

УДК 78.06, 782.1
ББК 85.317, 85.335

Ключевые слова

Сергей Танеев, «Орестея», мифология, правовые аспекты, оркестр, партитура, Чайковский, лейттема, премьера, эпистолярный, Всеволожский, Направник.

Петухова С.А.

«Орестея» С. И. Танеева: исследование и материалы

Публикация-анонс избранных разделов

Материалы настоящей публикации включают три раздела из готовящейся к изданию монографии «Орестея» С.И. Танеева: исследование и материалы». Каждый раздел посвящён области, о которой уже немало написано специалистами по творчеству Танеева. Таковы увлечение композитора философией и историей права, трактовка оркестра и подробности постановочных перипетий трилогии «Орестея». В результате проведённых изысканий оказалось возможным каждую из этих областей дополнить новыми сведениями и их интерпретациями.

Key Words

Sergey Taneyev, Oresteia, mythology, legal aspects, orchestra, score, Tchaikovsky, leading tone colour, première, epistolary, Vsevolzhsky, Nápravník.

Svetlana Petukhova

**Sergey Taneyev's *Oresteia*: Research and Materials.
Publication-announcement of selected chapters**

The present publication includes three sections from the forthcoming monograph *Sergey Taneyev's Oresteia: Research and Materials*. Each section is devoted to a particular area of Taneyev research, which has already been discussed in scholarly literature: the composer's fascination with philosophy and the history of law, his treatment of orchestra, and the ups and downs of the production of the *Oresteia* trilogy. As a result of our research, it has become possible to supplement each of these areas with new information and new interpretations.

Мифология, матриархат, примирение богов и справедливый суд

Сравнение либретто финальных сцен «Орестейя» Танеева с текстом эсхилловской трагедии началось сразу после премьеры оперы, состоявшейся 17 октября 1895 года. На следующий день критик Владимир Баскин писал:

Кончая <...> либретто одним только прославлением Афины-Паллады, составитель либретто уклоняется в сторону, отвлекая внимание зрителей от судьбы Ореста, по имени которого озаглавлены все три трагедии, объединённые одной руководящей мыслью, — мыслью об избавлении от тяготеющего над людьми Рока и водворении более разумных, светлых начал о правосудии, любви и кротости¹.

Эту оценку ещё днём позднее поддержал Николай Соловьёв:

Идея «Орестейи»² — освобождение человека новыми богами, Палладой-Афиной и Аполлоном, от тёмных неумолимых сил, их укрощение и умиротворение выражается в трилогии г. Танеева не как у Эсхила, религиозной процессией в честь Эриний, переименованных после их обращения в Эвменид, т[о] е[сть] божеств благосклонных, а изображением шествия Ореста в Акрополь. При чём же тут название последних трёх картин трилогии г. Танеева «Эвмениды»? Это просто игра пышными словами, а не серьёзное отношение к делу³.

1 Баскин В. С. [«Орестейя»] // Петербургская газета. 1895. № 286, 18 октября.

2 Такое авторское название трилогия имела до конца 1896 г., когда была переименована Танеевым в «Орестейю». Однако оба варианта названия продолжали существовать в документах на протяжении долгого времени. По этой причине они сохранены и здесь.

3 Соловьёв Н. Ф. Театр, музыка и искусства. Музыкальное обозрение. «Орестейя» — музыкальная трилогия г. Танеева // Биржевые ведомости. 1895. № 287, 19/31 октября.

С тех пор на протяжении уже более чем столетия подобные сравнения продолжают. В относительно недавних исследованиях акцентированы серьёзные расхождения в части сохранения *общего содержания мифа* — от событий десятилетней давности по отношению к сюжету «Орестейя» до тех, что произошли после его завершения.

<...> Либретто «Орестейя» не только не адекватно своему античному источнику, но просто несравнимо с ним. Ушла из сюжета сложная цепь вершения суда (не только линия «Агамемнон–Парис», но и важнейший узел трагедии, связанный с принесением в жертву Ифигении), сведена к минимуму сюжетная роль Электры <...> Нравственно-правовой аспект, центральный у Эсхила, почти выпал из оперы: нет сцены избрания ареопага, сообщается только факт. Влечение Танеева к античному сюжету <...> проявилось скорее в самом выборе сюжета, нежели в до конца последовательной передаче содержания литературного источника⁴.

