во многом благодаря Чайковскому были организованы гастролы Дворжака в Россию в 1890 году. Чешские газеты оповещали об этом: «Маэстро Антонин Дворжак уезжает со своей супругой 28 февраля, чтобы дирижировать концертами из своих произведений в России, а именно 7 марта в Москве и 14 марта в Петрограде»⁵¹. Переводя даты на новый стиль календаря, получается, что выехать Дворжак должен был только 12 марта, а дирижировать концертами 19 и 26 марта. Однако в последний момент они были перенесены, и в связи с этим Дворжак писал отцу накануне отъезда 27 февраля: «Милый папочка! Я получил два письма из России и должен выехать раньше, чем думал, поэтому не смогу сегодня к Вам попасть...»⁵². Из газеты «Московские ведомости» от 6 марта узнаем, что 3 марта Дворжак приехал в Москву и живет у чеха Ф. Йежишка⁵³, ожидая концерт в пятницу, 7 числа⁵⁴. Однако концерт был вновь перенесен, но теперь на более позднюю дату — 11 марта — из-за того, что зал Благородного собрания был занят «заседанием московского губернского дворянства»⁵⁵. В связи с этим не совсем приятным обстоятельством на концерт Дворжака пришло гораздо меньшее количество людей, чем планировалось⁵⁶.

Поначалу предполагалось, что программу составят произведения нескольких чешских композиторов: «Лучше всего было бы, если бы Дворжак взял

июля 1870 года. От имени Славянского комитета договор подписал П. А. Голенищев-Кутузов». URL: <https://bogoslav.ru/article/1801177> (дата обращения: 25.08.2024).

⁵⁰ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 63.

⁵¹ Dalibor. 1890. Vol. 12, № 10. 22 February. URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabd18900222-01.2.7&srpos=2&e=-----189-en-20--1--txt-txIN-Moskvě----1890> (дата обращения: 25.08.2024).

⁵² Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Sv. III. S. 27.

⁵³ «Холостой человек, живущий в собственном доме на Спиридоновке» — так охарактеризовал его Юргенсон в письме к Чайковскому. Цит. по: Киселев В. А. Антонин Дворжак в России // Музыкальная академия. 1951. № 11. С. 80.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Бэлза И. Ф. Антонин Дворжак. М.-Л., 1949. С. 89.

⁵⁶ Там же.

на себя дирижирование целым концертом из чешских произведений»⁵⁷. Однако прозвучали только произведения Дворжака. Сам композитор остался не совсем доволен поездкой, о чем можно судить из письма к Густаву Эйму от 23 марта 1890 года: «Прежде чем вы получите это письмо, вы, возможно, узнаете из газет, как все прошло в Москве, — на мой взгляд, хорошо, но не так хорошо, как я ожидал»⁵⁸. Тем не менее, по словам Дворжака, он «одержал в Москве большую моральную победу»⁵⁹. Особенно порадовало чешского композитора то, что «...оркестр был очень увлечен <...> и играл с неподдельным энтузиазмом»⁶⁰.

К сожалению, до сих пор в литературе не освещен вопрос, как именно проводил время Дворжак в двух столицах — какие концерты и оперные спектакли посещал, помимо официальных встреч и банкетов. Если во время визита в Петербург у Дворжака, скорее всего, было не так много свободного время (21 марта — приезд и торжественный банкет, 22 — концерт, 23 — отъезд⁶¹), то в Москве, судя по датам, времени было достаточно.

И в Москве, и в Петербурге Дворжака чествовали, вручали памятные подарки. После репетиции немецкого певческого общества, на которой разучивали «Stabat Mater» Дворжака, музыканты преподнесли ему лавровый венок и кофейный сервиз из серебра «в знак благодарности за наслаждение, испытанное хором при разучивании этого великолепного сочинения»⁶². В Петербурге композитору презентовали чашу из чистого серебра с золотыми украшениями на изящной подставке, на которой была изображена лира с монограммой и посвящение: «Знаменитому мистеру Антонину Дворжаку в

⁵⁷ Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: литературные произведения и переписка / общ. ред. Б. В. Асафьева. М., 1953-. Т. 15-А: Письма 1889 г. С. 23.

⁵⁸ Šourek O. Antonín Dvořák: letters and reminiscences. P. 127.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Дата приезда указана в статье в чешской газете. Dalibor. 1890. Vol. 12, № 17. 5 April. URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabd18900405-01.2.9&srpos=2&e=-----189-en-20--1--txt-txIN-Moskva---1890>— (дата обращения: 25.08.2024).

Дата банкета указана на подарке (см. далее по тексту).

Дата отъезда указана Дворжаком в письме к Густаву Эйму. Šourek O. Antonín Dvořák: letters and reminiscences. P. 127.

⁶² Цит. по: Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 289.

память о Санкт-Петербурге. Чешское общество по оказанию помощи в Санкт-Петербурге 9 марта 1890»⁶³ (21 марта по новому стилю).

После гастролей в России в течение 1890 года Дворжаком были созданы «Реквием» ор. 89 и Гавот для трех скрипок В. 164. Прямые связи с поездкой или впечатлениями от посещения в них отсутствуют. Однако в следующие годы в наследии композитора не переставали появляться сочинения славянской направленности: Фортепианное трио № 4 «Думки» (1891), ор. 90 (жанр, ставший у Дворжака высшим воплощением славянского народного духа), связанные со славянской мифологией симфонические поэмы «Водяной», «Полудница» и «Золотая прялка» (все созданы в 1896 году), а также оперные сочинения — «Черт и Кача» (1899) и «Русалка» (1900). Что немаловажно, через 4 года после поездки в Россию получила новую редакцию опера «Димитрий».

Последним известным биографическим пересечением Дворжака с Россией стала встреча с В. И. Сафоновым⁶⁴ в начале 1903 года, когда русский музыкант приехал в Прагу дирижировать концертом из сочинений русских композиторов (Н. А. Римского-Корсакова, А. Г. Рубинштейна, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова)⁶⁵. Рецензент очень положительно оценил работу дирижера: «Сафонов, как дирижер, снова пленял задумчивым спокойствием своего руководства, уверенного и возвышенного»⁶⁶. К сожалению, о впечатлениях Дворжака документальных сведений не сохранилось.

1.2. Дворжак и Чайковский

Нередко между великими композиторами возникают хорошие взаимоотношения, которые с течением времени становятся немаловажным фактом в их биографиях и перерастают в крепкую дружбу. Вспомним хотя бы

⁶³ Dalibor. 1890. Vol. 12, № 17. 5 April. URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabd18900405-01.2.9&srpos=2&e=-----189-en-20--1--txt-txIN-Moskva----1890>— (дата обращения: 25.08.2024).

⁶⁴ Василий Ильич Сафонов — пианист, педагог, дирижер, директор Московской консерватории (1889–1905).

⁶⁵ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 562.

⁶⁶ Dalibor. 1903. Vol. 1, № 3. 24 January. URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabd19030124-01.2.6&srpos=2&e=-----190-en-20--1--txt-txIN-safonov----1903--> (дата обращения: 25.08.2024).

Й. Брамса и Р. Шумана, С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского. Но, пожалуй, единственным примером дружбы чешского и русского композитора служат взаимоотношения Дворжака и Чайковского, которые благоприятно повлияли на чешско-русские культурные связи как с одной, так и с другой стороны. Так, в Праге было организовано несколько концертов из произведений Чайковского, а Дворжак побывал в Москве и Санкт-Петербурге, продирижировав своими сочинениями.

Впервые Дворжак и Чайковский встретились в 1888 году, когда русский композитор приехал на гастроли в Прагу. Еще раньше он отзывался о Дворжаке с симпатией: «Господин Чайковский выразил нескрываемую радость по поводу того, что ему выпадет честь приветствовать сердце чешского народа — Злату Прагу, где жил маэстро Сметана и где трудится Дворжак, о котором он читал столько прекрасного»⁶⁷.

По всей видимости, Чайковский еще до встречи с Дворжаком слышал его сочинения: начиная с 1880 года они нередко появлялись в программах симфонических и квартетных собраний Русского музыкального общества в Москве и Петербурге. К сочинениям, исполненным в России до личного знакомства композиторов в 1888 году, относятся «Славянские танцы», «Славянские рапсодии», «Гуситская увертюра» и Струнный квартет Es-dur op. 51. Об этом можно судить по сведениям из статьи В. Киселева⁶⁸, в которой приведен список концертов, включающих музыку Дворжака и заголовки критических статей, относящихся к ним. В 1890-х гг., после гастролей Дворжака в России, его сочинения (в основном камерные — квартеты и квинтет) стали звучать и в других городах — Киеве, Риге, Одессе, Тифлисе⁶⁹. По приезде в Прагу Чайковский сразу «выразил желание присутствовать на представлении оперы Дворжака “Димитрий”»⁷⁰ и 15 февраля собирался посетить Национальный театр, однако

⁶⁷Kuna M. Čajkovskij a Praha. S. 14.

⁶⁸Киселев В. А. А. Дворжак в русской периодической печати (1880–1904). Библиография // Антонин Дворжак: сб. ст. / сост. и общ. ред. Л. С. Гинзбурга. М., 1967. С. 226–254.

⁶⁹История русской музыки: в 10 т. М., 2011. Т. 10В: 1890-1917. Хронограф. Кн. II / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева.

⁷⁰Kuna M. Čajkovskij a Praha. S. 14.

этого не произошло — исполнитель главной роли А. Вавра заболел и представление было отменено.

Чайковский и Дворжак познакомились в Праге 12 февраля в антракте оперы «Отелло» Верди. Читаем об этом в дневниках Чайковского: «Спектакль в опере. Урбанек, Стракат и т. д. и т. д. В антракте Ригер, Дворжак, дочь Ригера и т. д.»⁷¹. Учитывая, что русского композитора в Праге окружали целые делегации, то немаловажным фактом становится, что имя Дворжака не попало во фразу «и т. д.», а вынесено отдельно. Из дневников Чайковского, где в коротких, иногда даже в назывных предложениях изложена рутина композитора, можно сделать вывод, что встречи с Дворжаком стали каждодневными. Чтобы всюду сопровождать русского коллегу, Дворжак отказался ехать в Вену на исполнение своего сочинения «Stabat Mater»⁷². Фрагменты из Дневников⁷³:

Осмотр древнего храма. В русской церкви. Пенье. Обед у Дворжака» (14 февраля);

Репетиция. Дворжак и многие другие были при этом» (15 февраля);

Репетиция. <...> Шло недурно. Много любопытных. Дворжак был и страшно любезен» (16 февраля);

В Русском кружке. М-ме Червинка-Ригер, М-ме Томсон и т. д. Дворжак и его жена. Пели. Сват-Медведь по-русски чехами» (там же);

П. И. Юрг. разбудил. Пили чай вместе с ним и Сашей. Дворжак. Патера. С П. И. и Патерой в Музее. Очень холодно, но интересно» (17 февраля);

Дворжак, Ганкших. С сими двумя в фотографию. Снимались» (18 февраля);

Дворжак. Патера. В Vier-Halle, где друзья Дворжака бывают» (20 февраля);

Ждал Дворжака. В Консерватории с ним и Бендлем. Бенневлиер. Превосходное исполнение сюиты Грига и симфонии Дворжака» (21 февраля);

Спал. Письма. Дворжак пришел и долго мешал. Я очень раздражен» (22 февраля);

Пишна, Дворжак, Урбанек и т. д. и т. д. Отъезд. Проводы. Букеты. Мне было очень грустно» (там же).

В большей степени общение Чайковского и Дворжака было связано с музыкой: они вместе посещали репетиции, концерты «Умнелецкой беседы» и

⁷¹Дневники П. И. Чайковского. 1873–1891. СПб., 1993. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Дневники/№_7_\(Чайковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Дневники/№_7_(Чайковский)) (дата обращения: 25.08.2024).

⁷²Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 253.

⁷³Дневники П. И. Чайковского. 1873–1891. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Дневники/№_7_\(Чайковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Дневники/№_7_(Чайковский)) (дата обращения: 25.08.2024).

«Русского кружка», где для Чайковского были исполнены «Моравские дуэты»⁷⁴. После одного из концертов, которые они посещали вместе, Чайковский писал: «Играли квартет Сметаны, квартет Кварджича и квинтет Дворжака. Последний со мной очень мил, и квинтет его мне нравится»⁷⁵. Иногда встречи носили неформальный характер — композиторы бывали друг у друга в гостях, Дворжак даже познакомил Чайковского со своей женой: «Жена его простая, симпатичная женщина и отличная хозяйка»⁷⁶. Композиторы обменялись фотографиями и преподнесли друг другу ноты своих сочинений⁷⁷. «Меня встречали здесь как какого-то представителя всей России, — писал Чайковский Анатолию Чайковскому. — Все мое пребывание здесь было вереницей всяких празднеств, осмотров достопримечательностей, серенад, репетиций, концертов. Меня с утра до вечера угощали, возили, всячески ласкали и баловали. Сами концерты имели колоссальный успех. В Праге я испытал много чудных минут...»⁷⁸. На первом концерте из сочинений Чайковского в Праге были исполнены Фортепианный концерт № 1, Скрипичный концерт, Элегия из Сюиты № 3, увертюры «Ромео и Джульетта» и «1812 год»⁷⁹.

После концерта был организован банкет: в ресторане «У Саксонского двора» встретились многие музыканты — Карел Бендл, Йозеф Розкошный, П. И. Юргенсон и другие. Чайковский прочел речь по-чешски, что «ужасно тронуло чехов, и успех речи был неописанный»⁸⁰. Дворжак сказал ответную речь по-русски, и хотя текст речи не сохранился, но по рассказам очевидцев в обращении к Чайковскому он пожелал, чтобы «Бог сохранил еще на долгие годы композитора, который делает честь славянскому имени»⁸¹. В следующие дни

⁷⁴ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 249.

⁷⁵ Дневники П. И. Чайковского. 1873–1891. 14 февраля 1888 года. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Дневники/№_7_\(Чайковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Дневники/№_7_(Чайковский)) (дата обращения: 25.08.2024). Имеются в виду фортепианный квинтет А-dur Дворжака, квартет «Из моей жизни» Сметаны и часть квартета К. Коваржовица.

⁷⁶ Дневники П. И. Чайковского. 1873–1891. 14 февраля 1888 года. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Дневники/№_7_\(Чайковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Дневники/№_7_(Чайковский)) (дата обращения: 25.08.2024).

⁷⁷ Бэлза указывает, что Дворжак подарил Чайковскому Вторую симфонию (Дворжак и русская музыка. С. 72), в монографии Егоровой упоминается симфония № 7 (Антонин Дворжак. С. 251). Это связано с проблемой нумерации симфоний Дворжака. Симфония № 7 d-moll (1885) была опубликована под номером 2, что объясняет расхождение в литературе. Чайковский подарил Дворжаку Третью оркестровую сюиту.

⁷⁸ Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: литературные произведения и переписка / общ. ред. Б.В. Асафьева. М., 1953-. Т. 14: Письма 1887–1888 гг. / подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. 1974. С. 364–365.

⁷⁹ Kuna M. Čajkovskij a Praha. S. 38.

⁸⁰ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 363–364.

⁸¹ Kuna M. Čajkovskij a Praha. S. 42.

композиторы вместе посетили второй концерт из сочинений Чайковского, где наибольший восторг публики и самого автора вызвал II акт «Лебединого озера», впервые исполненный за пределами России⁸². После этого Дворжак и другие чешские музыканты, которые окружали Чайковского в Праге, проводили русского композитора, уезжавшего в Париж.

Отъезд Чайковского не стал препятствием для общения двух композиторов, между ними завязалась переписка: «...Я часто думаю о вас и что я никогда не забуду, как хорошо и любезно вы приняли меня в Праге»⁸³, «Милый друг, передайте сердечный привет Вашей милой жене и позвольте мне еще раз сказать, что я очень рад и счастлив, что приобрел Вашу драгоценную дружбу»⁸⁴.

В том же году, осенью, Дворжак и Чайковский встретились в последний раз. В Праге были исполнены Симфония № 5, Второй фортепианный концерт, а также состоялась пражская премьера оперы «Евгений Онегин». На протяжении весенней поездки в Прагу Чайковский не раз упоминал в «Дневниках» Марию Червинкову-Ригрову: знакомство в театре, ее участие на концерте в «Русском кружке». Перевод либретто «Евгения Онегина» на чешский язык к осенней премьере дался ей, кажется, без труда, так как семья Ригров свободно владели русским языком: «Масса знакомств и приветствий. Ригер и дочь его говорили со мной по-русски»⁸⁵.

Композиторы провели не так много времени в обществе друг друга по сравнению с первым визитом Чайковского в Прагу, однако это стало для исследователей даже более удачным обстоятельством. Благодаря тому, что Дворжак и Чайковский не успели лично обсудить премьеру «Евгения Онегина», мы имеем зафиксированные впечатления Дворжака: «С радостью признаюсь, что Ваша опера произвела на меня большое и глубокое впечатление, именно такое, какое я всегда ожидаю от настоящего артистического творения, и не задумываюсь сказать, что ни одно из ваших сочинений мне так не понравилось, как Ваш «Онегин». <...> Поздравляю Вас и нас с таким произведением, и дай бог, чтобы

⁸² В Национальном театре были исполнены также Серенада для струнного оркестра, Тема с вариациями из сюиты № 3, несколько фортепианных пьес (в исполнении Зилоти), Увертюра «1812 год».

⁸³ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 391–392.

⁸⁴ Там же. С. 392.

⁸⁵ Там же. С. 359–360.

Вы оставили свету еще много подобных сочинений»⁸⁶. На что Чайковский ответил: «Мнение Ваше о моей опере мне особенно ценно не только потому, что Вы великий художник, но и потому, что Вы правдивый и искренний человек!»⁸⁷.

Не только Дворжак оценил дарование русского коллеги. Вся чешская публика интересовалась и восхищалась Чайковским. Спустя несколько месяцев после премьеры «Онегина» в газете «Далибор» писали: «Из них [славян — прим. автора] наибольшей популярностью в нашей стране пользуется русский маэстро Петр Ильич Чайковский. Наши читатели знают, как увеличилось значение имени этого знаменитого композитора уже после его первого визита в Прагу. Сочинения Чайковского поступали в продажу в поразительном количестве...»⁸⁸. А в отчете о деятельности «Умнелецкой беседы» за 1888 год приезд Чайковского охарактеризован как «один из крупнейших праздников пражского искусства, который никогда не исчезнет из памяти участников!»⁸⁹.

Больше композиторам не довелось встретиться, но это не помешало письменному общению. Чайковский сыграл большую роль в организации гастролей чешского композитора в России. Приезд Дворжака в Москву и Петербург стал крупным событием для русской музыкальной культуры. Интерес со стороны Императорского Русского Музыкального Общества хорошо сформулировал Чайковский в письме к Адольфу Патере⁹⁰: «Дворжак, будучи знаменит, придаст бы нашим концертам много авторитетности и значения, и Дирекция желает, чтобы именно он явился у нас на эстраде»⁹¹. Однако до того, как стать посредником между РМО в Москве и Дворжаком, он лично приглашал своего коллегу посетить Россию: «Я его просил об этом, бывши в Праге, но

⁸⁶ Бэлза И. Ф. Дворжак и русская музыка. С. 74.

⁸⁷ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 15-А. С. 32.

⁸⁸ Dalibor. 1889. Vol. 11, № 3. 19 January. URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtabd18890119-01.2.3&srpos=4&e=-----188-en-20--1--txt-txIN-ČAJKOVSKIJ-----> (дата обращения: 25.08.2024).

⁸⁹ Dalibor. 1889. Vol. 11, № 18–19. 20 April.

URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtabd18890420-01.2.4&srpos=5&e=-----188-en-20--1--txt-txIN-ruský---1889---> (дата обращения: 25.08.2024).

⁹⁰ Адольф Патера — известный чешский филолог и переводчик: «Отлично зная русский язык, Патера всегда оказывает большое содействие русским ученым, посещающим Прагу» (Энциклопедический словарь. СПб., 1890–1907. Т. XXIII. С. 7).

⁹¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 15-А. С. 23.

симпатичный чудак отвечал мне, что он лишь тогда поедет в Россию, когда выучится по-русски»⁹².

Так как из всех русских композиторов Чайковский сблизился с Дворжаком больше всего, именно на него полагалось РМО в плане решения организационных вопросов. Самым сложным было уговорить Дворжака отправиться в столь далекий путь и дирижировать концертом, чего делать он крайне не любил. К счастью, согласие Дворжака было получено более чем за год до концерта в Москве. Узнав о предстоящих московских гастролях, А. Г. Рубинштейн не упустил возможности пригласить чешского композитора в Петербург и получил согласие: «Глубокоуважаемый господин! Ваше любезное приглашение я принимаю с большой благодарностью и чувствую себя весьма польщенным, что смогу участвовать в одном концерте И[мператорского] Музыкального общества...»⁹³.

Весть о том, что Дворжак согласился приехать в Россию, поразила и обрадовала Чайковского. Из письма к Патере: «Я ужасно рад, что Дворжак согласился, и одобряю его намерение приехать в марте, хотя х́олода в России и зимой бояться нечего. Радуюсь также, что он учится русскому языку»⁹⁴. Из письма к Дворжаку: «Вы не можете себе представить, до чего я был обрадован этим известием! Спасибо Вам, милый друг!»⁹⁵. Читая эти слова, становится очень жаль, что двум композиторам больше встретиться не довелось. Когда Дворжак гастролировал в России в 1890 году, Чайковский был во Флоренции. В следующий приезд Чайковского в Прагу, в октябре 1892 года⁹⁶, Дворжак преподавал в Америке. Месяцем позже в интервью Чайковский упоминает Дворжака, находящегося «в полном расцвете своего таланта»⁹⁷.

Нет сведений о том, как отреагировал на смерть Чайковского Дворжак, который в то время находился в Америке. Есть предположение, что поводом к написанию вокального цикла «Библейские песни» (ор. 99, март 1894) стали вести

⁹² Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 15-А. С. 22.

⁹³ Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Sv. II. S. 395.

⁹⁴ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 15-А. С. 67.

⁹⁵ Там же. С. 54.

⁹⁶ Пражская премьера «Пиковой дамы».

⁹⁷ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 370.

о кончине важных для Дворжака людей: в этот период умерли Франтишек Дворжак — отец композитора, дирижер Ганс фон Бюлов и Чайковский. Появление «Библейских песен» не могло быть связано с кончиной отца, так как тот умер через два дня после завершения этого сочинения. Чайковский же скончался в ноябре предыдущего года, Бюлов — 12 февраля 1894 года, так, «Песнями» он мог отдать дань памяти каждому из них.

Творчество Дворжака и Чайковского имеет немало точек соприкосновения. Оба композитора — представители позднего романтизма, и они отдавали предпочтение одним и тем же жанрам: опере, симфонии, программным симфоническим картинам, камерным инструментальным и вокальным сочинениям. Обоих композиторов объединяет и общий образный «вектор», ощутимый в их сочинениях: акцент на мире эмоций человека, его внутренних противоречий, стремлении их преодолеть. Оба охотно используют фольклорные песни и танцы как интонационную основу тематизма.

Однако если Чайковский в своем творчестве нередко обращается к прямым фольклорным цитатам («Я посею млада, младенька» в финале Симфонии № 1, «Во поле береза стояла» в финале Симфонии № 4, «Голова ль ты, моя головушка» в «Русской песне» из «Детского альбома», «Сидел Ваня на диване» во 2 части Струнного квартета № 1 и т. д.), то Дворжак идет иным путем. У Дворжака нет прямых цитат народных песен, а только кажется, что композитор «подслушал звучание национальной чешской души в песне и танце и из тысячи напевов и ритмов выкристаллизовал свои самостоятельные мелодии»⁹⁸. Сам Дворжак видел «великий секрет природного таланта к музыке» у чехов в красоте народных мелодий⁹⁹.

Часто основой дворжаковских опусов становятся народные тексты: например, в хоровых балладах «Заблудившийся пастух», «Перевозчик» и «Милая-отравительница» на тексты чешской и моравской поэзии (1877), в 4 песнях на народные тексты «В народном духе» ор. 73 (1886) или в финале оратории «Святая

⁹⁸ Цит. по: Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 124.

⁹⁹ Půj P. Rozhovor s Antonínem Dvořákem // Sunday Times. 1885. 10 května. URL: <http://www.antonin-dvorak.cz/ruzne/dvorak-o-sobe/1> (дата обращения: 25.08.2024).

Людмила» (1886), где на текст старославянской духовной песни «Господи, помилуй нас» Дворжак наложил собственную мелодию.

Вместе с тем и Дворжак, и Чайковский были композиторами в первую очередь европейскими, что проявлялось и в выборе жанров, и в отношении к музыкальной форме, тонально-гармонической и оркестровой технике. Не в последнюю очередь, этот европейский модус служил толчком к критике со стороны современников, ратовавших за формирование национальной музыкальной школы. Так, музыка Чайковского (за некоторым исключением) не была близка «кучкистам». Дворжак в глазах петербургских критиков выглядел неявным представителем чешской композиторской школы. Приведем несколько фрагментов из рецензий, в которых близость европейской традиции преподносилась как отрицательное качество музыки Дворжака:

Дворжак принадлежит к числу популярных славянских композиторов, творчество его не носит на себе никакого типического отпечатка его национальности, но очевидно выработано на немецкой школе. Так, напр., стиль первой части квинтета *Allegro ma non troppo* является по гармонии, ритму и форме воплощением стилей Мендельсона и Фр. Шуберта¹⁰⁰;

Исполнявшаяся в 1-ый раз «Славянская рапсодия» Дворжака оказалась из тех новинок, которые не вносят почти ничего нового в репертуар симфонических собраний: при отсутствии истинно самобытного творчества, известная отделка и красивая инструментовка легко забываются¹⁰¹;

У него часто встречаются красивые модуляции, красивые чередования тональностей, но эти модуляции мы часто уже слышали у Листа, Шуберта, даже у Гуно. Особенно Дворжак часто прибегает к чередованию мажора с минором, излюбленному приему Шуберта, сообщаящему ему такую оригинальную физиономию¹⁰².

Среди композиторов позднего романтизма существует некоторое не без оснований появившееся деление на сторонников и противников Вагнера. Как же относились к этой великой фигуре Дворжак и Чайковский? Оба композитора признавали влияние Вагнера на свое творчество. Дворжак всю жизнь был увлечен

¹⁰⁰ Веймарн П. Первое квартетное собрание Русского музыкального общества // Сын отечества. 1892. № 278. 12 октября.

¹⁰¹ Галлер К. [Рецензия] // Молва. 1880. № 315. 14 ноября.

¹⁰² Кюи Ц. [Рецензия] // Голос. 1882. № 271. 6 октября.

музыкой немецкого композитора. В 1860–70-е гг. в Европе повсюду звучало имя Вагнера: его оперы ставились в театрах, а в газетах обсуждались вопросы реформы музыкального театра. Молодому Дворжаку, с одной стороны, посчастливилось попасть под влияние великого музыканта — это многому его научило: он живо интересовался новой музыкой, изучал вагнеровские партитуры, присутствовал на репетициях его опер. В начале своего творческого пути он во многом ему подражал: влияние немецкого композитора часто отмечают в первой опере Дворжака «Альфред» на рыцарскую тематику, а также в ранних квартетах и Второй симфонии, но этим список, конечно, не ограничивается. Дворжак и сам подчеркивал, что «в гармонии и инструментовке влияние Вагнера было очевидным»¹⁰³, рассуждая, в частности, об опере «Король и Угольщик». Тем не менее, следование принципам Вагнера было не абсолютным: лейтмотивная система, воспринятая от Вагнера, сочеталась в оперном творчестве Дворжака с законченными вокальными формами. Как указывает Егорова, «в этом отношении эстетическая позиция Дворжака близка творческим принципам Верди и русских композиторов (Чайковского, Римского-Корсакова), которые при всем уважении к Вагнеру и его реформе сохраняли независимость взглядов и убеждений»¹⁰⁴.

Чайковский также не отрицал влияния немецкого мастера на собственную музыку: «Я сознаю, что не будь Вагнера, я бы писал иначе»¹⁰⁵. Однако личное отношение к нему было явно негативным, а эстетические принципы не близки, что раскрывается в следующем высказывании композитора: «Вагнеризм мне мало симпатичен как принцип, сам Вагнер, как личность, возбуждает во мне чувства антипатии, — но я не могу не отдать справедливости его огромному музыкальному дарованию»¹⁰⁶. Чайковского отталкивали сюжеты опер немецкого композитора, «в коих никакой человечности нет»¹⁰⁷, он не видел в них жизни и чувства. Дворжак же помимо влияния Вагнера на творчество был восхищен им как личностью: примечателен случай, когда при встрече он не решился

¹⁰³ Půj P. Rozhovor s Antonínem Dvořákem. URL: <http://www.antonin-dvorak.cz/ruzne/dvorak-o-sobe/1> (дата обращения: 25.08.2024).

¹⁰⁴ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 559–560.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 197–199.

¹⁰⁷ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 16-А. С. 28–30.

заговорить со своим кумиром — Вагнер был тогда в зените славы, а Дворжак лишь начинал музыкальную карьеру¹⁰⁸.

Несколько иначе обстоят дела со взаимоотношениями Чайковского и Дворжака с Брамсом. Дворжак получил признание благодаря тому, что Брамс порекомендовал «Славянские танцы» издателю Зимроку со словами «то лучшее, что должен иметь музыкант, Дворжак имеет»¹⁰⁹, а также выхлопотал для него государственную стипендию, впечатлившись «Моравскими дуэтами». В благодарность старшему наставнику Дворжак посвятил ему Струнный квартет № 9 d-moll (1877). Поддержка со стороны Брамса была как моральной, так и материальной: «Ну и что же, у меня нет детей, мне не за кем ухаживать — рассматривайте мое состояние как свою собственность»¹¹⁰, — писал Брамс, отговаривая Дворжака от поездки в Америку.

Отношения между Чайковским и Брамсом, в отличие от этого, нельзя назвать дружескими. До личного знакомства композитор составил вполне определенное мнение по поводу музыки немецкого коллеги. Приведем лишь некоторые не самые лестные характеристики Чайковского в адрес музыки Брамса:

«Он, конечно, большой музыкант и даже мастер, но мастерства больше, чем вдохновения»¹¹¹; «Его музыка не согрета истинным чувством, в ней нет поэзии, но зато громадная претензия на глубину»¹¹²; «Брамс, как музыкальная личность, мне просто антипатичен; я не могу его переварить. Как бы он ни старался, я остаюсь холоден и враждебен»¹¹³. Композитор писал, что при первой встрече также ощущался холод между ними: «Мы стесняемся друг с другом, ибо не любим друг друга»¹¹⁴. К 1889 году Чайковский несколько переменял свое отношение к Брамсу: «Он очень симпатичен, и мне нравится его прямота и простота»¹¹⁵.

Дворжака и Брамса сближают также схожие творческие принципы. Как отмечает Егорова, общим у них стали «приверженность классицистским сонатно-

¹⁰⁸ Пересказал Josef Michl. URL: <http://www.antonin-dvorak.cz/ruzne/dvorak-o-sobe/3> (дата обращения: 25.08.2024).

¹⁰⁹ Šourek O. Antonín Dvořák: letters and reminiscences. P. 43.

¹¹⁰ Цит. по: Друскин М. С. Избранное: Монографии. Статьи. М.: Сов. композитор, 1981. С. 98.

¹¹¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 57.

¹¹² Там же.

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 296–297.

¹¹⁵ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 15-А. С. 68.

симфоническим жанрам», «подход к сонатной форме», «широкое применение интонационного фонда народно-бытовых жанров»¹¹⁶. Применимы эти характеристики и к композиционному методу Чайковского. Помимо этого, у всех троих композиторов доминирует одна и та же структура симфонического цикла — четыре части с медленной частью на втором и скерцо на третьем месте.

Близкие музыкально-композиционные решения у Дворжака и Чайковского позволяют даже ставить вопрос о возможности влияния. Так, немецкий музыковед Хартмут Шик, посвятивший весьма объемную статью сравнению Восьмой симфонии Дворжака (1889) и Пятой симфонии Чайковского (1888)¹¹⁷, обратил внимание на обстоятельства создания Восьмой симфонии. Она была написана Дворжаком непосредственно перед приездом в Россию. В статье приведены фрагменты из писем композитора. В письме к Сафонову от 24 августа 1889 года композитор упоминает три уже имеющиеся симфонии и предлагает дирижеру выбрать одну из них самому или обсудить это с Чайковским¹¹⁸. Но уже через два дня он начинает писать новую симфонию, скорее всего, специально предназначенную для исполнения в России. О намерении исполнить ее в Москве и Петербурге речь заходит в другом письме, адресованном Сафонову 8 января 1890 года: «Уважаемый господин директор! Итак, по вашему ценному запросу относительно симфонии я позволяю себе предложить вам новую симфонию в мажоре, которая все еще является рукописью»¹¹⁹. Однако премьера состоялась позднее в Лондоне и в связи с этим симфония получила подзаголовок «Английская», хотя, по мнению музыковеда, «гораздо правильнее было бы назвать ее “Русской”, учитывая ее происхождение»¹²⁰.

Автор указывает также, что Дворжак очень внимательно изучил Пятую симфонию Чайковского после второго приезда русского коллеги в Прагу в 1888 году, поэтому поиск влияния кажется здесь уместным и подтверждается убедительными примерами схожего тематизма, способов тематического развития

¹¹⁶ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 581.

¹¹⁷ Schick H. Dvořák's Eighth Symphony: A Response to Tchaikovsky? // *Rethinking Dvořák: views from five countries* / ed. by Beveridge, D. Oxford, 1996. P. 155–168.

¹¹⁸ Ibid. P. 156.

¹¹⁹ Ibid. P. 157.

¹²⁰ Ibid.

и оркестровки. Сходство между симфониями Дворжака и Чайковского замечает и Егорова, говоря о том, что «в трактовке побочной партии чешский композитор чаще ближе Чайковскому»¹²¹.

Общие творческие принципы, выбор жанров и круг образов, близкие композиционные решения Дворжака и Чайковского позволяют говорить о том, что композиторы схожим образом воспринимали и реализовывали музыкально-эстетические особенности позднеромантической эпохи. Это могло повлиять также на то, что между композиторами в короткий срок завязались теплые взаимоотношения, продолжившиеся в переписке, а творчество друг друга было близко и понятно. Дружба Чайковского и Дворжака стала яркой страницей русско-чешских музыкальных связей.

1.3. Гастроли в России: рецепция в русской прессе (1880–1890)

Приезд Дворжака в Россию в 1890 году дал повод осветить в печати его биографию, анонсировать, а затем рецензировать концерты. Из библиографии В. А. Киселева¹²², в которой в хронологическом порядке изложены концерты, включающие музыку Дворжака, и заголовки относящихся к ним критических статей, становится очевидно, что в России имя чешского композитора знали не понаслышке. Начиная с 1880 года сочинения Дворжака периодически появлялись в программах концертов Русского музыкального общества, как в Санкт-Петербурге, так и в Москве.

До приезда Дворжака с гастролями русская публика имела возможность познакомиться со следующими сочинениями: «Славянские рапсодии» № 1, 3 ор. 45, «Славянские танцы» № 1, 2, 5, 8 ор. 46, Струнный квартет Es-dur ор. 51 «Славянский», «Гуситская увертюра» ор. 67. Выбор именно этих произведений из большого числа созданных Дворжаком к 1880-м гг. не случаен. Славянская тематика каждого исполняемого опуса, за исключением «Гуситской увертюры»,

¹²¹ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 581.

¹²² Киселев В. А. А. Дворжак в русской периодической печати (1880–1904). Библиография. С. 226–254.

подходила идее единения народов, подчеркивала национальные образы в музыке и потенциально могла привлечь на концерты РМО заинтересованную аудиторию.

Впервые музыка Дворжака на русской сцене была исполнена в Петербурге: в Четвертом симфоническом собрании под управлением Э. Ф. Направника прозвучали Симфония № 3 Ф. Мендельсона, скрипичный концерт № 5 А. Вьетана, сцена из II акта «Орфея» К. В. Глюка, несколько романсов и, в заключение вечера, «Славянская рапсодия» № 3 Дворжака. Несмотря на то, что программа «была выдержана в одном тоне»¹²³, что давало сочинению чешского композитора шанс удивить своей характерностью и новизной, этого, по словам критиков, не произошло:

«Концерт закончен был славянскою рапсодией Дворжака, которая, до ее исполнения, представляла интерес новизны. Исполнение же никакого другого интереса не прибавило»¹²⁴;

««Славянская рапсодия» чеха Дворжака явилась единственной новинкой вечера. По правде, она могла бы и не являться, разве только ради наших братских чувств к славянам! А то ей место вовсе не в концертах музыкального общества!»¹²⁵.

Вместе с тем другие критики все-таки находили положительные стороны «новой» музыки, но едва ли это спасало общее впечатление о таланте Дворжака, сложившееся среди критиков:

«Некоторого внимания заслуживает оркестровка, довольно разнообразная и местами колоритная»; однако здесь же — «Маленькие, коротенькие мелодии, отсутствие воображения, изобретательности, бесконечная кода, — все это не говорит в пользу автора»¹²⁶.

Исполненная спустя 20 лет в Павловске Третья рапсодия получила три кратких комментария, в двух из которых была названа «живой и ритмически интересной»¹²⁷, а также «показывающей блестящую игру ритмов»¹²⁸. В третьей же

¹²³ [Анонимный рецензент]. Четвертое симфоническое собрание // Голос. 1880. № 311. 10 ноября.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ [Анонимный рецензент]. Театр и музыка // Новое время. 1880. № 1691. 11 ноября.

¹²⁶ Соловьев Н. Музыкальное обозрение // С.-Петербургские ведомости. 1880. № 315. 15 ноября.

¹²⁷ [Анонимный рецензент]. Театр и музыка // Новое время. 1900. № 8758. 16 июля.

¹²⁸ Коптяев А. Десятый симфонический вечер // С.-Петербургские ведомости. 1900. № 192. 16 июля.

рецензии сочинение вновь получило не самый лестный отзыв: «Вечер закончился славянской расподией в As-dur Дворжака, лучшей из существующих, обещающей в начале много, но в конце концов, слишком мало, особенно в виду своих непомерных длиннот, не оправдываемых содержанием»¹²⁹.

Таким образом, абсолютно ясно можно говорить о неприятии музыки Дворжака в Петербурге, во всяком случае при первом знакомстве. Противоположное впечатление на московскую публику произвело другое сочинение Дворжака — «Славянские танцы» (из которых были исполнены № 1, 2, 5, 8), которые, действительно, выигрывают в сравнении с Третьей славянской расподией. Притягательные для увлеченной славянскими идеями публики качества музыки Дворжака не остались незамеченными и вызвали горячий отклик у критика С. Флерова:

«Непосредственнее и ярче чем могли бы сделать это целые томы ученых трактатов рассказывают нам здесь звуки про родство всех членов великой славянской семьи, несут нам родные отголоски с “тихого дальнего Дуная”. С немецким заголовком, в немецком издании, из-за границы пришли к нам эти славянские танцы; но как они нам понятны! Вот белой лебедушкой выплывает славянская девица, вот стройно движется хоровод, вот грянула внезапно удалая песня, заговорили все косточки, лихо понеслось все в присядку... А там уже опять звучит мягкая, задумчивая славянская мелодия, поет про долюшку, про тоску-кручину...»¹³⁰.

Здесь же была положительно отмечена оркестровка, поэтичность и оригинальность музыки, а также автор рецензии советовал дирекции Музыкального общества познакомить публику с другими композициями Дворжака, наполненными «глубоким родственным нам славянским элементом»¹³¹. Еще в одном отзыве «Славянские танцы» были названы «красивой вещью, имевшей большой успех»¹³².

¹²⁹ [Анонимный рецензент]. Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1900. № 195. 16 июля.

¹³⁰ Флеров С. Четвертое симфоническое собрание // Московские ведомости. 1880. № 321. 19 ноября.

¹³¹ Там же.

¹³² Размадзе А. Музыкальные очерки и заметки. XXXIII // Русский курьер. 1880. № 317. 20 ноября.

Среди московских критических рецензий 1880 года встречается один анонс от О. Левенсона, в котором прослеживается личный интерес к музыке Дворжака и готовность продвигать ее в русских концертах, способствовать популяризации или хотя бы ознакомлению с сочинениями талантливого чешского композитора. Его слова полны тепла и радости знакомства с новой чешской музыкой:

«Антону Дворжаку быть может суждено явиться цветом тех богатых музыкальных способностей, которые так присущи чешскому племени»¹³³;

«Сочинения его, при удивительной композиторской технике, так богаты мелодическим изобретением, что его можно назвать славянским Шубертом»¹³⁴.

В рецензии на другой концерт тот же автор советует музыкальному обществу познакомить публику с конкретными сочинениями, которые, по всей видимости, оказались очень близки критику и он нашел их достойными быть представленными в Москве:

«Очень желательно, чтобы музыкальное общество познакомило нас с его славянской рапсодией и В-dur-ным фортепианным трио»¹³⁵.

Спустя два года музыка Дворжака вернулась в Петербург и снова была отвергнута большей частью критики. На этот раз под горячую руку попался «Славянский» квартет — сочинение, которое, казалось бы, было быстро издано и получило большое распространение в Европе:

«Квартет Дворжака, состоит также из четырех частей; все они без исключения весьма плохи как по своим темам, так и по разработке их; гармонизация и инструментовка отличается плоскостью и банальностью. Коротко говоря, квартет Дворжака можно смело причислить к наислабейшим вещам, какие вообще писались для музыки камерного стиля»¹³⁶.

Один из критиков сделал акцент на отсутствии в музыке Дворжака национальной характеристики, виной чему, по его мнению, стал «союз с немцами и немецкая культура»¹³⁷: «как и большинство немецко-чешских композиторов,

¹³³ Левенсон О. Музыкальная хроника // Русские ведомости. 1880. № 294. 15 ноября.

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Левенсон О. Музыкальная хроника // Русские ведомости. 1880. № 301. 22 ноября.

¹³⁶ [Анонимный рецензент]. Музыкальные очерки // Минута. 1882. № 254. 13 октября.

¹³⁷ Иванов М. Музыкальные наброски // Новое время. 1882. № 2385. 18 октября.

Дворжак мало оригинален»¹³⁸. Надежды, возлагаемые на одну из частей квартета — «Думку» — также не оправдались: «Напр., во второй части его квартета, названной “думкой”, очевидно долженствующей иметь какое-то особое содержание помимо музыки, свобода фантазии автора решительно оставляет слушателя в недоумении: почему в “думке” этой она привела вдруг какой-то вальс, совсем не вяжущийся с “думкой”»¹³⁹.

Не упустил возможности разнести в пух и прах музыкальную новинку Дворжака Цезарь Кюи, как всегда остро и прямо оценивая навыки композитора:

«Дворжак беден тематическим изобретением; его музыкальные мысли или ничтожны, или безвкусны и, большей частью, отличаются резкими танцевальными ритмами, несоответствующими серьезности камерной музыки»¹⁴⁰;

«Дворжак совсем не владеет ни формой, ни стилем; поэтому, музыка его лишена ясности, запутана и пестра»¹⁴¹;

«На исполнение этого квартета следует смотреть, разве, как на желание представить отрицательный образчик камерной музыки, доказывающий лишний раз, что это — самый трудный род музыки, который более всех других требует от композитора серьезного таланта и серьезных знаний, а без этих качеств приводит к самым жалким результатам»¹⁴².

Но и московская критика на этот раз была менее благосклонна и смело указывала на то, что части квартета «много выигрывают, когда их скорее кончают»¹⁴³. Прежде восхищавшийся музыкой Дворжака С. Флеров из хороших черт нашел только «несколько красивых мотивов», появляющихся на фоне общей «бедности художественной фантазии автора»¹⁴⁴. Примечательно, что покинуть ряды поклонников Дворжака этого критика заставило то же свойство музыки чешского композитора, что и однажды привлекло, а именно славянская характерность: «Своеобразная, национальная типичность мелодий Дворжака, так

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ Кюи Ц. Музыкальные заметки // Голос. 1882. № 271. 6 октября.