Отступления от Эсхила симптоматичны. Некоторые продиктованы требованиями современного театра: то, о чём Эсхил рассказывает, в опере показано (например, зловещий сон Клитемнестры <...>); многие детали и подробности исключены, чтобы сделать действие более динамичным. Но самые значительные изменения произошли в финале. Противопоставление Эриний и Афины, древних демонов кровной мести и новых богов, по мысли крупнейшего исследователя греческой мифологии Иоганна Бахофена, есть отголосок реальной борьбы матриархата и нового отцовского строя. Согласно материнскому праву, Орест гораздо виновней Клитемнестры <...>. Но Орест выступил мстителем за отца, в котором воплощена идея рода. В финале трилогии старые и новые боги примиряются, мифологический конфликт разрешается, вражде приходит конец. Танеев услышал в Эсхиловом заключении ту ноту прославления блага, закона и справедливости, которая была ему особенно близка. <...> Центральным становится мотив праведного суда, снимающего вину с Ореста, ибо он искупил содеянное зло страданиями⁵.

Правовые аспекты содержания завершающей цикл трагедии «Эвмениды» учёные связывали прежде всего с её актуальностью для времени премьеры (458 г. до н.э.) Почти за полвека до неё (в 508–507 г. до н.э.) некий Клисфен — наследник уважаемого старинного рода — устранил разделение афинского населения на четыре родо-

4 Корабельникова Л. З. «Орестейя» // Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. С. 112.

5 Савенко С. И. «Орестейя» // Савенко С. И. Сергей Иванович Танеев. (Серия «Русские и советские композиторы»). М.: Музыка, 1984. С. 81–82.

племенных образования, куда вообще не входили представители некоторых социальных групп. Согласно реформе Клисфена,

отныне всё население Аттики, независимо от происхождения, было разбито на десять территориальных фил, каждая из которых посылала по пятьдесят представителей в преобразованный высший исполнительный орган афинского государства — Совет пятисот. Это учреждение в свою очередь было сделано подотчётным народному собранию, которое вследствие этого вновь приобрело давно утраченные им права. Таким образом, в результате осуществления реформ Клисфена был достигнут наивысший в истории Афин последних столетий уровень демократизации государственного устройства. На арену истории вышел не единственный человек — тиран или знатный правитель, а вся совокупность граждан, народ, «демос»⁶.

Отталкиваясь от этой точки зрения, Корабельникова объясняла интерес Танеева к данной теме кругом его общения, в котором находились и юристы-исследователи, в частности, Василий Маклаков — автор известной композитору статьи «Избрание жребием в Афинском государстве»⁷. Она была написана на основе студенческого семинарского доклада, рассматривавшего недавно найденное в Британском музее (1890) сочинение Аристотеля «Афинская полития» (вариант перевода — «Афинское государство», возникло около 330 года до н.э.), до того считавшееся утраченным.

Читая эту работу, где жребий изображался как религиозный обряд, имевший целью привлечь выражение воли богов к избранию властей, я отмечал себе слабые стороны этой теории <...> — позднее вспоминал Маклаков. — И я начал мой доклад такими словами: «Жребий сам по себе не имеет никакой политической сущности, не есть выражение определённой государственной идеи, будь то народоправства или олигархии; он действовал в разное время, по разным поводам и с разными последствиями. Ошибочно считать

⁶ Ярхо В. Н. Эсхил. М.: ГИХЛ, 1958. С. 11.

⁷ Маклаков В. А. I. Избрание жребием в Афинском государстве // Маклаков В. А., Гершензон М. О. Исследования по греческой истории. М.: Унив. типогр., 1894. С. 1–92.