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Кругликов С. Музыкальная хроника // Современные известия. 1882. № 300. 30 октября.

¹⁴⁴ Флеров С. Музыкальная хроника // Московские ведомости. 1882. № 305. 3 ноября.

характерно действующего в его «Славянских танцах», не гармонирует с рамками камерной музыки»¹⁴⁵.

Тем не менее зоркий глаз О. Левенсона, который, по всей видимости, был чрезвычайно хорошо знаком с дворжаковскими сочинениями, помимо очевидных минусов, обнаружил и сильные стороны в музыке квартета. Помимо «большой композиторской техники»¹⁴⁶, рецензент отмечает: «Замечательно еще то, что Дворжак, несмотря на резко выдающийся славянский характер его мелодий, никогда не употребляет настоящих народных мотивов. Он сам слишком одарен талантом мелодического изобретения, чтобы делать прямые заимствования»¹⁴⁷.

Строгости российских рецензентов, однако, можно противопоставить общий успех сочинения у остальной публики, на что влияло в том числе исполнение: «квартет этот исполнен был с особенным увлечением»¹⁴⁸, «с большой добросовестностью и весьма старательно»¹⁴⁹ и «особенно понравился публике»¹⁵⁰.

В 1887 году несчастный квартет вернулся на петербургскую сцену и вновь не был принят. В большей части комментариев квартет назван «сочинением монотонным»¹⁵¹, «скучным и мало талантливый»¹⁵² и «нищенской, бездарной музыкой хорошего в техническом отношении музыканта»¹⁵³. И только один рецензент заметил положительные стороны композиторского мышления Дворжака: «мысли свои он излагает живо и интересно, довольствуясь для этого самыми простыми средствами»¹⁵⁴.

Исполнение Первой славянской рапсодии в Москве в 1884 году только усилило сложившееся о музыке Дворжака мнение, как о музыке легкой, бессодержательной, «очень красивой и очень типичной»¹⁵⁵ и «годной не столько для симфонического, сколько для садового оркестра»¹⁵⁶. Возможно, критика не

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ Левенсон О. Музыкальная хроника // Русские ведомости. 1882. № 297. 30 октября.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ [Анонимный рецензент. Театр и музыка] // Голос. 1882. № 269. 4 октября.

¹⁵⁰ Там же.

¹⁵¹ Соловьев Н. [Театр и музыка] // Новости и Биржевая газета. 1887. № 56. 27 февраля.

¹⁵² [Анонимный рецензент]. Десятое собрание «С.-Петербургского общества камерной музыки» // Петербургский листок. 1887. № 55. 27 февраля.

¹⁵³ Кюи Ц. С.-Петербургское общество камерной музыки // Музыкальное обозрение. 1887. № 22. 5 марта.

¹⁵⁴ [Анонимный рецензент. Рецензия] // Минута. 1887. № 54. 28 февраля.

¹⁵⁵ [Анонимный рецензент]. Театр и музыка // Московские ведомости. 1884. № 357. 25 декабря.

¹⁵⁶ Там же.

была бы так жестока, но в этом случае большую роль сыграли обстоятельства. В одном концерте с «Рапсодией» Дворжака была поставлена новинка — балакиревская «вдохновенная “Тамара”»¹⁵⁷, безвозвратно покорившая сердца публики и критики.

Наибольший успех завоевала «Гуситская увертюра» Дворжака, исполненная в Москве в декабре 1887 года:

«Она увлекает своею национальною своеобразностью и своею обдуманною мелодичною прелестью. Инструментована она звучно и колоритно, и, несмотря на обнаруживающееся местами сильное влияние Вагнера, славянская народность автора резко бросается в глаза и родственные звуки симпатично действуют на слушателей»¹⁵⁸;

«Сыгранная на этот раз у нас увертюра Husitska написана очень талантливо и умело и если не обличает в ее авторе большой самостоятельности, то производит очень хорошее впечатление своей гармонической красотой, интересностью и ловкостью фактуры»¹⁵⁹.

Хотя и здесь один из критиков вместе с похвалой в сторону инструментовки не забыл указать на шаблонность тематической разработки¹⁶⁰.

«Гуситская увертюра» была исполнена и в Петербурге в феврале 1888 года под управлением Л. С. Ауэра. И вновь петербургская критика намного жестче московской оценила сочинение Дворжака. В единственном положительном отзыве, написанном анонимным рецензентом, отмечалось, что увертюра «написанная умелой рукой и блещущая как темами, так и ловкостью автора владеть аппаратом современного симфониста» имела успех¹⁶¹. В остальных же откликах прессы находим следующие нелестные характеристики: увертюра «бедна внутренним содержанием и тонкими, художественными красками

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Эферов С. Пятое симфоническое собрание и второй общедоступный концерт // Московские ведомости. 1887. № 349. 19 декабря.

¹⁵⁹ Кашкин Н. [Театр и музыка] // Русские ведомости. 1887. № 358. 29 декабря.

¹⁶⁰ [Анонимный рецензент] Пятое симфоническое собрание и последний общедоступный концерт Русск. музыкального общества // Русский курьер. 1887. № 352. 22 декабря.

¹⁶¹ [Анонимный рецензент. Театр и музыка] // Новое время. 1888. № 4305. 22 февраля.

оркестра»¹⁶², «страдает еще двумя недостатками, присущими многим чешским композиторам — это банальностью и монотонностью»¹⁶³.

С особым упоением «ругал» Дворжака Кюи в своих порой ядовитых, но написанных с несомненной изобретательностью критических отзывах:

«Мелодраматическое произведение а la Литольтф, достойное садовых оркестров, написанное в подражание Мейерберу с преувеличением его слабых сторон. В ней есть колорит — но грубый, есть попытка написать картину — но лубочную, даже формы увертюры не ясны, часто сумбурны. Только вторая тема не дурна, но и ею Дворжак не сумел воспользоваться. А трескучая, оглушительная оркестровка окончательно отталкивает от этого ходульного, антихудожественного произведения»¹⁶⁴.

Насколько же менялись взгляды критиков, когда Дворжак сам дирижировал своими произведениями? Как пишет Егорова, московскую программу Дворжак обсуждал с В. И. Сафоновым, который впоследствии репетировал сочинения с оркестром до приезда Дворжака¹⁶⁵. На концерте в Москве были исполнены Симфония № 5 F-dur op. 76¹⁶⁶, Adagio из «Серенады для духовых инструментов, виолончели и контрабаса» op. 44, Скерцо-каприччиозо op. 66, Симфонические вариации на собственную тему op. 78, Первая славянская рапсодия op. 45. Кроме того, было запланировано исполнение Скрипичного концерта op. 53, но Я. Гржимали заболел и это сочинение было изъято из программы. Программа концерта в Петербурге, состоявшегося 22 марта, отличалась — была намного короче и заняла второе отделение концерта собрания РМО. Шестой симфонией и Скерцо-каприччиозо так же, как и в Москве, дирижировал сам автор.

Отклики прессы в Москве и Петербурге в основном были положительного характера. Приведем некоторые отрывки из них:

«Сочинения А. Дворжака <...> обличают в нем выдающуюся композиторскую технику, отличаются богатством мелодического изобретения и

¹⁶² [Анонимный рецензент] Восьмое симфоническое собрание // Петербургский листок. 1888. № 52. 22 февраля.

¹⁶³ Соловьев Н. Восьмое симфоническое собрание. — Концерт в пользу «Красного Креста». — Концерт г-жи Лешетицкой. — Дебют г-жи Смирновой // Новости и Биржевая газета. 1888. № 54. 24 февраля.

¹⁶⁴ Кюи Ц. Восьмое симфоническое собрание // Гражданин. 1888. № 55. 24 февраля.

¹⁶⁵ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 287.

¹⁶⁶ В статьях Бэлзы и Киселева указана симфония № 3, что связано с другой нумерацией. А Шестая симфония, представленная на концерте в Петербурге, фигурирует в статьях музыковедов как Первая.

не лишены славянского колорита <...>. Эти творческие качества, а также несомненная талантливость и оригинальность многих из произведений композитора сделала его имя известным далеко за пределами Европы и дают ему право считаться теперь самым выдающимся из славянских композиторов Запада»¹⁶⁷; «Сочинения г. Дворжака в целом производят весьма благоприятное впечатление благодаря ясности идей и теплоте изложения...»¹⁶⁸; «Вторая часть симфонии (*Andante con moto*), начинающаяся красивою симпатичною темою, исполняемою виолончелью, нам особенно понравилась своей искренностью и задушевностью»¹⁶⁹. В газете «Театр и жизнь» Дворжак был охарактеризован как «опытный дирижер», который «вел оркестр твердою рукой»¹⁷⁰. Г. Конюс тоже не обошел вопроса о Дворжаке-дирижере: «Как дирижер А. Дворжак заслуживает бесспорной похвалы. Оркестр шел все время стройно <...>»¹⁷¹.

Большая часть негативных комментариев музыки Дворжака касались стройности формы. О вариациях для оркестра Кашкин писал так: «оно страдает сильною растянутостью, мешающей полноте впечатления»¹⁷². Похожий комментарий Кашкина коснулся и всей музыки, представленной на концерте: «Им вредит иногда немотивированная рапсодичность формы <...> или излишняя растянутость...»¹⁷³. Возможно, на восприятие отдельных номеров могло повлиять качество исполнения: «менее всего понравилось *Adagio* из серенады для духовых инструментов, к тому же, сыгранное не совсем удачно»¹⁷⁴.

Более резкие отклики прессы можно найти относительно Симфонии № 6, исполненной в Петербурге. П. Веймарн написал рецензию, опубликованную в трех газетах, где охарактеризовал скерцо симфонии (фуриант) как «безвкусное, хаотичное»¹⁷⁵. Н. Соловьев оказался более корректным, указав, что скерцо «написано очень жизненно, но не отличается благородством»¹⁷⁶. Г. Ларош

¹⁶⁷ Конюс Г. Восьмое симфоническое собрание // Московские ведомости. 1890. № 60. 2 марта.

¹⁶⁸ Кашкин Н. [Театр и музыка] // Русские ведомости. 1890. № 66. 2 марта.

¹⁶⁹ Слепушкин С. Восьмое симфоническое собрание // Новости дня. 1890. № 2394. 2 марта.

¹⁷⁰ [Анонимный рецензент]. Текущие новости // Театр и жизнь. 1890. № 482. 2 марта.

¹⁷¹ Конюс Г. Восьмое симфоническое собрание // Московские ведомости. 1890. № 60. 2 марта.

¹⁷² Кашкин Н. [Театр и музыка] // Русские ведомости. 1890. № 66. 2 марта.

¹⁷³ Там же.

¹⁷⁴ Лукин А., Кичеев Н. Московские письма // Новости и Биржевая газета. 1890. № 61. 3 марта.

¹⁷⁵ Веймарн П. Девятое симфоническое собрание Русского музыкального общества // Сын отечества. 1890. № 68. 12 марта.

¹⁷⁶ Соловьев Н. Девятое симфоническое собрание // Новости и Биржевая газета. 1890. № 70. 12 марта.

признавался, что сочинение «озадачило своей новизной и не было нами понято»¹⁷⁷. Другие два рецензента наоборот выделили третью часть наряду с первой: в статьях они названы «наиболее интересными в смысле симфонической разработки и музыкального содержания»¹⁷⁸, «ясными по форме и мастерски организованными»¹⁷⁹. В большей степени положительно оценил симфонию Дворжака анонимный рецензент в газете «Свет», отметив, что «талант этого композитора, если не глубокий, то во всяком случае своеобразный и в своем произведении он явился знатоком симфонии, труднейшего рода музыкального сочинения»¹⁸⁰.

Привлекает внимание критическая статья публициста Д. Никольского¹⁸¹, в которой было использовано сравнение Дворжака с Брамсом, теперь часто используемое в литературе: «По характеру своего дарования г. Дворжак напоминает Брамса: это чешский Брамс, только более разнообразный и даровитый»¹⁸². В этой же статье критик описал симфонию как «проникнутую народным славянским духом» и нашел в ней много положительных сторон: первая часть «сплошь музыкальна, построена на красивых темах, мастерски разработанных, в ней есть полет, увлечение, сила», а в Скерцо-каприччиозо была отмечена «блестящая, разнообразная оркестровка». Интересны и следующие замечания, проникнутые негодованием и приоткрывающие внутреннюю жизнь петербургского музыкального мира: «Русскому музыкальному обществу, столь усердно повторяющему из года в год бетховенские и шубертовские симфонии, следовало бы освежить свой репертуар, а то выходит, что из сочинений такого интересного и крупного композитора, как Дворжак, мы знаем всего 2–3 пьесы! Впрочем, удивляться тут нечему, если припомнить, что за все 9 собраний мы слышали *только одно* сочинение Чайковского, нашего любимейшего

¹⁷⁷ Ларош Г. Музыкальное письмо из Петербурга // Московские ведомости. 1890. № 117. 30 апреля.

¹⁷⁸ [Анонимный рецензент. Театральный курьер] // Петербургский листок. 1890. № 69. 12 марта.

¹⁷⁹ [Анонимный рецензент]. Симфоническое собрание — Общедоступный концерт // Биржевые ведомости. 1890. № 71. 13 марта.

¹⁸⁰ [Анонимный рецензент. Музыкальное обозрение] // Свет. 1890. № 61. 15 марта.

¹⁸¹ Примечательно, что в своих работах Никольский затрагивал славянский вопрос. Одна из его книг: Полит-Десанчик о современном положении восточного вопроса и австрийских сербов. СПб., 1887.

¹⁸² Здесь и далее: Никольский Д. 9-е симфоническое собрание императорского Русского музыкального общества // Гражданин. 1890. № 73. 14 марта.

композитора (говорят, г. Рубинштейн недолюбливает сочинения этого композитора)»).

В целом музыка Дворжака, которая была исполнена до его личного визита в Москву и Петербург, была привлекательна для публики и критики своим славянским наклоном, но в итоге оказывалась не настолько близка русской аудитории. Хорошие технические навыки не спасали Дворжака в глазах рецензентов, а вызывали только еще большее желание найти недостатки во всех остальных аспектах. Более всего русская критика не могла принять в музыке Дворжака легкости, непринужденной открытости и потому называла эти неотъемлемые от музыки Дворжака качества другими, более резкими словами, такими, как банальность, тривиальность и садовая музыка.

Сложно не заметить, что большая часть негативных отзывов о музыке Дворжака представлена в петербургской прессе, тогда как в Москве чешский композитор был принят с большим энтузиазмом. Этот факт можно объяснить тем, что в Петербурге в то время были сосредоточены главные силы русской музыкальной культуры, в частности представители «Могучей кучки» и ее ярые последователи, одним из главных критериев которых было обновление музыкального языка. Дворжак в глазах кучкистов, подобно Чайковскому, выглядел традиционалистом и потому попадал под горячую руку критики.

Вместе с тем в обеих столицах многие даже критически настроенные рецензенты были единодушны в том, что интонационный строй музыки чешского композитора имеет характерные славянские особенности, хорошо узнаваемые на слух и оценивали это качество положительно, не стремясь разделить «чешское» и «славянское». Такое мнение было более распространено, чем характеристики Дворжака как композитора, чья музыка не имеет национальной характеристики — а такие отзывы, как было отмечено в предыдущем параграфе диссертации, также встречались. В последнюю треть XIX века наличие общеславянских стилевых и жанровых признаков и в русской культуре, и в других, имеющих родственные этнические корни, казалось одним из способов продемонстрировать славянское «братство». Эта тенденция не проявлялась с той интенсивностью, как борьба за

собственную национальную музыку, за создание национальной композиторской школы, однако играла важную роль в развитии европейского искусства.

Глава 2. Чешско-русские музыкальные связи

2.1. Панславизм в Чехии и России¹⁸³

Общественно-политическая обстановка в Европе XIX века отличалась подъемом национального самосознания как у народов, имеющих самостоятельную государственность, так и у народов, которые были ущемлены в своих правах. Рост осознания национальной идентичности привел к череде революций, прокатившихся по Европе в 1848–1849 гг. В большей степени это коснулось славянских народов, которые не имели самостоятельности и угнетались со стороны венгров и немцев. Возникла необходимость формирования идеологии, которая подразумевала объединение разрозненных славянских племен на основе их культурной общности. Таким движением стал панславизм.

Панславизм известен в истории как социокультурное и политическое течение, целью которого было объединение славян. Однако до сих пор ни западные, ни российские ученые не пришли к единству в определении самого термина. Это связано с разным толкованием славянских движений в те или иные исторические периоды, на что отчасти влияла международная политическая обстановка. Еще А. Н. Пыпин, русский литературовед и этнограф XIX века, один из первых предпринявший попытку охарактеризовать идеологию панславизма в серии статей «Панславизм в прошлом и настоящем»¹⁸⁴, отмечал неясность этого термина и тенденцию вкладывать в него «удобные» содержания и смыслы.

Наиболее емким на сегодняшний день можно считать современное определение панславизма, данное политологами А. А. Ширинянцем и А. В. Мыриковой: «Панславизм есть идейно-политический комплекс, включающий разнообразные доктрины, теории, концепции и идеи, во главу которых была поставлена задача взаимного сотрудничества и единства действий в культурном и/или политическом отношениях родственных (по крови, языку, религии, бытовой культуре, исторической памяти, территории) славянских и близких им народов и

¹⁸³ Данный параграф включает материалы статьи: Шавырина Е. А. Антонин Дворжак и идеи чешского панславизма в последней трети XIX века // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 53–65.

¹⁸⁴ См. об этом: Рокина Г. В. Теория и практика славянской взаимности в истории словацко-русских связей XIX в. Казань, 2005. С. 20.

народностей»¹⁸⁵. В этой, как и в других характеристиках панславизма акцент сделан на факторе культурного взаимодействия. Тем более удивительно, что исследования о панславизме в культуре и искусстве немногочисленны¹⁸⁶, в том числе и в музыковедении. Можно выделить несколько причин такого положения дел.

Первая причина связана с неоднозначным толкованием самого понятия панславизма: его изучение и упоминание в литературе долгое время избегалось¹⁸⁷. Историк Г. В. Рокина называет панславизм «термином-изгоем»¹⁸⁸, показывая, как в советской историографии менялось его значение, что приводило к путанице в обозначении одних и тех же явлений. Вторая причина, по которой панславизм редко становится объектом исследований, — рассредоточенность его идей в искусстве, вследствие которой достаточно сложно собрать воедино многочисленные проявления славянской взаимности. Третья — недостаточно основательное исследование связей русской музыкальной культуры с западнославянской, в том числе чешской, что затрудняет создание целостной картины. Наиболее значительные результаты в этом отношении были достигнуты И. Ф. Бэлзой, многие труды которого посвящены исследованию русско-польских и чешско-русских связей.

Первое появление термина «панславизм» связано с именем словацкого проповедника Яна Геркеля (1786–1853), который использовал его в своей работе «Основы всеобщего славянского языка» (1826) для описания славянского единства и культурной общности¹⁸⁹. Другой видный деятель, развивающий идею «славянской взаимности», Ян Коллар (1792–1852) в труде «О литературной взаимности» (1836) также употреблял понятие «панславизм», однако в неточном

¹⁸⁵ Ширинянц А. А., Мырикова А. В. Введение к исследованию истории и идеологии панславизма XIX века. М., 2010. С. 11.

¹⁸⁶ Среди них можно назвать следующие издания: Dusza E. Epic Significance: Placing Alphonse Mucha's Czech Art in the Context of Pan-Slavism and Czech Nationalism. Georgia State University, 2012. URL: https://scholarworks.gsu.edu/art_design_theses/103 (дата обращения 25.08.2024).

Luke H. Pan-Slavic Parallels in the Music of Stravinsky and Szymanowski // Context: Journal of Music Research. 1997. № 13. P. 15–24.

¹⁸⁷ В советской истории были случаи, когда этнографов и искусствоведов, поддерживающих идеи панславизма, уголовно преследовали. См., например, сфабрикованное «Дело славистов» 1933–1934 гг. (Ашнин Ф. Д. «Дело славистов». 30-е годы. М., 1994.)

¹⁸⁸ Рокина Г. В. Из истории трактовки термина «Панславизм» в работах отечественных и зарубежных авторов XIX века // Запад-Восток. 2010. № 3. С. 92.

¹⁸⁹ Григорьева А. А. Панславизм: идеология и политика (40-е годы XIX — начало XX вв.). Иркутск, 2013. С. 37.

переводе с немецкого на чешский язык возник другой его вариант — «всеславянство».

Культурологический акцент в трактовке термина не вызывала споров и была принята общественностью. Чего нельзя сказать о его применении в политическом ключе. Впервые в таком ракурсе он был использован в статье К. Крамарчика «Чешско-словацкие герои панславизма в Левочах», опубликованной в венгерском журнале «Таршалкодо» в 1840 году¹⁹⁰. Тогда термин имел негативную окраску в связи с тем, что в нем видели опасность и угрозу подрыва Австро-Венгерской власти. Считалось, что «панславистские настроения ведут к дестабилизации монархии»¹⁹¹. Словацкие политические и культурные деятели попытались успокоить разразившуюся полемику следующим утверждением: «Панславизм политический является химерой, а панславизм литературный и национальный — это естественное право»¹⁹².

Впервые возникнув в словацкой среде, панславизм получил широкое распространение у западнославянских и южнославянских народов, каждый раз принимая разные формы и смысловое наполнение. Наибольшую популярность идеи панславизма приобрели в Чехии. Возникновение чешского политического панславизма обычно относят к 1840-м гг. Однако имеет смысл говорить о возникновении политического панславизма уже в 1830 году, когда Россия разгромила польское восстание и тем самым вызвала неоднозначную реакцию в чешских кругах: «Если до 1830 г. царофильский вариант панславизма рассматривался <...> как возможный вариант объединения славян под скипетром русского царя, то в 30 – 40-е гг. XIX в. большая часть чешского общества <...> перешла на позиции австрославизма»¹⁹³. Именно тогда термин «панславизм» стал использоваться в прессе не только как обозначение культурной формы единения славян, но и как форма политической инициативы. В 1845 году чех Йозеф Матиас Тун в труде «Славизм в Богемии» подверг панславистские течения в Чехии

¹⁹⁰ Славяно-германские культурные связи и отношения: сб. ст. / ред. коллегия: В. Д. Королюк (отв. ред.) и др. М., 1969. С. 42.

¹⁹¹ Рокина Г. В. Из истории трактовки термина «Панславизм» в работах отечественных и зарубежных авторов XIX века. С. 93.

¹⁹² Цит по: Славяно-германские культурные связи и отношения. С. 43.

¹⁹³ Французова О. А. Чешский политический панславизм и идеи всеславянства первой половины XIX века // Известия МГТУ «МАМИ». 2015. Т. 6. № 1 (23). С. 42.

жесткой критике, называя их «чудовищем, грозящем поглотить немецкую нацию»¹⁹⁴. Тем не менее возникновение объединительного движения было необходимо, оно основывалось на предотвращении полного растворения в другой национальной культуре: «угроза культурной ассимиляции подталкивала славян на выработку идеологии, способной консолидировать славянские народы и обеспечить их выживание»¹⁹⁵. Необходимость всеславянского союза для чешского народа отмечал и русский социолог и культуролог Н. Я. Данилевский в своем историко-философском труде «Россия и Европа», впервые опубликованном в журнале «Заря» в 1869 году: «Ни внутренняя борьба с немцами, ни внешние нападения, которых не избежать этому яблоку раздора между Славянством и Германством, не могут быть ведены с успехом без тесного соединения со всем Славянством»¹⁹⁶.

Еще один вариант панславизма наблюдаем в польской среде. В XIX веке так называемый «польский вопрос» нередко становился причиной споров на Славянских съездах. Поэтому отношение к панславизму и к России у поляков было неоднозначное. До жесткого подавления восстания в 1830 году русофильские настроения в Польше преобладали, о чем свидетельствуют, в частности, стихотворения польских поэтов И. П. Воронича и С. Сташица, «которые думали о “славянской унии” с Россией, однако на принципах братского равноправия»¹⁹⁷, а также названия тайных масонских обществ в 1820-е годы — «Славянский орел», «Славянское единство». После 1830 года многое изменилось как в умах самих поляков, так и в отношении к славянской идее других славянских народов. Например, в Чехии начался кризис идей панславизма, «можно было встретиться с критикой “панславистского русофильства” в связи с разными взглядами на польское восстание»¹⁹⁸. Затронул эту тему и А. С. Пушкин в стихотворении «Клеветникам России» (1831):

«...Уже давно между собою

¹⁹⁴ Thun Jos. Math. Der Slawismus in Böhmen. Besprochen von Jos. Math. graphen von Thun. Praha, 1845. С. 23.

¹⁹⁵ Болдин В. А. Панславистские политические концепции: генезис и эволюция. М., 2018. С. 210.

¹⁹⁶ Данилевский Н. Я. Россия и Европа : взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М., 2008. С. 486.

¹⁹⁷ Колейка Й. Славянские программы и идея славянской солидарности в XIX и XX веках. Прага, 1961. С. 38.

¹⁹⁸ Там же.

Враждуют эти племена;
 Не раз клонилась под грозою
 То их, то наша сторона.
 Кто устоит в неравном споре:
 Кичливый лях иль верный росс?
 Славянские ль ручьи сольются в русском море?
 Оно ль иссякнет? вот вопрос...»

В 1848 году, который стал переломным во всех смыслах, австрославизм занял лидирующую позицию в Чехии. Пыпин указывает, что именно тогда родился политический панславизм, когда «славянству пришлось иметь дело с настоящими практическими делами»¹⁹⁹. Центр панславистских идей с этого времени фокусируется в Праге, на что указывает и организация там Первого Славянского съезда. Идея славянской общности начинает претерпевать изменения и подстраиваться под существующие реалии. Видный чешский политик Франтишек Палацкий²⁰⁰ стал одним из первых деятелей, предложивших новую идею. Он выдвинул тезис о сохранении австрийского государства и федерализации Габсбургской империи с целью противостоять и Германии, и России, настаивал на создании тройственного государства, где Чехия приобрела бы права, которые имели Австрия и Венгрия.

Для возникновения австрославизма было две причины: возрастало могущество Германии с одной стороны, и таким же большим «зверем» в глазах чехов стал выглядеть русский царизм. Одним из сторонников австрославизма был политический деятель и публицист Карел Гавличек-Боровский (1821–1856)²⁰¹. Побывав в начале 1840-х гг. в России, Гавличек разочаровался, поняв, что русский народ страдает от крепостного права даже больше, чем крестьяне в Австро-Венгрии²⁰². Австрославизм поначалу был принят в чешском обществе положительно: эта идея стала одним из главных вариантов решения проблемы

¹⁹⁹ Пыпин А. Н. Панславизм в прошлом и настоящем (1878). [СПб.], 1913. С. 151.

²⁰⁰ До революции 1848 года он активно содействовал развитию чешской историографии и чешского языка: на протяжении 23 лет (до 1841) был заведующим историческим отделом Национального музея в Праге, а с 1827 года по его инициативе музей начал научные публикации на чешском языке.

²⁰¹ В литературе часто можно встретить фамилию без второй ее части.

²⁰² Лаптева Л. П. Идея славянской взаимности и славянские съезды XIX в. // Славянские съезды XIX-XX вв.: сб. ст. М., 1994. С. 10–11.

славянской разрозненности²⁰³. Но жестокость австрийских войск во время протестных выступлений в чешских землях, убийства невооруженных активистов оттолкнули значительную часть чешского народа от этой идеологии. Ко всему прочему немецкоязычную часть Австро-Венгрии автрославизм пугал даже больше, чем панславизм, так как при федеральном объединении трех стран в едином государстве немцы превратились бы в национальное меньшинство.

После 1848 года в политической жизни и борьбе различных течений наступило затишье. Только в 1860-х гг. чешская политическая жизнь активизировалась за счет усилий того же Палацкого. Им и его зятем Франтишеком Ладиславом Ригером (1818–1903) была создана Чешская национальная партия, позднее названная «Старочехи». Ее главной идеей было обеспечение равенства немецкого и чешского языков на чешских территориях и закрепление прав и свобод — гражданских и экономических²⁰⁴.

Идеи панславизма, который наряду с автрославизмом продолжал оказывать влияние на чешскую политику и культуру, вновь утратил популярность в 1863–1864 гг. после подавления очередного польского восстания. Однако это не помешало представительной делегации чехов (27 человек) приехать на Второй славянский съезд, состоявшийся в Москве и Петербурге в 1867 году. Как раз в это время было принято соглашение о сохранении двуединой Австро-Венгерской монархии, которое стало для чешских политиков идейным крахом. Взгляды вновь обратились к России. Съезд не имел четкой программы: на банкетах и неофициальных встречах обсуждались различные вопросы «всеславянства». Одновременно с этим в Москве проходила Всероссийская этнографическая выставка, которая в австрийской прессе получила резкую критику: выставка была названа «политической демонстрацией», а Москва — «меккой панславизма»²⁰⁵. Нередко беседы во время съезда имели весьма острый характер, не приводили к согласию, что произошло, например, при обсуждении русско-польского вопроса

²⁰³ Григорьева А. А. Немецко-чешские противоречия в Габсбургской империи в 40-е годы XIX — начале XX в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 4–2 (18). С. 63.

²⁰⁴ Краткая история Чехословакии / отв. ред. А. Х. Клеванский и др. М., 1988. С. 202.

²⁰⁵ Юрий Никитин. Всероссийская этнографическая выставка в Москве в 1867 году // Новые Известия. 2007. 9 июня. URL: <https://newizv.ru/news/society/09-06-2007/70800-vserossijskaja-etnograficheskaja-vystavka-v-moskve-v-1867-godu> (дата обращения: 25.08.2024).

руководителем чешской делегации Ригером и сторонником идеи гегемонии России среди славян И. С. Аксаковым²⁰⁶.

В 1870-е гг. чешские политики продолжали бороться за национальную независимость: в 1874 году возникла новая политическая партия — «Младочехи» (другое название — Национальная партия свободомыслящих), взгляды ее членов в отличие от сторонников австрославизма (их большую часть составляли члены партии «Старочехи») в большей мере были устремлены к России. Однако контакты с Россией, скорее, «рассматривались как способ “надавить” на правительство собственной страны»²⁰⁷. Несмотря на многие противоречия, Чехию охватила новая волна панславизма и русофильства в связи с тем, что Россия приняла участие в освободительной русско-турецкой войне 1877 года (в ответ на геноцид балканских славян).

В целом это десятилетие в Чехии можно назвать русофильским: возникла мода на все русское, стало популярным учить русский язык, читать русскую литературу, интересоваться фольклором²⁰⁸. Знаменательно, что в 1871 году состоялась премьера первой чешской оперы на русский сюжет²⁰⁹ «Мария Потоцкая», созданной композитором Леопольдом Мехурой. Либретто Йозефа Коларжа, которому Балакирев посвятил свою поэму «В Чехии», основано на поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и «Крымских сонетах» Адама Мицкевича. Славянские веяния ощущались и в печати — в известном чешском музыкальном журнале «Hudební listy», которым руководил Франтишек Пивода, в 1874 году было напечатано эссе Макса Конопасека «Исследование вопроса славянской музыки», а в приложениях преобладала музыка, связанная со славянством (песни Ф. Пиводы, Дж. Р. Адорабле, Й. Паукнера, фортепианные пьесы Конопасека, «Песни без слов» Й. Прибика, сочинения Ф. Кухача, песня

²⁰⁶ Лаптева Л. П. Идея славянской взаимности и славянские съезды XIX в. С. 19.

²⁰⁷ Болдин В. А. Панславистские политические концепции: генезис и эволюция. С. 101.

²⁰⁸ Котов В. В. Идея славянской взаимности в мышлении чешских националистов в 1860-е — начале 1870-х гг. (на примере сокольского движения) // Русин. 2022. № 69. С. 243.

²⁰⁹ Два года ранее в Праге под управлением Сметаны была исполнена опера «Пленница» Игнатия Воячека, однако его принято считать российским композитором чешского происхождения, поэтому в полной мере первой чешской оперой на русский сюжет назвать ее нельзя.

Дж. Ф. Клосса «Объедините, вы, славянские языки»)²¹⁰. Так или иначе, любой всплеск панславизма и любая его версия (а в XIX веке их было несколько), по словам О. В. Павленко, строились по линии «Россия — славяне — Запад»²¹¹.

Важной политической темой в 1870-х гг. стали обострившиеся балканские противоречия — освободительная операция России на Балканах и последующая за ней русско-турецкая война вызвали в Чехии очередной прилив русофильства. Тогда многие мастера искусств выступали, защищая интересы братских народов. Одним из них был чешский поэт Сватоплук Чех, который в 1876 году в стихотворении «Орел Балкан» выразил поддержку южным славянским народам и надежду на их будущую свободу²¹². Множество картин Ярослава Чермака посвящено угнетению турками черногорцев («Возвращение черногорцев в их деревню, опустошенную турками» и др.). В 1872 году Дворжаком были написаны четыре песни на тексты сербской народной поэзии, однако достоверно неизвестно, было ли это сочинение знаком поддержки композитора южных славянских народов или было создано из других побуждений.

Возникнув вначале как гуманитарный обмен между славянами, к середине XIX века панславизм все больше приобретал черты политического движения. Исследователи считают это закономерным процессом и называют культурный аспект лишь одним из начальных условий развития идеологии панславизма: «распространение общей культуры и языка виделось первым необходимым шагом на пути выстраивания политических проектов интеграции»²¹³. Полностью согласиться с этим утверждением нельзя, поскольку панславизм, обретя политический облик, не утратил при этом свои культурные корни. Он продолжил жить в среде интеллигенции в разных формах культурного диалога между славянскими народами. Однако на интенсивность этого диалога действительно сильно влияла политическая ситуация: чередование роста и угасания интереса к панславизму в Чехии наблюдается на протяжении всего XIX века.

²¹⁰ Краткую выжимку содержания томов журнала см. здесь: URL: <https://ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=HUL> (дата обращения: 25.08.2024).

²¹¹ Павленко О. В. Панславизм и его модели // Новая и новейшая история. 2016. № 5. С. 3.

²¹² Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 117.

²¹³ Болдин В. А. Панславистские политические концепции: генезис и эволюция. С. 42.

Но почему же все-таки именно Прагу считают сосредоточением панславизма? XIX век стал для истории Чехии переломным. Долгое время страна находилась в составе Австро-Венгрии, что накладывало отпечаток на мироощущение чехов. В конце XIV — начале XV столетия национальное самосознание чешского народа проявлялось в форме религиозного протеста, связанного с именем Яна Гуса (1369–1415). Одним из требований было ведение богослужения и перевод Библии на чешский язык. Сам Гус открыто выступал против немецкого засилья и вел проповеди на чешском языке в Вифлеемской капелле, что настолько злило папу Иоанна XXIII, что он приказал ее разрушить²¹⁴. Казнь Гуса в 1415 году (и казнь его сторонника Иеронима Пражского в 1416 году) привела впоследствии к гуситским войнам. До 1434 года было осуществлено несколько крестовых походов против радикально настроенных гуситов, что закончилось их полным разгромом и компромиссом между умеренными гуситами и католиками.

Следующим крупным религиозным столкновением стала знаменитая битва на Белой горе (1620) между чехами-протестантами и австро-баварскими войсками, которая для чехов окончилась печально: еще на 300 лет они были обречены находиться под гнетом Габсбургов²¹⁵.

Лишь в конце XVIII века начало крепнуть понимание того, что нация должна иметь независимое государство. Достижение национальной независимости казалось возможным при опоре на культурные ценности (история, литература, искусство) и укрепление значимости национального языка. Первая половина XIX века прошла под лозунгом чешского национального движения, которое в большей степени затрагивало культуру. Одной из ключевых объединяющих славянских народов стала идея «славянской взаимности». В культуре видели основание, на котором возникли первые ростки панславизма. Объяснение этому можно найти в самом определении культуры как «ненаследственной памяти коллектива»²¹⁶. Культура предполагает

²¹⁴ История Чехии / под ред. В. И. Пичета. С. 81.

²¹⁵ Там же. С. 103.

²¹⁶ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 487.

коммуникацию, диалог и взаимовлияние, что и выразилось в главных постулатах «славянской взаимности».

Основателями и приверженцами этой идеи были известные литераторы своего времени. Помимо уже упомянутого Яна Коллара, это Франтишек Ладислав Челаковский (1799–1852) и ученые-слависты Павел Йозеф. Шафарик (1795–1861) и Йозеф Юнгман (1773–1847). Еще до возникновения идеи «славянской взаимности» деятели чешского возрождения стали интересоваться славянскими древностями — литературой и музыкальным творчеством. Так, в 1820—1830-е годы Колларом и Шафариком издавались собрания словацких песен. Коллар написал цикл сонетов «Дочь Славы» (Slavy Dcera, 1824), в котором не говорится прямо об единении славян, но обрисован символический образ — статуя, глава которой олицетворяет Россию, а остальные части тела — крупные славянские народы (поляки и чехи). Тем не менее Коллар выступал против поглощения народов Россией, «против какой бы то ни было унификации, отмечал самобытность каждого славянского народа»²¹⁷.

«И русский бы узрелся головой,
 А туловищем — лях при том слиянье,
 Из чехов вышли б руки, склад плечной,
 Из сербов ноги: крепкое стоянье!
 Меньшие же все отрасли славян
 Пошли бы в одеянье, в складки, в тени,
 В оружие: воздвигся б великан —
 И вся Европа, преклонив колени,
 Взирала бы! А он — превыше туч —
 Мир попирает бы, грозен и могуч!...»²¹⁸

Уверенность в могуществе славянских народов появилась после того, как в кругах интеллигенции множилось мнение о том, что славяне хотя и не сплочены, разрознены, однако на территории Австрийской империи они составляют большинство.

²¹⁷ Болдин В. А. Панславистские политические концепции: генезис и эволюция. С. 91.

²¹⁸ Отрывок дан в переводе В. Бенедиктова.

В другом труде Коллара — «О литературной взаимности»²¹⁹ — впервые освещается суть этой идеи: знакомство славян с литературой друг друга, изучение славянских наречий. Были поставлены цели: создание специализированных славянских книжных магазинов, библиотек, основание славянского журнала, обмен книгами между писателями и учеными, учреждение кафедр славянских языков в школах и т. д. По мнению Челаковского большую роль в этом процессе могла сыграть Россия. До середины 1830-х гг. он активно интересовался русской культурой, читал книги и мечтал переехать в Россию: «Там только сияет моя звезда, ибо ничего нет для меня дороже свободы. Лучше там вести жалкую жизнь, нежели здесь продать себя»²²⁰. В 1829 году им был написан поэтический сборник «Отголоски русских песен».

Желание утвердить значимость национальной чешской культуры привела к инциденту, связанному с так называемой «Краледворской рукописью». В 1817 году поэт, просветитель Вацлав Ганка «обнаружил» древний манускрипт XIII века, в котором существовали точки соприкосновения с русским и украинским фольклором и со «Словом о полку Игореве». Только в конце XIX века Яном Гебауэром с помощью филологического анализа было доказано, что это фальсификация, стилизация под средневековую поэзию²²¹. Краледворская рукопись долгое время считалась подлинным памятником древней чешской литературы, вдохновляя многих композиторов²²². Второй подделкой Ганки стала Зеленогорская рукопись, однако подлог был обнаружен Й. Добровским. И, хотя современники не поверили слависту, раскритиковали его и назвали «славянствующим немцем», он оказался прав²²³. Вацлав Ганка был связующей ниточкой между чешскими и русскими культурными деятелями. Со многими он переписывался, составил два учебника русского языка, переводил русскую народную поэзию²²⁴, неоднократно высказывался за то, чтобы русский язык стал

²¹⁹ Впервые опубликован в чешском журнале «Гронка» (1836).

²²⁰ Энциклопедический словарь. СПб., 1890–1907. Т. XXXVIII. С. 462.

²²¹ История Чехии / под ред. В. И. Пичета. С. 118. Также был использован старый пергамент и чернила, сделанные по старинным рецептам. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Краледворская_рукопись (дата обращения: 25.08.2024).

²²² Антонин Дворжак написал Шесть песен для голоса и фортепиано на тексты рукописи (1872).

²²³ Энциклопедический словарь. СПб., 1890–1907. Т. ХА. С. 821.

²²⁴ Лаптева Л. П. Значение Вацлава Ганки в развитии славяноведения в России и русско-чешских научных контактов в XIX в. // Славяноведение. 2012. № 2. С. 68–85.

общеславянским и активно содействовал его распространению и изучению в Чехии²²⁵.

Современные ученые считают, что идеи «славянской взаимности» и панславизм в литературе были безобидными попытками найти свое, национальное в сравнении с культурой близких народов, ни в коем случае не касались политики и «были, по сути, литературными элегиями-воспоминаниями о былом величии славянских народов, разрушенном иноземцами»²²⁶. В начале XIX века славянская идея стала не только воплощением культурного возрождения, но и «выражением надежды на помощь славянских соседей в стремлении достичь языкового, а затем также политического равноправия (или даже самостоятельности)»²²⁷.

Культурный панславизм в Чехии возник раньше политического²²⁸. Большое значение здесь сыграла фигура немецкого философа, одного из основоположников славистики Иоганна Готфрида Гердера (1744–1803), чья глава в книге «Идеи к философии истории человечества» разлетелась по разным славянским территориям, была переведена на многие языки и внушала веру в национальную свободу. Он еще в конце XVIII века предрекал славянскому народу обретение былой мощи: «Вы, столь низко опустившиеся народы, некогда деятельные и счастливые, пробудитесь тогда наконец от долгого праздного сна, освободитесь от цепей рабства и сможете пользоваться как своей собственностью вашими прекрасными землями от Адриатического моря до Карпатских гор, от Дона до Мульды»²²⁹. Гердер объединял славян по языковому признаку и эту идею подхватили остальные приверженцы славянства.

Уже упоминавшийся словацкий ученый Ян Геркель в 1826 году издал труд «Основы всеобщего славянского языка», в котором указывалось на необходимость изобретения одного языка для всех славян. Эта идея была не нова:

²²⁵ Энциклопедический словарь. СПб., 1890–1907. Т. VIII. С. 86.

²²⁶ Матяш Т. П., Матяш Д. В., Несмеянов Е. Е. Идея панславизма: pro et contra (ретроспектива точек зрения) // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2017. № 2 (93). С. 66; Болдин В. А. Панславистские политические концепции: генезис и эволюция. С. 90.

²²⁷ Колейка Й. Славянские программы и идея славянской солидарности в XIX и XX веках. С. 36.

²²⁸ Французова О. А. Чешский политический панславизм и идеи всеславянства первой половины XIX века. С. 41.

²²⁹ Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.-Л., 1959. С. 267–268.

еще в XVII веке хорват Юрий Крижанич «сконструировал» общеславянский язык (грамматику и лексику), но он не прижился.

Чешское национальное возрождение стимулировало развитие искусства, которое переживало небывалый подъем. В 1811 году открылась Пражская консерватория, в 1818 году был основан Национальный музей Праги, а в 1830 году — Органная школа. Одной из важнейших целей возрождения было обогащение и повышение значимости чешского языка, доведения его до уровня науки и учености. Директор библиотеки Пражского университета Шафарик, например, возглавлял специальную комиссию, итогом которой стало признание чешского языка равноправным наряду с немецким в юридической документации (полное равноправие чешского языка было признано на чешских землях только в 1880 году). Большим достижением в области лингвистики стало создание Юнгманом пятитомного чешско-немецкого словаря. Им же были переведены на чешский язык многие произведения немецкой классики — Гете, Шиллера и др.

В 1888 году идеи объединения славянских народов выразились в приглашении в Чехию Чайковского. Гастроли русского музыканта были восприняты чехами как акт сопротивления режиму: «В Праге меня ожидает целое торжество. На все 8 дней, которые я там проведу, уже составлена и прислана мне программа бесчисленных оваций и торжественных приемов. Они хотят придать этому концерту характер патриотической антинемецкой демонстрации. Это меня тем более смущает, что я в Германии был принят самым дружелюбным образом»²³⁰, — писал Чайковский к Н. Ф. фон Мекк.

Идеи славянского единства были близки чешским творческим деятелям и в XX веке. Ярким примером может служить творчество художника Альфонса Мухи (1860–1939), который создал серию из 20 картин под названием «Славянская эпопея». Она включает изображение важных событий из истории славян (например, коронация сербского царя, отмена крепостного права на Руси др.).

Невозможно говорить о славянской идее, не затрагивая в то же время русскую культуру и политику, так как именно Россия была для малых славянских народов примером нации, имевшей государственную структуру и независимость.

²³⁰ Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: литературные произведения и переписка. Т. 14. С. 357.

Немаловажную роль имело и военное могущество Российской империи, проявленное в Итальянском походе под руководством А. В. Суворова (1799) во время наполеоновских войн.

Постоянные волны нарастания и спада интереса к России были связаны с тем, насколько у малых славянских народов получалось отстаивать свои права: «Как только эти права оказывались в той или иной мере реализованными, иллиризм (югославизм) или австрославизм занимали приоритетное место по отношению к идеям общеславянского единства»²³¹, следовательно, в такие периоды панславизм утрачивал приоритетные позиции.

В России идеи панславизма стали распространяться в 1860-е гг. Идея утверждения национальных интересов была не нова для русской интеллигенции, так как на протяжении двух десятилетий в Москве и Петербурге разворачивалась полемика западников и славянофилов. Но между славянофильством и панславизмом нельзя ставить знак равенства. Два эти течения имеют некоторые сходные черты, но в большей степени идеология их различна. В отличие от других славянских народов, Россия занимала совершенно иную позицию в мире. Русским мыслителям и политикам не были близки идеи освобождения от гнета и обретения независимости: «русские идеологи панславизма попросту не мыслили категориями своих западных коллег»²³².

Еще до возникновения славянофильства в России существовали идеи славянского объединения, однако они имели иное общественное оформление. В 20-х гг. XIX века подобную деятельность вело тайное «Общество соединенных славян», известное также как Славянский союз²³³. Своей задачей они ставили объединение славян в федеративную республику, куда бы входил ряд стран: Россия, Польша, Богемия, Моравия, Сербия и др. Позднее члены Общества объединились с декабристами. Параллельно начался и культурный обмен: в начале XIX века чешские и русские деятели вели активную переписку,

²³¹ Григорьева А. А. Панславизм: идеология и политика (40-е годы XIX — начало XX вв.). С. 179.

²³² Болдин В. А. Панславистские политические концепции: генезис и эволюция. С. 122.

²³³ Колейка Й. Славянские программы и идея славянской солидарности в XIX и XX веках. С. 44.

обменивались идеями. Так, Добровский общался с Н. М. Карамзиным²³⁴, русский филолог И. И. Срезневский (1812–1880) активно интересовался литературой других славянских народов, среди его статей «Исторический обзор серболужицкой литературы» (1844), «Очерк книгопечатания в Болгарии» (1845), «Взгляд на современное состояние литературы у западных славян. Вук Степанович Караджич» (1846) и др. В 30-е гг. XIX века участились поездки чешских деятелей в Россию и русских в Чехию. Филолог О. М. Бодянский (1808–1877) на протяжении пяти лет путешествовал по городам Европы, был лично знаком с Ганкой и Шафариком, а затем по возвращении в Россию переводил и издавал стихи последнего²³⁵.

В 1840-е гг. в России начала оформляться концепция славянофильства, которая хотя и «представляла собой типично русское явление», все же соприкасалась с некоторыми идеями панславизма²³⁶. Лидерами и наиболее авторитетными поборниками идей славянофильства были К. С. Аксаков, И. В. Киреевский, Ю. Ф. Самарин, А. С. Хомяков и др. Главным отличием русского славянофильства от европейского панславизма была ориентация на внутренние проблемы: «Русское славянофильство не требовало приносить жертвы общеславянским идеям»²³⁷. В панславизме не выделялся какой-либо отдельный славянский народ: движение предполагало под собой объединение всех славян с целью освобождения от иноземного доминирования и влияния.

Второй отличительный признак — наличие задокументированной идеологии. В русской печати регулярно издавались статьи славянофилов, в то время как в Европе панславизмом называлось «любое сознательное национальное проявление славян»²³⁸, вплоть до ношения вышитой рубашки и чтения славянской литературы.

Третье отличие — религиозная подоплека. Этот аспект был одним из ведущих в славянофильстве, но не имел значения в панславизме: общность

²³⁴ Карамзин даже включил в свою «Историю государства Российского» классификацию «наречий» по Добровскому.

²³⁵ Энциклопедический словарь. Т. IV. С. 223–224.

²³⁶ Лаптева Л. П. Идея славянской взаимности и славянские съезды XIX в. С. 15.

²³⁷ Доубек В. Между Венной и Москвой: славянская концепция и образ России в чешском обществе XIX века // Родина. 2001. № 1. С. 106.

²³⁸ Рокина Г. В. Из истории трактовки термина «Панславизм». С. 93.

славянских народов основывалась на «родстве языков, происходящих из общего корня; близости отдельных элементов быта, нравов и обычаев в древности; родственности фольклора и народной культуры, а также схожести некоторых черт литературы в раннехристианский период»²³⁹.

Еще одним отличительным признаком можно считать отношение к политике. По словам Ефимовского, «славянофилы не представляли собой прямую оппозицию власти»²⁴⁰, они слагали идеологические представления в философском и литературном ключе (Ф. И. Тютчев). Панславизм же, начавшись в сфере культуры (идея «славянской взаимности»), вскоре обрел политический вид. Отстаивание своих прав и свобод среди западных и южных славян активно распространялось в 1840-е гг., что привело к череде отдельных национальных революций, охвативших всю Австрийскую империю в 1848 году. Большое количество этнических групп пытались добиться автономии, равноправия языков, признания нации и т. д. Революции были подавлены, однако они стали отправной точкой для будущего освобождения народов австро-венгерской империи. О влиянии на политику говорит и тот факт, что на Западе панславизм воспринимался как «угроза» и «славянская опасность», которую Пыпин трактовал как «политическую уловку, призванную завуалировать собственные агрессивные замыслы западных держав на Балканах»²⁴¹.

В 1860-е гг. славянофильство стало утрачивать позиции, в основном из-за смерти предводителей движения — А. С. Хомякова (1804–1860), К. С. Аксакова (1817–1860), братьев Киреевских (1856). Распад кружка привел к тому, что славянофильские идеи трансформировались и приобретали новый смысловой облик, приближаясь по своей сути к панславизму. Второе поколение славянофилов активно интересовалось западными славянами. Так, А. Ф. Гильфердинг (1831–1872), известный как собиратель былин, в 1860-е гг. возглавлявший этнографическое отделение Императорского Русского географического общества, много трудов посвятил изучению других славянских

²³⁹ Лаптева Л. П. Идея славянской взаимности и славянские съезды XIX в. С. 5.

²⁴⁰ Ефимовский Е. Проблема панславизма в публицистике славянофилов // *Libri Magistri*. № 1 (15). 2021. С. 104.

²⁴¹ Рокина Г. В. Из истории трактовки термина «Панславизм». С. 96.

народов — «История балтийских славян» (1855), «Письма об истории сербов и болгар» (1855), «Очерки истории Чехии» (1862).

Еще одним воплощением панславизма в России стало основание в 1858 году общественной организации «Славянское благотворительное общество» («Славянский комитет»), целью которой стала помощь православным и славянам (в особенности южным, находившимся под власть Османской империи) из добровольных пожертвований. Общество оказывало помощь также переселенцам в Россию, распространяло бесплатные книги, содействовало открытию школ и церквей²⁴². В пользу Славянского благотворительного комитета устраивалось большое количество концертов Русского музыкального общества. На торжественных заседаниях Общества часто звучали славянские песнопения (в том числе гимны гуситов), для исполнения которых приглашались профессиональные хоры — Агренева-Славянского, Архангельского. Благотворительными были не только музыкальные, но и литературные вечера. В 1867 году по просьбе Славянского Комитета Л. Н. Толстой читал отрывки из «Войны и мира», а в 1869 году подарил комитету 5 томов романа в трех экземплярах²⁴³.

Идея славянской общности оказала большое влияние на культурную и общественную деятельность XIX века. Объединение славян в разные исторические периоды предполагало разные цели, из-за чего возникло разделение панславизма на культурный и политический. Вместе с тем нельзя отрицать взаимовлияние двух сфер друг на друга. Желание обрести права, свободу и государственную независимость выросли из осознания своей культурной уникальности.

Появление панславизма обусловлено ответной реакцией на угнетение народов. Процессы германизации и мадьяризации вынуждали к сопротивлению чужому. На первое место ставилось «свое» — национальное, внутренне присущее. Усиливалось осознание себя не как чеха, серба или словака, а как славянина — части большого целого. Поэтому наибольшее распространение

²⁴² Энциклопедический словарь. Т. XXX. С. 333–334.

²⁴³ Алексей Поповкин. Русское искусство и «славянское дело»: концерты и публичные чтения в пользу Славянских комитетов. URL: https://ruskline.ru/analitika/2011/11/12/russkoe_iskusstvo_i_slavyanskoe_delo_koncerty_i_publichnye_chteniya_v_polzu_slavyanskih_komitetov/ (дата обращения: 25.08.2024).

панславизма отмечалось среди малых славянских народов, одним из которых был чешский народ.

2.2. Западнославянские мотивы в творчестве русских композиторов второй половины XIX века²⁴⁴

Ярким панславистским событием в России стала «Русская этнографическая выставка» в Москве и приуроченный к ней Второй Славянский съезд (1867)²⁴⁵, инициатором которого выступил профессор Санкт-Петербургского университета В. И. Ламанский²⁴⁶. Помимо культурного интереса, в организации выставки сыграл важную роль политический контекст: поддержка и покровительство организации выставки от русского правительства объясняется как еще один способ «укрепления национальной гордости, уверенности в могуществе России у российских властных кругов, общества и широких народных масс, значительно поколебленных после ее поражения в Крымской войне»²⁴⁷. Активная агитация среди европейских славян с призывами посетить выставку, привлекла внимание австрийских властей и получила сильное неодобрение, вплоть до того, что О. Бисмарк рекомендовал «обвинить участников выставки в государственной измене и арестовать»²⁴⁸.

На выставку приехали представители разных стран — Венгрии, Сербии, Хорватии, Словении²⁴⁹. Самой большой была чешская делегация (27 делегатов) под предводительством выдающегося политического деятеля Франтишека Палацкого. Съезд посетил филолог Адольф Патера, который в будущем содействовал переписке Дворжака с Чайковским, а также выдающийся писатель — кумир Дворжака — Карл Яромир Эрбен (1811–1870), творчество которого

²⁴⁴ Данный параграф включает материалы статьи: Шавырина Е.А. Западнославянские мотивы в творчестве русских композиторов второй половины XIX века // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 4. С. 64–85.

²⁴⁵ В XIX веке наиболее известными и значимыми стали три съезда — в 1848 и 1868 годах в Праге и в 1867 году в Москве.

²⁴⁶ Чуркина И. В. Этнографическая выставка и Славянский съезд в Москве в 1867 г. // Славяне и Россия: славяне в Москве: к 870-летию со дня основания г. Москвы. М., 2018. С. 53.

²⁴⁷ Там же. С. 49.

²⁴⁸ Цит по: Чуркина И. В. Этнографическая выставка и Славянский съезд в Москве в 1867 г. С. 53.

²⁴⁹ Там же. С. 56.

пропитано не только любовью к родине, но и ко всему славянскому («Будь Москва то, будь то Прага, наша родина — одна», написал Эрбен в записной книжке И. И. Срезневского на одном из русско-чешских вечеров²⁵⁰).

Сперва славянские гости посетили северную столицу, где их ожидала насыщенная культурная программа: официальные встречи чередовались с посещением Зимнего дворца, Эрмитажа и других достопримечательностей. Не обошлось и без музыкальных подарков для иностранных гостей: в честь делегации состоялся спектакль «Жизнь за царя» Глинки, после парадных обедов для славянских братьев исполнялись чешские, сербские и русские песни в исполнении хора русской оперной труппы и оркестра²⁵¹.

Не осталось в стороне и Русское музыкальное общество, которое решило приурочить один из своих концертов к Славянскому съезду. «Всеславянский концерт» состоялся 12 мая 1867 года в зале Городской Думы. Программой занимался и затем дирижировал Балакирев. В концерте прозвучали сочинения, связанные со славянской культурой: «Камаринская» Глинки, симфоническая фантазия «Малороссийский казачок» Даргомыжского, «Фантазия на венгерские народные темы» Листа и «Ракоци-марш» Берлиоза, увертюра к опере «Ундина» А. Ф. Львова, романсы Даргомыжского и Римского-Корсакова, а также арии из оперы «Галька» Монюшки²⁵². Еще два сочинения — «Чешская увертюра» (позднее обозначенная как симфоническая поэма «В Чехии») Балакирева и «Фантазия на сербские темы» Римского-Корсакова были специально сочинены для этого концерта.

Из рецензии В. В. Стасова мы узнаем, что многие сочинения были настолько восторженно приняты публикой, что исполнялись по два раза: «После пьес, особенно их поразивших, сербы кричали свое: живио, живио! (браво!), чехи — свое: слава, слава!»²⁵³. Именно в этой рецензии Стасов впервые употребил метафору, ставшую названием Новой русской школы: «Дай бог, чтоб наши славянские гости никогда не забыли сегодняшнего концерта, дай бог, чтоб они

²⁵⁰ Эрбен К. Я. Баллады. Стихи. Сказки: Пер. с чеш. / Вступ. статья: С. Никольский. С. 6.

²⁵¹ Стасов В. В. Избранные сочинения в 3 т.: Живопись. Скульптура. Музыка / ред.-сост. П. Т. Щипунов. М., 1952. Т. I. С. 691.

²⁵² Там же.

²⁵³ Там же. С. 172.

навсегда сохранили воспоминание о том, сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов»²⁵⁴. Концерт 12 мая, вызвавший большой резонанс у критиков и публики, безусловно, стал кульминацией всеславянского движения в русской музыкальной культуре XIX века.

Более всех среди композиторов славянским вопросом интересовался Балакирев. Композитор вел переписку со многими чешскими деятелями искусства, в 1866–1867 гг. дважды посетил Прагу. Вторая поездка ознаменовалась исполнением «Руслана и Людмилы» Глинки под его управлением²⁵⁵. В последующие годы композитор продолжал поддерживать и сопереживать стремлению чешского народа обрести независимость: «Вы мне дороги как представитель музыкальной интеллигенции родственного нам народа, — писал композитор чешскому музыкально-общественному деятелю Болеславу Каленскому (1867–1913), — пред величественной-мученической историей которого я благоговею»²⁵⁶. Столь же уважительно относились и к русским композиторам, в том числе и к Балакиреву, в Чехии. В письме от 28 сентября 1906 года Каленский называет чешское общество «искренним другом, почитателем и распространителем русского искусства»²⁵⁷, сопровождая эти слова перечнем фамилий русских композиторов, сочинения которых звучат в Праге.

В 1869 году Стасов, заметивший интерес Балакирева к славянской тематике, предложил композитору сюжет для программной симфонии, в котором повествовались героические подвиги Яна Жижки, соратника Яна Гуса. Свое предложение он аргументировал так: «Вы славянофил, и я не разделяю Ваших убеждений. Но каждому свое, и всякий силен только в том, что составляет самые корни его души. Мой новый сюжет для Вас — дышит страстную любовью к торжеству славянского народа <...>»²⁵⁸. Хотя идея осталась не реализованной, известно, что Балакирев не был равнодушен к истории Яна Гуса. Это, в частности,

²⁵⁴ Там же. С. 173.

²⁵⁵ Кунин И. Ф. Милий Алексеевич Балакирев: Жизнь и творчество в письмах и документах. М., 1967. С. 93.

²⁵⁶ Из истории русско-чешских музыкальных связей [на рубеже XIX и XX столетий]: в 2 т. / сост. И. Бэлза. Сб. 1: переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова с Болеславом Каленским. М., 1955. С.28–29.

²⁵⁷ Цит по: Бэлза И. Ф. О славянской музыке. М., 1963. С. 249.

²⁵⁸ Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым / предисл. и комментарии В. Каренина; вступ. статья Г. Л. Киселева. М., 1935. С. 270.

отразилось в одном из писем к Й. Коларжу²⁵⁹ (1830–1910), в котором композитор выступал против возведения памятника Гусу в Праге, объясняя это принижением заслуг чешского проповедника: «В память святых создают церкви, часовни (по Вашему каплицы), а не монументы»²⁶⁰.

Интерес к чешскому народу, к его культуре и музыке получил в творчестве Балакирева практическое воплощение: для исполнения во «Всеславянском концерте» им была создана симфоническая поэма «В Чехии». Помимо этого, он привлек к подготовке концерта своего ученика Римского-Корсакова, подтолкнув того к написанию «Фантазии на сербские темы». Так возникло еще одно крупное симфоническое сочинение, связанное с западнославянской тематикой. Как вспоминает Римский-Корсаков в Летописи, в то время Балакирев «сильно стал интересоваться славянскими делами», «много занимался просмотром народных песен, преимущественно славянских и мадьярских»²⁶¹, а в его доме часто бывали славяне из других стран. Хотя Римский-Корсаков и «прислушивался к их разговорам», искренне его увлекало «отнюдь не славянство, а только прелестные темы, выбранные Балакиревым»²⁶². Увлечение Балакиревым славянскими напевами продолжилось и позднее: в середине 1870-х годов он преподавал фортепиано Марии Петровне Гурскалин, родственными узами связанную с идеологом панславизма А. Н. Пыпиным, и после занятий часто играл на рояле гармонизации чешских, сербских, великорусских и малороссийских напевов²⁶³.

В одном ряду со славянскими сочинениями кучкистов находится «Русско-Сербский марш» («Славянский марш») Чайковского. Он был сочинен в 1876 году по заказу дирекции РМО для концерта в пользу Славянского благотворительного комитета, который в то время оказывал поддержку русским добровольцам, участвующим в сербско-турецкой войне²⁶⁴. Таким образом, три сочинения

²⁵⁹ Йозеф Йиржи Коларж — известный чешский славист, преподаватель русского и других славянских языков в Карлове университете в Праге. Ему посвящена симфоническая поэма Балакирева «В Чехии».

²⁶⁰ Галямичев А. Н. Из истории восприятия наследия Яна Гуса в русской исторической памяти (письма М. И. Балакирева И. Коларжу) // История и историческая память: Межвуз. сб. науч. тр. / под ред. А. В. Гладышева. Саратов, 2018. Вып. 16. С. 106.

²⁶¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 7. М., 1955. С. 65.

²⁶² Там же.

²⁶³ Иванова М. Г. Два великих современника: Балакирев и Лист. URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/balakirev_list/ (дата обращения: 25.08.2024).

²⁶⁴ Туманина Н. В. Чайковский: путь к мастерству 1840–1877. М., 1962. С. 427.

связывает жанр — крупная одночастная симфоническая пьеса, внешние обстоятельства сочинения — панславистская направленность, и, что гораздо более важно, музыкальный аспект — использование народных песен западных славян, что дает богатую почву для сравнительного анализа.

Достоверно известно, что материалом для цитирования в поэме «В Чехии» Балакирева стали песни из сборника «Svadba v národě Česko-slovanském» Бенеша Кульды (1866)²⁶⁵, о чем упоминается в переписке с Б. Каленским²⁶⁶. Знакомство со сборником, в котором не только подробно описан чешский свадебный обряд, но и приведены музыкальные темы, произошло в Вене, где композитор остановился, вынужденный бежать от военных действий, развернувшихся в Праге²⁶⁷. Будучи в гостях у знакомого, чей сосед работал в Венской библиотеке, Балакирев заметил на столе сборник Кульды и, по всей видимости, выписал несколько заинтересовавших его тем, в частности мелодии трех песен: «Ai tam za humny husi štěbetaji», «Za našima humny dva duba» и «Povězte nám o ni».

К сожалению, гораздо меньше сведений о песнях, которые послужили материалом для «Фантазии на сербские темы» Римского-Корсакова. Доподлинно не установлен ни сборник, ни сами песни, которые предложил юному композитору Балакирев. Есть предположение, что музыкальные темы были взяты из разных источников: наставник Могучей кучки в ту пору «окружил себя большим числом всевозможных сборников»²⁶⁸. С большой долей вероятности можно утверждать лишь о первой теме «Фантазии», чьи мелодические контуры напоминают популярную в то время сербскую песню «Сунце јарко, не сијаш једнако»²⁶⁹. Спустя почти десятилетие Чайковский обратился к той же самой песне в своем «Славянском Марше».

Помимо «Сунце јарко, не сијаш једнако», в сочинении Чайковского есть еще две цитаты — «Праг је ово милог Срба» и «Јер пушчани прах» (вторая часть

²⁶⁵ Сборник в открытом доступе см. здесь. URL: <https://kramerius.nkp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=25451> (дата обращения: 25.08.2024).

²⁶⁶ Из истории русско-чешских музыкальных связей [на рубеже XIX и XX столетий]. С. 34.

²⁶⁷ Там же. С. 42.

²⁶⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 65.

²⁶⁹ О популярности песни «Сунце јарко» говорит и тот факт, что десятилетием позже она приведена в сборнике фольклориста Д. А. Агренева-Славянского, который основал «Славянскую капеллу», исполнявшую русские песни и песни южных и западных славян.

песни «Радо иде Србин у војнике»): названия песен напечатаны над музыкальными темами в издании П. Юргенсона. Но точных сведений, из какого источника Чайковский взял темы, нет. Сербские музыковеды предполагают, что композитор использовал один из сборников Корнелия Станковича²⁷⁰. Однако прямых доказательств этому нет, и утверждение вызывает сомнения, так как на данный момент в российских библиотечных собраниях сборники Станковича отсутствуют, лишь некоторые обработки приведены в собрании Анри Литольфа²⁷¹.

Приступая к сочинению симфонической поэмы «В Чехии», Балакирев имел большой опыт работы с симфоническим оркестром. К 1867 году он уже был автором двух увертюр (на тему «Испанского марша» и на темы трех русских песен), а также симфонической поэмы «Русь», в которых композитор выработал собственный метод работы с фольклорным материалом и индивидуальную «схему» композиции. Эти же принципы нашли воплощение в поэме «В Чехии». Сочинение открывается большим вступительным разделом, в котором представлены два важных для будущего развития тематических элемента (рис. 3).



Рис. 3. Балакирев. Симфоническая поэма «В Чехии». Вступление. Два тематических элемента (тт. 1–12)²⁷².

Первый из них — соло гобоя — построен на начальном мотиве песни «Со је па воze» (рис. 4), но полноценным цитированием это назвать нельзя:

²⁷⁰ Корен-Бергамо М. Српске теме у делима руских и совјетских композитора. Београд, 1983. С. 20.

²⁷¹ Collection Litolf № 1334. Доступ в РГБ.

²⁷² Нотный пример представлен в виде клавира намеренно, чтобы была заметна запевно-припевная связка элементов.

использованы только первые несколько звуков, а все последующее развитие значительно меняется. Можно сказать, что песня послужила только импульсом для эпической по характеру темы вступления. Именно к ней относится комментарий Каленского в письме к Балакиреву о том, что «дух всех славянских народных песен имеет в сущности один общий корень»²⁷³. Второй тематический элемент почти в точности воспроизводит тему песни «Ai tam za humny husi štěbetaji» (рис. 5). Первоначально два элемента проводятся друг за другом по принципу «запев–припев», а в дальнейшем развитии участвует только второй элемент, представая в разных тембровых и тонально-гармонических «одеждах».



Рис. 4. Б. Кульда. Сборник «Svadba v národě Česko-slovanském». Песня № 57. «Co je na voze»



Рис. 5. Б. Кульда. Сборник «Svadba v národě Česko-slovanském». Песня № 63. «Ai tam za humny husi štěbetaji»

Следующий раздел формы — экспозиция контрастной темы танцевального характера, основанной на теме песни «Za našima humny dva duba» (рис. 6, 7).

²⁷³ Цит. по: Бэлза И. Ф. О славянской музыке. С. 347.

Рис. 6. Балакирев. Симфоническая поэма «В Чехии». Основной раздел, тема (ц. 3, тт. 13–16)

Za na - si - mi hum - ny dva du - by,
vr - ka jí tam na nich ho - lu - bí.

Рис. 7. Б. Кульда. Сборник «Svadba v národě Česko-slovanském». Песня № 56. «Za našima humny dva duba»

Балакирев преобразует несимметричный по синтаксическому строению народный напев (2+1), повторяя вторую фразу (2+2), из-за чего несколько теряется ее национальный колорит. Развитие темы основано на двух принципах: первый — оркестровое расцветивание, «колорирование» народной темы, второй — контрапункт с новой, авторской темой, выступающей в роли подголоска.

Середина крупной трехчастной формы поэмы построена на всевозможных вариационных преобразованиях мелодии песни «Povězte nám o ní» (рис. 8). Появление контрастной темы выделено многими музыкальными средствами. Балакирев меняет темп и размер, «включает» ударные инструменты (треугольник, бубен, малый барабан, тарелки) и добавляет взрывные тираты в сопровождение, что придает музыке восточный колорит. В этой теме композитор сохранил национальные черты — синкопированный ритм и несимметричную структуру, неизменна и сама мелодия. Перед репризой в качестве реминисценции возвращается тема вступления в новом тембровом звучании (английский рожок с воздушным сопровождением солирующей скрипки и арфы). Реприза

подчеркивает эпические черты сочинения: многократные завершения и возобновления расширяют форму, а непредсказуемость появления и чередования всех тем поэмы, авторских и фольклорных, напоминает мерцания калейдоскопа.



Рис. 8. Б. Кульда. Сборник «Svadba v národě Česko-slovanském». Песня № 17. «Povězte nám o ni»

В «Фантазии на сербские темы» Римский-Корсаков, очевидно, во многом ориентировался на балакиревскую модель, что проявляется в одинаковых принципах организации тем, способах их развития, тембрового оформления и других композиционных приемах. Так, вступительный раздел у Римского-Корсакова построен на той же запевно-припевной «связке» двух контрастных элементов, которые экспонируются солирующими инструментами (рис. 9).



Рис. 9. Римский-Корсаков. «Фантазия на сербские темы». Вступление. Два тематических элемента (тт. 1–6)

Неторопливый задумчивый напев, напоминающий начало древнего сказания, соединен с орнаментальной, ритмически прихотливой мелодией. При всем различии элементов их объединяет мелодический «остов» — «cis-fis». Схоже с балакиревской поэмой и тембровое решение вступительного раздела. Тема фрагментарно проводится разными инструментами, а затем в полном виде звучит у виолончелей и скрипок.

Еще одно тембровое совпадение с Поэмой Балакирева находим в миниатюрной середине раздела Vivo. Продолжительное солирование флейты-пикколо здесь напоминает соло флейты-пикколо перед репризой у Балакирева, однако там инструмент солирует дольше — 16 тактов. В обоих случаях

композиторы прибегают к тембру видového инструмента для создания оттеняющего эффекта, контрастного «островка».

Подобно композиционному решению Балакирева, Римский-Корсаков использует прием реминисценции темы вступления и подводит к нему, в точности следуя примеру учителя: 1) несколько тактов залигованных нот на *pp* с преобладанием духовых инструментов; 2) смена темпа на медленный (*Larghetto* у Балакирева, *Andantino* у Римского-Корсакова); 3) проведение тем вступления в прозрачной оркестровке.

Весь материал, следующий за реминисценцией, также, как в увертюре Балакирева можно назвать репризой-кодой, но в более миниатюрной версии. Знакомые темы мелькают одна за другой в свободном чередовании. Однако преобладает, как и в балакиревской Поэме, торжественно-ликующий характер, а периодически музыкальный круговорот напоминает слегка беснующуюся народную заливчатскую пляску.

Чайковский в своем «Славянском марше» использует мелодию той же сербской песни «Солнце ярко», что и Римский-Корсаков, причем, по-видимому, такое совпадение было допущено сознательно, так как он сам написал о сочинении своего коллеги развернутую рецензию²⁷⁴. Различие композиционных подходов к интерпретации сербской мелодии подчеркивает Г. В. Григорьева в статье, посвященной сравнению двух этих произведений²⁷⁵.

Очевидно, что Чайковский остается более близок к народному источнику, а Римский-Корсаков значительно его видоизменяет уже в первой фразе как структурно, так и гармонически (*рис. 10, 11, 12*). Вместе с тем оба композитора сохраняют ладовое наклонение мелодии с повышенной IV ступенью в миноре — ее яркий узнаваемый элемент.

²⁷⁴ Чайковский П. И. По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова // Современная летопись. 1868. № 8. 10 марта.

²⁷⁵ Григорьева Г. В. Сербская песня в творчестве русских композиторов: о двух оркестровых сочинениях П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 2012. № 4 (740). С. 92–94.

Andante quasi Adagio.

f Сун - це јар - ко не - си - јаш јед - на ко,
 сун - це јар - ко и - ме мо - је не - си - јаш јед - на - ко.

Рис. 10. Collection Litolff № 1334. Сербская песня «Сунце јарко» в обработке К. Станковича

Moderato. In modo di marcia funebre

p *espressivo*

Рис. 11. Чайковский. «Русско-сербский марш». Основная тема (тт. 5–12)

p

Рис. 12. Римский-Корсаков. «Фантазия на сербские темы». Вступление, развитие первого тематического элемента (тт. 11–18)

За исключением использования одного и того же песенного источника, другие точки соприкосновения в сочинениях Римского-Корсакова и Чайковского практически отсутствуют. Более того, сам фольклорный образец играет у них разную роль. Так, тему, основанную на песне «Солнце ярко», у Римского-Корсакова нельзя назвать главной: она выполняет функцию вступления, на что указывают медленный темп, преобладание небольших реплик солирующих инструментов и фактурная разрозненность. У Чайковского же тема доминирует, на ее развитии строится вся оркестровая пьеса.

Отличается у композиторов и подход к тематическому развитию — тембровое варьирование у Римского-Корсакова, фактурное — у Чайковского. Иными словами, для Римского-Корсакова главным было колорирование, расцвечивание неизменной в своей основе темы. Чайковский же, уплотняя фактуру, добивался роста звучности и образного развития.

В среднем разделе «Марша» Чайковский использует две сербские мелодии в характере военных походных маршей — «Праг је ово милог Срба» (рис. 13) и «Јер пушчани прах» (рис. 14). Динамизированная реприза первой из этих песен сопряжена с внедрением новой темы — гимна «Боже, царя храни». Ее можно считать своеобразным символом (поданном, впрочем, довольно прямолинейно) помощи русского народа «на государственном уровне».

Реприза всей формы тоже изменена: отсутствует повторение темы «Солнце ярко», так как изначальный образ «порабощенного народа»²⁷⁶ здесь уже преодолен. Вместо этого Чайковский добавляет коду-апофеоз, основанную на интонациях одной из маршевых мелодий из среднего раздела в контрапункте с темой русского гимна, рисуя победное завершение борьбы сербов с захватчиками с помощью славянских братьев.

²⁷⁶ Туманина Н.В. Чайковский: путь к мастерству 1840–1877. С. 428.



Рис. 13. Чайковский. «Русско-сербский марш». Средний раздел, первая тема — песня «Праг је ово милог Срба» (тт. 86–89)



Рис. 14. Чайковский. «Русско-сербский марш». Средний раздел, вторая тема — песня «Јер пушчани прах» (тт. 102–105)

Ощущение постепенно воздвигающегося массивного строения в «Славянском марше» создает и четкая последовательность крупных разделов композиции, где в каждой части есть своя кульминация. Чаще всего она приходится на динамизированную репризу трехчастной формы с доминированием тембров медных духовых инструментов, придающих звучанию подчеркнуто воинственный характер. Этот прием придает всей композиции у Чайковского целенаправленность, несмотря на отчлененность разделов сложной трехчастной формы, тогда как у Балакирева, а вслед за ним у Римского-Корсакова преобладает темброво изобретательное, но «пассивное» варьирование, что в большей степени способствует сохранению духа фольклорных первоисточников, но во многом лишает композицию динамизма.

Все три симфонических сочинения были горячо приняты публикой. Из множества положительных отзывов выделяется лишь критическая статья А. Н. Серова о балакиревской симфонической поэме. Наряду с упреками в бессмысленном участии в сочинении арфы («Откуда и зачем тут эти звуки? Ведь это не Италия, не Испания, не фантастический мир»²⁷⁷), он критиковал общую скуку и просчеты в композиции — произвольное нанизывание народных тем,

²⁷⁷ Серов А. Н. Критические статьи: Т. 1–4. СПб., 1892–1895. Т. 4: (1864–1871 гг.). С. 1844.

вызывавшее ассоциацию с «попурри». Единственное, что заслужило похвалу Серова — это оркестровка²⁷⁸.

Реакция Стасова была полностью противоположной. Он не смог скрыть восторженных эмоций от исполнения «Чешской увертюры» Балакирева в 1879 году, спустя более чем 10 лет после ее создания: «Вчера в концерте я, право, словно очумел от восхищения»²⁷⁹. В письме он пересказывает впечатления других петербургских композиторов: Римский-Корсаков «всегда крепко любил эту вещь, а теперь — еще больше ее ценит и обожает», «Лядов просто обжирался и опивался каждой нотой»²⁸⁰.

Абсолютный восторг вызвала у слушателей и критиков также «Сербская фантазия» Римского-Корсакова. Так, Серов после премьеры отметил «громадный талант в молодом, только что начинающем композиторе»²⁸¹. Критик был поражен свежестью музыкального колорита, мастерской оркестровкой и разработкой мелодий и даже в один голос со Стасовым сравнивал по гениальности корсаковскую Фантазию с Лезгинкой из «Руслана и Людмилы» Глинки. Еще один хвалебный отзыв получило сочинение Римского-Корсакова от Чайковского. Отмечая еще не сформированную индивидуальность стиля, подражание русским композиторам-предшественникам, Чайковский тем не менее предрек молодому композитору великое будущее: «нет сомнения, что этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства»²⁸².

«Славянскому маршу» Чайковского также был уготован успех. Более того, в связи с политическими настроениями того времени, концерт едва не превратился в манифестацию. Сочинение «произвело целую бурю патриотического восторга»²⁸³, — писал композитор сестре А. И. Давыдовой. Даже кучкист Кюи, обычно склонный к язвительной критике, отметил способность Чайковского

²⁷⁸ Там же. С. 1843.

²⁷⁹ Неизданное письмо В. Стасова. Цит. по: Киселев Г. Л. М. А. Балакирев: Краткий очерк жизни и деятельности. М.; Л., 1938. С. 89.

²⁸⁰ Там же.

²⁸¹ Серов А. Н. Критические статьи: Т. 4. С. 1835.

²⁸² Чайковский П. И. По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова / Чайковский, П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 27.

²⁸³ Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского: По докум., хранящимся в Архиве им. покойного композитора в Клину: В 3 т. М.; Лейпциг, 1900–1902. Т. 1. 1840–1877. С. 507.

чувствовать веяния времени: «...[Марш] есть едва ли не самая замечательная иллюстрация общественного настроения из всех художественных произведений всех родов искусства, которые были вызваны совершающимися у всех на глазах событиями»²⁸⁴.

Интерес к западнославянской тематике проявился и в идее создания коллективной оперы-балета «Млада», принадлежавшей директору императорских театров С. А. Геденову, который выступил и в качестве автора либретто (совместно с В. А. Крыловым)²⁸⁵. В начале 1870-х гг. идея сочинения, основу сюжета которого составили мифы древних славян полабской (литовской) ветви, соответствовала культурному контексту и встраивалась в идеи панславизма. Замысел коллективного сочинения не был реализован. В конце 1880-х гг., когда Римский-Корсаков занимался наследием Бородина, в том числе и фрагментами из несостоявшейся «Млады», этот сюжет захватил его с еще большей силой²⁸⁶. Особенно привлекало композитора в нем множество фольклорных образов: «У меня есть все, что для меня пригодно, — писал он С. Н. Кругликову 9–10 мая 1890 года, — русалки, лешие, русская пастораль, хороводы, обряды, превращения, восточная музыка, ночи, вечера, рассветы, птички, звезды, облака, потопа, бури, наводнения, злые духи, языческие боги, безобразные чудовища, охоты, входы, танцы, жрецы, идолослужение, музыкальное развитие русских и разных славянских элементов»²⁸⁷. Национальный дух отражен в произведении Римского-Корсакова в том числе благодаря использованию подлинного славянского фольклора — основу «Литовской пляски» составляет белорусская народная песня²⁸⁸. Как указывает М. П. Рахманова, композитор, обращаясь к разным славянским истокам в «Младе», не только создает «интересные колористические эпизоды», «историческую характеристику многоплеменного

²⁸⁴ Кюи Ц. А. [Рецензия] // Санкт-Петербургские ведомости. 1876. 11 ноября.

²⁸⁵ Соловцов А. А. Жизнь и творчество Римского-Корсакова. С. 97.

²⁸⁶ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 7. М., 1955. С. 263.

²⁸⁷ Римский-Корсаков Н. А. Литературные произведения и переписка. ПСС. Т. VIII А. / том подг. А. П. Зориной и И. А. Коноплевой. М., 1981. С. 184.

²⁸⁸ Соловцов А. А. Жизнь и творчество Римского-Корсакова. С. 279.

славянского мира», но и находит «религиозно-обрядовую интонационную сферу всеславянства»²⁸⁹.

Таким образом, идеи панславизма нашли отклик и у русских композиторов, невзирая на то, насколько близки или не близки им были политические аспекты этого течения. Интерес к западнославянскому народному искусству, использование фольклорного материала в сочинениях нельзя считать лишь откликом на некий общественный «заказ». Он стал частью тенденции к расширению жанровой и музыкально-языковой «палитры» русских композиторов последней трети XIX века не только за счет освоения богатств собственного, но и родственного славянского фольклора.

2.3. Славянские сочинения Дворжака²⁹⁰

Дворжак наряду с Бедржихом Сметаной сыграл важнейшую роль в становлении национального искусства — его историческая роль отмечена и в трудах по истории европейской музыки, и в монографиях, посвященных творчеству композитора. Он неоднократно подчеркивал свою чешскую идентичность: «Сколь бы малой ни была нация, она не погибнет, если будет иметь свое искусство. У каждого художника есть отчизна, которую он должен крепко любить. Мне удалось повидать большой свет, но всюду и всегда я оставался тем, кем был, — простым чешским музыкантом»²⁹¹. Как и большинство композиторов XIX века он черпал вдохновение в народной музыке, отмечая, что «национальные мелодии и хоралы льются прямо из сердца народа и действительно очень красивы»²⁹². Вместе с тем, между двумя классиками чешской музыки существовало принципиальное отличие, которое сам Дворжак хорошо осознавал: «В нашей стране так много написано обо мне и Сметане и о

²⁸⁹ История русской музыки: в 10-ти т. М., 1994. Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2. С. 50.

²⁹⁰ Данный параграф включает материалы статьи: Шавырина Е. А. «Славянские» сочинения Антонина Дворжака // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 2 (46). С. 39–49.

²⁹¹ История зарубежной музыки. Вып. 4: Вторая половина XIX века: [Германия, Австрия, Венгрия, Италия, Франция, Чехия, Норвегия, Испания] / Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Кафедра истории музыки. 6-е изд., испр. и доп. М., 1963. С. 440.

²⁹² Půj P. Rozhovor s Antonínem Dvořákem. URL: <http://www.antonin-dvorak.cz/ruzne/dvorak-o-sobe/1> (дата обращения: 25.08.2024).

том, в чем разница между нами, но никто до сих пор этого не понял. А на самом деле это так просто: музыка Сметаны — чешская, а моя — славянская»²⁹³. Иными словами, принадлежность к славянской общности была для него не менее важна, чем погруженность в чешскую культуру.

Все сочинения Дворжака в полной мере можно назвать «славянскими», однако есть круг произведений, в которых это подчеркнуто особенно — в самих названиях. К ним относятся «Из “Букета славянских народных песен”» ор. 43 (1878), «Славянские рапсодии» ор. 45 (1878), «Славянские танцы»: 1-я тетрадь ор. 46 (1878), 2-я тетрадь ор. 72 (1886) и «Славянский квартет» № 10 ор. 51 (1878). Созданные в конце 1870-х — начале 1880-х гг., они дали название целому периоду в творчестве композитора.

Славянский и в первую очередь чешский фольклор был хорошо знаком Дворжаку: первое знакомство с народными мелодиями состоялось еще в раннем детстве, когда он слушал игру своего отца на цитре. Немного позже его музыкальным развитием занимался Йозеф Шпиц — чешский кантор, который содействовал тому, чтобы Дворжак учился не только на классических музыкальных образцах, но и на народных. Учителя-канторы в то время вели обучение по «шпаличкам» — книжечкам, в которых с особым трепетом и осторожностью хранились народные предания, сказания, песни²⁹⁴.

Однако, насколько Дворжак действительно был знаком с подлинными образцами чешского фольклора, точно неизвестно. К тому времени, когда он создал большую часть своих «славянских» сочинений, еще не был издан монументальный 15-томный труд Людвика Кубы (1863–1956) «Славянство в своих песнях» (1884–1929), который включает в себя чешские, моравские, словацкие, польские, лужицкие, белорусские, словенские, черногорские и пр. напевы. Даже популярные «Славянские танцы» Дворжака, народный колорит которых не вызывает у европейского слушателя сомнений, показались Сметане

²⁹³ Nedbal O. Drobne vzpomínky na Dvoraka [Little memories of Dvorak] // Hudební revue. 1911. IV/8-9. P. 482.

²⁹⁴ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 11–12.

настолько «не чешскими», что он решил в качестве показательного ответа сочинить собственные «Чешские танцы»²⁹⁵.

В отличие от Сметаны, Дворжак испытывал интерес к фольклору разных стран. Шотландские танцы для фортепиано (1877), Три новогреческие поэмы для голоса и фортепиано (1878, перевод на чеш. яз. В. Б. Небеского), Пять мужских хоров на тексты литовских народных песен op. 27 (1878, перевод на чеш. яз. Челаковского), Две ирландские песни (1878) — этот перечень произведений показывает, что для Дворжака была чрезвычайно важна национальная музыкальная характерность, причем характерность тех стран, чья музыкальная культура заявила о себе на европейской «карте» только в последней трети XIX века. Отдельное место в творчестве Дворжака занимают сочинения, впитавшие в себя дух американской народной музыки — Симфония № 9 e-moll «Из Нового Света» op. 95, Струнный квартет № 12 F-dur «Американский» (1893) op. 96, «Американский флаг» для солистов, хора и оркестра op. 102.

Чешский фольклорный элемент, по словам Леона Ботштейна, в творчестве Дворжака проявляется двумя способами: первый — очевидное воплощение национально-жанровой характерности в сочинениях, где само название отсылает к народным истокам; второй — интеграция национального элемента в музыкальный стиль²⁹⁶ — именно этот фактор делает Дворжака самобытным национальным композитором, который без цитирования воспроизводит сам дух народной музыки.