Ссылки на публикацию данного исследования в «Учёных записках Императорского Московского университета» (Отдел историко-филологический, 1894), и ныне встречающиеся в литературе, являются ошибочными. Отдельный оттиск «Учёных записок», о котором пишет Маклаков в своих воспоминаниях (см. след. сноску), — это указанное выше издание, в реальности не имеющее такого названия. А приводимый иногда более развёрнутый заголовок данной работы — «Избрание жребием должностных лиц в Афинском государстве» — относится не к ней, а к семинарскому сообщению того же автора (1892).

демократию понятием, его создавшим; при возникновении своём он не был вызван ни политическим принципом, ни конституционной теорией. Если искать то общее, что заставляло греческую мысль прибегать к жеребьёвке как в VI так и в V веке [до н.э.], то мы найдём, что причиной жребия в политической сфере было то же, что и в обыденной жизни: к жребью обращались тогда, когда почему-нибудь становилось невозможным избрание. <...> Когда в V веке [до н.э.] идея народоправства требовала избрания народом, а сами избиратели имели и равное право, и равную претензию на занятие должностей, нетрудно видеть, что выбор, который и исторически и логически предшествовал жребью, делался невозможным, и тогда жребий становился наилучшим исходом даже с нашей, предубеждённой против него, точки зрения. Жребий возник, следовательно, не как плод политической изобретательности, а скорее как уступка практической необходимости и начал действовать в Афинах раньше, чем была придумана государственная теория, его объясняющая⁸.

Если проанализировать финальные сцены «Эвменид» с этой точки зрения, то и «случай Ореста» вполне можно расценить как частное проявление жеребьёвки в ситуации «равных прав» и «равных претензий», действовавших на стадиях и обвинения, и вынесения приговора. Сперва состоялось обсуждение прав и претензий Ореста как убийцы матери и Клитемнестры как убийцы мужа, затем — двух групп «<...> достойнейших афинских граждан», из которых «Афина предпочитает учредить судейскую коллегия»⁹. И когда число этих «достойнейших» голосов, отданных «за» и «против», уравнилось, Афина собственноручно бросила в пользу героя последний камешек, привлекая таким образом «выражение воли богов» к принятию решения народа.

В результате точного следования за идеей Эсхила выходит, что с наступлением новой судебной реформы по существу ничего не изменилось. И в этих обстоятельствах утверждение, что в основу правового спора положены отголоски «реальной борьбы матриархата и нового отцовского строя», представляется возможным, однако лишённым смысла согласно логике развития действия. Тем более что эта борьба, истинная или мнимая, в любом случае завершилась в трагедии не победой «нового» над «старым», а их «примирением», как справедливо указано выше. Предлагая эриниям земное жилище, от «всех бед избавленное», Афина уточняла:

⁸ Маклаков В. А. Из воспоминаний. Уроки жизни [до 1907]. М.: Моск. школа политич. исследований, 2011. С. 180, 182–183.

⁹ Ярхо В. Н. Эсхил. С. 180.

Без твоего согласия / Не будет счастлива пусть ни одна семья.
Хор (с удивлением). Ты сделаешь, чтоб я могла так много?
Афина. Да будет счастлив тот, кто чтит тебя.
Хор. И навсегда мне это обещаешь?
Афина (решительно). Не говорю, чего я не свершу.
Хор. Ты, кажется, смягчить мой гнев желаешь. / Перестаю быть гневной¹⁰.

Вряд ли богини мести волею Афины смогли бы одновременно превратиться в хранительниц семейного очага. Скорее всего воспетое драматургом «примирение» имело символический смысл, отражая если не смену матриархата патриархатом, то иные, реально происходившие, события.

Однако симптоматично, что впервые содержание «Орестей» было связано с изучением эволюции семейного права задолго до появления трилогии Танеева — и даже до выхода в России полного перевода трагедии. В фундаментальном труде социолога и этнографа Иоганна Якоба Бахофена (1815–1887) «Материнское право. Исследование гинекократии старого мира в соответствии с её религиозно-правовой природой» (1861)¹¹ матриархат был впервые представлен в качестве не только мировоззрения и типа социальной организации, но и исторического периода, отголоски реального существования которого отражены в древнегреческой и иной мифологии.

Бахофен трактовал трагедию Эсхила в качестве ценного исторического источника, повествующего о том, как

Орест убивает свою мать, чтобы отомстить за отца. Эринии выступают против матереубийцы; Аполлон, внушивший ему это деяние, а также очистивший его от скверны, защищает его. Эринии берут под защиту Клитемнестру, Аполлон — Агамемнона. Одна представляет материнское, другой отцовское право. По этому праву, данному Зевсом, отцом <...> Аполлона и Афины, и оправдывается Орест при равном количестве голосов благодаря *calculus Minervae*¹²

- ¹⁰ Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила, данная на греческом языке в Афинах в 459 г. до Рожд[ества] Хр[истова], или за 2342 года до нашего времени. Перевёл с греческого Н. [П.] Котелов. СПб.: типогр. В.С. Балашева, 1883. С. 306. Здесь и далее все типографские выделения в текстах цитат принадлежат их авторам либо редакторам изданий.
- ¹¹ *Bachofen J.J. Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur.* Stuttgart: Verlag von Kraus und Hoffmann, 1861. Книга поныне не переведена на русский язык целиком.
- ¹² «Камешек Минервы» — выражение, которое после описания суда над Орестом стало обозначать равенство голосов, имевшее оправдательную силу. Минерва — древнеримское имя Афины.

в тяжбе о кровопролитии, первой, проведённой смертными. Наследие былых времён повергнуто. Его место занимает новый принцип. Прежде царила связь между матерью и дитятей. Теперь рядом с женой уверенно становится муж. <...> Материнское право ведёт свое происхождение из материи и относится к материальной жизни человека, к плоти; отцовское право относится к ее нематериальной, духовной стороне. Первое имеет физическую, второе нефизическую природу. Принцип телесности подчиняется принципу духовности. Тем самым только теперь супружество поднимается на свою истинную высоту. Ведь эринии не почитали и презирали священный брачный союз, в чём и упрекает их Аполлон <...>. Поэтому преступление Клитемнестры для них ничего не значит и не может оправдать в их глазах справедливое, хотя и кровавое, деяние Ореста. В этом смысле отцовское право равнозначно брачному праву и является исходной точкой совершенно новой эпохи, эпохи твёрдого порядка в семье и государстве, эпохи, несущей в себе семена мощного развития и пышного расцвета. С этой новой ступени Афина хочет вести свой народ к высшей мощи¹³.

Данные положения, никогда не имевшие широкого хождения в России, ввёл в научный обиход Фридрих Энгельс в своей «Истории первобытной семьи» (1891)¹⁴. Бегло пересказывая основные тезисы концепции Бахофена, он подчёркивал:

Это новое, но совершенно правильное толкование «Орестей» представляет собой одно из прекраснейших и лучших мест во всей книге Бахофена, но оно в то же время доказывает, что Бахофен по меньшей мере так же верит в Эриний, Аполлона и Афины, как в своё время Эсхил; а именно — он верит, что они в греческую героическую эпоху совершили чудо: ниспровергли материнское право, заменив его отцовским. Ясно, что подобное воззрение, по которому религия имеет значение решающего рычага мировой истории, сводится в конечном счёте к чистейшему мистицизму¹⁵.

В науке о Танееве «правовая» концепция впервые стала объектом рассмотрения в монографии Григория Бернандта, вышедшей первым изданием в 1950 году. Судя по всему, книга готовилась на протяжении как минимум предшествовавшего десятилетия, и область, с которой начал свои изыскания учёный, охватывала как

- ¹³ *Bachofen J.J. Das Mutterrecht.* S. 45, 46. Пер. А.В. Ивановой-Дятловой (Фраёновой), которой я выражаю огромную благодарность.
- ¹⁴ *Энгельс Ф.* История первобытной семьи (Бахофен, Макленнан, Морган). Предисловие к четвёртому немецкому изданию работы «Происхождение семьи, частной собственности и государства» // *Маркс К. и Энгельс Ф.* Сочинения / Институт марксизма-ленинизма ЦК КПСС. М.: ГИПЛ, 1962. Т. 22. Изд. 2-е. С. 214–225.
- ¹⁵ *Энгельс Ф.* История первобытной семьи. С. 217.