На первом месте для Дворжака, безусловно, стояла родная чешская культура, которая получила наибольшее воплощение в жанрах, связанных с текстом: от коротких песен до опер на чешские сюжеты. Во второй половине 1870-х гг. им были созданы песни для мужского хора «Букет чешских народных песен» op. 41, хор «Песня чеха» на патриотический текст Франтишека Ярослава Вацек-Каменицкого. Одним из ярких проявлений национального чувства в творчестве Дворжака стало обращение к «Краледворской рукописи», на текст которой было создано 6 песен (1872).

²⁹⁵Riley M., Smith A. D. *Nation and Classical Music: From Handel to Copland*. Woodbridge, 2016. P. 60.

²⁹⁶ Botstein L. *Reversing the Critical Tradition: Innovation, Modernity, and Ideology in the Work and Career of Antonín Dvořák // Dvořák and His World / ed. by Beckerman, M. Princeton, 1993. P. 41.*

Дворжака интересовала и современная ему классическая чешская литература, в частности творчество К. Я. Эрбена, на чьи слова он написал несколько песен, кантату «Свадебные рубашки», а также использовал поэтические мотивы в четырех из пяти симфонических поэмах. Особое место в наследии Дворжака занимают моравские мотивы — это Четыре хора ор. 29, в которых композитор обращается к народным текстам из сборника Франтишека Сузиля «Моравские народные песни с мелодиями, включенными в текст», а также Моравские дуэты (ор. 20, 32, 38). Заметим, однако, что эти сочинения Дворжака вряд ли можно однозначно характеризовать, как чешские. По мнению американского исследователя Майкла Бекермана, моравский фольклор был для него столь же экзотичным, как и американский, а сама Моравия — «страной мифических крестьян, колоритных деревень и музыки, полной жизненной силы»²⁹⁷.

Вместе с тем Дворжак испытывал постоянный и неизменный интерес и к музыке других славянских народов. В его творчестве использованы польские жанры и сюжеты — в мазурках ор. 49, 56, в оркестровом Полонезе *Es-dur* (1879), в опере «Ванда» (ор. 25). Словацкие мотивы отражены Дворжаком в цикле «В народном духе» (ор. 73), сербские — в Четырех песнях на тексты сербской народной поэзии (1872, перевод на чеш. яз. З. Каппера). Обращение Дворжака к славянской культуре было обусловлено многими факторами, в том числе распространением идей панславизма в Чехии. Впрочем, американский исследователь Дэвид Беверидж тем не менее считает, что «славянские» сочинения Дворжака — ни что иное, как попытка композитора заработать на популярной в то время тематике: «Он начал осознавать большой спрос на вещи “славянского происхождения” не только на родине, но и за рубежом»²⁹⁸. Это предположение звучит весьма сомнительно еще и потому, что аргумент, который должен убедить читателя, что Дворжак лишь пытался обогатиться на популярной теме, можно опровергнуть. Беверидж замечает, что в наброске Славянской рапсодии слово

²⁹⁷ Beckerman M. *The Master's Little Joke: Antonín Dvořák and the Mask of Nation* // *Dvořák and His World* / ed. by Beckerman, M. Princeton, 1993. P. 145.

²⁹⁸ Beveridge D. *Antonin Dvorak and the Concept of Czechness* // *Clavibus unitis*. 2018. № 7/1. P. 15.

«Славянская» подписано позже и называет это «запоздалой мыслью»²⁹⁹. Однако еще четырьмя годами ранее, в 1874 году в газете Далибор появилась рецензия, из которой мы узнаем, что уже тогда у композитора возник замысел написать цикл Славянских рапсодий:

Антонин Дворжак <...> только что закончил рапсодию для большого оркестра, которая, как и все работы этого одаренного композитора, снова выделяется захватывающим полетом и необычайной силой выражения. Очень удачно композитору удалось попасть, особенно в средней части, в народный славянский тон. Теперь он намерен приняться за более развернутый цикл славянских рапсодий для большого оркестра, подобному тому, как Лист своими рапсодиями прославил народные венгерские песни³⁰⁰.

У кого, как ни у самого Дворжака, мог узнать об этой идее рецензент, а значит и название, хотя и могло быть подписано позже, но все-таки не было новой мыслью, а существовало уже давно.

«Славянские» сочинения Дворжака, созданные в один период творчества и имеющие общую тематику, тем не менее очень разные. Первое, что их отличает — это жанр: «Из “Букета славянских народных песен”» — цикл из трех песен для мужского хора с фортепиано, «Славянские рапсодии» — оркестровое сочинение, «Славянские танцы» были написаны изначально для фортепиано в 4 руки, а затем оркестрованы, и «Славянский квартет» — камерно-инструментальный опус. В соответствии с жанром композитор использует разные музыкальные средства для воплощения славянского колорита.

Небольшой вокально-инструментальный цикл «Из “Букета славянских народных песен”» был написан Дворжаком на слова из сборника славянских песен, изданного в 1874 году чешским библиографом Франтишеком Августином Урбанком³⁰¹. Среди чешских, моравских, лужицких, польских, русских, южнославянских (хорватских, сербских, болгарских), литовских текстов внимание Дворжака привлекли в первую очередь словенские. В отличие от ранее

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Полную рецензию из газеты Dalibor от 19 сентября 1874 года (Vol. 2, № 38) см. здесь: URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabd18740919-01.2.7&srpos=1&e=19-09-1874----187-en-20--1--txt-txIN-dvořák---1874-->. (дата обращения: 25.08.2024).

³⁰¹ Издание см. здесь: URL: https://books.google.ru/books?id=-4XhIi3GFoC&pg=PP11&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 25.08.2024).

сочиненных им хоров, здесь присутствует фортепианное сопровождение. Изначально композитор написал партию фортепиано для двухручного исполнения, но первое издание (Прага, 1879) предназначено для игры в четыре руки. Переложение сделал друг Дворжака Йозеф Зубатый. На премьере всех частей цикла, которая состоялась 15 декабря 1878 года в Брно под управлением Леоша Яначека, партию фортепиано играли Дворжак и Бертольд Жалуд.

Хронологически следующее сочинение, продолжающее славянскую тематику — *Славянские Рапсодии* op. 45. К жанру рапсодии композитор обращался и ранее: в 1874 году он написал Рапсодию a-moll (op. 14), спустя много лет переименованную в Симфоническую поэму (при жизни Дворжака не была исполнена, премьера прошла в ноябре 1904 года после того, как ученик композитора Оскар Недбал нашел рукопись в архиве). Несмотря на то, что три рапсодии составляют единый цикл и нумерованы одним опусом, их первое исполнение состоялось по отдельности. Премьера первых двух рапсодий (D-dur и g-moll) — в ноябре 1878 года в Праге под руководством автора, исполнял оркестр Временного театра; третья рапсодия (As-dur) была исполнена почти год спустя в Берлине под руководством Вильгельма Тауберта, по всей видимости, после издания Фрицем Зимроком этого сочинения в 1879 году. «Славянские рапсодии» при жизни Дворжака пользовались большой популярностью во многих странах, в том числе две из них были исполнены в России (третья Рапсодия — 1880, 1900 в Санкт-Петербурге, первая Рапсодия — 1884 в Москве).

Пожалуй, самым богатым собранием славянских народных образов в творчестве Дворжака стали «Славянские танцы», принесшие композитору европейскую, а позднее и мировую славу. История возникновения первой тетради танцев для фортепиано (1878, op. 46) хорошо известна. Зимрок, издавший в начале года «Моравские дуэты» Дворжака, заказал ему сочинить что-то в духе «Венгерских танцев» Брамса³⁰². Легкая жанровая музыка для исполнения в четыре руки была в то время чрезвычайно популярна в музыкальных салонах и в домашнем быту, поэтому подобные сборники нот очень быстро раскупались, что

³⁰² Название «Славянские танцы» не было дано самим Дворжаком, оно значилось в заказе от Ф. Зимрока. Об этом см. здесь: Beveridge D. Antonin Dvorak and the Concept of Czechness // *Clavibus unitis*. 2018. № 7/1. P. 15.

радовало издателей. Дворжак согласился и написал цикл из 8 танцев всего за полтора месяца — с 18 марта по 7 мая. Хотя успех был ошеломительным, никакого гонорара ему не заплатили. Первый крупный доход был получен в конце года за оркестровую версию Танцев³⁰³.

Сочинение быстро завоевало популярность за счет яркой самобытности и характерности пьес. Не лишней оказалась поддержка немецкого музыкального критика Луи Элерта, который в заметке в «Nationalzeitung» настоятельно рекомендовал читателям присмотреться к музыке Дворжака — к его «Моравским дуэтам» и «Славянским танцам»³⁰⁴. Произведение оказывало удивительное воздействие на слушателей. Так, в городе Опава, где большую часть населения составляли немцы, «Славянские танцы», по словам критика, внезапно разорвали холодные узы ненависти ко всему славянскому и «зрители отдали дань славянину в шумной, продолжительной хвале»³⁰⁵.

Положительную оценку получили «Славянские танцы» от мэтра чешской музыки — Сметаны, реакцию которого пересказал в своей статье известный чешский зоолог Франтишек Байер: «Я присутствовал при том, как Сметана безоговорочно похвалил работу: среди прочего он сказал, что в этой работе Дворжак обращался со своими темами “в истинно бетховенской манере”»³⁰⁶. Свои «Чешские танцы» Сметана написал практически в это же самое время (первые 4 номера написаны в 1877 году, остальные 10 — в 1879 году).

Успех танцев и полученная прибыль так ошеломили Зимрока, что уже через два года он снова обратился к Дворжаку с предложением написать вторую серию «Славянских танцев». Но композитор в то время был увлечен другими замыслами. Сложность была и в другом: даже в 1886 году, когда согласие на сочинение было уже дано, Дворжак в письме к Зимроку заметил: «Сделать одно и то же дважды чертовски трудно»³⁰⁷. Тем не менее спустя некоторое время он пишет: «“Славянские танцы” меня очень увлекают, и я верю, что они (вторые)

³⁰³ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 127.

³⁰⁴ Šourek O. Antonín Dvořák: letters and reminiscences. Prague, 1954. P. 46–48.

³⁰⁵ Dalibor. 1880, Vol. 2, № 9, 20 March . URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabd18800320-01.2.6&srpos=20&e=-----188-en-20--1--txt-txIN-Slovanské+tance----1880>— (дата обращения: 15.05.2021)

³⁰⁶ Šourek O. Antonín Dvořák: letters and reminiscences. P. 49.

³⁰⁷ Ibid. P. 100.

будут совершенно другими (без шуток и без иронии!)»³⁰⁸. Действительно, вторая тетрадь «Славянских танцев» значительно отличается от первой. В ней преобладает эпический, повествовательный характер, тогда как в первой тетради чувствовалась молодецкая удаль, внимание привлекал активный энергичный ритм и юмористические образы.

Еще одно славянское сочинение Дворжака — «Славянский» квартет № 10 *op. 51 Es-dur*. Он был написан по заказу известного Флорентийского квартета под руководством Жана Беккера и получил такое название по предложению заказчика³⁰⁹. Г. Г. Фельдгун отмечал, что именно это произведение знаменовало собой резкий сдвиг в камерно-инструментальном творчестве композитора в плане дальнейшего усиления выразительности тематизма и большего стилового своеобразия³¹⁰. Более подробно о нем будет сказано в §2.4.

Во всех перечисленных сочинениях славянский колорит проявляется в разной степени и для этого композитор использует различные музыкальные средства в зависимости от жанра и замысла сочинения. В хорах «Из “Букета славянских народных песен”» главным средством, выражающим национальную характерность, становится словесный *текст*. В первом хоре (*Žal / Грусть*) народный колорит находит отражение в образах природы, метафорически сопоставимых с человеческой душой: роса на траве словно слезы на лице лирического героя. Фольклорный текст второго хора (*Divná voda / Волшебная вода*), наполненный фантастическими образами, повествует о «странной» воде, выпив которую, все забываешь, что в музыке отражается через необычные гармонические обороты и хроматические изыски.

Текст третьего хора цикла (*Děvče v háji / Девушка в роще*) изображает жалобно плачущую девушку, неспособную «укротить свое печальное сердце», которая подобна покинутой горлице. Хор состоит из двух куплетов, обрамленных по краям и разделенных одинаковым фортепианным отыгрышем. При повторении второго куплета в точности сохранен тональный план (A–Fis–A), структура

³⁰⁸Ibid. P. 102.

³⁰⁹ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 130.

³¹⁰ Фельдгун Г. Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2006. С. 245.

(4+4+4+5+5³¹¹) и последовательность музыкального материала (a a1 b c d), незначительно варьируется фактура в сопровождении и скромным изменениям подвергаются некоторые голоса в хоре.

В гармонии Дворжак использует излюбленные приемы — ладовую переменность (отклонение в параллельный лад) и ладовые «переливы»³¹², когда минор подменяется мажором и наоборот. Примером может служить окончание фразы на Fis-dur и начало следующей фразы с аккорда fis-moll, который в этот же момент становится доминантой для h-moll (рис. 15).

Рис. 15. Дворжак. «Из «Букета славянских народных песен»» ор. 43. Хор № 3 «Děvče v háji» (тт. 18–20).

Похожим способом композитор обыгрывает и окончание фразы, но в этот раз через переключку мелодии у верхних голосов хора с первой партией сопровождения (рис. 16).

³¹¹ Деление тактов в данном случае согласно строчкам словесного текста. Последние 5 тактов повторяют текст последней 4-ой строчки, но с другим музыкальным материалом.

³¹² Термин В.Н. Егоровой.

Herz den er-sehn-ten Frie-den fan-de,
heart, that her heart may yet find com-fort,

Herz den er-sehn-ten Frie-den fan-de,
heart, that her heart may yet find com-fort,

Рис. 16. Дворжак. «Из «Букета славянских народных песен»» ор. 43. Хор № 3 «Děvče v háji» (тт. 21–24).

Для оркестровых сочинений Дворжак избирает другие средства создания славянского колорита. Один из них — принцип жанрового контраста, берущий истоки в народном творчестве. В Первой рапсодии чередование двух тем — пасторальной и танцевальной — образует пятичастную рондо-вариационную форму с повторяющимися эпизодами и элементами тематического синтеза: А В [А|В] В А. (рис. 17)³¹³.

тема А

ff grandioso

тема В

ff

Рис. 17. Дворжак. «Славянская рапсодия» ор. 45 № 1. Контрапункт двух тем (тт. 368–372).

³¹³ Определение формы по В. Н. Егоровой. С. 122.

Еще одно средство, которое с одной стороны подчеркивает принадлежность Дворжака к композиторам эпохи романтизма, но также характерно для славянской музыки — использование красочных терцовых тональных соотношений. Терцовость проявляется как на значительном расстоянии (тема А в Первой рапсодии проводится в D-dur, Fis-dur и H-dur), так и в близких гармонических соединениях (рис. 18).

The image shows a musical score for five instruments: Fl. picc., Fl. III., Ob. III., Cl. I. II. A, and Fag. I. II. The score consists of four measures. The first measure is in D major (D-dur), the second in F major (F-dur), and the third and fourth in A major (A-dur). The Fl. III. part has a melodic line with a slur over the first two measures. The Cl. I. II. A part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Fag. I. II. part is mostly silent. A '135' is written above the staff in the fourth measure.

Рис. 18. Дворжак. «Славянская рапсодия» ор. 45 № 1. Первый раздел. Секвенция с терцовым соотношением тональностей D-dur — F-dur (тт. 132–135).

Другое выразительное средство, свойственное славянской музыке и часто используемое Дворжаком — ладовая переменность (рис. 19). Это качество роднит тематизм композитора с народно-песенными образцами.

The image shows a musical score for Cl. I. II. B. It consists of a single melodic line with a 'trillo' marking above it. The line starts with a quarter note, followed by a series of eighth notes, and ends with a quarter note. The tempo marking 'meno mosso' is visible at the beginning.

Рис. 19. Дворжак. «Славянская рапсодия» ор. 45 № 3. Третья тема (раздел «Мено mosso», тт. 452–457).

Одним из наиболее важных средств создания национального темперамента в симфонической музыке становятся оркестровые приемы — выбор определенных тембров и их соединений. Сочетание арфы, *pizzicato* струнных инструментов и различных ударных имитирует звучание старинного мифического инструмента *варито* (рис. 20, 21). По легенде из «Краледворской рукописи», на этом инструменте играл певец Люмир³¹⁴, прославляющий подвиги героев.

³¹⁴ Этот легендарный чешский рапсод появляется в опере-балете «Млада» Римского-Корсакова, где аккомпанемент имитирует игру на гусях (II акт, сцена 2, Песня Лумира).

Возможно, Дворжак ориентировался на подобное использование арфы Сметаной в симфонической поэме «Вышеград» (1874).



Рис. 20. Дворжак. «Славянская рапсодия» ор. 45 № 3. Вступление. Соло арфы — имитация игры на варито (тт. 1–4).

Рис. 21. Дворжак. «Славянская рапсодия» ор. 45 № 2. Первый раздел (тт. 137–140).

Славянский колорит достигается также за счет эпических образов, для создания которых характерны неторопливое развертывание музыкального материала, вариантность как главный способ развития многократно повторяемых мелодических комплексов, а также преобладание общего героически-торжественного, приподнято-оптимистического тонуca. Эпическое начало проявляется и в масштабности формы. Вторая рапсодия — это гигантская композиция, которую, ориентируясь на тональный план, можно разделить на три протяженных раздела: А. G-moll. В. Es-dur, B-dur, Ges-dur. А1. G-moll — G-dur. Из трех рапсодий Вторая больше всего соответствует специфике жанра.

Музыкальное повествование разворачивается в свободной импровизационной манере, темы проходят через ряд жанровых трансформаций: спокойный танец, нежная песня, грандиозное шествие, тревожное скерцо³¹⁵.

В «Славянских танцах» Дворжак, конечно же, пользуется всеми выше перечисленными средствами создания национального колорита, но, ориентируясь на жанр народного танца. Главную роль играет *ритм* как «самый выразительный, постоянный и одновременно динамичный компонент структуры танца»³¹⁶. Какие конкретные танцы стали прототипами композитор не указал. Но многие из них можно «опознать» по характерным чертам. Ряд пьес назвать танцами в полном смысле слова нельзя: несколько номеров вызывают у исследователей ассоциации с жанром думки — № 2 (e-moll) из первой тетради и № 10 (e-moll), № 12 (Des-dur) и № 14 (B-dur) из второй тетради³¹⁷. Из названных пьес жанру думки более всего близок танец № 2 из первой тетради, так как только он написан в двухдольном размере (№ 10 и № 12 — 3/8, № 14 — 3/4) и в минорном ладу, а средняя часть формы представляет собой контрастный в ладовом и темповом отношении танец, что для думки является важным свойством.

Остальные номера сборника вбирают в себя черты разных танцев, которые будут приведены далее в соответствии с наблюдениями Егоровой³¹⁸. Танцы № 1 и № 8 близки фурианту, который входит в группу так называемых матеников (в переводе с чешского «путаница») за счет чередования двух- и трехдольного размера (рис. 22).

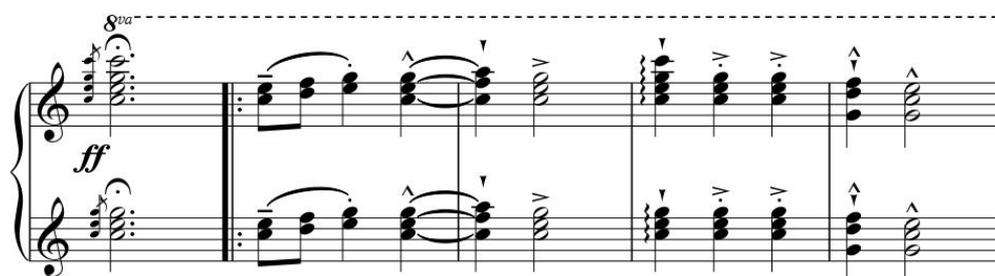


Рис. 22. Дворжак. «Славянские танцы», № 1 (тт. 1–5).

³¹⁵ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 121.

³¹⁶ Там же. С. 122.

³¹⁷ В английской Википедии № 2, 6 (из Второй тетради) обозначены жанром «Стародавний». Вместе с тем № 2 в чешской Википедии назван мазуркой, а № 6 на сайте Дворжака — полонезом (URL: <http://www.antonin-dvorak.cz/en/slavonic-dances-2-for-piano>).

³¹⁸ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 123.

В Танце № 3 Дворжак, по всей видимости, сочетает разные жанровые прототипы: клатовак, шотишка, улан. Наиболее яркая тема (*Piu mosso*) близка скочне — быстрому двухдольному танцу с подскоками, для которого характерны квадратные построения по 4 и 8 тактов (*рис. 23*). Похожими признаками обладают Танцы № 5 и № 7.



Рис. 23. Дворжак. «Славянские танцы», № 3 (тт. 29–32).

Танцы № 4 и № 6 из-за трехдольного размера и не столь быстрого темпа близки чешскому танцу соуседска (*рис. 24*).

Рис. 24. Дворжак. «Славянские танцы», № 4 (тт. 1–4).

Обращает на себя внимание различие подходов Дворжака и Сметаны к воплощению танцевальных жанров. Сметана ограничивался чешской народной музыкой. Среди его танцев 4 польки, фуриант, улан, дупак, обкрочак, соуседска и скочна. Название Танца № 8 — «Медведь» — это тоже чешский танец, который исполнялся во время масленицы и имел игровую функцию. К подобным песням-танцам, имеющим привязку к праздничным гуляньям, относятся также «Курочка» (№ 6), «Овес» (№ 7) и «Лучок» (№ 9). Дворжак наоборот — не дает название ни

одной из своих пьес, ограничиваясь общим названием сборника «Славянские танцы», подтверждая то качество, о котором он говорил сам — ориентацию на общеславянские истоки³¹⁹.

Одним из проявлений идеи панславизма в творчестве Дворжака стало прямое обращение к русской культуре и истории, что проявилось в создании «Русских песен» (1883) и оперы «Димитрий» (1882, 1894), рассмотрению которой посвящен §3.1.

Русский фольклор привлекал многих чешских любителей музыки и словесности. Но достаточно долгое время это касалось лишь поэтической стороны песен, а не их музыки. Самым известным чешским произведением, вдохновленным русским культурой, был сборник стихотворений-обработок «Отголоски русских песен» Ф. Челаковского, изданный в 1829 году³²⁰. Сын поэта Челаковского Ладислав стал известным ученым-ботаником, но это не помешало ему интересоваться искусством. Он был одним из постоянных гостей Яна Неффа, где бывал и Дворжак³²¹. На этих вечерах Мария (жена Неффа) и Луиза Челаковская (жена Ладислава) часто исполняли дуэты. Для одного из торжественных вечеров (18 марта 1883 года) Нефф попросил Дворжака обработать русские народные песни так, чтобы их мог спеть женский дуэт под аккомпанемент фортепиано. Так появились «Русские песни» Дворжака. «Очаровательные песни, которые пели пани Неффова и пани Челаковская... под аккомпанемент Дворжака, были особенно прекрасны, и человек испытывал сердечную радость от того, что услышал в семейном кругу славянские песни, полные нежнейшей прелести и глубокого волнения...»³²² — так описывал первое впечатление от песен поэт Ф. Таборский, который присутствовал на вечере у Неффов.

«Русские песни» Дворжака включают в себя 16 обработок. Композитор выбрал их из числа песен в сборнике «Песни русского народа» для пения с

³¹⁹ Nedbal O. Drobne vzpomínky na Dvoraka [Little memories of Dvorak] // Hudební revue. 1911. IV/8-9. P. 482.

³²⁰ История Чехии / под ред. В. И. Пичета. С. 127.

³²¹ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 119.

³²² Цит. по: Егорова В. Н. Русские песни А. Дворжака // Музыкальная жизнь. 1974. № 21. С. 24.

фортепиано Матвея Ивановича Бернарда³²³, которые были изданы в Петербурге в середине XIX века³²⁴. Сборник Бернарда подвергается критике за неточность записи текстов и мелодий русских народных песен, несоответствие аккомпанемента характеру песни и его западноевропейскую стилистику³²⁵.

В XIX веке в России, помимо собрания Бернарда, был издан целый ряд сборников, среди них — «Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным» (1833; 2-е изд. — 1841), «Собрание русских народных песен М. А. Стаховича» (1851, 1852–54), «Русские песни, собранные П. Якушкиным» (1860), «Народные русские песни из собрания П. Якушкина» (1865), «Русские народные песни, собранные П. В. Шейном» (1870), «Песни, собранные П. В. Киреевским» (1860–1874).

Как к Дворжаку попал сборник Бернарда, почему выбор пал именно на него, а не на какое-либо другое издание — неизвестно. Возможно, это было предложение Неффа. Песни в сборнике распределены по жанрам и составляют четыре раздела: протяжные и тихие, скорые и плясовые, хороводные и свадебные, малороссийские. Внимание композитора в первую очередь привлекли песни протяжные — их в «Русских песнях» девять (1–9). Из скорых и плясовых Дворжак взял пять образцов (10–14). Из малороссийских — два (15–16):

1. Povylétla holubice pode strání / Вылетала голубина
2. Čím jsem já tě rozhněvala? / Чем тебя я горчила?
3. Mladá, pěkná krasavice / Белолица, круголица
4. Cožpak, můj holoubku / Ах, что ж ты, голубчик
5. Zkvétal, zkvétal v májí květ / Цвели, цвели, цветики
6. Jako mhou se tmí / Ах, как пал туман
7. Ach, vy říčky šumivé / Ах, реченьки, реченьки

³²³ М. И. Берnard (1794-1871) — композитор, педагог, музыкальный издатель и владелец нотного магазина. Он основал музыкальный журнал «Нувеллист», просуществовавший с 1840 до 1906 года (Бернард, Матвей Иванович // Русский биографический словарь. СПб., 1900. Т. 2. С. 747.).

³²⁴ Сведения о годе издания в зарубежной и русской литературе разнятся. Так, в музыкальном словаре Гроува и в предисловии к первому изданию нот «Русских песен», автором которого был чешский оперный певец Зденек Книтль, указан 1866 год. В русских источниках — в статье Егоровой о «Русских песнях» в журнале «Музыкальная жизнь» и в аннотации Киселева к изданию нот в России (1973) — 1863 год. В каталоге Российской государственной библиотеки указано издание 1869 года. С наибольшей вероятностью правильная дата издания 1863 год, так как в предисловии Книтля встречается не одна ошибка. Например, неверно указан год смерти М. Бернарда — 1876. Правильно — 1871.

³²⁵ Рыбаков С. Русская песня. URL: https://gufo.me/dict/brockhaus/Русская_песня (дата обращения: 25.08.2024).

8. Mladice ty krásná / Молодка молодая
9. Po mátušce, mocné / Вниз по матушке по Волге
10. Na políčku bříza tam stála / Во поле береза стояла
11. Vyjdu já si podle říčky / Выйду я на реченьку
12. Na tom našem náměstí / Как у нас на улице
13. Já si zasil bez orání / Я посеял конопелку
14. Oj, ty luční kačko malá / Ах, утушка луговая
15. V poli zrají višně / Ой, в поле вишня
16. Oj, kráče havran černý / Ой, кряче, черный ворон

Изменения, которые сделал Дворжак, невелики. В песнях № 5, 6, 14, 16 корректура коснулась фортепианной партии. В основном новые звуки добавлены для удвоения присочиненного второго голоса. В песнях № 1, 7, 14 изменены темповые обозначения. Песни № 4, 5, 6, 7 содержат распределение мелодии между двумя голосами. Порой мелодия песни перенесена на октаву выше для удобства добавления второго голоса под ним (рис. 25, 26). Здесь же можно заметить небольшой гармонический нюанс: в 3-ем такте вместе с б Дворжак использует более сложный аккорд — II^6_5 .

The image shows a musical score for Figure 25. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: "А зло-дей то-ска в ре-ти-во серд-це." The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The music is in a minor key and features a complex harmonic structure in the third measure.

Рис. 25. Сборник Бернарда. Песня № 28 «Уж как пал туман» (тт. 4–8).

The image shows a musical score for Figure 26. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a pianissimo (*pp*) dynamic. The lyrics are: "все-ли-лась кру-чи-на в ре-ти-во серд-це." The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The music is in a minor key and features a complex harmonic structure in the third measure.

Рис. 26. Дворжак. «Русские песни», № 6 «Ах, как пал туман» (тт. 4–8).

Иногда второму голосу Дворжак отдает звук, который был частью гармонии в фортепианном аккомпанементе у Бернарда. Так, в песне № 14 (рис. 27, 28), Дворжак образует мелодию второго голоса из партии фортепиано, а в третьем такте добавляет отсутствующую «ля» для полноты звучания D₇, который у Бернарда использован без квинтового тона. В этом же примере заметно темповое изменение с «allegro moderato» на «andante».

Allegro moderato

Ах, у - туш - ка лу - го - ва - я,

Рис. 27. Сборник Бернарда. Песня № 41 «Ах, утушка луговая» (тт. 1–4).

Andante

1. Ах, у - туш - ка лу - го - ва - я,

Рис. 28. Дворжак. «Русские песни», № 14 «Ах, утушка луговая» (тт. 1–4).

В некоторых песнях Дворжак преобразует кульминационный момент, усиливая его выразительность за счет более высокого регистра (рис. 29, 30).

p
Ах, что ж ты, го - луб - чик, не ве - сел си - дишь, _____

p

5
Не ве - сел си - дишь _____ и не ра - дос - тен?

Рис. 29. Сборник Бернарда. Песня № 20 «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь?».

Andante
p
Ах, что ж ты, го - луб - чик, не ве - сел си - дишь, _____

p (*legato*)

5
Не ве - сел си - дишь _____ и не ра - дос - тен?

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

Рис. 30. Дворжак. «Русские песни», № 4 «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь?».

Многие песни, избранные Дворжаком из сборника Бернарда, привлекали внимание и русских композиторов³²⁶. Однако, в большинстве случаев, их можно встретить в сочинениях начала XIX века. Так, А. Е. Варламов сделал обработку песен «Чем тебя я огорчила»³²⁷ и «Белолица, круглолица», в наследии А. Л. Гурилева можно найти обработки песен «Вылетала голубина» и «Ах, что ж ты, голубчик». На тему последней написана и «русская песня» А. А. Алябьева. Их обработки отличаются достаточной свободой в обращении с мелодией, особенно в каденциях, которые приобретают романсовый оттенок, что было свойственно стилистике первой половины XIX века. Более скромная обработка Бернарда в этом смысле — скорее, гармонизация, подходящая для домашнего музицирования.

Долгое время не было вообще известно о существовании «Русских песен». Дворжак не присвоил им опуса, вероятно, не считая сочинение в полной мере авторским. Он не ставил целью существенно переработать оригинал Бернарда, так как, по-видимому, у него не было сомнений в аутентичности приведенных в сборнике песен, а «западноевропейский» характер обработок Бернарда мог не казаться Дворжаку чужеродным, а был, наоборот, даже более адаптирован к его восприятию³²⁸.

Таким образом, славянские мотивы у Дворжака затрагивают богатую палитру жанров — от песен до крупных симфонических произведений. В каждом сочинении композитор использует широкий спектр музыкальных приемов для создания выразительного национального колорита. Все средства не только органично сочетаются с индивидуальным композиторским стилем, но и становятся его неотъемлемой частью.

³²⁶ Обработанная Дворжаком песня «Ах, реченьки, реченьки» была популярна и среди зарубежных композиторов. Ее обработку сделал Л. ван Бетховен и включил в сборник «23 песни разных народов», наряду с двумя другими русскими песнями.

³²⁷ На мелодию этой песни А. П. Бородиным написано одночастное трио для двух скрипок и виолончели (1855).

³²⁸ «Русские песни» не были изданы до 1951 года и не пользовались популярностью. Даже сейчас, спустя 70 лет после нотной публикации, доступ к нотам весьма затруднителен. К счастью, существует запись «Русских песен», осуществленная пражской студией «Martínek Studio» в мае-июне 2005 года. Исполнители: Станислав Мистр (хоровой дирижер), Радек Холуб (баритон), Мартина Критзнерова (сопрано), Шарка Мистрова (меццо-сопрано), Михал Крусек (бас), Сона Богмова (фортепиано).

2.4. Жанр думки и его поэтика

Наиболее явно интерес к славянской теме у Дворжака выразился в обращении композитора к жанру думки, имеющему интернациональный генезис. Это обозначение Дворжак дал 11 фортепианным и камерно-инструментальным произведениям или их частям:

1. Думка для фортепиано ор. 35 (1876).
2. Думка из струнного секстета ор. 48, II часть (1878).
3. Думка из струнного квартета № 10, ор. 51, II часть (1879).
4. Думка и фуриант для фортепиано ор. 12/1, ор. 12/2 (1884).
5. Думка из фортепианного квинтета № 2, ор. 81, II часть (1887).
- 6–11. Фортепианное трио № 4, ор. 90 «Думки» (6 частей) (1890–1891).

Можно сказать, что Дворжак написал думок больше, чем все европейские композиторы вместе взятые. Кроме того, претворение этого жанра исследователи находят и в других произведениях Дворжака, внешне никак с думкой не связанных, например, в *Andante* из Пятой симфонии (мнение Егоровой³²⁹) или *Andantino* из третьего струнного квартета D-dur (наблюдение создателя тематического каталога сочинений Дворжака Ярмила Бургхаузера³³⁰). Нередко можно встретить упоминание жанра и в других сочинениях, таких как средняя часть Скрипичного концерта (ор. 53, 1880), вторая часть квартета № 8 (ор. 80, 1876), некоторые номера из «Славянских танцев» и т. д.

По сравнению с другими жанрами, вошедшими в композиторское творчество в XIX веке, думка имеет меньшее распространение и аналитически менее освоена в музыковедении. В энциклопедических источниках этот жанр сопоставляется с фольклорной думой — сольной эпической песней об исторических событиях, которая исполнялась в сопровождении бандуры или лиры³³¹. Думка, в отличие от нее, — это жанр авторский, получивший распространение в начале XIX века. Наряду с вокальными пьесами, имеющими

³²⁹ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 83.

³³⁰ «Возможно, склонность Бургхаузера слышать славянский элемент в этой музыке частично проистекает из ее ассоциации с последующим “Скерцо”, которое (как он указывает) явно основано на политической песне “Hej, Slovane!”» (Beveridge D. Dvořák's «Dumka» and the Concept of Nationalism in Music Historiography // Journal of Musicological Research. 1993. Vol. 12. P. 306).

³³¹ Энциклопедический словарь. Т. XI. С. 230.

такое обозначение, очень часто встречаются инструментальные думки. Несмотря на всю разность между «думами» и «думками», их объединяет образный строй. Во всех источниках отмечается характерное для них меланхолическое настроение, эпическое начало и повествовательность³³².

Есть предположение, что термин «думка» возник в Польше в XVIII веке³³³. Тогда так называли «небольшие лирико-эпические произведения типа баллады», авторами которых были придворные поэты-музыканты. На Польшу указывает и тот факт, что первая известная думка (для голоса и фортепиано) принадлежит польскому композитору словацкого происхождения Мацею Каменскому (композитор умер в 1821 году, точная дата написания думки неизвестна)³³⁴. Для польской публики в целом характерен интерес к данному жанру: вплоть до начала XX века «по крайней мере трижды в двух тетрадах было издано 86 народных и авторских думок в фортепианном изложении со словами»³³⁵.

В целом, в те времена польские, украинские, белорусские, литовские земли постоянно перекраивались, потому, видимо, не имеет смысла определять думку как жанр конкретного народа. Так, в Гарвардском музыкальном словаре думка названа «славянской» и только в скобках уточняется «особенно украинская»³³⁶. Польский лексикограф XIX века А. Совинский также не выделяет какой-либо один «географический» исток и называет думки и думы песнями, распространенными на «целой Руси, то есть на Украине, на Волыни, в Галиции, а также Малопольши»³³⁷. А. Азарова придерживается мнения, что думка возникла на Правобережной Украине и Галиции, а затем распространилась на разные территории: вначале на польские, а затем чешские, словацкие, венгерские, литовские, этнически русские и белорусские³³⁸.

Вопрос национальной принадлежности для Дворжака вряд ли стоял остро: скорее всего, как отметил Беверидж, думка представляла для него «“семью”

³³² Tyrrell J. Dumka // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001. Vol. 7. P. 697.

³³³ Гошовский В. Л. Дума // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973-. Т. 2. С. 329.

³³⁴ Азарова А. Жанр думки в музичному мистецтві // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно / голов. ред. Г. Скрипник. К., 2013. Ч. 3–4. С. 9.

³³⁵ Там же.

³³⁶ Randel D. Harvard Concise Dictionary of Music. Cambridge, 1978. P. 148.

³³⁷ Sowiński A. Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych Paryż, 1874. S. 86.

³³⁸ Азарова А. Жанр думки в музичному мистецтві // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно / голов. ред. Г. Скрипник. К., 2013. Ч. 3–4. С. 9.

наций внутри более широкой славянской сферы»³³⁹. Егорова отмечает: «...в те времена в Чехии не делали различия между думой (жанр украинского эпоса) и думкой (термин, которым польские и западноукраинские фольклористы обозначали лирические песни о несчастной любви или тяжелой крестьянской доле)»³⁴⁰. Такой взгляд на жанр вполне соответствовал панславистским идеям.

Помимо Дворжака, к жанру думки обращались многие другие композиторы, как правило, славянских стран (за исключением Ференца Листа)³⁴¹. Думка предстает у них в разных жанровых «наклонениях». Среди вокальных думок — шопеновская «Думка» из цикла «Польские песни» (1827–1847, op. posth. 74; Думка — 1840, издана в 1910 году), к оперным относится думка Йонтека «Меж горами ветер воеет» из оперы Станислава Монюшко «Галька» (1848), думка Параси из оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка» (1874–1880), «Напевная дума» для мужского хора Леоша Яначека. Принято считать, что последнее из перечисленных сочинений побудило Дворжака к созданию его первой думки (op. 35, 1876). Именно в 1870-е гг. композиторы были очень дружны и, вполне вероятно, существовало взаимное творческое и идейное влияние: «Стремление Яначека познакомиться с Россией, “матерью всего славянства”, усиливалось, разумеется, и благодаря контактам с Дворжаком, который между тем воспел свое славянское и русское единокровие»³⁴².

В инструментальном облике думка предстает в фортепианном цикле Листа «Колосья Воронинц»³⁴³ (S. 249, 1847) и в фортепианном цикле op. 7 Йозефа Сука (1891–1893). Еще одно обращение к жанру думки в фортепианном творчестве Листа пришлось на 1871 год (S. 249b, издана в виде факсимиле в 1960 году). У Чайковского и Балакирева думки — это отдельные миниатюры для фортепиано

³³⁹ Beveridge D. Dvořák's «Dumka» and the Concept of Nationalism in Music Historiography // Journal of Musicological Research. 1993. Vol. 12. P. 305.

³⁴⁰ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 99.

³⁴¹ В ряду менее известных украинских композиторов, писавших думки — В. Барвинский, М. Вербицкий, С. Воробкевич, Д. Бонковский, В. и С. Зарембы, М. Завадский, П. Сеница, среди польских композиторов — К. Липинский, Ю. Зарембский, Ю. Эльснер.

³⁴² Фогель Я. Леош Яначек / Я. Фогель; пер. с чеш. и примеч. Ю. И. Ритчика, Ю. А. Шкариной. М., 1982. С. 92.

³⁴³ Цикл назван так же, как имение Каролины Витгенштейн, где композитор останавливался во время поездки на Украину в 1847–1848 гг. Две из трех пьес цикла имеют название «думка»: первый номер цикла — «Украинская баллада (Думка)», основанная на песне «Ой, не ходи, Грицю» и третий номер цикла — «Жалоба (Думка)», основанная на песне «Віють вітри». Возможно, Лист вдохновился думкой Шопена, так как вторая пьеса из цикла Листа — «Польские мелодии» — основана на музыке первого номера «Польских песен» Шопена, что вполне может обозначать, что и с остальными пьесами цикла Лист был знаком.

(ор. 59, 1886 и ВМ. 109, 1900 соответственно). Также в 1908 году Балакирев сделал собственную редакцию листовской «Украинской баллады (Думки)» (хранится в Отделе рукописей РНБ)³⁴⁴. Помимо этого, существуют думки камерно-инструментальные. К ним относятся Рапсодия № 2 «Думка-Шумка» для скрипки и фортепиано Николая Васильевича В. Лысенко (ор. 18, 1877; есть версия для солирующего фортепиано) и Думка для скрипки и фортепиано Яначека (1880).

Первое сочинение Дворжака, где жанр «думка» вынесен в название — *Думка для фортепиано ор. 35 (1876)*. В середине 1870-х гг. композитор написал большое количество произведений для фортепиано. Еще одна фортепианная думка была заказана издателем английского сборника «Журнал музыки» Дж. В. Коатсом (J. W. Coates)³⁴⁵, она входит в небольшой *фортепианный цикл вместе с фуриантом (ор.12/1 и ор.12/2, 1884)*.

Все остальные думки Дворжака написаны для камерных инструментальных составов — трио, квартета, квинтета и секстета. Медленные части из *Струнного секстета ор. 48* и *Струнного квартета № 10 ор. 51* были созданы в 1878–1879 гг., когда популярность Дворжака-композитора существенно возросла после издания «Славянских танцев».

Квартет, названный «Славянским», несколько раз был исполнен в России при жизни композитора. После негативной реакции публики в 1882³⁴⁶ и 1887³⁴⁷ годах сочинение было вновь исполнено в Москве и Петербурге Чешским квартетом в 1895-м³⁴⁸. Петербургские рецензенты как один упрекали Дворжака, а порой и Сметану, чей квартет «Моя жизнь» был сыгран в тот же вечер, в плоскости и банальности музыки³⁴⁹. Московская критика, как было показано выше

³⁴⁴ Иванова М. Г. Два великих современника: Балакирев и Лист. URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/balakirev_list/ (дата обращения: 25.08.2024)

³⁴⁵ Поиск информации об этом издании и издателе затруднен. Известно, что он существовал с 1884 по 1897 годы, был обильно иллюстрирован и содержал музыкальное дополнение.

³⁴⁶ Исполнители в Петербурге: Н. В. Галкин, Н. В. Дегтярев, К. Н. Пушилов, А. В. Кузнецов; Москве: И. В. Гржимали, А. А. Гильф, К. О. Бабушка, В. Ф. Фитценгаген.

³⁴⁷ Исполнители в Петербурге: П. Пустарнаков, Эрб, Гейзе, Н. Н. Логановский.

³⁴⁸ В составе: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбал, Г. Виган.

³⁴⁹ [Анонимный рецензент]. Чешский квартет // Биржевые ведомости. 1895. № 39. 8 февраля.

[Анонимный рецензент]. Богемский квартет // Петербургский листок. 1895. № 38. 8 февраля.

Оссовский А. Два экстренных вечера. Богемский квартет // Русская музыкальная газета № 3. Ст. 204–205.

Веймарн П. Богемские квартетисты // Гражданин. 1895. № 39. 8 февраля.

Блох Г. Театр и музыка // Новости и биржевая газета. 1895. № 39. 8 февраля.

более лояльная к музыке Дворжака, чем петербургская, была удивлена «большим техническим мастерством»³⁵⁰, а также отмечала, что «квартет интересен и слушается с удовольствием»³⁵¹. Другой рецензент подчеркнул «несомненные достоинства прекрасного письма»³⁵², а также красоту второй части и «превосходное развитие тем в финале»³⁵³. Наибольшей похвалы удостоился Романс: «особенно красиво звучала третья часть (романс), о которой нельзя не пожалеть, что она исполнялась только раз»³⁵⁴.

Думка Дворжака из квинтета № 2 (ор. 81, 1887) изначально не имела такого названия: «слово “думка” отсутствует в эскизе, но даже в полной партитуре оно, по-видимому, было добавлено как запоздалая мысль»³⁵⁵. До этого, как показал анализ слоев предварительных набросков, было два варианта названия второй части — *Tempo di Marcia* и *Andante*³⁵⁶. Первый из них отсылает к фортепианному квинтету Шумана и позволяет говорить о том, что Дворжак мог ориентироваться не только на модель думки, но и на это сочинение.