раз эстетические воззрения композитора¹⁶. В те времена подобные работы требовали привлечения серьезнейшей идейно-философской основы для любых рассуждений; помимо «Предисловия» Энгельса, в исследование включена выдержка из «Лекций по эстетике» Гегеля, и по тексту очень хорошо видно, что эта цитата трактована автором в качестве формального показателя «идейности».

Как писал Гегель, «у греков, в трагедиях которых важное значение имеет пафос, субстанциональное содержание человеческих поступков, а не субъективный характер, судьба в высшей степени затрагивает этот определённый характер, который и не развивается, по существу, в пределах своих действий, а остаётся до конца тем, чем был в начале»¹⁷.

В первоисточнике это наблюдение Гегеля завершается следующим, у Бернандта отсутствующим и по сути отрицающим сказанное ранее:

Но на данной ступени развитие действия есть также и развитие индивидуума в его субъективной внутренней жизни, а не только внешнее движение событий¹⁸.

Культурологическая интерпретация образа эриний как носительниц и защитниц материнского права закрепились в области изучения не только трагедии Эсхила, но и оперы Танеева, именно благодаря Бернандту. Хотя уже в исследовании Виктора Ярхо, появившемся всего восемью годами позднее, подчёркнут именно общесоциальный характер вмешательства «ужасных мстительниц».

Если в суде одержит верх этот матереубийца, — рассуждают богини [эринии], — произойдет ниспровержение всех старых законов. Родителям придётся терпеть поругание и притеснения от собственных детей, и тогда напрасно люди станут взывать о защите к ним, Эриниям: опозоренные победой Ореста, они не будут больше преследовать за преступления, и трон Правды рухнет навеки. Ибо страх <...> — орудие Правды. Если город или народ не боится ничего на свете, разве он станет почитать Правду? Нельзя не заметить, что в этих рассуждениях Эринии

¹⁶ См.: Бернандт Г.Б. Основной принцип эстетических воззрений С.И. Танеева // Советская музыка. 1939. № 6. С. 71–78; Он же. Сергей Иванович Танеев. Эскиз характеристики // Советская музыка. 1940. № 7. С. 40–48.

¹⁷ Цит. по: Бернандт Г.Б. С.И. Танеев / Под ред. Н.Н. Юденич. М.: Музыка, 1983. Изд. 2-е. С. 110.

¹⁸ Гегель Ф. Лекции по эстетике. Кн. 2 // Гегель Ф. Сочинения. Т. XIII / АН СССР, Институт философии. Пер. Б.Г. Столпнера. М.: Гос. социально-экономич. изд-во, 1940. С. 141.

забывают о своей основной роли защитниц материнского права и выступают скорее в качестве охранительниц нравственных устоев общества вообще¹⁹.

Но если в «Эвменидах» Эсхила не воспето наступление новой судебной реформы, не акцентирована смена первобытной социально-семейной формации, наконец, если пока не установлена прямая связь этого произведения с событиями мифологической истории, возможно тогда, что пафос его финальных сцен заключён не в «прославлении справедливости», а в чём-то другом.

В недавнем исследовании утверждается, что Эсхил отразил в пьесе своё отношение не только к реформе Клизфена, но и к более поздней реформе Эфиальта (462 г. до н.э.), ограничившей функции Ареопага в связи с коррумпированностью некоторых его членов. Реформа не продержалась и года, когда Эфиальт был убит (461 г. до н.э.) и на его место был избран Перикл — знаменитый полководец, оратор и литератор, одним из сторонников которого являлся Эсхил.