Квинтет получил не только высокую оценку Чайковского во время его первого визита в Прагу, но и большое количество отзывов после первого исполнения в 1892 году в Петербурге. Из положительных качеств Дворжака-композитора были отмечены «тонкое знание инструментальных эффектов»³⁵⁷, «недюжинный талант и много вкуса»³⁵⁸, а также «превосходная техника письма»³⁵⁹ и «ловко написанная фортепианная партия»³⁶⁰. Но вместе с этим в рецензиях несложно найти неудовлетворенность другими параметрами музыки Дворжака: «недостаточная законченность формы»³⁶¹, «отсутствие стиля, наивность и плоскость мыслей»³⁶², «излишние длинноты и повторения, а также и некоторая

³⁵⁰ Корещенко А. Театр и музыка // Московские ведомости. 1895. № 33. 2 февраля.

³⁵¹ Там же.

³⁵² Розенов Э. Театр и музыка // Новости дня. 1895. № 4182. 2 февраля.

³⁵³ Там же.

³⁵⁴ [Анонимный рецензент]. Театр и музыка // Русский листок. 1895. № 32. 2 февраля.

³⁵⁵ Beveridge D. Dvořák's «Dumka» and the Concept of Nationalism in Music Historiography // Journal of Musicological Research. 1993. Vol. 12. P. 317.

³⁵⁶ Beveridge D. Antonin Dvorak and the Concept of Czechness // Clavibus unitis. 2018. № 7/1. P. 17.

³⁵⁷ [Анонимный рецензент]. Первое квартетное собрание // Биржевые ведомости. 1892. № 281. 12 октября.

³⁵⁸ Там же.

³⁵⁹ Соловьев Н. Первое квартетное собрание // Новости и Биржевая газета. 1892. № 282. 12 октября.

³⁶⁰ Веймарн П. Первое квартетное собрание русского музыкального общества // Сын отечества. 1892. № 278. 12 октября.

³⁶¹ [Анонимный рецензент]. Театр и музыка // День. 1892. № 1560. 12 октября.

³⁶² Соловьев Н. Первое квартетное собрание // Новости и Биржевая газета. 1892. № 282. 12 октября.

монотонность музыки»³⁶³. Больше внимание привлекли рецензентов средние части, именно те, которые выполнены в народном духе: «из четырех частей квинтета наиболее интересно и содержательно “andante”, названное автором “думкой”, с красивой и оригинальной темой, прекрасно разработанной; довольно характерно также и небольшое “скерцо”, пикантно и бойко написанное»³⁶⁴, «“Думка”, Andante, красива в гармоническом отношении»³⁶⁵, «интереснее и эффектнее третья часть — “Scherzo” — своим бойким, оживленным и элегантным складом»³⁶⁶.

Вернувшись на российскую сцену в 1902 году, Квинтет получил более скромные отзывы. Среди упреков — все те же, которые адресовали Дворжаку десятилетием ранее: банальность³⁶⁷, благозвучие и ясность, но без яркого эмоционального воздействия³⁶⁸. Впрочем, именно думку, «носящую национальный колорит», и скерцо, «бойко, оживленно сделанное», критик В. Фролов назвал лучшими частями квинтета³⁶⁹.

В 1903 году Квинтет был вновь исполнен в Петербурге и на этот раз, как указывают рецензенты, понравился публике так, что по просьбе слушателей скерцо было повторено. Нельзя сказать, что столь же единодушны были критики: «квинтет Дворжака нельзя причислить к очень музыкально-благородным произведениям»³⁷⁰, «темы во всех частях мало рельефны»³⁷¹, «квинтет этот написан изящно, мелодично и звучно; словом, в нем есть все то, чтобы понравиться сразу, но глубины содержания здесь тщетно искать»³⁷², «он написан с большим знанием дела, отличной техникой, в нем есть entrain, но нельзя сказать, чтобы сама музыка была высокопробная»³⁷³.

³⁶³ [Анонимный рецензент]. Первое квартетное собрание // Петербургский листок. 1892. № 280. 12 октября.

³⁶⁴ Там же.

³⁶⁵ Веймарн П. Первое квартетное собрание русского музыкального общества // Сын отечества. 1892. № 278. 12 октября.

³⁶⁶ Там же.

³⁶⁷ Коптяев А. Квартетное собрание // С.-Петербургские ведомости. 1902. № 17. 18 января.

³⁶⁸ Гриневский А. Второе квартетное собрание // Курьер. 1902. № 28. 28 января.

³⁶⁹ Фролов В. Пятое квартетное собрание // Петербургский листок. 1902. № 16. 17 января.

³⁷⁰ [Анонимный рецензент]. Второе квартетное собрание // Новости и Биржевая газета. 1903. № 302. 2 ноября.

³⁷¹ Там же.

³⁷² Коптяев А. Квартетное собрание // С.-Петербургские ведомости. 1903. № 300. 2 ноября.

³⁷³ Соловьев Н. Концерт г. Зилоти — Бельгийский струнный квартет // Биржевые ведомости. 1903. № 544. 3 ноября.

Еще 6 думок составляют цикл Фортепианного трио № 4 «Думки» (ор. 90, 1890–1891). Написанные после поездки в Россию, они завершают собой перечень славянских сочинений Дворжака. В России при жизни композитора Трио исполнялось лишь раз — в Москве в 1897 году. В критических отзывах на это сочинение в очередной раз недостатками музыки Дворжака были названы банальность и простота: «довольно поверхностная и большей частью лишь гармонически фигурационная обработка»³⁷⁴, «все они написаны довольно шаблонно и не обнаруживают ни глубины, ни даже истинного мастерства»³⁷⁵. Некоторые рецензенты заметили, что простота делала музыку «даже чересчур иногда развязной для камерного произведения»³⁷⁶ и «если бы не искусственная приправа изысканных сопровождений, они сами по себе являлись бы недозволительными с точки зрения традиций камерного стиля»³⁷⁷. Другой критик похожим образом отмечал, что Думки «местами приводили в недоумение своим несоответствием камерному стилю и чрезмерной развязностью некоторых плясовых мотивов»³⁷⁸.

Тем не менее есть в рецензиях и несколько положительных комментариев, в которых заметно, что сильная сторона сочинения — в его национальном духе: «некоторые из медленных тем довольно искренни и подкупают своей безыскусственной простотой и национальным колоритом»³⁷⁹, «трио-рапсодия Дворжака отличалось яркостью колорита»³⁸⁰, «это ряд милых, задушевных как бы новелл из быта чешского народа»³⁸¹, «некоторые из них [тем — *прим. автора*] красивы и типично национальны»³⁸². За годы, прошедшие после гастролей Дворжака, мнения критиков фактически не изменились, хотя за простоту и доходчивость музыки композитора начали не только ругать, но и хвалить, усматривая в этих качествах, по-видимому, некую альтернативу тотальной тенденции к усложнению европейского музыкального языка.

³⁷⁴ [Анонимный рецензент]. Квартетное собрание // Московские ведомости. 1897. № 320. 20 ноября.

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ Розенов Э. Квартетное собрание // Новости дня. 1897. № 5199. 22 ноября.

³⁷⁷ [Анонимный рецензент]. Квартетное собрание // Московские ведомости. 1897. № 320. 20 ноября.

³⁷⁸ [Анонимный рецензент]. Квартетное собрание // Московские ведомости. 1897. № 322. 22 ноября.

³⁷⁹ Розенов Э. Квартетное собрание // Новости дня. 1897. № 5199. 22 ноября.

³⁸⁰ [Анонимный рецензент]. Квартетное собрание // Московские ведомости. 1897. № 322. 22 ноября.

³⁸¹ Гриневский А. В квартетных собраниях // Русское слово. 1897. № 315. 23 ноября.

³⁸² [Анонимный рецензент]. Квартетное собрание // Московские ведомости. 1897. № 320. 20 ноября.

Анализ инструментальных думок Дворжака и других композиторов позволил выявить ряд композиционных признаков, которые в такой комбинации присущи именно этому жанру. Это, прежде всего:

- 1) производность тем из одного главного интонационного ядра;
- 2) вариационность как основной принцип развития;
- 3) наличие жанрово-тематического контраста (песня — танец).

Производность тем отчетливо слышна в думке из Квартета оп. 51 (II часть) (рис. 31, 32, 33, 34). Мелодический ход V-I ступень (скачком или с поступенным заполнением) объединяет три из приведенных основных тем.



Рис. 31. Дворжак. Квартет № 10, оп. 51, II ч. «Думка». Тема главной партии (тт. 1–3).



Рис. 32. Дворжак. Квартет № 10, оп. 51, II ч. «Думка». Средний раздел главной партии (тт. 14–17).



Рис. 33. Дворжак. Квартет № 10, оп. 51, II ч. «Думка». Тема побочной партии (первый эпизод) (тт. 39–42).

Vivace. ♩ = 86.

Рис. 34. Дворжак. Квартет № 10, оп. 51, II ч. «Думка». Тема второго эпизода (тт. 88–91).

Принцип производности можно обнаружить и в первой Думке из фортепианного цикла Листа, где во вступлении (рис. 35) мелодия проводится в средних голосах, а в основной теме выходит на первый план (рис. 36).

Allegretto pastorale
dolce

Рис. 35. Лист. Фортепианный цикл «Колосья Воронинц», S. 249. № 1 «Украинская баллада (думка)». Вступление (тт. 1–5).

Andante con moto

Рис. 36. Лист. Фортепианный цикл «Колосья Воронинц», S. 249. № 1 «Украинская баллада (думка)». Основная тема (тт. 36–39).

Аналогичный принцип можно заметить в третьей пьесе цикла Листа, где две основные темы вбирают в себя интонации из вступления (рис. 37, 38, 39).



Рис. 37. Лист. Фортепианный цикл «Колосья Воронинц», S. 249. № 3 «Жалоба (думка)». Вступление (тт. 1–4).



Рис. 38. Лист. Фортепианный цикл «Колосья Воронинц», S. 249. № 3 «Жалоба (думка)». Первая тема (тт. 37–40).



Рис. 39. Лист. Фортепианный цикл «Колосья Воронинц», S. 249. № 3 «Жалоба (думка)». Вторая тема (тт. 82–85).

Второй признак жанра — вариационность как ведущий принцип развития. Примером может служить думка из Фортепианного квинтета ор. 81 (II часть). Повторение темы в форме рондо-сонаты дает возможность для различных фактурных, регистровых и тембровых изменений (рис. 40, 41, 42).

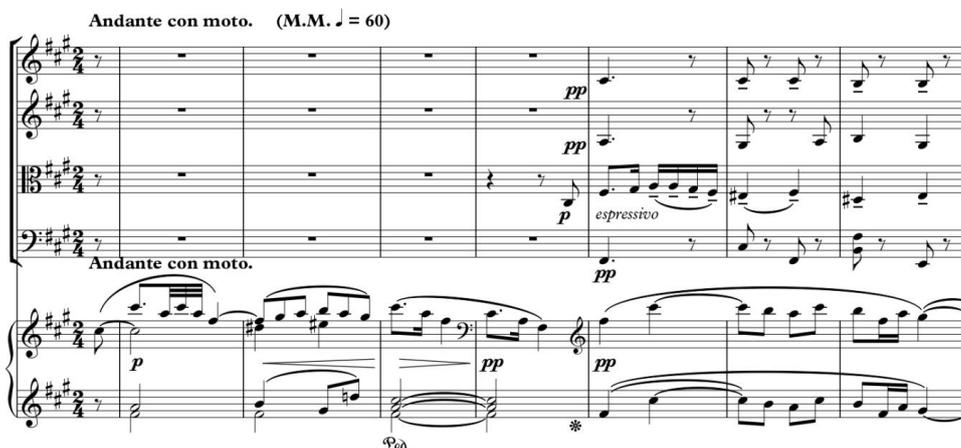


Рис. 40. Дворжак. Фортепианный квинтет № 2, ор. 81, II ч. «Думка». Основная тема (тт. 1–7).

Рис. 41. Дворжак. Фортепианный квинтет № 2, оп. 81, II ч. «Думка». Экспозиция, второе варьированное проведение рефрена (тт. 89–93).

Рис. 42. Дворжак. Фортепианный квинтет № 2, оп. 81, II ч. «Думка». Реприза, третье варьированное проведение рефрена (тт. 189–192).

Вариационный способ развития музыкального материала также использует в своей Думке Балакирев. Форма построена на чередовании минорной и мажорной тем, каждая из которых претерпевает изменения за счет усложнения фактуры виртуозными фигурациями (рис. 43, 44).

Рис. 43. Балакирев. «Думка», ВМ. 109. Первая тема (тт. 9–12).



Рис. 44. Балакирев. «Думка», ВМ. 109. Варьирование первой темы (тт. 57–60).

Принцип варьирования можно встретить и в фортепианной Думке Й. Сука. Он реализуется через фактурное усложнение темы в последующих проведениях: добавление украшений, введение подголоска, усиление эффекта с помощью аккордовой фактуры в кульминации (рис. 45, 46, 47).



Рис. 45. Й. Сук. 6 пьес для фортепиано, ор. 7, № 5 «Думка». Тема (тт. 1–4).



Рис. 46. Й. Сук. 6 пьес для фортепиано, ор. 7, № 5 «Думка». Конец первого раздела, варьирование темы (тт. 29–32).



Рис. 47. Й. Сук. 6 пьес для фортепиано, ор. 7, № 5 «Думка». Динамизированная реприза (тт. 96–99).

Наиболее сильно влияющий на построение формы признак — это жанрово-тематический контраст лирической медленной песни и быстрого танца.

Украинские композиторы называют контрастирующую думке часть Шумка или Коломийка (названия украинских танцев³⁸³). У Дворжака контраст песенной лирической части чаще всего создает подвижный энергичный чешский танец фуриант в переменном размере. И хотя последование веселого танца после медленной песенной думки — «модель ни в коем случае не универсальная и не обязательно основанная на подлинной народной практике, — пишет Беверидж, — но она характерна для думок Дворжака»³⁸⁴. В фольклорной практике подобные образцы тоже встречаются. В русских традициях Белгородчины, донских казаков и среднего Поволжья выделяется отдельный тип песен, в которых между строфами протяжных песен в качестве вставок-рефренов выступают популярные плясовые песни шуточного характера³⁸⁵.

Порой наличие контраста внутри думки у Дворжака зависит от наличия или отсутствия самостоятельной танцевальной части — фурианта. В третьей части квартета № 10 он отсутствует, поэтому драматургически необходимый контраст осуществляется внутри собственно думки: в середине песенность сменяется танцевальностью, размер метра — подвижным 3/8, g-moll — одноименным мажором, темп меняется с Andante на Vivace. Таким же образом достигает контраста внутри Думки Сук (d-moll — D-dur, Andante — Allegro ma non troppo, песня — танец).

Другой вариант тематического сопоставления Дворжак использует в сочинениях с фуриантом. К ним относятся сочинения op. 12, 48, 81. В op. 12, состоящем из двух контрастных пьес — думки и фурианта, контраст в средней части думки отсутствует, но возникает в середине первого ее раздела, где появляется танцевальный ритм и общее оживление ощущается за счет смены штриха (рис. 48, 49).

³⁸³ *Енциклопедія українознавства: Словникова частина / ред. В. Кубійович; Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові. Львів, 2000. С. 3904.*

³⁸⁴ *Beveridge D. Dvořák's «Dumka» and the Concept of Nationalism in Music Historiography // Journal of Musicological Research. 1993. Vol. 12. P. 306.*

³⁸⁵ *Енговатова М. А. «Переговоры» — неизвестная форма музицирования // М.А. Енговатова // Экспедиционные открытия последних лет: статьи и материалы. СПб., 2009. Вып. 2: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 гг. С. 226.*



Рис. 48. Дворжак. «Думка», ор. 12/1. Тема первого раздела (тт. 1–4).



Рис. 49. Дворжак. «Думка», ор. 12/1. Середина первого раздела (тт. 20–24).

В ор. 48 жанровый контраст вносит смена метра с двухдольного на трехдольный. В фортепианном квинтете ор. 81 середина представляет собой квази-фугато (рис. 50), где можно вообразить, как после песенной думки в пляс пускаются исполнители «один за другим».



Рис. 50. Дворжак. Фортепианный квинтет № 2, ор. 81, II ч. «Думка». Средний раздел, фугато (тт. 125–132).

Композиционные и музыкально-тематические особенности думки, а именно контраст, вариационность и интонационная производность, реализуются у Дворжака в музыкальных формах, наиболее органично включающих эти принципы, а именно — сложной трехчастной, рондо-сонате, контрастно-составной.

Трехчастные формы представлены в ор. 35, 48 и 12 (рис. 51, 52, 53). Первые части, как правило, также имеют трехчастную структуру с контрастной или развивающей серединой. Схожи и третьи части форм — это сокращенная реприза,

за которой следует кода, построенная на одной из тем. Больше различий в серединах: в ор. 35 это трехчастная форма, в ор. 12 — двухчастная с элементами развития, в ор. 48 середина составлена из двух «строф» (В+С)³⁸⁶.

I часть				II часть (Середина)			III часть (Реприза сокр.)	Кода
A	B	A	Заключе- ние	C	D (A1) с развитием	C	A	На материале B
19	9	19	19	8	10+10	8	19	14
			торг.п.					 

Рис. 51. Дворжак. «Думка», ор. 35. Схема формы.

I часть			II часть (Составная середина)		III часть (Реприза сокр.)	Кода
A	Разви- вающ ий	A	B	C	A	На материале B
10+18	25	18	19	32	10+18	14
 					 	 

Рис. 52. Дворжак. Струнный секстет, ор. 48, II ч. «Думка». Схема формы.

I часть			II часть (Середина)		III часть (Реприза сокр.)		Кода
A	B	A	C	Развивающая середина + реприза 2-хч.формы	A	B	На материале C
10+10	8+8	10+10	8+8	12+8	10+12	8+6	13
							 

Рис. 53. Дворжак. «Думка», ор. 12/1. Схема формы.

³⁸⁶ В схеме мажор обозначен красным цветом, минор — желтым.

Иначе Дворжак трактует трехчастную форму в думках из Фортепианного трио ор. 90, представляющего собой сюиту думок. На общую структуру цикла влияет логика четырехчастного сонатного цикла, становящегося как бы формой второго плана. Первые три части (думки) исполняются без перерыва, что объединяет их в своеобразную первую часть. Думка № 4 играет роль медленной части цикла, № 5 — скерцо, № 6 — финал. Такая логика диктует трактовку трехчастных форм в отдельных частях. Так, в думке № 3 реприза сложной трехчастной формы имеет скорее функцию коды и тем самым завершает первую крупную часть цикла, а в думке № 5 трехчастность основана на развитии тематизма, а не на сопоставлении и контрасте. Это можно объяснить расположением думки в цикле — она занимает место скерцо, которое своим активным характером, не свойственным для думок, оттеняет преобладающую до этого лирико-созерцательную сферу и готовит финал. Эта думка не типична и по другим показателям, в ней контраст выражен не за счет сопоставления разножанровых разделов, а за счет введения раздела с речитативами инструментов.

Форму думок № 1, 2, 6 из этого же фортепианного трио можно определить как контрастно-строфическую, которая по аналогии с вокальной формой основана на сопоставлении контрастных тем³⁸⁷. Думка № 1, 2: «А-В-А1-В1». Думка № 6 — «А-В-А1-В1-А2-В2»³⁸⁸.

В более крупных сочинениях, а именно в Квартете ор. 51 и Квинтете ор. 81 (рис. 54, 55), сложная трехчастная форма разрастается в масштабах и превращается в полноценную рондо-сонату. Но и они не полностью повторяют схемы друг друга и реализованы по-разному. Так, в квартете реприза сокращена, в квинтете, наоборот, расширена.

³⁸⁷ Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие: [Для муз. вузов / Е.А. Ручьевская и др.]. Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1988. 349 с.

Лекции Сусидко И.П.

³⁸⁸ Тональный план Думки № 1: e-moll – E-dur – e-moll – E-dur. В думке № 2 на всем протяжении сохраняется тональность cis-moll. Думка № 6: c-moll – c-moll – c-moll – f-moll – C-dur – C-dur.

Экспозиция			Разработка – 2 эпизод.			Реприза		Кода
А (ГП)	В (ПП-1 эпизод)	А (ГП сокр.)	С	Разви ваюш ий	С	А (ГП)	В (ПП)	На матери але С
13+12+13	37	12	28	62	33	13+7	22	37+13 (Presto- Vivace)

Рис. 54. Дворжак. Квартет № 10, ор. 51, II ч. «Думка». Схема формы.

Экспозиция					Разработка – 2 эпизод.		Реприза			
А (ГП)	пе ре хо д	В (ПП-1 эпиз од)	Раз вит не В	А (ГП)	С	Ремин исцен ция А	А (ГП)	В (ПП)	Раз вит не В	А (ГП)
36	8	8+12	24	36	58	6	29	8+12	23	60

Рис. 55. Дворжак. Фортепианный квинтет № 2, ор. 81, II ч. «Думка». Схема формы.

Думки Чайковского и Лысенко, подобно большинству думок Дворжака, имеют сходные принципы организации тематического материала, где главенствует контраст. В обеих пьесах чередования контрастных тем образуют концентрическую форму А В С В А. Как и у Дворжака, основным у Чайковского и Лысенко становится вариационный способ развития музыкального материала. Но в трактовке жанра есть и отличительные детали, выявляющие авторскую интерпретацию жанра. Так, в Думке Чайковского каденция после песенной темы среднего раздела (g-moll) создает эффект своеобразного комментария. У Дворжака такой прием также встречается: в 5-й части из трио «Думки» перед репризой с ремаркой «quasi Recit.» появляются реплики скрипка и виолончели.

Чайковский более существенно преобразовывает тематический материал, чем Дворжак или Лысенко: превращение танцевальной темы в гимническую — тому пример.

Отличительной чертой думки Лысенко становится празднично-ликующее, летящее в танцевальном вихре завершение. Такой тип «разгоняющейся» коды среди думок Дворжака встречается только два раза: в думке из Квартета № 10 и в Думке № 5 из Трио. Близок к подобному темповому конструированию формы принцип темпового нарастания, который тоже в свою очередь берет исток из фольклора. В частности, такой прием использует Лист в некоторых рапсодиях (11-я венгерская рапсодия: *Lento — Andante — Vivace — Prestissimo*)³⁸⁹ и его можно встретить в 6 думке из Трио Дворжака (*Lento maestoso — Poco piu mosso — Piu mosso — Vivace*).

Таким образом, ключевые признаки поэтики думки как жанра в каждом произведении дополняются целым рядом особых, индивидуальных в каждом случае. По словам Бевериджа, «единственная легко идентифицируемая отличительная черта всех думок — это секционная (блочная) структура, в которой сопоставление в значительной степени заменяет развитие», а все остальные признаки «служат скрепляющими конструкциями и обеспечивают единство этих “блоков”»³⁹⁰. Однако, на наш взгляд, этот композиционный принцип необходимо дополнить следующим тезисом: все признаки в большинстве случаев направлены на достижение главного контраста — жанрового: песня — танец.

Такой контраст берет истоки в народном творчестве. Он использован и в сочинениях на фольклорный материал или темы «в народном духе». Вспомним «Камаринскую» Глинки или рапсодии Листа, где контраст медленной и быстрой части («*Lassu*» и «*Friss*») также находит истоки в фольклоре, а именно в стилистике вербункоша³⁹¹. Р. Н. Берберов дал этому феномену обоснование с привлечением психологических ассоциаций, определив «танцевальность как один из психологических пределов песенности». При сопоставлении двух различных

³⁸⁹ Мильштейн Я. И. Ференц Лист / Я. Мильштейн. 3 изд. М., 1999. С. 244.

³⁹⁰ Beveridge D. Dvořák's «Dumka» and the Concept of Nationalism in Music Historiography // Journal of Musicological Research. 1993. Vol. 12. P. 308.

³⁹¹ Мильштейн Я. И. Ференц Лист. С. 224.

темпов сначала идет медленный, а не быстрый, что может быть объяснено «семантикой самоисчерпания»³⁹² танца: физически невозможно долго танцевать быстро, поэтому «танец — идеальный материал для создания <...> “концовок”»³⁹³ и «финальных точек». По его словам, песня как жанр, обладающий «бескрайней эмоциональностью» и потому психологически неустойчивый, тянется к устою и находит его в ритмически-организованном танце³⁹⁴. Песня создает напряжение, а танцевальная стихия позволяет напряжению разрешиться, а собранной энергии выволиться. Помимо думок, принцип контраста становится главенствующим и оказывает влияние на многие сочинения романтического периода.

Таким образом, жанр думки был, с одной стороны, одним из многочисленных проявлений интереса Дворжака к славянской культуре, с другой стороны, именно в думке собраны воедино многие признаки, характерные для организации большой романтической формы, что ставит думку в один ряд с такими жанрами, как рапсодия и баллада.

³⁹² Берберов Р. Н. «Эпическая поэма» Германа Галынина. Эстетико-аналитические размышления. М., 1986. С. 169.

³⁹³ Там же.

³⁹⁴ Там же. С. 171.

Глава 3. Оперы Дворжака: русские мотивы

Неотъемлемой частью становления чешской музыкальной культуры в XIX веке было, как у и других народов, создание национальной оперы. Этот жанр представлен в творчестве обоих чешских классиков — Сметаны, и Дворжака. В отличие от творчества своего старшего современника, автора восьми опер на героические и комические сюжеты, тесно связанные с чешской историей и фольклором, оперное наследие Дворжака более разнопланово как в жанровом, так и сюжетном плане. Помимо чешских комедийно-бытовых опер, к которым относятся «Король и угольщик» (1871), «Упрямыцы» (1874), «Хитрый крестьянин» (1877), «Якобинец» (1889) композитор обращает свое внимание на средневековый рыцарский сюжет («Альфред», 1870), польскую легенду («Ванда», 1875), обращается к сюжетам из русской истории («Димитрий», 1882), из поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» («Армида», 1903). Привлекали Дворжака и сказочные сюжеты, которые воплощены в разных жанровых решениях: комическом («Черт и Кача», 1899) и лирико-драматическом («Русалка», 1900).

Точки соприкосновения и пересечения с русскими операми, о которых речь идет в третьей главе диссертации, на наш взгляд, возникает в нескольких сочинениях Дворжака. Наиболее очевидны параллели в опере «Димитрий», сюжет которой взят из русской истории, менее очевидны, но все же заметны — в операх «Черт и Кача» и «Русалка».

К русским литературным сюжетам обращались и другие чешские композиторы. Среди них особое место занимает Леош Яначек (1854–1928)³⁹⁵. Ему принадлежат оперы «Катя Кабанова» по пьесе А. Н. Островского (1921), «Из мертвого дома» по мотивам повести Достоевского (1927–1928), рапсодия для оркестра «Тарас Бульба» по мотивам повести Н. В. Гоголя (1915–1918), несохранившаяся мелодрама «Смерть» на стихотворение М. Ю. Лермонтова «Закат горит огнистой полосой» (1876). В XX веке кроме этого были написаны

³⁹⁵ Связи Яначека с русской культурой исследованы в книге: Гозенпуд А. А. Леош Яначек и русская культура: Исследование. Л., 1984.

опера Отакара Еремиаша «Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского (1928), опера Отакара Острчила «Гонзово королевство» на сюжет сказки Толстого о Иване-дураке и его двух братьях (1934), опера Йозефа Ферстера «Дурень» по мотивам сказок Л. Н. Толстого (1936)³⁹⁶.

Во второй половине XIX века русские сюжеты только начинали входить в круг интересов чешских композиторов, примеры таких сочинений малочисленны: «Мария Потоцкая» Леопольда Мехуры по поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (премьера — 1871) и «Пленница» Игнатия Воячка на сюжет из русско-шведской войны (1867, премьера — 1869, либретто Э. Рацкий на русском языке, пер. на чеш. яз. Й. Коларжа). Обе были поставлены в Праге под руководством Сметаны. Таким образом, Дворжак стал одним из первых среди чешских композиторов, обратившихся к оперному сюжету из русской истории.

3.1. Опера «Димитрий»: локальный колорит в музыке и либретто³⁹⁷

Опера «Димитрий» (ор. 64, 1882) занимает особое место в творческом наследии Дворжака. Он очень ценил ее, многократно перерабатывал и сетовал на то, что публика и критики ее по достоинству не оценили: «Опера “Димитрий” — действительно мое любимое произведение, — писал Дворжак Зимроку, — и мне вдвойне обидно, что она до сих пор не нашла признания»³⁹⁸.

Идея написать оперу о Лжедмитрии возникла не у Дворжака — инициатива исходила от либреттистки Марии Червинковой-Ригровой, которая активно интересовалась славянской и, в частности, русской культурой³⁹⁹. Либретто «Димитрия» так же, как и первый литературный опыт Ригровой — либретто

³⁹⁶ Ферстер был знаком с Чайковским, хорошо знал и любил его музыку и посвятил ему свой Первый струнный квартет (1888). Среди других «русских» сочинений Ферстера — песня «Молитва» на стихотворение Лермонтова, 6 романсов на стихи Пушкина.

³⁹⁷ Данный параграф включает материалы статьи: Шавырина Е. А. *Couleur locale* в опере А. Дворжака «Димитрий» // Опера в музыкальном театре: история и современность: сб. ст. по материалам Четвертой Международной научной конференции 1–5 ноября 2019 г. М., 2019. Т. 3. С. 209–215.

³⁹⁸ Antonín Dvořák. *Korespondence a dokumenty*. Sv. II. S. 318.

³⁹⁹ Славянская тематика была отражена в ее творчестве также в «Славянских песнях» (1877), положенных на музыку ее мужем В. Червинкой. См. здесь: Kusáková L. Červinková-Riegrová, Marie. URL: https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=875:cervinkova-riegrova-marie&lang=cs&Itemid=108 (дата обращения: 25.08.2024).

«Расстроенная свадьба», — предназначалось композитору Карлу Шебору, однако директор Национального театра Ян Непомук Майр предложил либретто Дворжаку. Сотрудничество с Червинковой-Ригровой оказалось плодотворным, следующая опера композитора «Якобинец» также создана в содружестве с нею.

В 1881 году, приступив к написанию «Димитрия», Дворжак надеялся, что опера будет поставлена в том же году на открытии Национального театра в Праге. Однако 11 июня, когда состоялось открытие, Дворжак только работал над эскизами⁴⁰⁰. В августе в театре случился крупный пожар, который был воспринят чехами как национальная трагедия. Эти обстоятельства способствовали тому, что темпы работы над оперой замедлились. Музыка «Димитрия» была готова только спустя год, о чем Дворжак писал либреттистке: «Это был поистине тяжкий труд. Но еще никогда ни над одной оперой я не работал с такой любовью и воодушевлением»⁴⁰¹. Подготовка к премьере была омрачена рядом неприятных обстоятельств: премьера постоянно переносилась из-за того, что одновременно с «Димитрием» готовилась премьера сметановской «Чертовой стены», силы исполнителей были на исходе, многие не справлялись с партиями. Вдобавок прямо перед премьерой произошла замена исполнителя роли Димитрия, Антонина Вавры, так как у певца скончалась жена. Новым тенором композитор был весьма недоволен: «С этим Соукупом одни мучения: то ли он эту партию одолеет, то ли она его»⁴⁰². Тем не менее премьера состоялась 8 октября 1882 года в Новом чешском театре (летняя сцена Временного театра), дирижировал М. Ангер, режиссером выступил Ф. Колар.

Постановочную судьбу «Димитрия» осложняли еще и политические причины. В 1880-е гг. все больше обострялись разногласия между партиями «Младочехов» и «Старочехов»⁴⁰³, и вместе с этим полемика разгоралась в печати, где, по ассоциации с этими партиями, стали противопоставлять Дворжака и Сметану. Чешская критика и до этого была категорична в вопросах национальной музыки. Десятилетием ранее, в 1870-е годы, главной фигурой, подвергавшейся

⁴⁰⁰ На открытии театра была показана опера Сметаны «Либуше».

⁴⁰¹ Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Sv. II. S. 309–310.

⁴⁰² Ibid. S. 317.

⁴⁰³ История Чехии / под ред. В. И. Пичета. С. 170.

нападкам, был Сметана, а Дворжака перипетии в прессе обходили стороной, поскольку он не был настолько популярен. Противостояние «за» и «против» Сметаны началось с оперы «Далибор». Ф. Пивода в газете «Прогресс» в грубой форме упрекал признанного мастера в онемечивании чешской музыки. Ни для кого не было секретом, что нападки Пивода во многом диктовались Франтишеком Ригером, одним из лидеров «Старочехов»⁴⁰⁴. Те способы претворения народного духа, которые предложил в своем оперном творчестве Сметана, не соответствовали ожиданиям критика: «для Пивода панславизм в музыке лучше всего воплотился в операх, которые по сути представляли собой цепочки фольклорных цитат в сопровождении зингшпиля, подобных тем, которые можно было найти в нескольких чешских операх, созданных со времен ШкROUPA»⁴⁰⁵.

Еще более жесткой критике подверглась опера Сметаны «Две вдовы» в 1874 году. Одновременно с этим проводилась последовательная травля Сметаны с целью убрать его с поста дирижера театра⁴⁰⁶, за чем также стояли политические цели: обе партии стремились заполучить театр в качестве главного рупора для утверждения своих идей.

В 1882 году, наконец, сторонники Сметаны нашли сочинение, на котором можно было вдоволь отыгаться за многолетнюю критику их кумира. Прорусская направленность оперы Дворжака «Димитрий» (сюжет, способ изображения русских и поляков, образ царя) давала много поводов для критики: «Почти в отместку за жестокое обращение с “Далибором” и “Двумя вдовами” сторонниками Дворжака пражская фракция сторонников Сметаны подвергла критике оперу “Дмитрий” за политические и эстетические идеалы, которые, как считалось, она олицетворяла»⁴⁰⁷. Еще одним поводом для разгрома оперы стал тот факт, что либретто написала Червинкова-Ригрова, дочь Ригера и внучка Палацкого. Кроме того, предложил либретто Дворжаку Майр — главный противник Сметаны, лишивший его места дирижера театра. Это еще более

⁴⁰⁴ Locke B. S. Opera and Ideology in Prague: Polemics and Practice at the National Theater, 1900–1938. Rochester, NY, 2006. P. 23.

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ Подробнее см.: Гулинская З. К. Травля мастера // Гулинская З. К. Бедржих Сметана. М., 1959.

⁴⁰⁷ Locke B. Opera and Ideology in Prague: Polemics and Practice at the National Theater, 1900–1938. P. 30.

обострило противостояние между «Старочехами» со стороны Дворжака и «Младочехами» со стороны Сметаны.

Однако, несмотря на старания критиков, сорвать премьеру «Димитрия» не удалось — композитора вызывали после каждого акта. На премьере присутствовали видные чешские музыканты и музыкальные деятели того времени, среди которых был Эдуард Ганслик, давший высокую оценку сочинению Дворжака: «Опера содержит сильные драматические моменты, она богата красивой и оригинальной музыкой <...> Музыка дышит славянством вполне естественно»⁴⁰⁸.

Основными считаются две редакции оперы — 1882 и 1894 года, однако Дворжак пересматривал некоторые моменты оперы и вносил изменения также в 1883 и в 1885 годах. После премьеры композитор обратился к либреттистке с просьбой изменить некоторые моменты в развязке, так как она показалась Ганслику недостаточно обоснованной драматически и психологически⁴⁰⁹. Мнение критика было для Дворжака, стремившегося упрочить положение своего детища на чешской сцене и задумывавшегося о зарубежных постановках⁴¹⁰, очень важным.

В 1885 году либретто «Димитрия» было переведено на немецкий язык Оттилией Малиброк-Штилер. Однако шансы увидеть постановку оперы за границей были невелики. В силу разных причин долгое время этому не было суждено случиться: «В Вене, пишет мне Ганслик, “Димитрия” не хотят ставить по политическим соображениям!! Барон Перфалл из Мюнхена вернул мне партитуру, потому что ему не понравилось либретто»⁴¹¹. Когда же в 1892 году опера все-таки была поставлена в Вене, упреки критиков касались уже не драматизма, а национального своеобразия музыки: «Мы ожидали услышать много народных славянских мотивов. К немалому нашему разочарованию, он придерживается тех же течений современной музыки, что и все остальные немецкие, итальянские, французские, английские и испанские композиторы. У

⁴⁰⁸ Hanslick E. Dvorak's Oper «Dimitrij» // Neue Freie Press. 1882. № 6517. 17 October.

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ О намерениях Дворжака см. здесь: Šourek O. Antonín Dvořák: letters and reminiscences. P. 82, 112–113.

⁴¹¹ Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Sv. II. S. 318.

него отчетливо ощущается влияние Мейербера, Вагнера, Верди, Гуно, Массне и др. Его речь — всемирный язык, лишенный характерного национального своеобразия»⁴¹². Именно этот критический отзыв подтолкнул Дворжака еще раз вернуться к опере «Димитрий» в 1894 году: «Я знал совершенно точно, что в этом новом одеянии опера выигрывает»⁴¹³.

Несмотря на многократные редакции, критика и в более позднее время без особого сочувствия относилась к опере. В статье Гостинского «Димитрий» назван «тормозом музыкального прогресса» (в противовес творчеству Сметаны и Фибиха)⁴¹⁴. Зденек Неядлы также называет эту оперу самым «регрессивным» произведением Дворжака⁴¹⁵. Однако в 1884–1885 гг. «Димитрий» все же был показан в театре 20 раз, тем самым перегнав популярную в то время «Мессинскую невесту» Фибиха⁴¹⁶. Таким образом, к концу XIX века «Димитрий» стал одной из наиболее часто исполняемых не комических чешских опер.

Сочинением «Димитрия» Дворжак внес свою лепту в продолжение традиции обращения к сюжетам из русской истории, сложившуюся в западноевропейской драматургии и музыкальном театре. Как указывает Е. Ю. Шигаева: «Начиная с 1605–1606 годов в Европе вышла целая серия исторических книг, посвященных “Великому князю Московскому” Димитрию»⁴¹⁷. После этого тема Русской Смуты вызывала со стороны иностранцев все больший интерес. История о самозванце не раз была отражена в искусстве, но чаще Лжедмитрий становился героем литературных произведений, нежели музыкальных. Среди них пьеса Л. де Веги «Великий Князь Московский, или Преследуемый император», «Эпизод из русской истории. Лжедмитрии» и «Первые шаги авантюриста» П. Мериме, «Царь Димитрий» Л. Галеви, незавершенная драма «Димитрий» Ф. Геббеля. Исторические события, предшествующие череде лжецарей, были отражены в операх «Борис Годунов, или

⁴¹² Nejedlý Z. Dějiny opery Národního divadla. Díl I. Praha, 1949. S. 367.

⁴¹³ Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Sv. III. S. 328.

⁴¹⁴ Hostinský O. Antonín Dvořák ve vývoji naší dramatické hudby // Antonín Dvořák: Sborník statí o jeho díle a životě. Prague: Umělecká Beseda, 1912. S. 208–226.

⁴¹⁵ Nejedlý Z. Zdenko Fibich: zakladatel scénického melodramatu. Praha: Zdeněk Nejedlý, 1901. S. 172.

⁴¹⁶ Smaczny J. Grand opera among the Czechs // The Cambridge companion to grand opera / ed. by D. Charlton. Cambridge, 2003. P. 366.

⁴¹⁷ Шигаева Е. Ю. Русская тема в Западноевропейском музыкальном театре: конец XVIII — начало XX вв.: дис. ... канд. иск. Казань, 2014. С. 211.

Хитроумием приобретенный трон» И. Маттезона (1710, либретто композитора) и «Иван IV» Ж. Бизе (1865, либретто Ф.–И. Леруа и А. Трианона), а также «Иван IV» Ш. Гуно (осталась неоконченной). Среди театральных произведений, в основе которых лежат последующие исторические события, следует назвать оперу «Димитрий» французского композитора-романтика В. Жонсьера, созданную пятью годами ранее Дворжака (1876, либретто А. Борнье и А. Сильвестра).

Червинкова-Ригрова, автор либретто оперы Дворжака, опиралась на трагедию чешского драматурга Фердинанда Бржетислава Миковца⁴¹⁸ «Димитр Иванович» (1856), созданную на основе неоконченной драмы Фридриха Шиллера «Димитрий». Она сама тщательно изучала историческую литературу. Использованные ею источники повлияли на трактовку ключевого момента в сюжете оперы: Димитрий, не знает о своем истинном происхождении, более того, глубоко верит в то, что он сын Ивана Грозного. Такой взгляд на историческую фигуру Лжедмитрия существовал у ряда историков, чью точку зрения разделяла Червинкова-Ригрова⁴¹⁹.

Еще одной причиной, по которой герой изображен не вероломным самозванцем, а обманутым человеком, попавшим в сети политических интриг, стали также воззрения либреттистки. Именно в эти годы в Чехии особенно остро обсуждался русско-польский вопрос. Червинкова вместе со своей семьей приняла прорусскую позицию, которая отчасти отражена в либретто: «Ее целью было создать чешскую историческую оперу, репрезентативную трагедию, которая выражала бы чувство русофилии и пророссийскую ориентацию современной чешской политической сцены»⁴²⁰.

Опера состоит из четырех актов. В первом происходит завязка сюжета: после смерти Бориса Годунова на русский престол претендует его сын Федор и мнимый сын Ивана Грозного Димитрий. За Федора выступает часть народа,

⁴¹⁸ Фердинанд Бржетислав Миковец (1826–1862) — чешский археолог. В 1851 году стал основателем беллетристического журнала «Lumír», где печатались статьи исторической и археологической направленности. Один из важнейших трудов Миковца — «Starožitnosti a památky země České». Долгое время рецензировал театральные постановки и сам писал трагедии, среди которых «Zahuba rodu Přemyslovců» (1851) и «Dimitri Ivanovič» (1856). Подробнее см. здесь: Энциклопедический словарь. Т. XIX, С. 252.

⁴¹⁹ Такую точку зрения, в частности, разделяли историки С. М. Соловьев и Н. И. Костомаров.

⁴²⁰ Kusáková L. Červinková-Riegrová, Marie. URL: https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=875:cervinkova-riegrova-marie&lang=cs&Itemid=108 (дата обращения: 25.08.2024).

Патриарх и князь Василий Шуйский, который догадывается о происхождении Самозванца. Другие во главе с воеводой Петром Федоровичем Басмановым поддерживают Дмитрия. Разрешить спор может вдова Грозного Марфа, которая должна признать Дмитрия своим сыном или отвергнуть. Преследуя собственные цели, желая отомстить за убийство настоящего сына, она признает Дмитрия. Часть народа восхваляет нового царя. Другая часть проклинает семью Годуновых, что очень пугает Ксению, дочь Бориса. Защитить ее обещает Шуйский.

Во втором акте происходит ссора Дмитрия и его жены Марины Мнишек, польской дворянки из семьи Сандомиров, которая не желает становиться «русской». Здесь же во время праздника в Кремле впервые сталкиваются поляки и русские (в хоровой сцене), а у гробниц происходит случайная встреча Дмитрия с Ксенией. Главный герой спасает ее от разгуливающих по окрестностям поляков и случайно становится свидетелем заговора Шуйского про себя, за что велит казнить Князя.

В третьем акте решается судьба Шуйского. Ксения умоляет пощадить его, так как после смерти Бориса он заменил ей родного отца. Мольбы Ксении обращены к Марине, но когда оказывается, что молодой человек, спасший ее ночью от поляков, и есть Дмитрий, она объявляет его лжецом и преступником. Марина, замечая, как нежно реагирует на появление Ксении Дмитрий, ревнует и решается на месть. Она сообщает Дмитрию, что он не наследник престола, а Гришка Отрепьев. Дмитрий поражен тем, что столько времени был лишь инструментом в руках поляков. В четвертом акте разрешается любовный треугольник между Дмитрием, Мариной и Ксенией. Марина прощает Ксению, когда узнает, что та, хотя и любит Дмитрия, не может предать народ и память предков. Ксения получает у Патриарха разрешение уйти в монастырь. Оскорбленная Марина мстит Дмитрию, открывая перед всеми тайну его рождения. Народ требует от Марфы вновь поклясться перед Господом, что Дмитрий — ее сын. Но Дмитрий просит ее не лгать, так как не хочет получать трон обманом. Шуйский убивает Дмитрия.

Жанр оперы «Дмитрий» — большая историческая опера. Если во Франции этот жанр, переживший расцвет во времена Мейербера, постепенно утрачивал

центральное положение, то новые национальные композиторские школы, напротив, нуждались в сюжетах из отечественной истории, для чего композиционные и драматургические нормы большой оперы подходили идеально. Поэтому появление «Далибора» и «Бранденбуржцев в Чехии» Сметаны и «Димитрия» Дворжака во второй половине XIX века вполне закономерно⁴²¹.

Типичные черты жанра исторической оперы, присутствующие в «Димитрии» — это, во-первых, наличие массовых сцен и большая их роль в драматургии. Хором открывается опера, величественно звучит и выглядит финал «Димитрия» — гибель главного героя оплакивает народ, собравшийся на Красной площади. Вторым свойством, присущим поэтике исторической оперы, можно считать сочетание двух сюжетных линий: историко-драматической и любовно-лирической. В «Димитрии» эти линии пересекаются: повествование об исторических событиях — с любовной коллизией (Димитрий, Ксения Годунова, Марина Мнишек). Еще одно качество, характеризующее многие исторические оперы эпохи романтизма, — наличие трагического образа главного героя, способного пожертвовать жизнью ради своих идеалов. Димитрий отказывается от престола, узнав правду о своем рождении. Важной чертой исторической оперы XIX века была злободневность и актуальность сюжета, что соответствовало историко-культурной ситуации Чехии того времени. Несмотря на то, что «прошлое изображалось в произведении как прошлое — посредством “историрования”», оно же, по словам М. Р. Черкашиной, «оживало на страницах произведения, трактовалось как незавершенное настоящее»⁴²². И тот и другой взгляд на прошлое в «Димитрии» приобретает отчетливое воплощение благодаря приему воссоздания «*souleur locale*».

Уже в XVIII столетии с его «турецкой музыкой»⁴²³ и мотивами шинуазери композиторы отдавали должное национальной характерности: «Национальное своеобразие (в том числе ино-национальное), “локальный колорит” стал в

⁴²¹ В последние годы в отечественном музыковедении появился ряд работ, рассматривающих этот жанр: Новоселова Е. Ю. Поэтика «Больших опер» Э. Скриба — Дж. Мейербера: дис. ... канд. иск. М., 2007. Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление: 1820–1830-е годы: дис. ... д-ра иск. Казань, 2018.

⁴²² Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986. С. 39.

⁴²³ Кириллина Л. В. Турецкая тематика в творчестве В.А.Моцарта // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 5–25.

искусстве предметом специального внимания»⁴²⁴. В XIX веке *couleur locale* получил широкое распространение в исторических операх, где в силу жанра нужно было передать историческую специфику — и в сюжете, и в музыке, и в сценическом оформлении⁴²⁵. По словам О. В. Жестковой во второй половине XIX века «театр должен был стать национальным символом “великолепия и роскоши”, для каждой новой постановки специально изготавливались новые декорации, костюмы и реквизит, соответствующие требованию *couleur locale*»⁴²⁶. Хорошо известны примеры воплощения восточных образов в русской музыке, для европейских композиторов своеобразным «востоком» стала Россия, в частности, истории российских правителей: «“Западная ориентация” Петра и Лжедмитрия, несомненно, льстила Европе и позволяла уверовать в свою причастность к положительным изменениям в жизни России»⁴²⁷.

Принцип *Couleur locale* в «Димитрии» Дворжака реализуется на нескольких сюжетных и музыкально-композиционных уровнях. Во-первых, это время и место действия. События, показанные в опере, относятся к началу XVII века, именуемому в русской истории как Смута. В атмосферу неопределенности и страхов перед будущим вводит первый хор, очерчивая тем самым конкретные временные рамки сюжета: «Внезапно умер царь Борис, кто будет нам царем, кто будет добрым отцом нам бедным сиротам?». То есть хронологически действие «Димитрия» начинается тогда, когда заканчивается действие в «Борисе Годунове» Мусоргского.

В марте 1890 года, во время визита в Москву, Дворжак не мог слышать «Бориса Годунова» в Большом театре, так как 12 января того же года состоялся последний спектакль оперы⁴²⁸. Поэтому точно не известно, знал ли Дворжак партитуру оперы, однако сопоставления избежать сложно, хотя, конечно, оно

⁴²⁴ Луцкер П. В. Гомер, Аддисон, Гольдони: о сюжетных истоках либретто «Граф Карамелла» // Вопросы театра. 2014. № 3/4 (вып. XVI). С. 239.

⁴²⁵ Becker H. Die «Couleur locale» als Stil-kategorie der Oper // Die «Couleur locale» in der Oper des 19 Jahrhunderts / ed. by Becker, H. Regensburg, 1976. P. 38.

⁴²⁶ Жесткова О.В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление: 1820–1830-е годы: дис. ... д-ра иск. Казань, 2018. С. 23.

⁴²⁷ Шигаева Е. Ю. Русская тема в Западноевропейском музыкальном театре: конец XVIII — начало XX вв.: дис. ... канд. иск. Казань, 2014. С. 45.

⁴²⁸ Дир. И. К. Альтани. Реж. А. И. Барцал. Декорации: К. Ф. Вальц. Уч.: Б. Б. Корсов, А. И. Барцал, М. Климентова, Л. Донской (История русской музыки: в 10-ти т. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. II. С. 300). «Борис Годунов» будет возобновлен в Большом театре лишь в 1901 году в редакции Н. А. Римского-Корсакова.

будет не в пользу «Димитрия». Впрочем, мало какая опера вообще выдерживает сравнение с шедевром Мусоргского. Тем не менее некоторые аспекты в двух операх позволяют акцентировать моменты, связанные с воплощением исторических событий, с образами персонажей.

Во время написания трагедии «Борис Годунов» Пушкин сделал черновой набросок с размышлениями о «трех единствах» — действия, времени и места. Если единство действия поэт принимал, то другие два параметра отрицал, считая, что они накладывают на драматурга нелепые ограничения⁴²⁹. Эта позиция отражена в «Борисе Годунове», где, как известно, отсутствует и единство времени, и единство места. В либретто «Димитрия» они, напротив, соблюдены с «классицистской» тщательностью, но, несмотря на это, в действие оперы вовлечено большое количество персонажей, имеющих реальные исторические прототипы — Димитрий, Шуйский с заговорщиками, Басманов с войском, Патриарх, а также три женских персонажа — Марфа, Марина Мнишек и Ксения Годунова. Такая «многонаселенность» приводит к большой роли контрастов не только между сценами, но и внутри них. Резкие сюжетные и музыкальные переключения играют важную роль в драматургии оперы. Начальные сцены в «Димитрии» образуют подобие большого рондо, в котором хоровые эпизоды чередуются с сольными, причем в одном из хоров Дворжак мастерски показывает столкновение сторонников Федора и Димитрия, добиваясь весьма яркого драматического эффекта.

Соблюдено также единство места действия. События в «Димитрии» разворачиваются только в России, более того, они не выходят за пределы обозначенного в либретто пространства — Кремль и прилегающая к нему территория⁴³⁰. Политические интриги в Польше и поход Лжедмитрия на Москву, описанные у Шиллера и Миковца, на которых опиралась Червинкова-Ригрова, не включены в сюжетную канву либретто. Музыкальный критик Вацлав Зеленый отмечает это как заслугу либреттистки, позволившую «спасти действие от многих

⁴²⁹Городецкий Б. П. Пушкин и драма // Пушкин и искусство: сб. ст. / отв. ред. Н. Шувалов. Л.; М., 1937. С. 22.

⁴³⁰ I акт — площадь в Москве перед Кремлем. II акт — зала в Кремле. III акт — другая зала в Кремле. IV акт — двор в доме Шуйского.

предваряющих его событий и дать краткую и ясную экспозицию»⁴³¹. Ограничение места действия Москвой позволяет усилить историческую конкретику и русский колорит при помощи сценографии и декораций. Как пишет Е. Ю. Шигаева, «именно Москва с ее открытой и широкой жизнью, народными праздниками и весельем, с экзотической красотой ее православных соборов и церквей, “полуазиатским” налетом в архитектуре древнего Кремля, представлялась европейцам “более русской”, нежели “полуевропейская” столица России — Санкт-Петербург»⁴³². С этой целью Червинкова-Ригрова выписывала из Москвы изображения внутренних видов Кремля, Грановитой палаты (рис. 56, 57, 58).



Рис. 56⁴³³. Декорации II акта оперы Дворжака «Димитрий». Кремль. Декораторы К. Бриоски, Г. Бургхард, И. Каутский. 1882.

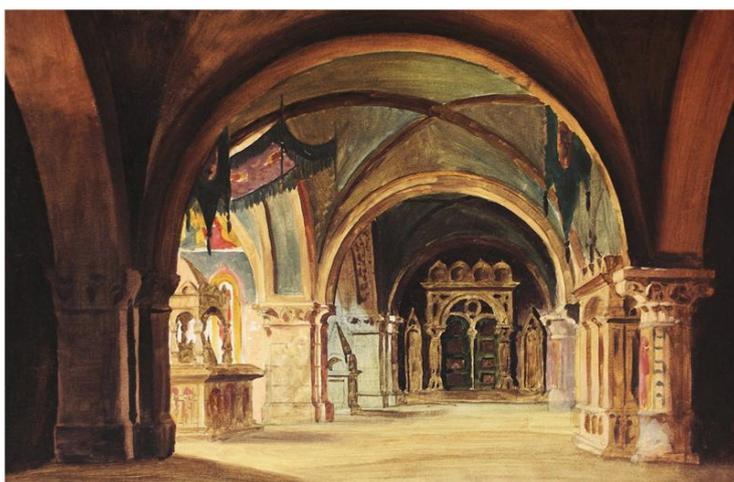


Рис. 57⁴³⁴. Декорации II акта оперы Дворжака «Димитрий». Кремль. Декораторы К. Бриоски, Г. Бургхард, И. Каутский. 1882.

⁴³¹ Zelený V. Dimitrij // Dalibor. 1882, Vol. 4, № 29. 10 října. S. 225.

⁴³² Шигаева Е. Ю. Русская тема в Западноевропейском музыкальном театре: конец XVIII - начало XX вв. С. 53.

⁴³³ URL: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=17989>

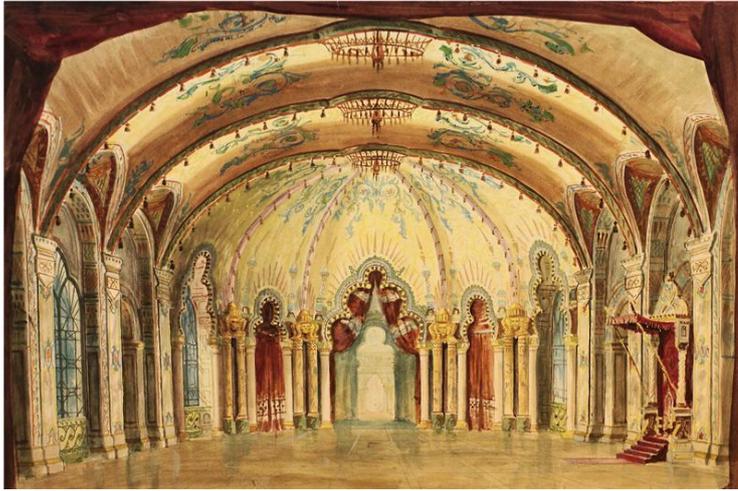


Рис. 58⁴³⁵. Декорации IV акта оперы Дворжака «Димитрий». Кремль. Декораторы К. Бриоски, Г. Бургхард, И. Каутский. 1882.

Еще один ракурс рассмотрения локального колорита в опере Дворжака — вербальные средства. Речь идет об использовании слов и выражений, обладающих национальной спецификой и выделяющихся из общего звукового контекста. В случае с русским сюжетом мы вполне могли бы ожидать использования таких слов, как «бояре», «царь», «опричники», «указ», «барыня», «барин», «ура». Однако многие русские слова были созвучны чешским (например, «car», «carevič», «pravoslavný», «bojar», «slava» и другие), так что их использование не могло вызвать необходимый эффект ино-национального. Другая специфическая черта русского языка — отчество, нередко служащее альтернативой имени. Однако ни Червинкова-Ригрова, ни, соответственно, Дворжак не использовали этот прием, наверняка привлечший бы внимание европейцев.

Наконец, наиболее важный способ выражения *couleur locale* — музыкальная стилистика. Русский колорит в «Димитрии» наиболее отчетливо ощущается в хоровых сценах, интонационный строй которых напоминает о православном церковном пении. Музыкальное воплощение религиозного действия может быть рассмотрено не только как имитация с целью воссоздания *couleur locale*, но и как самостоятельный топос «religioso». Английский музыковед Джулиан Хортон считает его одним из наиболее применимых в XIX веке⁴³⁶. Во время создания

⁴³⁴ URL: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/Archive/863c85b499694fc7954a93c1ab3a506a.jpg>

⁴³⁵ URL: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/Archive/38bf8424a28743d7ad7e8d6d7ce26d08.jpg>

⁴³⁶ Horton J. Listening to Topics in the Nineteenth Century // The Oxford Handbook of Topic Theory. Oxford, 2014. P. 644.

оперы Дворжак изучал русскую церковную музыку, однако прямое цитирование отсутствует, что, в принципе, типично для композитора. Возникают только ассоциации. Показателен в этом отношении первый хор «Великое горе стихло» оперы (рис. 59). В его ладогармонической организации использованы обороты с трезвучиями побочных ступеней, что нередко встречается в русской музыке: t^5_3 — s^5_3 — III_6 — VI^5_3 — III^5_3 .

Poco meno mosso.
Sopran.
Sbor I. Lid přechází ve skupinách. Ve-li-ké ho-ře stih-lo ma-tič-ku rod-nou zem,
Alt. ma-tič-ku ro dnou
Poco meno mosso.
ó bé-da, bé-da Ru-si sva-té a pra-vo-sla-vným všem!
zem, ó bé-da pra-vo slavným

Рис. 59. Дворжак. «Димитрий». I действие, 1 сцена, хор «Великое горе стихло».

В совокупности с мелодией-речитацией на одном звуке и последующим движением в пределах небольшого диапазона возникают ассоциации с церковными монодиями. Е. Шигаева в своей диссертации указывает на интонационную близость этого хора с шестым из восьми гласов православной церковной традиции⁴³⁷. С русской оперной традицией связан также тип хорового изложения — противопоставление мужского и женского хоров. Женский хор поет под аккомпанемент оркестра, в котором имитируется игра на гусях, что вызывает ассоциацию не с церковной, а с русской народной традицией, в

⁴³⁷ Шигаева Е. Ю. Русская тема в Западноевропейском музыкальном театре: конец XVIII — начало XX вв.: дис. ... канд. иск. Казань, 2014. С. 94.

результате чего возникает своеобразный жанрово-стилистический микст. Мужской хор звучит а сарелла, но в нем сохраняется с небольшими изменениями та же гармоническая основа, что и в женском хоре. Вариантный принцип развития также можно отнести к деталям музыкального «локального колорита».

В финальном хоровом эпизоде Дворжак «стилизует» отпевание Димитрия, убитого Шуйским. Обращение к Богу, многократное повторение слов «Господи, помилуй» образуют своеобразную арку с молитвенным хором первого действия («Ах, кому нам верить? Господи, услышь свой народ»). Русский колорит в финальном хоре достигается за счет вариантности и господствующих плагальных последовательностей: небольшая речитативная фраза, произносимая Басмановым и Патриархом и имеющая в основе терцовый нисходящий мотив, с вариантными изменениями повторяется хором (рис. 60).

The musical score for the final chorus of 'Dimitri' by Dvorzak is presented in a multi-staff format. It includes vocal parts for Bass (Ba.) and Piano (P.), and a piano accompaniment. The lyrics are 'Hos - po-din po-mi - luj, Hos - po-din po-mi - luj'. The piano part features a prominent descending triplet motif in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *mf*.

Рис. 60. Дворжак. «Димитрий». IV действие, 5 сцена, Финальный хор.

Помимо использования приемов, отсылающих к церковной музыке, Дворжак ориентируется на характерные жанры, часто фигурирующие в русских операх. Так, в ариозо Ксении он имитирует плач — обращение к умершему предку «Батюшка мой, о дорогой, возлюбленный! Почему ты оставил своих

детей, бедняжек». Другой распространенный в русской музыке жанр — величальная или, по-другому, славильная хоровая песня. В «Димитрии» таких эпизодов два — в I и III актах. В первом случае народ славит царя Федора, сына царя Бориса и его законного наследника. В отличие от хоровых сцен из «Бориса Годунова», где русский народ был сплочен одной идеей — вместе оплакивать, вместе восхвалять (хотя и ни без приказа пристава), у Дворжака народ разделен на две группы: одни хотят видеть на престоле Федора («Слава царю Федору, великому государю!»), другие — Димитрия («Зачем нам Годунов, зачем нам тиран? Димитрий — настоящий сын Ивана!»). Такого рода хоровые споры встречаются в романтической опере реже, чем хоры, объединенные одним настроением, и, конечно, в общей композиции оперы воспринимаются как динамический компонент. Славильный хор в III акте, на первый взгляд, полностью отвечает оперным торжественным восхвалениям. Однако и в нем ощущается внутреннее напряжение. Народ благодарит царя Димитрия за милосердие, отмену казни заговорщика Шуйского. Однако слова «Будь вечная тебе слава» звучат на доминантовом, тревожно пульсирующем органном пункте *h-moll*, что придает славлению драматический оттенок.

С принципом *couleur locale* связано и противопоставление в «Димитрии» двух национальных лагерей — русских и поляков. «Каждая из сторон получает свой образ-эмблему»⁴³⁸. В сценах с участием поляков возникает резкая смена стилистики — вместо опоры на вокальное распевное интонирование, присущее русским персонажам, акцент сделан на инструментальном звучании, танцевальных ритмах и декламационности в вокальных партиях. Дворжак в этом случае фактически повторяет идею Глинки, блестяще реализованную в «Жизни за царя» — выявить национальное различие не только при помощи характерного интонационного строя, но и противопоставляя распевность и танцевальность как два жанровых типа.

То же встречаем у Мусоргского. Полонез во 2 картине III действия «Бориса Годунова» — своеобразная музыкальная эмблема польского аристократического общества, этой же цели служат танцевальные ритмы в женском хоре «На Висле

⁴³⁸ Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. С. 149.

лазурной» (краковяк) и в арии Марины «Как томительно и вяло» (мазурка, оба эпизода в 1 картине III акта).

В завершение хочется вернуться к отзыву критика, упрекавшего Дворжака за отсутствие в музыке «Димитрия» национального своеобразия. Совершенно ясно, что жанровые, мелодические, гармонические, оркестровые особенности, в которых в этой опере реализовался принцип *couleur locale*, критик не воспринял и не осознал. Они, по-видимому, были заслонены тем, что оперу Дворжака роднило с большими романтическими операми — отсюда упоминания Мейербера, Верди, Гуно и даже Вагнера. Однако такое родство не может и не должно заслонить другие качества «Димитрия», среди которых точки соприкосновения с русской традицией кажутся очень важными. Дворжак, написав оперу на русский сюжет, оставался чешским композитором, но композитором, для которого принцип локального колорита играл важную роль не только в сценическом оформлении и костюмах, но также в музыкальном языке и драматургии.

3.2. «Черт и Кача»: танец — носитель национального начала

Опера «Черт и Кача» (1899, либретто Адольфа Венига) с одной стороны продолжает линию комических опер Дворжака с чешскими сюжетами («Король и угольщик», «Упрямы», «Хитрый крестьянин»), с другой — начинает линию сказочно-фантастических опер, которая будет продолжена в главном шедевре композитора — «Русалке». Такое жанровое сочетание, позволяющее определить «Черта и Качу» как народно-сказочную комическую оперу⁴³⁹, ставит ее в один ряд с операми русских композиторов — «Черевичками» Чайковского (1-ая ред. — 1874, 2-ая ред. — 1887, либретто Я. Полонского) и «Ночью перед Рождеством» Римского-Корсакова (1895, либретто композитора).

Сходство опер Дворжака, Чайковского и Римского-Корсакова выявляется уже в их сюжетах, неотъемлемой частью которого становится фантастический элемент. Хотя у «Ночи перед Рождеством» есть авторское жанровое обозначение

⁴³⁹ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 578.

«*быль-колядка*», тем не менее оно в большей степени характеризует образный строй сочинения и намерение композитора подчеркнуть, что «все волшебные события, происходящие в опере, — своего рода “святочный рассказ”, в основе которого лежат старинные легенды-колядки»⁴⁴⁰. Элемент фантастики в опере XIX века — распространенное явление, связанное с эстетикой эпохи романтизма. Большое количество музыкальных сочинений, в особенности опер, героями которых стали русалки, призраки, феи, это подтверждает: «Многообразие форм фантастического является следствием его встроенности в различные картины мира, моделируемые той или иной исторической эпохой и типом культурных текстов от фольклора до научно-фантастических рассказов и фэнтези XX века»⁴⁴¹.

В большинстве случаев фантастические образы в операх выполняют роль негативного, злого начала, действия сил «иного» мира. Бури, шабаши ведьм, пещеры, проклятья, видения, являющиеся героям, создают атмосферу ужаса и страха и дают простор для соответствующих сценических воплощений. Противопоставление реальному миру зловещих, устрашающих образов рождает антитезу «добро — зло», сравнимую с оппозицией «свой — чужой».

Особое место в фантастических сюжетах занимает образ черта (дьявола, беса). В его оперной трактовке есть несколько вариантов, среди которых inferнальный, мрачный («*Фауст*» Шпора, «*Вольный стрелок*» Вебера), лирико-драматический («*Демон*» Рубинштейна), и даже комический: «Дьявол всегда был в большом почтении и глубоко уважался авторами комических опер. <...> Театр Опера-Комик <...> породил и выпустил в свет толпу сочинений, героем которых является дьявол»⁴⁴². Существование столь различных воплощений этого персонажа в театральные сочинения связано с «многозначностью его образа — от сатаны, дьявола-искусителя средневековой религиозной легенды, до глупого черта — смехотворного, одураченного»⁴⁴³.

Комическое воплощение черта наиболее часто встречается в сюжетах, берущих истоки в фольклорных сказках, особенно славянских. В классификации

⁴⁴⁰ Соловцов А. А. Жизнь и творчество Римского-Корсакова. 2-е изд. М., 1969. С. 310.

⁴⁴¹ Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2007. С. 3.

⁴⁴² Цит. по: Груцынова А. П. Романтический балет и литература // *Universum: филология и искусствоведение*. 2017. № 1 (35).

⁴⁴³ Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 148.

сюжетов исследователь А. Аарне относит в отдельную категорию «сказки о глупом черте»⁴⁴⁴. В них его образ лишен устрашающих характеристик: за счет несерьезного отношения к нему с помощью юмора и высмеивания в народном творчестве снимается страх перед неизвестным, инфернальное существо утрачивает часть потусторонних сил. Черт в народе отличен от библейского дьявола и в иерархии «иных» существ занимает место наравне с другими сказочными персонажами: «Образ черта в народных представлениях и связанных с ними фольклорных рассказах нередко соединяется с образом водяного, лешего, даже домового»⁴⁴⁵.

Особо следует сказать о сюжетах Н. В. Гоголя, в которых фантастический элемент имеет важное значение, а в некоторых сочинениях образ черта наделен именно комическими характеристиками. Гоголевские сюжеты начали привлекать русских композиторов еще при жизни писателя (первый опыт театральной постановки относится к 1833 году — «Вечер на хуторе близ Диканьки» Д. А. Шелихова) и остаются востребованными вплоть до нашего времени. Наиболее часто использовались сюжеты повестей из книги «Вечера на хуторе близ Диканьки»: «Лиризм, изобилие бытовых картин, юмор, поэтическая фантастика и, наконец, песенная природа гоголевской прозы, пронизательно отмеченная Пушкиным, — все это делало задачу музыкального воплощения “Вечеров на хуторе” чрезвычайно заманчивой и увлекательной»⁴⁴⁶. Ряд опер на сюжет Гоголя включает такие значимые произведения, как «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Черевички» Чайковского, «Майская ночь» и «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова, «Рождественская ночь», «Утопленница» Лысенко.

Сюжету оперы Дворжака «Черт и Кача» наиболее близки оперы Чайковского и Римского-Корсакова⁴⁴⁷, в которых бес становится одним из

⁴⁴⁴ Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.

⁴⁴⁵ Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. С. 118.

⁴⁴⁶ Гозенпуд А. Гоголь в музыке // Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1952. С. 893.

⁴⁴⁷ В сравнение не включена опера Лысенко, так как в его опере по повести «Ночь перед Рождеством» фантастический элемент отсутствует: «Все, что не укладывалось в рамки этнографии, в частности — фантастика, выпало из либретто. Среди действующих лиц нет черта; Солоха утратила свои «бесовские» черты, а обжора Пацюк превращен в «последнего рыцаря» Запорожской Сечи, горько оплакивающего ее крушение. Нет и полета Вакулы в

действующих лиц и трактован как комический персонаж. Все три оперы основаны на народных сказках: либретто оперы «Черт и Кача» Дворжака опирается на одноименную сказку, изложенную Боженой Немцовой, повесть Н. В. Гоголя, ставшая основой либретто опер Чайковского и Римского-Корсакова, в свою очередь, по сюжету близка украинской народной сказке «Кузнец и черт».

Сюжетные мотивы в трех сочинениях трактованы во многом сходно. Первый из них — изображение черта глупым, одураченным. Здесь он не столько злая сила, сколько жертва. В опере Дворжака этот мотив центральный: Черт утащил бойкую и решительную крестьянку Качу в ад и, быстро пожалев об этом, всеми силами пытается от нее избавиться. Обиженным оказывается и Бес из пекла в «Черевичках»: изначальный мотив мести и вреда Вакуле возникает потому, что кузнец нарисовал черта так «что инда черти хохочут сдуру». Либреттист наверняка намеренно подчеркнул, что Бес теряет вес в бесовском обществе, над ним смеются, потому что в повести Гоголя картина Вакулы описана иначе: «испуганный чорт метался во все стороны, предчувствуя свою гибель, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами и всем, чем ни попало»⁴⁴⁸. Высмеивают Черта жители преисподней и в опере Дворжака, когда тот появляется у ворот ада с Качей на спине, что отражено в ремарке⁴⁴⁹.

Схожим элементом в сюжетах трех опер становится «поездка» на черте, что подчеркивает его «угнетенное» положение. Композиторы по-разному воплощают этот эпизод: Римский-Корсаков посвящает ему развернутую фантастическую картину с танцами⁴⁵⁰. У Дворжака поездка Качи на Черте выполняет другую функцию — создание комического эффекта в первую очередь сценического, так как по сюжету девушка обладает пышной фигурой. В сюжетах обеих опер черту приходится терпеть и другие издевательства и угрозы. Например, у Римского-Корсакова Вакула угрожает Черту («Покорися кресту, чадо тьмы!») и заносит над

Петербург, — кузнецу только снится сон, а черевички ему подсовывает тот же Пацюк». Гозенпуд А. Гоголь в музыке. С. 916.

⁴⁴⁸ Гоголь Н. В. Ночь перед Рождеством // Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. / отв. ред. Е. Е. Дмитриева. М., 2003. С. 151.

⁴⁴⁹ «Марбуэль в изнеможении. Черти смеются». Клавир, С. 122. Здесь и далее страницы приводятся по клавиру оперы «Черт и Кача», изданному в Праге в 1951 году.

⁴⁵⁰ У Чайковского полет Вакулы происходит между 1 и 2 картинами III акта, поэтому на сцене не показано.

ним руку, чтоб перекрестить⁴⁵¹. А у Дворжака именно крест мешает Черту сбросить Качу: «Я пытался. Это невозможно — крест у нее на шее, и он защищает ее».

Еще один сходный мотив, который обращает на себя внимание в сюжетах трех опер, — утрата страха перед чертом. У Дворжака она показана через частое упоминание черта в речи персонажей:

«Черт бы взял его совсем!» (1 акт, хор об Управляющем),

«Я сейчас пошла бы даже с чертом в пляс» (1 акт, Кача)

«Пошел он к черту» (1 акт, хор об Управляющем) и др.

А также через смену ролей: теперь черт боится человека — Качу: «Ох, все муки ада готов принять я в страшный час! Все снесу я, все стерплю я, только Качи мне не надо! Силы ада, адский пламень! Кача мне на шею никогда не сядет, если даже мне придется службу потерять!» (черт Марбуэль о Каче).

Такая трактовка близка отношению к черту в народной сказке. Она связана с еще с одной особенностью — приобретением чертом антропоморфных черт, что также способствует уменьшению страха перед ним. Об этом писал немецкий фольклорист Л. Рерих, говоря о бесчисленных примерах, когда образ черта мифологизировался, демифологизировался, дьяволизировался и, в том числе, очеловечивался⁴⁵². Именно в сказочных фольклорных сюжетах черт становится частью реального мира, сливается с ним, а оппозиция «свой/реальный — чужой/фантастический» ослабевает. Дворжаковский черт появляется в образе охотника: лицо у него очень смуглое, волосы и густые брови черные, бороды у него нет; слегка хромот на ногу. Не чужды черту и человеческие развлечения: у Дворжака Черт любит танцевать, черти в аду во II акте также танцуют и играют в карты, а у Чайковского и Римского-Корсакова черт танцует с Солохой, матерью Кузнеца Вакулы.

⁴⁵¹ Наиболее юмористично представлено это в оригинале у Гоголя: «Его [Вакулу — прим. автора] забавляло до крайности, как чорт чихал и кашлял, когда он снимал с шеи кипарисный крестик и подносил к нему. Нарочно поднимал он руку почесать голову, а чорт, думая, что его собираются крестить, летел еще быстрее». Гоголь Н. В. Ночь перед Рождеством // Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. / отв. ред. Е. Е. Дмитриева. М., 2003. С. 174.

⁴⁵² Цит. по: Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. С. 123.

Очеловеченным предстает Бес в опере «Черевички», он «скорее веселая маска из народной импровизированной комедии»⁴⁵³, чем фантастический персонаж. Заигрывания с Солохой настолько приближают его к человеку, что он забывает о своих «злых» намерениях: «Эк раззадорила, растормошила, разобрала! Я и забыл, зачем из пекла я втихомолку сюда пробрался!».

Выполнение роли «помощника» или «дарителя», а не «вредителя» (функции персонажей сказок, обозначенные впервые в труде «Морфология волшебной сказки» В. Проппа⁴⁵⁴), также снимает страх перед образом черта. В обеих русских операх он хотя и затевает месть, но в конце сюжета становится тем, кто, по сути, помогает Вакуле. У Дворжака Черт с самого начала демонстрирует функции помощника: узнает, как обходится с людьми управляющий и княжна, хочет их проучить. Подобное положительное изображение на первый взгляд отрицательного персонажа вынуждает передать его роль другому персонажу. В связи с этим в опере Дворжака взамен антитезы «хороший/плохой персонаж» возникает антитеза «деревенский/аристократический мир», а у Римского-Корсакова во время полета Вакулы на Черте отрицательную функцию берут на себя Солоха с Пацюком, преграждающие путь героям.

Еще один компонент сюжета, который сближает оперы Дворжака, Чайковского и Римского-Корсакова — это изображение Черта не отдельно, а в паре с бойкой «бабой». У Дворжака ею выступает главная героиня Кача, у русских композиторов — Солоха (ведьма, мать Вакулы). Дуэтное изображение этих персонажей рождает много поводов для сравнения.

И последняя деталь, характерная для всех трех опер, — контраст аристократической жизни и народного быта. Однако, если в операх Чайковского и Римского-Корсакова мир знати показан, как и у Гоголя, эпизодически и служит фоном для развития сюжета (а в «Черевичках» и для добавления танцевальной сцены), то у Дворжака составляет важную линию, связанную с персонажем Йиркой — деревенским пастухом.

⁴⁵³ Асафьев Б. В. Гоголь и музыка // Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. Т. 4. М., 1955. С. 156.

⁴⁵⁴ Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М., 2001. С. 38.

Родство опер «Черт и Кача», «Черевички» и «Ночь перед Рождеством» не ограничивается только сюжетными пересечениями, а заключается также в схожей трактовке композиторами танцевальных сцен. Именно они в первую очередь воплощают национально-характеристическую сферу в музыке опер, связаны с показом фантастических образов и комических ситуаций.

Комические танцевальные сцены — это, в первую очередь, парные, «дуэтные» номера Черта и Качи, Солохи и Черта. У Дворжака они танцуют польку и скочну в сопровождении хора, у Чайковского танцевальность присуща двум песенным номерам Солохи и Беса (первый имеет черты галопа, а второй назван самой героиней гопаком), и, наконец, у Римского-Корсакова герои так же, как у Чайковского, приплясывают во время пения (Дуэттино Солохи и Черта «Ну, запевай колядку плясовую!»).

Несмотря на различия, во всех трех операх эти сцены имеют общие музыкальные черты, характерные для комических эпизодов: быстрый темп, двухдольный размер, активная ритмика, мажорный лад, скачки на кварту и квинту в мелодии (рис. 61–65). Объединяет их и общий образный строй — неумное веселье на грани с неистовством.

Poco Allegro. (ke Káče)
♩ = 104.

M. 

Рис. 61. Дворжак. «Черт и Кача». I действие, Полька (клавир, с. 76).



Рис. 62. Дворжак. «Черт и Кача». I действие, Скочна (клавир, с. 78).

30

Allegro vivo. СОЛОХА. SSOLOCHA.

C. *Allegro vivo.* О СЫЛ-Я-Ю ПО-МЕ-ЛО, ПО-МЕ-ЛО, ПО-МЕ-ЛО, ПО-МЕ-ЛО.
Will mich schwingen auf mein Ross, auf mein Ross, auf mein Ross, auf mein Ross.

B. **БЪСЪ. TEUFEL.** СОЛОХА. SSOLOCHA.
 Мнѣ у ба-бѣ ей на зло, ей на зло по-вез-ло, по-вез-ло. Мнѣ черту не-до-гна-ть,
Bill den will ich dei nen Tross, dei nen Tross, dei nen Tross, dei nen Tross. Nicht ein Teufel holt mich ein.

Рис. 63. Чайковский. «Черевички». I действие, 1 картина, Галоп (клавир⁴⁵⁵, с. 30).

Allegro vivo, (sanct denu)
 (ПОДАВЛЕННЫМЪ)

C. *Allegro vivo.* Идѣ? Танцъ? Гопъ, гопъ, гопъ,
Hop, hop, hop,

C. *Allegro vivo.* Гопъ, гопъ, гопъ, вой-де-во-с-диче-кѣ, вой-де-во-с-диче-кѣ,
Hop, hop, hop, Kampf auf mit den Fü-ßen, lass dich's nicht ter.

C. *Allegro vivo.* Но-жѣ-кѣ!
- dries - sen!

Рис. 64. Чайковский. «Черевички». II действие, 1 картина, Гопак (клавир, с. 100–101).

⁴⁵⁵ Здесь и далее страницы приводятся по клавиру оперы «Черевички» издательства П. Юргенсона в Москве в 1901 году.

f *dimin.*
 Ой, ой, ой, ой, ой, ой! Ой, ой, Ко-ля-да, Ко-ля-ди -
 ца мо-я! По-е-ха-ла Ко-ля-да, по-е-ха-ла мо-ло-да. Ой, ой,
 По-е-ха-ла Ко-ля-да, по-е-ха-ла мо-ло-да.
dimin. *p*

Рис. 65. Римский-Корсаков. «Ночь перед Рождеством», II действие, 3 картина, Плясовая колядка (клавир⁴⁵⁶, с. 79).

Наиболее важное значение среди танцев в «Черте и Каче» имеет полька, тема которой звучит в Увертюре, а также нередко фигурирует при появлении на сцене посланцев ада, выступая музыкальной характеристикой этих персонажей. Фантастичность мелодии придают хроматические вводные звуки к V ступени и неизменная гармония тоники *fis-moll*. Та же ритмоформула польки использована Дворжаком в поворотном моменте сюжета, когда Йирка выводит Качу из ада, однако здесь мелодия лишена острых дьявольских скачков и обретает добродушно-крестьянский характер (рис. 66). Хроматические звуки в ней играют вспомогательную роль, не создают такой колкости, которая была в других вариантах мелодии польки. Меняется и гармоническая линия: тонико-доминантовые обороты усиливают сельский колорит.

pp *rit.*

Рис. 66. Дворжак. «Черт и Кача». II действие, измененная тема польки (клавир, с. 174).

⁴⁵⁶ Здесь и далее страницы приводятся по клавиру оперы «Ночь перед Рождеством» издательства М. П. Беляева в Лейпциге в 1895 году.

Танец также становится средством воплощения фантастических образов. В опере Дворжака это дьявольский «балет» (II действие), у Римского-Корсакова — игры и пляски звезд и бесовская колядка (III действие, 2 картина). В «Черте и Каче» танцы — это чисто инструментальные эпизоды, у Римского-Корсакова в них звучит также хор.

Общее не обнаруживается и в музыке, так как Римский-Корсаков воплотил в бесовской колядке образ шабаша. Фантастичность ощущается уже в первых звуках оркестра, которые движутся по гамме «тон-полутон». В мелодии часто использованы интервалы малая терция, тритон, в гармонии — уменьшенный вводный септаккорд, в оркестре ударными инструментами изображается, как существа «бьют в сковороды и ухваты», вторгающиеся фразы Пацюка построены на речитации одного звука, хор произносит устрашающие звуки «угу», «у-лю-лю», распевное «а...» и все это проносится словно буря в быстром темпе и с преимущественно громкой динамикой (рис. 67).

Высмеивание черта и снижение его образа, присущее повести Гоголя и ощущаемое в либретто оперы Римского-Корсакова, в этой бесовской пляске фактически исчезает. Танцы чертей в опере Дворжака, напротив, лишены фантастичности, музыка наполнена чешским колоритом народных бытовых танцев: в синкопированном ритме слышится скочна, в двухдольном быстром танце узнается полька⁴⁵⁷. Приближение бесовских танцев к деревенской сюите в I акте оперы, по мнению Егоровой, «обусловлено опорой Дворжака на народную сказочную традицию, для которой типично переплетение и взаимодействие реального и фантастического, жизненных и выдуманных персонажей, взгляд на обитателей ада как на союзников народа в их конфликте с господами»⁴⁵⁸. Таким образом, танцы чертей становятся отражением реального мира, подобно тому, как в опере Римского-Корсакова Солоха и Черт, а затем Овсень и Коляда были,

⁴⁵⁷ Она включает в себя несколько разнотемповых танцев, основанных на мелодии вольничка из I акта (быстрый на 3/8, умеренный на 2/4, умеренный на 6/8, быстрый на 2/4, быстрый на 3/8). В общих чертах сцена имеет трехчастное строение, где крайние части исполняются в быстром темпе, а середина выступает в качестве лирического раздела.

⁴⁵⁸ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 497.

соответственно, комически-пародийным и светло-лирическим зеркалом Вакулы и Оксаны⁴⁵⁹.

175 За - пу - га - омь
 Sopr. Оа! Ко - - дя - ду! У - гу! У - гу!
 Алт. За пу - га - омь Ко - - дя - ду! У - гу! У - гу!
 Тенор. Оа! Ко - - дя ду! У - гу! У - гу!
 Бас. За - пу - га - омь Ко - - дя - ду! У - гу! У - гу!
 175
 (Взять вь сповороды и ухлати до цифры 176.)

Рис. 67. Римский-Корсаков. «Ночь перед Рождеством». III действие, 2 картина, Бесовская колядка (клавир, с. 201).

«Бытовую» трактовку танцевальных сцен фантастических персонажей встречаем в играх и плясках звезд. Выбор жанров — мазурка, шествие кометы, хоровод, чардаш и дождь падающих звезд — композитор объяснял тем, что хотел в этой сцене «дать ряд наиболее доступных для понимания Вакулы танцев, о которых он мог где-либо слышать, принадлежа к славянской нации и имея поблизости польских панов и галицийских венгров»⁴⁶⁰.

Другие танцы относятся к национальным, народным и появляются в операх в виде отдельных номеров. У Дворжака это вальс в I акте оперы, которым открываются деревенские танцы, и эту же функцию выполняют уже упоминавшиеся полька и скочна, исполняемые Качей и Марбуэлем. В опере «Черевички» национальные танцы представлены в 3 картине III действия русским танцем и пляской запорожцев, которую Потемкин объявляет, как «казачок».

Особое место во всех трех операх занимает полонез. Если у Глинки во II акте «Жизни за царя» полонез наряду с краковяком и мазуркой служили

⁴⁵⁹ Гозенпуд А. А. Гоголь в музыке. С. 912–913.

⁴⁶⁰ Цит. по: Соловцов А. А. Жизнь и творчество Римского-Корсакова. С. 313.

характеристикой поляков, то во второй половине XIX века он приобрел общеевропейский статус торжественного танца, открывающего бал. Именно в этой роли полонез выступает в операх Дворжака, Чайковского и Римского-Корсакова — «характеризует не национальность, а социальное положение персонажей»⁴⁶¹.

У Дворжака полонез — оркестровое вступление к III акту. Ведущая роль в его оркестровке принадлежит струнным и деревянным духовым инструментам и только изредка добавляются акценты меди и ударных. В опере Чайковского, который в тот же акт помимо полонеза включил стилизованный в духе XVIII века менуэт, полонез погружает в торжественную дворцовую обстановку и становится фоном для реплик персонажей. Наиболее масштабный полонез — у Римского-Корсакова, он занимает большую часть картины и дополнен хором «Славь, труба, тимпан, цевница, полуночных стран денницу, славь!».

Опера Дворжака, музыка которой наполнена славянским колоритом и духом чешских народных мелодий, при тщательном анализе обнаруживает многообразие сюжетно-смысловых и жанрово-стилистических пересечений с операми Чайковского и Римского-Корсакова. Танцевальные сцены во всех трех операх играют важную драматургическую роль и, выполняя разные функции, становятся как носителями национального начала, так и воплощением образных топосов романтической музыки.

3.3. «Русалка» Дворжака — русские параллели⁴⁶²

«Русалка», самая известная из опер Дворжака (1900), была написана на либретто чешского драматурга Ярослава Квапила (1868–1950)⁴⁶³. Очевидных

⁴⁶¹ Пашкова Т. В. Проблема сохранения национальных особенностей народно-характерных танцев в творчестве российских хореографов XX века: дис. ... канд. иск. М., 2022. С. 126.

⁴⁶² Данный параграф включает материалы статьи: Шавырина Е. А. О сюжетных мотивах «Русалки» А. Дворжака // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование: материалы VIII Международной научной студенческой конференции 5–6 декабря 2018 года / ред.-сост. М. И. Шинкарева. М., 2019. С. 181–185.

⁴⁶³ Квапил активно интересовался русской культурой. Когда он был режиссером и драматургом Национального театра в Праге, его силами в репертуар были введены пьесы Антона Чехова и Максима Горького. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Jaroslav_Kvapil (дата обращения: 25.08.2024).

точек соприкосновения с русской музыкой в ней немного, тем не менее, о параллелях в трактовке сюжета, в композиционных техниках, на наш взгляд говорить можно. Сюжет и музыка оперы «Русалка» рождает множество аллюзий на другие сочинения. Во-первых, «Русалка» входит в весьма длинный ряд произведений с «русалочьей» тематикой, необыкновенно популярной в европейском искусстве романтизма, в том числе и в русской музыке. Во-вторых, сюжет «Русалки» берет истоки в фольклоре, и его интерпретация Дворжаком в полной мере резонирует такому происхождению. В-третьих, опера оказывается на удивление схожей с русской оперой на, казалось бы, совершенно отличный сюжет — «Снегурочкой» Римского-Корсакова.⁴⁶⁴

Сюжет о морской дева был одним из самых популярных в европейском искусстве XIX века — в музыке, живописи, литературе. Его корни уходят в устное народное творчество, к преданиям, легендам и мифам в фольклоре разных стран. Симптоматично, что именно в эпоху романтизма, когда обращение к национальным истокам стало характерной чертой времени, сюжеты о водных девах обрели актуальность: «Многие композиторы, обращавшиеся к этой тематике, интуитивно прибегали к народному интонационному “словарю” для характеристики своих главных героев, в особенности самой русалки»⁴⁶⁵. Вместе с тем содержание «русалочьих» легенд включало в себя те мотивы, которые были созвучны эпохе и отразили важнейшие специфические для нее черты — невозможность любви, деление мира на реальный и ирреальный (двоемирие), мистически-фантастические образы, трагическая развязка.

Морские девы в фольклоре разных стран именуется по-разному — русалки, ундины, вилы/вилисы, наяды, сирены, мавки и т. п. Все они обладают рядом схожих характеристик: необыкновенная красота, чарующий голос, длинные волосы. Как правило, морские девы в сказках и преданиях представляют угрозу

⁴⁶⁴ Образная параллель между двумя сказочными героинями была отмечена М. А. Константиновой на конференции в Российском институте истории искусств, однако только на материале либретто. Константинова М. А. Снегурочка и Русалочка: сказочный сюжет в аспекте интертекстуальности (на примере произведений А. Н. Островского и Г.Х. Андерсена). Международная научная конференция «Литература и музыка: образы и структура» (4-6 октября 2021). Российский институт истории искусств.

⁴⁶⁵ Верба Н. И. «Русалка» Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. тр. СПб., 2017. Вып. 8. Часть 2. С. 30.

для человека: заманивают, топят, могут защекотать до смерти⁴⁶⁶. Иными характеристиками обладает русалка в литературной волшебной сказке, где, в отличие от фольклорных образцов, «не так четки границы между добром и злом»⁴⁶⁷ и образ русалки более сложен и многозначен. В нем сохраняются черты фольклорного «архетипа», но вместе с тем он обретает новые нюансы, обусловленные авторской фантазией. В XIX веке мифические существа не только вынесены в центр повествования, но и максимально приближены по своим характеристикам к человеку, в отличие от сочинений предыдущих эпох, где они, как правило, несли в себе негативное начало — причиняли вред или препятствовали главному персонажу, подобно фуриям в подземном царстве. По словам Л. В. Кириллиной, «нередко оказывается, что ундина, виллиса или валькирия — более личность и человек, чем разбудивший ее чувства избранник»⁴⁶⁸. Русалка, не обладающая душой, великодушно прощает возлюбленного, который предал или обидел ее. Очеловечивание и одушевление того, кому такие понятия не свойственны — одна из ведущих идей волшебных романтических опер.

Композиторы воплощали образ морской девы в различных жанрах, однако наиболее часто он реализовывался в опере и балете⁴⁶⁹, так как сказочный сюжет включает большое число действующих лиц, а его мистический флер дает прекрасные возможности для сценического воплощения. Одним из ранних театральных воплощений сюжета о русалке стала оперная трилогия «Дева Дуная» или «Дунайская Русалка» (1792), написанная в соавторстве Ф. Кауэром, В. Мюллером и Г. Б. Биреем на текст К. Ф. Генслера, который в свою очередь опирался на немецкую легенду о Лорелее, заменив Рейн на Дунай. За этим последовала целая плеяда оперных русалок, среди которых одна из первых значительных опер Э. Т. А. Гофмана «Ундина» (1816). Другие «русалочки» оперы — «Ундины» И. Зайфрида (1817), К. Гиршнера (1837), И. Хартмана (1842), А.

⁴⁶⁶ Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000. С. 141.

⁴⁶⁷ Карельский А. В. Повесть романтической души // Немецкая романтическая повесть. М., 1977. С. 25.

⁴⁶⁸ Кириллина Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 71.

⁴⁶⁹ Реже «русалочья» тематика претворяется композиторами в инструментальных сочинениях — это Соната для флейты и фортепиано «Ундина» К. Райнеке (1885), «Ундина» из сюиты «Ночной гаспар» М. Равеля (1908), Прелюдия № 8 «Ундина» из второй тетради Прелюдий К. Дебюсси (1913), «Ундина» для фортепиано в 4 руки Ф. Прегера (дата создания неизвестна).

Лорцинга (1845), «Рейнские ундины» Ж. Оффенбаха (1864). Параллельно сюжет о русалках проник в жанр балета — «Ундина» А. Гировца (1825), Х. Шмидта (1836), «Жизель, или Вилисы» А. Адана (1841), «Наяда и рыбак» (1843) и «Коралия» (1847) Ц. Пуни.

Славянские композиторы также обращались к образу русалки. Первый пример такого рода — оперы-феерии К. Кавоса и С. Давыдова «Русалка» или «Дева Дуная» (по-другому «Днепровская русалка» или «Леста, Днепровская русалка», 1804–1807), основой для которых послужила трилогия «Дева Дуная». К другим театральным воплощениям сюжета можно отнести оперы «Ундины» А. Ф. Львова (1848) и Чайковского (1870) на либретто В. А. Соллогуба, «Русалку» А. С. Даргомыжского, основанную на драме Пушкина (1856), оперу «Ундина» М. Вохиной на либретто М. Лихачева по сказке Ф. де Ла Мотт Фуке (1882), оперы Римского-Корсакова «Майская ночь» (1880) и Лысенко «Утопленница» (1883) (обе по повести Н. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница») ⁴⁷⁰.

Параллели «Русалки» Дворжака с русскими «русалочьими» и, шире, волшебными операми русских композиторов, проявляются, прежде всего, в сюжетной сфере. Как правило, подобные сюжеты имеют два варианта развития. Первый, который можно назвать полным или «кольцевым» (развязка возвращает к начальной точке фабулы), складывается из последовательности мотивов:

- любовь мифической девушки к земному мужчине,
- волшебное превращение,
- обман возлюбленного,
- возвращение в свой мир/возвращение волшебного облика,
- месть/расплата, смерть возлюбленного ⁴⁷¹.

Именно такую последовательность мы видим в «Русалке» Дворжака ⁴⁷². Русалка грустит от невозможности любить, ведь для этого нужно иметь человеческую душу. Водяной, ее отец, предвидя печальный исход, тем не менее

⁴⁷⁰ Среди «русалок» в других жанрах — этуод «Ундина» А. Г. Рубинштейна (1843), романс и кантата «Свитезянка» Н. А. Римского-Корсакова (1867 и 1897 соответственно), его же романс «Нимфа» (1898).

⁴⁷¹ Этот план сюжета также бывает сокращенным. Например, в «Русалочке» Андерсена героиня отказывается от мести, поэтому сюжет прерывается на превращении Русалочки в морскую пену.

⁴⁷² А также в «Ундине» Де ла Мотт Фуке, на основе которой написаны оперы Гофмана, Лорцинга, Чайковского. См. в: Смулянская А. Г. «Ундина» Э. Т. А. Гофмана и А. Лорцинга: две музыкальные версии романтической сказки: дипломная работа. М., 2007.

отправляет Русалку к Бабе Яге. Добыв у нее тело и душу человека, Русалка отправляется в лес, где охотится Принц. Они влюбляются друг в друга с первого взгляда. Но вскоре Принц охладевает к Русалке и находит утешение рядом с Княжной, гостящей в замке. Русалка, убитая горем, хочет вернуться в озеро, но это возможно лишь тогда, когда прольется кровь Принца. Героиня отказывается убивать возлюбленного. Через некоторое время обезумевший Принц понимает, что потерял настоящую любовь и пускается на ее поиски. Он молит Русалку о поцелуе, зная, что тот станет для него смертельным. Русалка выполняет просьбу любимого. Принц гибнет, переживая любовный экстаз, Русалка благодарит человеческую душу за чувства, которые она смогла испытать.

Второй — «векторный» вариант сюжетной линии — выглядит иначе:

- любовь девушки к «неровне»,
- обман возлюбленного,
- гибель девушки и ее волшебное превращение,
- месть,
- смерть возлюбленного.

Такую последовательность мотивов находим, например, в «Русалке» Пушкина и Даргомыжского⁴⁷³. Обратим внимание на то, что в русской версии сюжета значение имеет социальный аспект. Отчасти он проявляется и в опере Дворжака: соперницей главной героини оказывается не простая девушка, а, как и у Пушкина, Княжна.

В образно-смысловом плане ключевым для сюжетов о водных девах становится мотив обретения человеческой души. Именно он позволяет сравнить «Русалку» Дворжака с оперой, в которой нет ни слова о русалках. Речь идет о «Снегурочке» Римского-Корсакова, написанной за 20 лет до оперы Дворжака⁴⁷⁴. Точек соприкосновения в сюжетах двух волшебных опер немало.

Как и в «Русалке», главная героиня, дитя Весны и Мороза, обретает человеческие качества и гибнет. Обе героини мечтают обрести умение любить.

⁴⁷³ Еще в «Жизели» Адана и «Виллисах» Пуччини.

⁴⁷⁴ Образную близость Русалки и Снегурочки заметил еще Чайковский. Из своей уничтоженной оперы «Ундина» он использовал некоторый материал в музыке к спектаклю А. Н. Островского «Снегурочка» (песня Ундины «Водопад, мой дядя»). Вместе с этим финальный дуэт Ундины и Гульбрандта стал дуэтом Одетты и Зигфрида в балете «Лебединое озеро», где главную героиню тоже отчасти можно назвать морской девой.

Русалка у Дворжака жаждет телесной любви: «Так пламенно хочу я, хочу, чтоб обнял сам, обнял, жарко целуя» (I д., ариозо Русалки «*Sem často přichází*»). Снегурочку вначале влечет, скорее, не любовь, а только ее предчувствие, тяга к душевному теплу, восторг от красоты людских песен: «Круги водить, за Лелем повторять с девицами припев весенних песен: "Ой, Ладо, Лель!" милей Снегурочке твоей, без песен жизнь не в радость ей» (пролог, ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить»). Лишь в финальной развязке эстетическое прокладывает дорогу чувственному: «Хочу любить, а слов любви не знаю, и чувства нет» (IV д., 1 к., сцена Снегурочки с Весною). Близок в этом отношении к Снегурочке и образ Волховы из «Садко». Стремление к людям и человеческой любви возникает из восхищения песнями: «Сестры мои позаслушались, пуще их всех позаслушалась я, позаслушалась, пригорюнилась» (2 к.).

Сближает «Русалку» и «Снегурочку» и состав действующих лиц, а точнее их функции в сюжете. Особое место в «Русалке» занимает Баба Яга, которая играет в опере положительную роль. Ее функция — надделение русалки качеством, в котором она нуждается, в данном случае человеческой душой, Проппом такой персонаж назван «дарителем»⁴⁷⁵. Весна выступает у Римского-Корсакова в том же качестве, наделяя Снегурочку способностью любить. Архетипический образ отца — строгого и властного, но мудрого — воплощен в «Русалке» в роли Водяного, в Снегурочке — Деда Мороза. Оба персонажа оперы предупреждают героинь об опасности: «Но пока тебя качают волны, бойся смертных, бойся смертных, слышишь, слышишь — их души вероломны!» (Водяной), «Снегурочка! Беги от Лея! Бойся речи его и песен!» (Мороз).

Сходные черты присущи у обоих композиторов и образу «антагониста» главной героини, ее сопернице: Княжне у Дворжака и Купаве у Римского-Корсакова. Страстность, человеческое тепло отличает этих героинь от волшебных и холодных мифических дев, что замечают Принц в «Русалке» и Лель в «Снегурочке». В характеристике земных женских персонажей в обеих операх присутствует образ огня: «Ты огненный цветок — так жги меня мгновенно», «пусть эта ночь расскажет вам, чей взор зажег, чей взор зажег в крови волнение!»

⁴⁷⁵ Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М., 2001. С. 38.

(II д., финальная сц., Принц о Княжне), «Снегурочка, подслушивай почаще горячие Купавы речи! Время узнать тебе, как сердце говорит, когда оно любовью загорится» (III д., сцена Леля с Купавой и Снегурочкой). Образу огня противопоставлена холодность главной героини: «Ты, словно лед, холодная, уйди, краса бескровная!» (II д., финальная сц., Принц о Русалке).

Другой важный мотив, общий для сюжетов «Русалки» и «Снегурочки» — мотив смерти из-за любви, соединение в одном мотиве любви и смерти. Это типичный для позднего романтизма мотив, получивший в «Тристане и Изольде» Вагнера название «Liebestod»⁴⁷⁶. В «Русалке» и «Снегурочке» он проявляется по-разному. Снегурочка, обретя умение любить и погибая в лучах солнца, благодарит мать за то, что ей пришлось испытать: «Но что со мной? Блаженство или смерть? Какой восторг! Какая чувств истома! О, мать-Весна, благодарю тебя за радость, благодарю тебя за сладкий дар любви!». В последних словах Русалки, подобно речи Снегурочке, также можно усмотреть благодарность человеческой душе: «За великий свет любви твоей, за неверный жар твоих страстей, за печаль и за судьбу мою, о, душа людская, я тебя горячо люблю!». У Дворжака главная героиня, однако, не гибнет, а становится болотным огоньком, то есть мотив Liebestod воплощается в несколько другой форме. Когда Русалке предоставляется возможность вернуться к сестрам, она отказывается «кровью людской смыть знак проклятья», обрекая себя тем самым на вечное скитание, предпочитает сохранить жизнь любимого ценой собственной смерти: «Готова я страдать безропотно, пускай навеки буду проклята, пускай любовь отвергнута, готова все муки сносить, но он должен счастлив быть!». Такой характерной для героинь романтических опер жертвенностью обладает и другой, не менее близкий Русалке и Снегурочке персонаж — Волхова, дочь морского царя. Запретная связь с человеком и для нее, как известно, кончается печально: Волхова «рассеивается алым утренним туманом по лугу».

Мотив смерти в любви сближает оперу Дворжака и с «Русалкой» Даргомыжского. Однако здесь мотив отражается в словах мужских персонажей. И

⁴⁷⁶ Филиппченко О. В. Тема Liebestod в европейской музыкальной культуре: дис. ... канд. иск. М., 2008.

Князь у Даргомыжского, и Принц у Дворжака не бегут от смерти, а наоборот жаждут ее, стремясь в смерти обрести любовь.

Князь (Пушкин–Даргомыжский): «К ней опять душа моя стремится, опять знакомые мечты, знакомая любовь волнуют грудь мою. К ней туда, туда, в тот край волшебный невольной силой меня влечет».

Принц (Квапил–Дворжак): «О, поцелуй меня еще. О, миг блаженный... Самый дорогой — твой поцелуй навеял мне покой. Я умираю... Я счастлив, я любим тобой!..».

Имеют сходства и развязки двух опер. Гибель Снегурочки восстанавливает гармонию мира, естественное движение природы. Вспомним слова Берендея: «Пятнадцать лет на нас сердилось Солнце. Теперь, с ее чудесною кончиной, вмешательство Мороза прекратилось». Превращение Русалки у Дворжака — событие ее личной судьбы, но и оно восстанавливает естественный ход вещей — волшебная дева возвращается в свой мир. Главенство правильного мирового порядка отражено и в словах финального хора из «Ундины» Чайковского: «Свершилось чудное, а нам смириться должно перед небом, снимать его священной воле и прославлять его дела». Потрясение от гибели персонажей (Принца в «Русалке», Снегурочки и Мизгиря — в опере Римского-Корсакова) сменяется в обеих операх торжественным и просветленным финалом. Последние звуки в «Русалке» — лейтмотив любви в исполнении медных духовых инструментов с сурдинами (Des-dur), в финале «Снегурочки» хор исполняет гимн Солнцу (B-dur). «Обретение рая, достижение желанной доброй цели, восстановление справедливости — вот те мотивы, на которых зиждятся гимнические, прославляющие концовки различных русалочьих опер»⁴⁷⁷.

Поводом для сравнения «Русалки» и «Снегурочки» стало не только наличие сюжетных переключек, которые нашли отражение в либретто опер Дворжака и Римского-Корсакова, но и близость многих музыкальных решений. Объяснить это можно тем, что архетипический образ волшебной девы «интуитивно облекается

⁴⁷⁷ Вербя Н. И. «Утопленница» Н. В. Лысенко: национальная украинская опера о морской дева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 53. С. 87.

творцами в похожие интонации, фактуру, тембры»⁴⁷⁸. Безусловно, оперы Дворжака и Римского-Корсакова разные, потому и параллели, возникающие между ними, разноплановые: одни имеют сугубо драматургическое значение, другие — музыкальное. В общих чертах обрисует связи, возникающие при анализе музыкальных характеристик.

В обеих операх важным драматургическим элементом становится развернутая система лейтмотивов, которые характеризуют как главных персонажей, так и окружающий их мир, образы природы. Стоит начать с музыкальных характеристик главных героинь — Русалки и Снегурочки. При первом появлении их лейтмотивы диатоничны, имеют ярко выраженный национальный славянский колорит. Мелодия льется на фоне неустойчивой, «повисшей» доминантовой функции — D_2 у Корсакова и D_9 у Дворжака (рис. 68, 69). Сходство находим и в оркестровых решениях: предпочтение отдается деревянным духовым инструментам (лейттемпор Снегурочки — солирующая флейта, лейтмотив Русалки часто исполняется кларнетом). Н. И. Верба объясняет это тем, что тембры деревянных духовых инструментов «точнее запечатляют в музыке волшебный и неземной образ», подчеркивая «инаковость» героини⁴⁷⁹.

Рис. 68. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог, Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить» (тт. 11–15).

⁴⁷⁸ Верба Н. И. Архетипический образ морской девицы в музыкальной культуре: дис. ... д-ра иск. СПб., 2021. С. 365.

⁴⁷⁹ Верба Н. И. «Русалка» Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. тр. СПб., 2017. Вып. 8. Часть 2. С. 26.



Рис. 69. Дворжак. «Русалка». I действие, первое появление героини, ее лейтмотив (клавир⁴⁸⁰, с. 26).

Лейтмотивы у Дворжака и Римского-Корсакова подвержены видоизменениям в зависимости от ситуации и душевного состояния героинь. Этот факт обращает на себя внимание по той причине, что у Рихарда Вагнера, чье влияние испытали оба композитора, работа с лейтмотивами была иной — они устойчивые и в некотором смысле статичные. Абсолютно противоположную характеристику можно увидеть в высказывании А. Соловцова о лейтмотивах в «Снегурочке»: «Корсаковские лейтмотивы — всегда характеристики, меткие, выразительные, создающие музыкально-сценический образ. С эволюцией этих образов связаны и богатейшие трансформации лейтмотивов, тоже составляющие существенную черту стиля “Снегурочки”»⁴⁸¹. Развитие лейтмотива Снегурочки происходит уже в Ариетте «Как больно здесь» (I акт). Мелодия приобретает минорное наклонение и романсовую закругленность, подчеркивая впервые испытанное Снегурочкой чувство обиды и горечи (рис. 70).



Рис. 70. Римский-Корсаков. «Снегурочка». I действие, Ариетта «Как больно здесь», изменение лейтмотива (тт. 16–17).

⁴⁸⁰ Здесь и далее страницы приводятся по клавиру оперы «Русалка» издательства «Умелецка беседа» в Праге в 1910 году.

⁴⁸¹ Соловцов А. А. Жизнь и творчество Римского-Корсакова. С. 162.

Еще одной трансформации подвергается мелодия лейтмотива в сцене с Мизгирем (III акт), где она становится таинственно-фантастичной за счет триольного ритма и гармонических находок (рис. 71). Таким образом, различные варианты лейтмотива в сольных номерах Снегурочки предполагают «большой эмоциональный диапазон — и гораздо большую способность к страсти, — чем, казалось бы, допускало ее холодное сердце»⁴⁸².



Рис. 71. Римский-Корсаков. «Снегурочка». III действие, Сцена Снегурочки с Мизгирем, изменение лейтмотива (тт. 195–197).

Композиционный принцип Дворжака в этом смысле ближе Римскому-Корсакову, нежели Вагнеру. Лейтмотив Русалки так же, как Снегурочки, преобразуется в зависимости от эмоционального состояния героини. По выражению Вербы, видоизмененный лейтмотив «выступает в роли “лакмусовой бумажки”, чуткого барометра, точнейшего “измерительного прибора” самых разнообразных градаций состояния героини»⁴⁸³. Особенно многогранны ее музыкальные характеристики во II действии оперы, в котором по сюжету Русалка лишена голоса и потому все оттенки ее чувств передает оркестр. Когда Принц покидает героиню, предпочтя ей Княжну, лейтмотив Русалки становится драматически напряженным: лейттемпор кларнета сменяется звучанием медных духовых инструментов, мягкая синкопа — агрессивным акцентом, а интонация чистой кварты — тритоном (ces-f) (рис. 72).

⁴⁸² Frey E. Rimsky-Korsakov, Snegurochka, and Populism // Rimsky-Korsakov and His World / ed. by Frolova-Walker, M. Princeton, Oxford, 2018. P. 80.

⁴⁸³ Верба Н. И. «Русалка» Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. тр. СПб., 2017. Вып. 8. Часть 2. С. 32.



Рис. 72. Дворжак. «Русалка». II действие, Оркестровый эпизод после сцены Принца с Княжной, изменение лейтмотива (клавир, с. 123).

Дворжак видоизменяет лейтмотив Русалки и в связи с сюжетными обстоятельствами. Так, во II действии он приобретает новый жанровый облик — танец, становясь музыкальной основой балетной сцены (рис. 73), а в финале звучит на фоне траурного марша (рис. 74).



Рис. 73. Дворжак. «Русалка». II действие, Балетная сцена (клавир, с. 126).

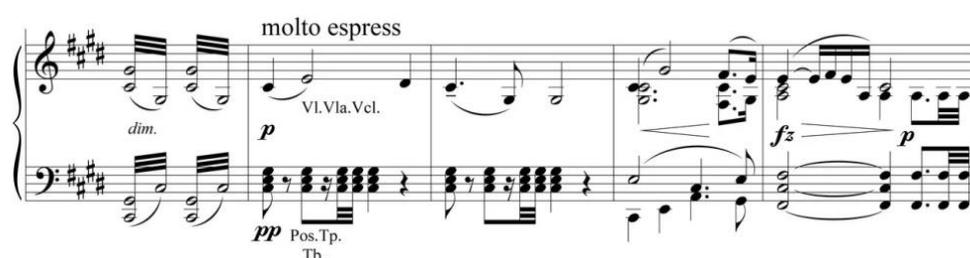


Рис. 74. Дворжак. «Русалка». III действие, Заключительная сцена (клавир, с. 262–263).

Весьма схожими оказываются музыкальные характеристики других персонажей опер. Так, похожими интонационными оборотами представлены Мороз и Водяной. Эти персонажи вбирают в себя несколько функций: строгий отец, повелитель и хранитель природы и, одновременно с этим, предсказатель, ведь именно эти персонажи предрекали своим дочерям гибель. Их музыкальные

образы подобны друг другу: акцентирован ход на тритон и звучание уменьшенных септаккордов (рис. 75, 76). Гармоническая основа лейтмотива Водяного (УмVII₇) в целом характерна для обрисовки подводного царства. Вместе с этим часто используется форшлаг к верхней ноте и стаккатность.



Рис. 75. Дворжак. «Русалка». I действие, лейтмотив Водяного (клавир, с. 25).



Рис. 76. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог, Сцена Весны с птицами, лейтмотив Мороза (тт. 2–7).

Нельзя не отметить, что избранные мелодические и гармонические комплексы служат и характеристикой окружающей среды, воплощая волшебный/ирреальный мир. Мелодические ходы на тритон появляются у обоих композиторов в тематизме, связанном с фантастическими образами. У Дворжака — в теме водной магии («символ водной стихии» по Егоровой⁴⁸⁴, «разочарованное стремление» по Бевериджу⁴⁸⁵), под влияние которой попадают Русалка и Принц (рис. 77), а у Римского-Корсакова — в лейтмотиве Лешего (рис. 78). Чрезвычайно близкие интонации избирает Римский-Корсаков для изображения отчаявшейся от ревности Снегурочки в ариозо «Пригожий Лель» —

⁴⁸⁴ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 524.

⁴⁸⁵ Beveridge D. A Rare Meeting of Minds in Kvapil's and Dvořák's Rusalka: The Background, the Artistic Result, and Response by the World of Opera // Czech Music Around 1900. Boydell & Brewer, 2017. P. 67.

в басовой линии буквально повторены интервалы и ритм из темы «водной магии» Дворжака (рис. 79).

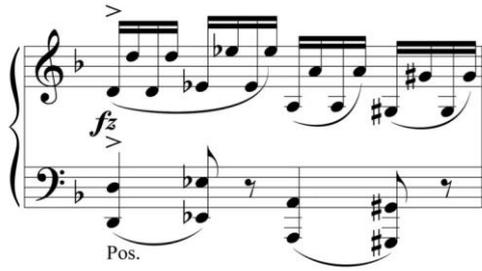


Рис. 77. Дворжак. «Русалка». I действие, тема водной магии (клавир, с. 20).

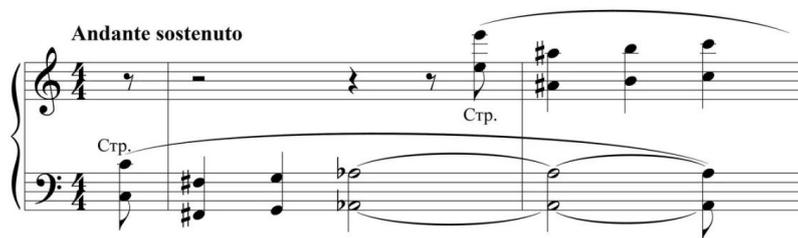


Рис. 78. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог, Сцена Весны с птицами, лейтмотив Лешего (тт. 30–31).

Рис. 79. Римский-Корсаков. «Снегурочка». III действие, Сцена Снегурочки с Мизгирем, Ариозо Снегурочки «Пригожий Лель» (тт. 24–27).

Тритон фигурирует в музыкальной характеристике Лешего не только мелодически, но и гармонически, образуя своеобразную «лейтгармонию» — так называл подобные созвучия сам Римский-Корсаков: «Пользование лейтмотивами у меня несомненно иное, чем у Вагнера. У него они являются всегда в качестве материала, из которого сплетается оркестровая ткань. У меня же, кроме подобного применения, лейтмотивы появляются и в поющих голосах, а иногда являются составными частями более или менее длинной темы... Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда

же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями»⁴⁸⁶ (рис. 80). Дворжаку также присуще использование гармонических комплексов в лейтмотивах. Мотив «неотвратимости судьбы», как называет его Егорова⁴⁸⁷, или рока представляет собой три аккорда, сползающие по хроматизмам (рис. 81).



Рис. 80. Римский-Корсаков. «Снегурочка». III действие, Сцена Снегурочки с Мизгирем, «лейтгармония» Лешего (тт. 180–181).

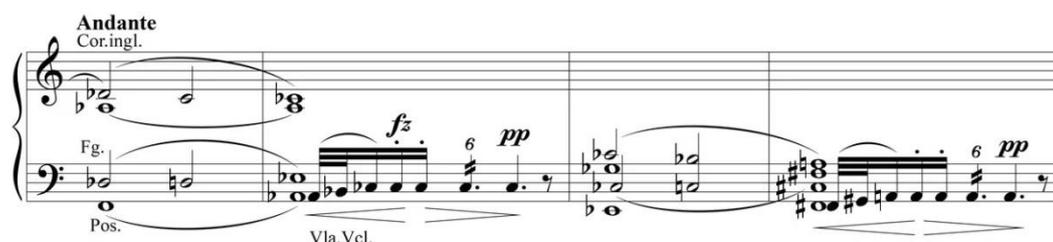


Рис. 81. Дворжак. «Русалка». I действие, переход к арии Русалки, тема рока (клавир, с. 37).

С природными образами непосредственно связаны и лейтмотивы «дарителей» — Бабы Яги и Весны. Сближает их такой, казалось бы, внешний параметр, как тембр голоса — контральто у Бабы Яги и меццо-сопрано у Весны. Более глубинная близость этих героинь заключается в их принадлежности к сфере леса. Первое появление Бабы Яги сопровождается лейтмотивом лесных фей. Лейтмотив Весны в «Снегурочке» также неотделим от сопровождающих ее птиц и цветов. Как указывает Кириллина у Римского-Корсакова лес является одним из топосов в оперном творчестве и «выступает как коллективный герой, гармоничное сообщество деревьев, цветов, зверей, птиц, духов, богов и людей»⁴⁸⁸. Доминирование в партии Весны, в характеристике птиц и цветов мажорных диэзных тональностей (E-dur и A-dur) сближает с тональным планом, избранным

⁴⁸⁶ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 138.

⁴⁸⁷ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 526.

⁴⁸⁸ Кириллина Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4 (23). С. 130.

Дворжаком для музыкальных сцен с лесными существами — Лесовичками (Трио «Нou, nou, nou» в I акте написано в A-dur). В целом, сфера диэзных тональностей затрагивает и партию Бабы Яги, но уже в минорном ключе (ария из I акта «Šugy mury fuk» h-moll, два ариозо из III акта «A jak máš» e-moll и «Lidskou krví» h-moll). Пасторальная семантика тональностей, используемая Римским-Корсаковым⁴⁸⁹, таким образом, оказывается близка и находит претворение в опере Дворжака.

Интонационно музыкальные характеристики Бабы Яги и Весны отличны друг от друга. Широкая распевная мелодия, исполняемая валторной, в сочетании с игривыми наигрышами флейт, изображающими птиц, характеризует Весну. Баба Яга — образ даже более фантастичный, с чертами колдуньи и всех сопровождающих ее таинство атрибутов — зелья, магии. Потому ее музыкальный образ (рис. 82), созданный колючими, стаккатными мотивами, как отмечает Егорова⁴⁹⁰, более близок другому корсаковскому персонажу — Бомелию (рис. 83).

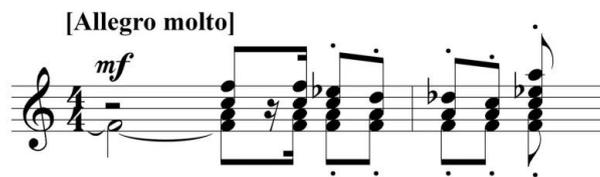


Рис. 82. Дворжак. «Русалка». I действие, лейтмотив Бабы Яги (клавир, с. 7).



Рис. 83. Римский-Корсаков. «Царская невеста». I действие, 2 сцена, лейтмотив Бомелия (на словах Грязного «Благодарю за честь, Бомелий»).

Сходства в операх Дворжака и Римского-Корсакова присутствуют в партиях не всех персонажей. Так, соперницы главных героинь — Купава и Княжна — имеют разные функции в сюжете и их музыкальные характеристики невозможно

⁴⁸⁹ Коробова А. Г. Опера «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова: в зеркале пасторали // Пастораль: взаимодействие искусств, жанров, стилей: сб. науч. тр. М., 2016. С. 122.

⁴⁹⁰ Егорова В. Н. Антонин Дворжак. С. 531.

поставить в один ряд. Близость обнаруживается лишь в том, что их страстная, человеческая натура противопоставлена волшебным и холодным мифическим девам. Слишком разными оказываются и мужские персонажи в операх Дворжака и Римского-Корсакова. В «Снегурочке» их два — Лель, чьи песни и рождает в Снегурочке жажду обрести человеческое тепло, и Мизгирь, по воле случая ставший тем, с кем полученный от Весны дар любви Снегурочка разделяет. У Дворжака реальный мужской персонаж — только Принц. Усложняет сравнение и тот факт, что Принц не имеет собственной музыкальной характеристики: первое его появление сопровождается звучание лесного рога, иногда же он перенимает интонации Русалки, попадая под ее волшебное влияние.

В обеих операх противопоставляются два мира — сказочный и реальный. В «Снегурочке» представлен широкий круг реальных персонажей: это Бобыль и Бобылиха, царь Берендей, Лель, Купава, Мизгирь, скоморохи, гусяры... У Дворжака мир людей характеризуют только четыре персонажа, помимо Принца — Княжна, Лесник и Поваренок (последние два появляются всегда вместе), а также Охотник (Ловчий). У Римского-Корсакова всех персонажей «этого мира» объединяют жанрово-обрядовые сцены — проводы масленицы, гимны берендеев, пляска скоморохов, хор слепых гусяров. Дворжак идет иным путем: контрастным волшебному миру становятся комедийно-бытовые сценки Лесника и Поваренка, жанрово отличается музыкальный материал Княжны (полонез). Единственная обрядовая сцена в «Русалке» — свадебный хор «В белых цветах путь утопал». Потому этот аспект в операх не имеет музыкальных параллелей, однако драматургически они схожи. Именно на свадьбе в обеих операх происходит сюжетный перелом — в «Русалке» Принц предает героиню, поддавшись человеческому теплу и страстности Княжны, У Римского-Корсакова наоборот — Мизгирь отвергает Купаву, очарованный холодной красотой Снегурочки.

Комические персонажи из народной жизни у Римского-Корсакова и Дворжака представлены парой персонажей — Бобыль и Бобылиха, Лесник и Поваренок. В сценах с их участием можно заметить музыкальное сходство. Их музыкальные характеристики связаны с танцевально-песенной жанровостью. Они

имеют ярко выраженную квадратную структуру с дроблением и суммированием 2+2+1+1+2 (рис. 84), 1+1+2 (рис. 85). В оркестре преобладают заливхацкие, присущие народным пляскам стаккатоные мотивы.

(Поёт и пляшет)

У Ба-ку-лы-Бо-бы-ля ни ко-ла, ни дво-ра, ни ко-ла, ни дво-ра, ни ско-та, ни жи-во-та.

Fag. V.c.

20

Рис. 84. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог, Заключительная сцена, Песня Бобыля (тт. 17–20).

Tempo I. Allegro giusto.

Hajny. Heger. Vi-de.

Je to prav-da, je to prav-da, je to prav-da vskut-ku, co se mlu-vi, co se mlu-vi, co se mlu-vi vsu-de, ALso ist's doch vahr und rich-fig, was manspricht und plan-derf? ALso ist's doch vahr und rich-fig, un-ser Prinz ver-zau-berf?

mp *fz* *p* *p*

Рис. 85. Дворжак. «Русалка». II действие, Песня Лесника (клавир, с. 96–97).

Также их музыкальным сценам присущ характер речитаций-скороговорок (рис. 86, 87):

Recit
Бобыль

До-зволь спро-сить, да-ле-чель дер-жишь путь и как зо-вут те-бя и ве-ли-ча-ют?

Рис. 86. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог, Заключительная сцена, речитация Бобыля (тт. 35–36).

Heger (*abgehetzt sprechend*)

Sta - ra Ha - ta k to - be po - si - la, a - bys, Je - zi - ba - bo, ra - di - la!
 Aus dem Schlo - sse schickt man Bots - chaft dir, dass mit klu - gem Rath du hel - fest hier!

Cor. c. sord.
fp

Рис. 87. Дворжак. «Русалка». III действие, речитация Лесника (клавир, с. 217).

Отличны, однако, гармонические средства в обрисовке этих персонажей. Так, Римский-Корсаков использует миксолидийский «ре» в песне Бобыля «Купался бобер», а также прием бурдона в «дуэте» Бобыля и Бобылихи. Дворжак же пользуется всеми средствами расширенной тональности.

Таким образом, на первый взгляд совсем непохожие оперы композиторов разных национальных культур, обнаруживают значительное количество параллелей как в драматических мотивах, логике развертывания фабулы, образной диспозиции персонажей, так и в целом ряде музыкально-выразительных решений. Опера Дворжака, сложенная из народных преданий и литературных повествований о водных девах, не только органично вписывается в линию позднеромантических волшебных опер, но и наглядно демонстрирует непосредственную близость своим славянским «родственникам» в способе музыкального претворения сказочных сюжетов.

Заключение

По результатам проведенного исследования удалось прийти к следующим выводам и обобщениям:

1. Связи Дворжака с русской музыкальной культурой многообразны и разноплановы. Они встраиваются в социокультурный контекст Европы второй половины XIX века, в том числе в движение панславизма, в котором ориентация на русскую культуру занимала центральное место.

Пересечения с русской культурой возникали практически во все периоды его жизни и творчества. Они повлияли на становление Дворжака как профессионального музыканта (участие в исполнении произведений Глинки и Даргомыжского (1860-е годы). Посещение «русского» кружка Я. Неффа в Праге (1870-е годы) стимулировало изучение русской литературы и фольклора, создание сочинений, связанных со славянской тематикой. 1880-е годы — время знакомства и переписки с Чайковским, гастролей композитора в Москве и Петербурге, получивших большой отклик в русской прессе (1890).

Общение Дворжака с Чайковским благотворно повлияло на чешско-русские музыкальные связи. Композиторы высоко оценивали сочинения друг друга. Целый ряд стилевых качеств их музыки был схожим, начиная от выбора жанров и заканчивая отношением к фольклору, органичным сочетанием национальных и общеевропейских музыкально-языковых и композиционных компонентов.

2. Схожесть в музыкальном отношении с Чайковским не лучшим образом отразилась на рецепции сочинений Дворжака в петербургских музыкальных кругах, которые в отличие от московской прессы, более категорично критиковали музыку Дворжака. В целом же анализ рецензий показал, что интерес Дворжака к России не был односторонним. Русская критика активно откликнулась на приезд чешского композитора, уже ставшего к тому времени знаменитым. Во многих отзывах подчеркивались родственный славянский колорит и красочность оркестровки, а самую высокую оценку заслужило использование специфически чешских жанров, таких, например, как фуриант, в которых национальная характерность композитора ощущалась более ярко.

3. Помимо многочисленных пересечений в биографии, русская музыкальная культура нашла непосредственное отражение в творчестве Дворжака. В наследии чешского композитора русские «мотивы», с одной стороны, представляют собой одну из граней его заинтересованного внимания к музыке разных народов, с другой — входят в общий конгломерат его «славянских» сочинений и, тем самым, вписываются в тенденцию панславизма. Они созданы в так называемый «славянский» период творчества Дворжака (1870–1880-е годы), когда Чехию охватила новая волна русофильства и увлечения идеями славянского единства.

Произведения Дворжака, названные самим композитором «славянскими», преимущественно относятся к инструментальным жанрам, в которых славянский колорит имеет обобщенный характер без конкретных национальных ассоциаций и аллюзий. Этот колорит воплощается различными музыкальными средствами, в зависимости от жанра сочинения. К ним относятся имитация тембров народных инструментов, гармонические, ритмические и ладовые особенности, способы развития тем, специфика формообразования, то есть те средства, которые ощущались и воспринимались во времена Дворжака как общеславянские, как бы «поверх» характерных особенностей фольклора разных народов. Помимо этого, выбор Дворжаком жанров думки, рапсодии, различных народных танцев для сочинений со славянской тематикой дополняет общеромантическую тенденцию, заключающуюся во всеобъемлющем интересе к фольклору.

4. Средоточием славянского колорита в музыке Дворжака стало многократное обращение композитора к жанру думки, присутствующему у разных славянских народов. В этом плане он может считаться своеобразной эмблемой музыкального панславизма. Анализ думок Дворжака позволил выявить ряд характерных черт, музыкально-выразительных приемов и композиционных принципов, формирующих поэтику данного жанра, которые, с одной стороны, маркируют авторский стиль композитора, с другой — ставят думку в один ряд с такими значительными для романтической эпохи жанрами, как баллада и рапсодия.

5. При доминировании наиболее близких Дворжаку чешского и словацкого фольклора, в его музыке нашла отражения и русская музыкальная культура.

Русский национальный компонент был воспринят Дворжаком в большей степени из вокальной музыки, что выразилось, в частности, в создании обработок 16 народных песен и оперы «Димитрий», в которой композитор обращается к классическим для русской оперы формам (жанр плача, величальный хор).

Вокальное народное творчество, национальная специфика которого выражена не только в мелодии, но и в тексте, в свою очередь стало импульсом к созданию западнославянских сочинений и в творчестве русских композиторов. Балакирев, Римский-Корсаков и Чайковский, цитируя чешские и сербские песни в своих симфонических опусах, также проявили творческий интерес к фольклору славянских братьев и таким образом внесли лепту в реализацию идей музыкального панславизма.

6. Некоторые параллели с русской традицией нашли воплощение и в театральных сочинениях Дворжака. «Димитрий», «Черт и Кача» и «Русалка» хотя и обнаруживают близость с русскими операми, однако не выявляют влияния русских композиторов. Они, скорее, акцентируют общность двух национальных школ в рамках позднеромантического оперного искусства.

Пересечения с операми Чайковского, Римского-Корсакова и Мусоргского обнаруживаются не только в сюжете, но и в некоторой мере в образном строе и композиционных приемах. В опере «Димитрий», созданной на сюжет из русской истории, реализуется характерный для романтизма и широко распространившийся в операх принцип локального колорита, который воплощен в произведении на нескольких уровнях — драматургическом, сценическом и музыкальном.

Еще одна тенденция романтических опер — обращение к фольклору, в частности, к жанру танца как носителю национального начала — воплощается в опере Дворжака «Черт и Кача», в чем обнаруживается сходство с операми «Черевички» Чайковского и «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова. Во всех трех сочинениях танец выполняет комическую и иллюстративно-изобразительную функции и в большинстве случаев представлен близкими музыкально-выразительными средствами.

Обращение к фантастическому женскому образу, столь популярному в романтических операх, сближает «Русалку» Дворжака и «Снегурочку» Римского-Корсакова, в которых, помимо схожих принципов воплощения сказочного сюжета, его литературных лейтмотивов и архетипических образов персонажей, близкими оказываются музыкальные характеристики не только главных, но и второстепенных героев.

Таким образом, многообразные связи Дворжака с русской музыкальной культурой в биографическом аспекте и в рамках воплощения славянской тематики в творчестве оставили важный след как в наследии композитора, подчеркнув его национальную самобытность, так и в чешской культуре, став одним из проявлений музыкального панславизма.

Перспективы дальнейшего исследования проблем, рассмотренных в диссертации, имеют несколько направлений. Это, в первую очередь, расширение аналитического материала, так или иначе связанного с преломлением идей панславизма в музыкальной культуре. Этой же цели может служить детальное и прицельное изучение документального материала — писем, публикаций и пр. Еще один вектор дальнейшего исследования — анализ опер чешских композиторов — современников Дворжака, дающий возможность углубить представление о чешской музыке конца XIX века, выявить общность и различия в становлении и развитии музыкально-театральных жанров европейских национальных традиций. Подробный анализ рецепции сочинений Дворжака не только в России, но и в других странах, позволит очертить более полную картину восприятия музыки чешского композитора при его жизни.

Список литературы

1. Азарова, А. Жанр думки в музичному мистецтві / А. Азарова // Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно / голов. ред. Г. Скрипник. — Киев, 2013. — Ч. 3–4. — С. 8–13.
2. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие : [Для муз. вузов / Е. А. Ручьевская и др.]. — Л. : Музыка: Ленингр. отд-ние, 1988. — 349 с.
3. Андреев, Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне / Н. П. Андреев. — Л. : Изд. Госуд. Русского Геогр. Общества, 1929. — 120 с.
4. Антипова, Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Антипова Наталия Анатольевна. — М., 2007. — 22 с.
5. Асафьев, Б. В. Гоголь и музыка / Б. В. Асафьев // Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. Т. 4 / Ред. текста, вступ. статья и примеч. В. А. Васиной-Гроссман и Т. Н. Ливановой. — М. : Изд-во АН СССР, 1955. — 439 с.
6. Ашнин, Ф. Д., Алпатов, В. М. «Дело славистов». 30-е годы / Ф. Д. Ашнин, В. М. Алпатов ; отв. ред. Н. И. Толстой ; Институт мировой литературы им. Горького РАН. — М. : Наследие, 1994. — 288 с.
7. Беляк, Д. В. Концерты П. И. Чайковского в контексте позднеромантического фортепианного искусства : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Беляк Дмитрий Владимирович. — М., 2022. — 281 с.
8. Берберов, Р. Н. «Эпическая поэма» Германа Галынина. Эстетико-аналитические размышления / Р. Н. Берберов. — М. : Советский композитор, 1986. — 390 с.
9. Бобровский, В. П. О переменности функций музыкальной формы / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1970. — 228 с.
10. Болдин, В. А. Панславистские политические концепции: генезис и эволюция / В. А. Болдин ; под общ. ред. А. А. Ширинянца. — М. : Аквилон, 2018. — 376 с.

11. Болдин, В. А. Эволюция панславистских политических концепций в начале XX века: на примере журнала «Славянский век», 1900–1904 : дис. ... канд. полит. наук : 23.00.01 / Болдин Владимир Алексеевич. — М., 2018. — 167 с.
12. Быковских, М. В. Принципы драматургии поздних опер А. Дворжака («Черт и Кача» и «Русалка») : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Быковских Майя Вениаминовна. — М., 1984. — 226 с.
13. Бэлза, И. Ф. Антонин Дворжак / И. Ф. Бэлза. — М. ; Л. : Музгиз, 1949. — 140 с.
14. Бэлза, И. Ф. Дворжак и русская музыка (к 50-летию со дня смерти великого чешского композитора) / И. Ф. Бэлза // Музыкальная академия. — 1954. — № 4. — С. 70–78.
15. Бэлза, И. Ф. Из истории русско-польских музыкальных связей / И. Ф. Бэлза. — М. : Музгиз, 1955. — 64 с.
16. Бэлза, И. Ф. О славянской музыке : избр. работы / И. Ф. Бэлза. — М. : Сов. композитор, 1963. — 467 с.
17. Бэлза, И. Ф. Русские классики и музыкальная культура западного славянства / И. Ф. Бэлза. — М. ; Л. : Музгиз, 1950. — 68 с.
18. Бэлза, И. Ф. Чешская оперная классика / И. Ф. Бэлза. — М. : Искусство, 1951. — 156 с.
19. Верба, Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Верба Наталья Ивановна. — СПб., 2021. — 562 с.
20. Верба, Н. И. «Русалка» Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах / Н. И. Верба // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сб. науч. тр. / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 2017. — С. 24–59.
21. Верба, Н. И. «Утопленница» Н. В. Лысенко : национальная украинская опера о морской деве / Н. И. Верба // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 53. — С. 82–94.

22. Виноградова, Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова. — М. : Индрик, 2000. — 432 с.
23. Галямичев, А. Н. Из истории восприятия наследия Яна Гуса в русской исторической памяти (письма М. А. Балакирева И. Коларжу) / А. Н. Галямичев // История и историческая память : Межвуз. сб. науч. тр. / под ред. А. В. Гладышева. Саратов : Сарат. гос. ун-т, 2018. Вып. 16. С. 102–108.
24. Гоголь, Н. В. Ночь перед Рождеством / Н. В. Гоголь // Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. / отв. ред. Е. Е. Дмитриева. — М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. — С. 149–184.
25. Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. / Науч. ред., сост. Л. О. Адэр. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — 352 с.
26. Гозенпуд, А. А. Гоголь в музыке / А. А. Гозенпуд // Пушкин. Лермонтов. Гоголь / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — М. : Изд-во АН СССР, 1952. — С. 893–924.
27. Гозенпуд, А. А. Леош Яначек и русская культура : Исследование / А. А. Гозенпуд. — Л. : Сов. композитор : Ленингр. отд-ние, 1984. — 200 с.
28. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX века : в 3 т. / А. А. Гозенпуд ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л. : Музыка, 1969–.
29. Городецкий, Б. П. Пушкин и драма / Б. П. Городецкий // Пушкин и искусство : сб. ст. / отв. ред. Н. Шувалов. — Л. ; М. : Искусство, 1937. — С. 3–27.
30. Горячих, В. В. К проблеме «старого» и «нового» в музыкальной драматургии «Русалки» А. С. Даргомыжского / В. В. Горячих // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения : сб. статей. — СПб., 2012. — С. 421–437.
31. Григорьева, А. А. Немецко-чешские противоречия в Габсбургской империи в 40-е годы XIX — начале XX в. / А. А. Григорьева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2012. — № 4–2 (18). — С. 62–64.

32. Григорьева, А. А. Панславизм : идеология и политика (40-е годы XIX — начало XX вв.) / А. А. Григорьева. — Иркутск : Аспринт, 2013. — 199 с.
33. Григорьева, Г. В. Сербская песня в творчестве русских композиторов : о двух оркестровых сочинениях П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова / Г. В. Григорьева // Музыкальная академия. — 2012. — № 4 (740). — С. 92–94.
34. Груцынова, А. П. Романтический балет и литература / А. П. Груцынова // *Universum : филология и искусствоведение*. 2017. № 1 (35). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/romanticheskiiy-balet-i-literatura> (дата обращения: 25.08.2024).
35. Гулинская, З. К. Антонин Дворжак / З. К. Гулинская. — М. : Музыка, 1973. — 239 с.
36. Гулинская, З. К. Бедржих Сметана / З. К. Гулинская. — М. : Молодая гвардия, 1959. — 271 с.
37. Данилевский, Н. Я. Россия и Европа : взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому / Н. Я. Данилевский. — М. : Ин-т русской цивилизации, 2008. — 812 с.
38. Дегтярева, Н. И. Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии / Н. И. Дегтярева // *Opera musicologica*. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. — 2014. — № 2 [20]. — С. 54–60.
39. Дегтярева, Н. И. Идеи и символы времени. Австро-немецкая опера в эпоху модерна / Н. И. Дегтярева // Музыкальная академия. — 2009. — № 3. — С. 150–156.
40. Дневники П. И. Чайковского. 1873–1891. — СПб. : Эго, Северный олень, 1993. [Репринтное воспроизведение : М. — Пг. : Гос. изд-во. Муз. сектор, 1923.] URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Дневники/№_7_\(Чайковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Дневники/№_7_(Чайковский)) (дата обращения: 25.08.2024)
41. Доланский, Ю. Пушкин в истории чешской культуры / Ю. Доланский // Пушкин. Исследования и материалы. — Л. : Акад. наук СССР, 1958. — Т. 2. — С. 419–432.

42. Доубек, В. Между Венной и Москвой : славянская концепция и образ России в чешском обществе XIX века / В. Доубек // Родина. — 2001. — № 1. — С. 105–109.
43. Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы / М. С. Друскин. — Л. : Музгиз, 1952. — 344 с.
44. Друскин, М. С. Избранное: Монографии. Статьи / М. С. Друскин. — М. : Сов. композитор, 1981. — 336 с.
45. Егорова, В. Н. Антонин Дворжак / В. Н. Егорова. — М. : Музыка, 1997. — 616 с.
46. Егорова, В. Н. Русские песни А. Дворжака / В. Н. Егорова // Музыкальная жизнь. — 1974. — № 21. — С. 24.
47. Егорова, В. Н. Симфонии Дворжака / В. Н. Егорова. — М. : Музыка, 1979. — 318 с.
48. Енговатова, М. А. «Переговоры» — неизвестная форма музицирования // М. А. Енговатова // Экспедиционные открытия последних лет : Статьи и материалы. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2009. — Вып. 2 : Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 гг. — С. 212–232.
49. Енциклопедія українознавства : Словникова частина / ред. В. Кубійович ; Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові. — Львів, 2000. — С. 3600–4016.
50. Жесткова, О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы) : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Жесткова Ольга Владимировна. — Казань, 2017. — 700 с.
51. Иванова, М. Г. Два великих современника : Балакирев и Лист / М. Г. Иванова. — URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/balakirev_list/ (дата обращения: 25.08.2024)
52. Из истории русско-чешских музыкальных связей [на рубеже XIX и XX столетий]: в 2 т. / сост. И. Бэлза. — М. : Музгиз, 1955. — Сб. 1 : Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова с Болеславом Каленским. — 108 с.
53. История зарубежной музыки. Вып. 4: Вторая половина XIX века: [Германия, Австрия, Венгрия, Италия, Франция, Чехия, Норвегия, Испания] /

Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра истории музыки. — 6-е изд., испр. и доп. — М. : Музгиз, 1963. — 582 с.

54. История русской музыки : в 10-ти т. — М. : Музыка, 1994. — Т. 8 : 70–80-е годы XIX века. Ч. 2. — 534 с.

55. История русской музыки: в 10-ти т. — М. : Языки славянских культур, 2011. — Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. II / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. — 1232 с.

56. История Чехии / под ред. В. И. Пичета. — М. : Гос. изд-во полит. лит., 1947. — 260 с.

57. Карельский, А. В. Повесть романтической души / А. В. Карельский // Немецкая романтическая повесть. — М. : Прогресс, 1977. — С. 5–39.

58. Кириллина, Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 60–71.

59. Кириллина, Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова / Л. В. Кириллина // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 4 (23). — С. 108–139.

60. Кириллина, Л. В. Турецкая тематика в творчестве В. А. Моцарта / Л. В. Кириллина // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — № 1. — С. 5–25.

61. Киселев, В. А. А. Дворжак в русской периодической печати (1880–1904). Библиография / В. А. Киселев // Антонин Дворжак : сб. ст. / сост. и общ. ред. Л. С. Гинзбурга. — М. : Музыка, 1967. — С. 226–254.

62. Киселев, В. А. Антонин Дворжак в России / В. А. Киселев // Музыкальная академия. — 1951. — № 11. — С. 78–82.

63. Киселев, В. А. Переписка А. Дворжака с В. И. Сафоновым / В. А. Киселев // Краткие сообщения Института Славяноведения АН СССР. — Вып. 17. — М., 1955.

64. Киселев, Г. Л. М. А. Балакирев : Краткий очерк жизни и деятельности / Г. Л. Киселев. — М.; Ленинград : Искусство, 1938. — 117 с.

65. Климовицкий, А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия /

А. И. Климовицкий ; Министерство культуры Российской Федерации, Российский институт истории искусств. — СПб. : Петрополис, 2015. — 424 с.

66. Колейка, Й. Славянские программы и идея славянской солидарности в XIX и XX веках / Й. Колейка. — Прага, 1961. — 261 с.

67. Комарницкая, О. В. Русская опера XIX - начала XXI веков: проблемы жанра, драматургии, композиции : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Комарницкая Ольга Виссарионовна. — Ростов-на-Дону, 2012. — 757 с.

68. Корен-Бергамо, М. Српске теме у делима руских и совјетских композитора / М. Корен-Бергамо. — Београд : Универзитет уметности, 1983. — 42 р.

69. Коробова, А. Г. Опера «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова : в зеркале пасторали / А. Г. Коробова // Пастораль : взаимодействие искусств, жанров, стилей : сб. науч. тр. — М. : Академия имени Маймонида, 2016. — С. 119–129.

70. Котов, В. В. Идея славянской взаимности в мышлении чешских националистов в 1860-е — начале 1870-х гг. (на примере сокольского движения) / В. В. Котов // Русин. — 2022. — № 69. — С. 233–255.

71. Краткая история Чехословакии / отв. ред. А. Х. Клеванский и др. — М. : Наука, 1988. — 576 с.

72. Кунин, И. Ф. Милий Алексеевич Балакирев : жизнь и творчество в письмах и документах / И. Ф. Кунин. — М. : Сов. композитор, 1967. — 144 с.

73. Лаптева, Л. П. Идея славянской взаимности и славянские съезды XIX в. / Л. П. Лаптева // Славянские съезды XIX–XX вв. : сб. ст. — М. : Институт славяноведения и балканистики РАН, 1994. — С. 5–21.

74. Лаптева, Л. П. Значение Вацлава Ганки в развитии славяноведения в России и русско-чешских научных контактов в XIX в. / Л. П. Лаптева // Славяноведение. — 2012. — № 2. — С. 68–85.

75. Левашев, Е. М., Тетерина, Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского / Е. М. Левашев, Н. И. Тетерина. — М. : Памятники исторической мысли, 2011. — 745 с.

76. Лобанкова, Е. В. Танцующие «чужие» как архетип русской оперы / Е. В. Лобанкова // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 5 (52). — С. 54–64.
77. Луцкер, П. В. Гомер, Аддисон, Гольдони : о сюжетных истоках либретто «Граф Карамелла» / П. В. Луцкер // Вопросы театра. — 2014. — № 3/4 (вып. XVI). — С. 231–243.
78. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : Классика XXI, 2004. — Часть 2. Эпоха Метастазио. — 768 с.
79. Мартынов, И. И. Бедржих Сметана. Очерки жизни и творчества / И. И. Мартынов. — М. : Музгиз, 1963. — 496 с.
80. Матасова, У. В. Мотив «водной девы» в творчестве немецких и русских писателей эпохи романтизма : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03, 10.01.01 / Матасова Ульяна Валериевна. — Нижний Новгород, 2011. — 226 с.
81. Матяш, Т. П., Матяш, Д. В., Несмеянов, Е. Е. Идея панславизма : pro et contra (ретроспектива точек зрения) / Т. П. Матяш, Д. В. Матяш, Е. Е. Несмеянов // Гуманитарные и социально-экономические науки. — 2017. — № 2 (93). — С. 65–71.
82. Милий Алексеевич Балакирев : Исследования и статьи / ред. Э. Л. Фрид. — Л. : Музгиз, 1961. — 445 с.
83. Мильштейн, Я. И. Ференц Лист / Я. И. Мильштейн. — 3 изд. — М. : Музыка, 1999. — 651 с.
84. Минаева, В. Е. Испанские и русские мотивы в опере А. Н. Верстовского «Тоска по родине» / В. Е. Минаева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2024. — № 2. — С. 35–52.
85. Мифы народов мира : энциклопедия : в двух томах / гл. ред. С. А. Токарев. — М. : Сов. энциклопедия, 1980–1982.
86. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1973–.

87. Нагин, Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Нагин Роман Александрович. — М., 2011. — 183 с.
88. Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора / сб. ст. / ред.-сост. М. П. Рахманова. — М., 2009. — 388 с.
89. Неясова, И. Ю. Русская историческая опера XIX века : к проблеме типологии жанра : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Неясова Ирина Юрьевна. — Магнитогорск, 2000. — 182 с.
90. Никитин, Ю. Всероссийская этнографическая выставка в Москве в 1867 году / Ю. Никитин // Новые Известия. — 8 июня 2007. — URL: <https://newizv.ru/news/society/09-06-2007/70800-vserossijskaja-etnograficheskaja-vystavka-v-moskve-v-1867-godu> (дата обращения: 25.08.2024)
91. Павленко, О. В. Панславизм и его модели / О. В. Павленко // Новая и новейшая история. — 2016. — № 5. — С. 3–15.
92. Пашкова, Т. В. Проблема сохранения национальных особенностей народно-характерных танцев в творчестве российских хореографов XX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.01 / Пашкова Татьяна Витальевна. — М., 2022. — 195 с.
93. Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым / предисл. и комментарии В. Каренина ; вступ. статья Г. Л. Киселева. — М. : Музгиз, 1935. — 276 с.
94. Петрушевич, Ю. Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Петрушевич Юлия Юрьевна. — М., 2008. — 396 с.
95. П. И. Чайковский и зарубежные музыканты — его современники. Буклет к 140-летию Московской Государственной консерватории / ред.-сост. М. Д. Соколова. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — 92 с.
96. Померанцева, Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре / Э. В. Померанцева. — М. : Наука, 1975. — 191 с.

97. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996. — 364 с.
98. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2001. — 192 с.
99. Пыпин, А. Н. Панславизм в прошлом и настоящем (1878) / А. Н. Пыпин. — [СПб.] : Колос, 1913. — 189 с.
100. Раку, М. Г. Вагнеровские контексты биографии П. И. Чайковского / М. Г. Раку // Искусство музыки: теория и история. — 2013. — № 8. — С. 47–70.
101. Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков / М. П. Рахманова. — М. : РАМ имени Гнесиных, 1995. — 239 с.
102. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1955. — Изд. 7. — 398 с.
103. Римский-Корсаков, Н. А. Литературные произведения и переписка. ПСС. Т. VIII А. / Н. А. Римский-Корсаков; том подг. А. П. Зориной и И. А. Коноплевой. — М.: Музыка, 1981. — 253 с.
104. Рокина, Г. В. Из истории трактовки термина «Панславизм» в работах отечественных и зарубежных авторов XIX века / Г. В. Рокина // Запад-Восток. — 2010. — № 3. — С. 92–102.
105. Рокина, Г. В. Теория и практика славянской взаимности в истории словацко-русских связей XIX в. / Г. В. Рокина. — Казань : Изд-во Казанского ун-та, 2005. — 300 с.
106. Русский биографический словарь : Алексинский — Бестужев-Рюмин / Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцова — СПб. : тип. Главного упр. уделов, 1900 [2]. — Т. 2. — 796 с.
107. Ручьевская, Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор, 2002. — 396 с.
108. Рыбаков, С. Русская песня / С. Рыбаков. — URL: https://gufo.me/dict/brockhaus/Русская_песня (дата обращения: 25.08.2024)

109. Саранча, В. Е. Фантастические сцены в «Громобое» А. Н. Верстовского и их европейские прообразы / В. Е. Саранча // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — М., 2023. — Том 1. — С. 283–298.
110. Серов, А. Н. Критические статьи : Т. 1–4 / А. Н. Серов. — СПб. : тип. деп. уделов, 1892–1895. — Т. 4 : (1864–1871 гг.). — 1569–2181 с.
111. Скрынникова, О. А. Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Скрынникова Ольга Анатольевна. — М., 2000. — 191 с.
112. Скуратовская, М. В. Исторические оперы в контексте творческой эволюции Н. А. Римского-Корсакова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Скуратовская Мария Владимировна. — М., 2023. — 300 с.
113. Скуратовская, М. В. «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова и «Борис Годунов» М. П. Мусоргского : диалоги и пересечения / М. В. Скуратовская // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 1. — С. 313–321.
114. Славяно-германские культурные связи и отношения : сб. ст. / ред. коллегия: В. Д. Королюк (отв. ред.) и др. — М. : Наука, 1969. — 368 с.
115. Славянские съезды XIX–XX вв. : сб. ст. — М. : Институт славяноведения и балканистики РАН, 1994. — 144 с.
116. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. Тимофеев, С. Тураев. — М. : Просвещение, 1974. — 509 с.
117. Смулянская, А. Г. «Ундина» Э. Т. А. Гофмана и А. Лорцинга : две версии романтической сказки. Дипломная работа / А. Г. Смулянская. — М. : 2007. — 98 с.
118. Соловцов, А. П. Жизнь и творчество Римского-Корсакова / А. П. Соловцов. — М. : Музыка, 1969. — 2-е изд. — 673 с.

119. Стасов, В. В. Избранные сочинения в 3 т. : Живопись. Скульптура. Музыка / В. В. Стасов. — М. : Искусство, 1952. — Т. I. — 736 с.
120. Стасов, В. В. Чехи и русская опера // В. В. Стасов. Русская опера за рубежом / общ. ред., вст. статья и прим. А. С. Оголевец. — М. : Музгиз, 1953. — С. 25–43.
121. Сударева, М. А. Думка в творчестве Антонина Дворжака / М. А. Сударева // Музыкальная академия. — 2009. — № 4. — С. 172–178.
122. Туманина, Н. В. П. И. Чайковский : великий мастер, 1878–1893 гг. / Н. В. Туманина ; отв. ред. Б. М. Ярустовский. — М. : ЛЕНАНД, 2019. — 504 с.
123. Туманина, Н. В. Чайковский: путь к мастерству 1840–1877 / Н. В. Туманина ; [отв. ред. Б. М. Ярустовский]. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1962. — 581 с.
124. Фельдгун, Г. Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века: лекционный курс для студентов оркестрового факультета музыкальных вузов / Г. Г. Фельдгун. — Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2006. — 498 с.
125. Филипченко, О. В. Тема Liebestod в европейской музыкальной культуре : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Филипченко Оксана Валериевна. — М., 2008. — 253 с.
126. Фогель, Я. Леош Яначек / Я. Фогель ; пер. с чеш. и примеч. Ю. И. Ритчика, Ю. А. Шкариной. — М. : Музыка, 1982. — 334 с.
127. Французова, О. А. Чешский политический панславизм и идеи всеславянства первой половины XIX века / О. А. Французова // Известия МГТУ «МАМИ». — 2015. — Т. 6. № 1 (23). — С. 40–44.
128. Хубов, Г. Н. Мусоргский / Г. Н. Хубов. — М. : Музыка, 1969. — 803 с.
129. Чайковский, М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского : по докум., хранящимся в Архиве им. покойного композитора в Клину : В 3 т. / М. И. Чайковский. — М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1900–1902. — Т. 1. 1840–1877.
130. Чайковский, П. И. Музыкально-критические статьи / П. И. Чайковский. — М. : Музгиз, 1953. — 438 с.

131. Чайковский, П. И. Полн. собр. соч. : литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский ; общ. ред. Б. В. Асафьева. — М. : Музгиз, 1953—. — Т.8 : Письма 1879 г. / подгот. К. Ю. Давыдовой и Г. И. Лабутиной. — 1963. — 552 с.

132. Чайковский, П. И. Полн. собр. соч. : литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский ; общ. ред. Б. В. Асафьева. — М. : Музгиз, 1953—. — Т.14 : Письма 1887–1888 гг. / подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. — 1974. — 717 с.

133. Чайковский, П. И. Полн. собр. соч. : литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский ; общ. ред. Б. В. Асафьева. М. : Музгиз, 1953—. — Т.15-А : Письма 1889 г. / подгот. К. Ю. Давыдовой и Г. И. Лабутиной. — 1976. — 294 с.

134. Чайковский, П. И. Полн. собр. соч. : литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский ; общ. ред. Б. В. Асафьева. М. : Музгиз, 1953—. — Т.16-А : Письма 1891 г. / подгот. Е. В. Котоминым, С. С. Котоминой и Н. Н. Синьковской. — 1978. — 376 с.

135. Черкашина, М. Р. Историческая опера эпохи романтизма / М. Р. Черкашина. — Киев : Музична Україна, 1986. — 151 с.

136. Чуркина, И. В. Этнографическая выставка и Славянский съезд в Москве в 1867 г. / И. В. Чуркина // Славяне и Россия: славяне в Москве : к 870-летию со дня основания г. Москвы. — М. : Институт славяноведения РАН, 2018. — С. 48–79.

137. Шавырина, Е. А. *Couleur locale* в опере А. Дворжака «Димитрий» / Е. А. Шавырина // Опера в музыкальном театре : история и современность : сб. ст. по материалам Четвертой Международной научной конференции 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 3. — С. 209–217.

138. Шавырина, Е. А. Антонин Дворжак и идеи чешского панславизма в последней трети XIX века / Е. А. Шавырина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2024. — № 2. — С. 53–65.

139. Шавырина, Е. А. Дворжак и Россия / Е. А. Шавырина // Материалы XXX Международного конкурса научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства 03 марта – 29 апреля 2020 года : сб. ст. / ред.-сост. М. И. Шинкарева. — М. : Проблем-2000, 2020. — С. 121–126.
140. Шавырина, Е. А. Дворжак и Россия / Е. А. Шавырина // Исследования молодых музыковедов: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных : сб. ст. по материалам XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов, апрель 2020 года. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. — С. 132–142.
141. Шавырина, Е. А. Западнославянские мотивы в творчестве русских композиторов второй половины XIX века / Е. А. Шавырина // Современные проблемы музыкознания. — 2022. — № 4. — С. 64–85.
142. Шавырина, Е. А. О сюжетных мотивах «Русалки» А. Дворжака / Е. А. Шавырина // Музыка в современном мире : культура, искусство, образование : материалы VIII Международной научной студенческой конференции 5–6 декабря 2018 года / ред.-сост. М. И. Шинкарева. — М. : Проблем-2000, 2019. — С. 181–185.
143. Шавырина, Е. А. «Славянские» сочинения Антонина Дворжака / Е. А. Шавырина // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2024. — № 2 (46). — С. 39–49.
144. Шахназарова, Н. Г. Национальная традиция и композиторское творчество / Н. Г. Шахназарова; Рос. ин-т искусствознания. — М. : Композитор, 1992. — 187 с.
145. Шигаева, Е. Ю. Русская тема в Западноевропейском музыкальном театре : конец XVIII — начало XX вв. : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шигаева Евгения Юрьевна. — Казань, 2014. — 327 с.
146. Ширинянц, А. А., Мырикова, А. В. Введение к исследованию истории и идеологии панславизма XIX века / А. А. Ширинянц, А. В. Мырикова ; под ред. А. А. Ширинянца. — М. : Политическая мысль, 2010. — 72 с.
147. Штепанек, В. К истории чешско-русских музыкальных связей от истоков до Дворжака. Пер. с чеш. яз. Ю. Ритчика / В. Штепанек // Антонин

Дворжак : сб. ст. / сост. и общ. ред. Л. С. Гинзбурга. — М. : Музыка, 1967. — С. 192–217.

148. Энциклопедический словарь. — СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1890—1907.
URL: <https://runivers.ru/lib/book3182/> (дата обращения: 15.05.2021)

149. Эрбен, К. Я. Баллады. Стихи. Сказки / К. Я. Эрбен. — М. : Гослитиздат, 1948. — 304 с.

150. Antonin Dvořák. Korespondence a dokumenty. Sv. I–X / A. Dvořák. — Praha, 1987–2004.

151. Antonín Dvořák : život, dílo, dokumenty / Klaus Döge ; [z německého originálu ... přeložila Helena Medková]. Praha : Vyšehrad, 2013. 357 s.

152. Becker, H. Die «Couleur locale» als Stil­kategorie der Oper / H. Becker // Die «Couleur locale» in der Oper des 19 Jahrhunderts / ed. by Becker, H. — Regensburg, 1976. — P. 23–44.

153. Beveridge, D. A Rare Meeting of Minds in Kvapil's and Dvořák's Rusalka: The Background, the Artistic Result, and Response by the World of Opera / D. Beveridge // Czech Music Around 1900. — Boydell & Brewer, 2017. — P. 61–80.

154. Beveridge D. Antonin Dvorak and the Concept of Czechness / D. Beveridge // Clavibus unitis. — 2018. — № 7/1. — P. 11–26.

155. Beveridge, D. Dvořák's «Dumka» and the Concept of Nationalism in Music Historiography / D. Beveridge // Journal of Musicological Research, 1993. — Vol. 12. — P. 303–325.

156. Clapham, J. Dvorak's Visit to Russia / J. Clapham // The Musical Quarterly. — 1965. — Vol. 51, № 3. — P. 493–506.

157. Clapham, J. The Operas of Antonín Dvořák / J. Clapham // Proceedings of the Royal Musical Association. — 1957. — Vol. 84. — P. 55–69.

158. Die «Couleur locale» in der Oper des 19 Jahrhunderts / ed. by Becker, H. — Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1976. — 403 p.

159. Dvořák and His World / ed. by Beckerman, M. — Princeton : Princeton University Press, 1993. — 296 p.

160. Frey, E. Rimsky-Korsakov, Snegurochka, and Populism / E. Frey // Rimsky-Korsakov and His World / ed. by Frolova-Walker, M. — Princeton, Oxford : Princeton University Press, 2018. — P. 63–94.
161. Frolova-Walker, M. Russian Music and Nationalism : from Glinka to Stalin / M. Frolova-Walker. — New Heaven ; London : Yale University Press, 2008. — 379 p.
162. Helmers, R. Not Russian enough? : nationalism and cosmopolitanism in nineteenth-century Russian opera / R. Helmers. — Rochester, NY: Univ. of Rochester press, 2014. — 233 p.
163. Horton, J. Listening to Topics in the Nineteenth Century / J. Horton // The Oxford Handbook of Topic Theory. — Oxford : Oxford University Press, 2014. — P. 642–664.
164. Hostinský, O. Antonín Dvořák ve vývoji naší dramatické hudby / O. Hostinský // Antonín Dvořák: Sborník statí o jeho díle a životě. — Prague : Umělecká Beseda, 1912. — S. 208–226.
165. Issiyeva, A. Representing Russia's Orient: From Ethnography to Art Song / A. Issiyeva. — Oxford : Oxford University Press, 2021. — 432 p.
166. Kimball, S. B. The slavs and the opening of the Czech national theatre, 1883 / S. B. Kimball // The Polish Review. — Vol. 6, № 4. — P. 77–92.
167. Kuna, M. Čajkovskij a Praha / M. Kuna. — Praha : Supraphon, 1980. — 86 s.
168. Lajosi, K. K. Opera and nineteenth-century nation-building : the (re)sounding voice of nationalism: Graad van doctor / K. K. Lajosi. — Amsterdam, 2008. — 301 p.
169. Liebhardt, geb. Peter M. Antonín Dvořák : «Biblische Lieder» op. 99 — eine Analyse / M. Liebhardt, geb. Peter. — URL: <https://www.grin.com/document/156644> (дата обращения: 25.08.2024)
170. Locke, B. S. Opera and Ideology in Prague : Polemics and Practice at the National Theater, 1900–1938 / B. S. Locke. — Rochester, NY : University of Rochester Press, 2006. — 458 p.

171. Nedbal, M. Dvorak's «Armida» and the Czech Oriental «Self» / M. Nedbal // *Current Musicology*. — № 84. — New York : Trustees of Columbia University, 2007. — P. 25–51.
172. Nedbal, O. Drobné vzpomínky na Dvořáka / O. Nedbal // *Hudební revue*, 1911. — Vol. IV/8–9. — P. 481–484.
173. Nejedly, Z. Dějiny opery Národního divadla / Z. Nejedly. — Díl I. — Praha, 1949. — 464 s.
174. Nejedlý, Z. Zdenko Fibich: zakladatel scénického melodramatu / Z. Nejedly. — Praha: Zdeněk Nejedlý, 1901. — 188 s.
175. Pry, P. Rozhovor s Antonínem Dvořákem / P. Pry. — URL: <http://www.antonin-dvorak.cz/ruzne/dvorak-o-sobe/1>. (дата обращения: 25.08.2024)
176. Randel, D. Harvard Concise Dictionary of Music / D. Randel. — Cambridge : Harvard University Press, 1978. — 577 p.
177. Rethinking Dvorak: Views from Five Countries / ed. by Beveridge, D. — Oxford: Clarendon Press, 1996. — 305 p.
178. Riley, M., Smith, A. D. Nation and Classical Music : From Handel to Copland / M. Riley, A. D. Smith. — Woodbridge : The Boydell Press, 2016. — 256 c.
179. Schick, H. Dvořák's Eighth Symphony : A Response to Tchaikovsky? / H. Schick // *Rethinking Dvořák : views from five countries* / ed. by Beveridge, D. — Oxford : Clarendon Press, 1996. — P. 155–168.
180. Seaman, G. The Rise of Slavonic Opera / G. Seaman // *New Zealand Slavonic Journal*. — 1978. — № 2. — P. 1–16.
181. Smaczny, J. Dvořák, his librettists, and the working libretto for «Armida» / J. Smaczny // *Music & Letters*. — Vol. 91, № 4. — Oxford : Oxford University Press, 2010. — P. 555–567.
182. Smaczny, J. Grand opera among the Czechs / J. Smaczny // *The Cambridge companion to grand opera* / ed. by D. Charlton. — Cambridge : Cambridge univ. press, 2003. — P. 366–382.
183. Šourek, O. Antonín Dvořák : letters and reminiscences / O. Šourek. — Prague : Artia, 1954. — 234 p.

184. Sowiński, A. Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych ... / A. Sowiński. — Paryż, 1874. — 436 s.
185. St. Pierre, K. Bedřich Smetana : Myth, Music, and Propaganda / K. St. Pierre. — Rochester : University of Rochester Press, 2017. — 178 p.
186. Suchet, J. Tchaikovsky. The man revealed / J. Suchet. — New York : Pegasus Books, 2019. — 275 p.
187. Taruskin, R. Non-Nationalists and Other Nationalists / R. Taruskin // 19th-Century Music. — Vol. 35, № 2. — Berkeley : University of California Press, 2011. — P. 132–143.
188. Tyrrell, J. Dumka / J. Tyrrell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 7. — London, 2001. — P. 697–698.

Список иллюстраций

Рис. 1. Дворжак. Струнный квартет D-dur В.18. III часть (тт. 1–4).

Рис. 2. Мелодия гимна «Гей, славяне!».

Рис. 3. Балакирев. Симфоническая поэма «В Чехии». Вступление. Два тематических элемента (тт. 1–12).

Рис. 4. Б. Кульда. Сборник «Svadba v národě Česko-slovanském». Песня № 57. «Co je na voze».

Рис. 5. Б. Кульда. Сборник «Svadba v národě Česko-slovanském». Песня № 63. «Ai tam za humny husi štěbetají».

Рис. 6. Балакирев. Симфоническая поэма «В Чехии». Основной раздел, тема (ц. 3, тт. 13–16).

Рис. 7. Б. Кульда. Сборник «Svadba v národě Česko-slovanském». Песня № 56. «Za našima humny dva duba».

Рис. 8. Б. Кульда. Сборник «Svadba v národě Česko-slovanském». Песня № 17. «Povězte nám o ni».

Рис. 9. Римский-Корсаков. «Фантазия на сербские темы». Вступление. Два тематических элемента (тт. 1–6).

Рис. 10. Collection Litolff № 1334. Сербская песня «Сунце јарко» в обработке К. Станковича.

Рис. 11. Чайковский. «Русско-сербский марш». Основная тема (тт. 5–12).

Рис. 12. Римский-Корсаков. «Фантазия на сербские темы». Вступление, развитие первого тематического элемента (тт. 11–18).

Рис. 13. Чайковский. «Русско-сербский марш». Средний раздел, первая тема — песня «Праг је ово милог Срба» (тт. 86–89).

Рис. 14. Чайковский. «Русско-сербский марш». Средний раздел, вторая тема — песня «Јер пушчани прах» (тт. 102–105).

Рис. 15. Дворжак. «Из “Букета славянских народных песен”» ор. 43. Хор № 3 «Děvče v háji» (тт. 18–20).

Рис. 16. Дворжак. «Из “Букета славянских народных песен”» ор. 43. Хор № 3 «Děvče v háji» (тт. 21–24).

Рис. 17. Дворжак. «Славянская рапсодия» ор. 45 № 1. Контрапункт двух тем (тт. 368–372).

Рис. 18. Дворжак. «Славянская рапсодия» ор. 45 № 1. Первый раздел. Секвенция с терцовым соотношением тональностей D-dur — F-dur (тт. 132–135).

Рис. 19. Дворжак. «Славянская рапсодия» ор. 45 № 3. Третья тема (раздел «Meno mosso», тт. 452–457).

Рис. 20. Дворжак. «Славянская рапсодия» ор. 45 № 3. Вступление. Соло арфы — имитация игры на варито (тт. 1–4).

Рис. 21. Дворжак. «Славянская рапсодия» ор. 45 № 2. Первый раздел (тт. 137–140).

Рис. 22. Дворжак. «Славянские танцы», № 1 (тт. 1–5).

Рис. 23. Дворжак. «Славянские танцы», № 3 (тт. 29–32).

Рис. 24. Дворжак. «Славянские танцы», № 4 (тт. 1–4).

Рис. 25. Сборник Бернарда. Песня № 28 «Уж как пал туман» (тт. 4–8).

Рис. 26. Дворжак. «Русские песни», № 6 «Ах, как пал туман» (тт. 4–8).

Рис. 27. Сборник Бернарда. Песня № 41 «Ах, утушка луговая» (тт. 1–4).

Рис. 28. Дворжак. «Русские песни», № 14 «Ах, утушка луговая» (тт. 1–4).

Рис. 29. Сборник Бернарда. Песня № 20 «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь?».

Рис. 30. Дворжак. «Русские песни», № 4 «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь?».

Рис. 31. Дворжак. Квартет № 10, ор. 51, II ч. «Думка». Тема главной партии (тт. 1–3).

Рис. 32. Дворжак. Квартет № 10, ор. 51, II ч. «Думка». Средний раздел главной партии (тт. 14–17).

Рис. 33. Дворжак. Квартет № 10, ор. 51, II ч. «Думка». Тема побочной партии (первый эпизод) (тт. 39–42).

Рис. 34. Дворжак. Квартет № 10, ор. 51, II ч. «Думка». Тема второго эпизода (тт. 88–91).

Рис. 35. Лист. Фортепианный цикл «Колосья Воронинц», S. 249. № 1 «Украинская баллада (думка)». Вступление (тт. 1–5).

Рис. 36. Лист. Фортепианный цикл «Колосья Воронинц», S. 249. № 1 «Украинская баллада (думка)». Основная тема (тт. 36–39).

Рис. 37. Лист. Фортепианный цикл «Колосья Воронинц», S. 249. № 3 «Жалоба (думка)». Вступление (тт. 1–4).

Рис. 38. Лист. Фортепианный цикл «Колосья Воронинц», S. 249. № 3 «Жалоба (думка)». Первая тема (тт. 37–40).

Рис. 39. Лист. Фортепианный цикл «Колосья Воронинц», S. 249. № 3 «Жалоба (думка)». Вторая тема (тт. 82–85).

Рис. 40. Дворжак. Фортепианный квинтет № 2, ор. 81, II ч. «Думка». Основная тема (тт. 1–7).

Рис. 41. Дворжак. Фортепианный квинтет № 2, ор. 81, II ч. «Думка». Экспозиция, второе варьированное проведение рефрена (тт. 89–93).

Рис. 42. Дворжак. Фортепианный квинтет № 2, ор. 81, II ч. «Думка». Реприза, третье варьированное проведение рефрена (тт. 189–192).

Рис. 43. Балакирев. «Думка», ВМ. 109. Первая тема (тт. 9–12).

Рис. 44. Балакирев. «Думка», ВМ. 109. Варьирование первой темы (тт. 57–60).

Рис. 45. Й. Сук. 6 пьес для фортепиано, ор. 7, № 5 «Думка». Тема (тт. 1–4).

Рис. 46. Й. Сук. 6 пьес для фортепиано, ор. 7, № 5 «Думка». Конец первого раздела, варьирование темы (тт. 29–32).

Рис. 47. Й. Сук. 6 пьес для фортепиано, ор. 7, № 5 «Думка». Динамизированная реприза (тт. 96–99).

Рис. 48. Дворжак. «Думка», ор. 12/1. Тема первого раздела (тт. 1–4).

Рис. 49. Дворжак. «Думка», ор. 12/1. Середина первого раздела (тт. 20–24).

Рис. 50. Дворжак. Фортепианный квинтет № 2, ор. 81, II ч. «Думка». Средний раздел, фугато (тт. 125–132).

Рис. 51. Дворжак. «Думка», ор. 35. Схема формы.

Рис. 52. Дворжак. Струнный секстет, ор. 48, II ч. «Думка». Схема формы.

Рис. 53. Дворжак. «Думка», ор. 12/1. Схема формы.

Рис. 54. Дворжак. Квартет № 10, ор. 51, II ч. «Думка». Схема формы.

Рис. 55. Дворжак. Фортепианный квинтет № 2, ор. 81, II ч. «Думка». Схема формы.

Рис. 56. Декорации II акта оперы Дворжака «Димитрий». Кремль. Декораторы К. Бриоски, Г. Бургхард, И. Каутский. 1882.

Рис. 57. Декорации II акта оперы Дворжака «Димитрий». Кремль. Декораторы К. Бриоски, Г. Бургхард, И. Каутский. 1882.

Рис. 58. Декорации IV акта оперы Дворжака «Димитрий». Кремль. Декораторы К. Бриоски, Г. Бургхард, И. Каутский. 1882.

Рис. 59. Дворжак. «Димитрий». I действие, 1 сцена, хор «Великое горе стихло».

Рис. 60. Дворжак. «Димитрий». IV действие, 5 сцена, Финальный хор.

Рис. 61. Дворжак. «Черт и Кача». I действие, Полька (клавир, с. 76).

Рис. 62. Дворжак. «Черт и Кача». I действие, Скочна (клавир, с. 78).

Рис. 63. Чайковский. «Черевички». I действие, 1 картина, Галоп (клавир, с. 30).

Рис. 64. Чайковский. «Черевички». II действие, 1 картина, Гопак (клавир, с. 100–101).

Рис. 65. Римский-Корсаков. «Ночь перед Рождеством», II действие, 3 картина, Плясовая колядка (клавир, с. 79).

Рис. 66. Дворжак. «Черт и Кача». II действие, измененная тема польки (клавир, с. 174).

Рис. 67. Римский-Корсаков. «Ночь перед Рождеством». III действие, 2 картина, Бесовская колядка (клавир, с. 201).

Рис. 68. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог, Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить» (тт. 11–15).

Рис. 69. Дворжак. «Русалка». I действие, первое появление героини, ее лейтмотив (клавир, с. 26).

Рис. 70. Римский-Корсаков. «Снегурочка». I действие, Ариетта «Как больно здесь», изменение лейтмотива (тт. 16–17).

Рис. 71. Римский-Корсаков. «Снегурочка». III действие, Сцена Снегурочки с Мизгирем, изменение лейтмотива (тт. 195–197).

Рис. 72. Дворжак. «Русалка». II действие, Оркестровый эпизод после сцены Принца с Княжной, изменение лейтмотива (клавир, с. 123).

Рис. 73. Дворжак. «Русалка». II действие, Балетная сцена (клавир, с. 126).

Рис. 74. Дворжак. «Русалка». III действие, Заключительная сцена (клавир, с. 262–263).

Рис. 75. Дворжак. «Русалка». I действие, лейтмотив Водяного (клавир, с. 25).

Рис. 76. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог, Сцена Весны с птицами, лейтмотив Мороза (тт. 2–7).

Рис. 77. Дворжак. «Русалка». I действие, тема водной магии (клавир, с. 20).

Рис. 78. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог, Сцена Весны с птицами, лейтмотив Лешего (тт. 30–31).

Рис. 79. Римский-Корсаков. «Снегурочка». III действие, Сцена Снегурочки с Мизгирем, Ариозо Снегурочки «Пригожий Лель» (тт. 24–27).

Рис. 80. Римский-Корсаков. «Снегурочка». III действие, Сцена Снегурочки с Мизгирем, «лейтгармония» Лешего (тт. 180–181).

Рис. 81. Дворжак. «Русалка». I действие, переход к арии Русалки, тема рока (клавир, с. 37).

Рис. 82. Дворжак. «Русалка». I действие, лейтмотив Бабы Яги (клавир, с. 7).

Рис. 83. Римский-Корсаков. «Царская невеста». I действие, 2 сцена, лейтмотив Бомелия (на словах Грязного «Благодарю за честь, Бомелий»).

Рис. 84. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог, Заключительная сцена, Песня Бобыля (тт. 17–20).

Рис. 85. Дворжак. «Русалка». II действие, Песня Лесника (клавир, с. 96–97).

Рис. 86. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог, Заключительная сцена, речитация Бобыля (тт. 35–36).

Рис. 87. Дворжак. «Русалка». III действие, речитация Лесника (клавир, с. 217).