Разбирая противоречия научных взглядов и точек зрения на эту проблему, автор данного исследования констатирует:

<...> Афинские зрители трагедии должны были ассоциировать «скверну» матереубийцы Ореста со «скверной» Перикла, потомка Алкмеонидов. В трагедии отмечается <...>, что Орест уже получил ритуальное очищение в Дельфах и не является с тех пор формально «осквернённым». Это также прямой намёк на Алкмеонидов, получивших в VI в. до н.э. аналогичное очищение (и тоже в Дельфах). Оправдание Ореста Ареопагом, таким образом, косвенно служило оправданию Перикла в глазах общественного мнения. Не случаен и пассаж о большей «сравнительной ценности» отца по сравнению с матерью, о малой важности материнского начала в человеке. Это место, со времён Бахофена и Энгельса трактовавшееся как отражение борьбы патриархального и матриархального принципов, может получить конкретную политическую интерпретацию: Перикл был причастен к «скверне» Алкмеонидов именно по матери!²⁰

Далее автор указывает, что в древнегреческой драматургии — и позднее в научной литературе — учреждение Ареопага нередко связывалось вовсе не с историей обвинения и оправдания Ореста, а с совершенно другим делом — тяжбой Посейдона и Ареса. В этих условиях

¹⁹ Ярхо В.Н. Эсхил. С. 181.

²⁰ Суриков И.Е. Афинский Ареопаг в первой половине V в. до н.э. [1995] // Суриков И.Е. Античная Греция. Политогенез, политические и правовые институты. Opuscula selecta II. М.: Изд. Дом ЯСК, 2018. Изд. 2-е. С. 296–297.

<...> рассказ Эсхила о создании Ареопага для суда над Орестом имеет уже то преимущество, что он привязывает к нему Эвменид <...> с культом которых это судилище было давно и неразрывно связано.

<...> Эсхил принимает реформу Эфиальта и в то же время прославляет Ареопаг. В этом нет никакого противоречия <...> если признать, что объективно реформа, снимая политические функции Ареопага, лишь способствовала укреплению его религиозного, морального, судебного престижа: именно эти стороны деятельности ареопагитов выдвинуты на первый план. <...> Чаяния Эсхила оказались созвучными настроениям демоса, удовлетворённого восстановлением традиционного облика древнего учреждения, подобного которому, по словам драматурга, не существовало нигде <...>²¹

История обрастания финальных сцен танеевских «Эвменид» различными толкованиями и концепциями очень хорошо иллюстрирует движение научной мысли в принципе — уверенность ею даже тех территорий, которые не предоставляют для этого надёжных предметных опор.

Ни в одном из описаний библиотеки Танеева не обнаружено упоминаний о книге Бахофена, не говоря уже об «Истории первобытной семьи» Энгельса и «Лекциях по эстетике» Гегеля. Доклад Маклакова «Избрание жребием должностных лиц в Афинском государстве» был прочитан во второй половине 1892-го в закрытом семинаре и вышел из печати в 1894-м, спустя примерно год после того, как Танеев поставил в финальной картине первой редакции оперы дату её завершения²².

Конечно, он задумывался над тем, что именно желал прославить в соответствующих сценах великий Эсхил. И дал своё толкование:

Кто сердечным покаяньем / и слезами грех омыл,
Кто очистился страданьем, / тот прощенье заслужил.

Смысл финальных стихов оперы совершенно верно отмечен исследователями; другой вопрос, что в данном случае «справедливый суд», «новый закон» и вообще «закон» представляют сферу, скорее противостоящую «искуплению содеянного зла страданиями».

Именно фурии Эсхила прежде всего являли образное воплощение действия «закона», в рамках которого алгоритм «убийство–месть» разворачивался автоматически, как будто в момент преступления

²¹ Там же. С. 298.

²² См.: ОР РНБ. Ф. 761 (Танеев С.И.) № 7. «Орестея». Автограф партитуры. Т. 3. Ч. III. Авторская дата завершения третьей картины оставлена на л. 109 об.: «Конец. / 8 Августа 1893 г. <...>».

где-то в отдалении нажимали кнопку. Видимо, эта бесчеловечность реакции и воспринималась как отражение поведения Рока, безличного, космически равнодушного, и потому её так боялись. Никакие обстоятельства не давали преступнику права на помилование, механизм вмешательства высших (в буквальном изображении — низших) сил работал бесперебойно, прекрасно обходясь без помощи людей. Такая система была близка олицетворению поведения Природы, которую нельзя попросить и до которой не докричаться с земли.

А Боги «Эвменид» впервые выведены у Эсхила как антагонисты Природы и заведённого ею порядка вещей; эти Боги ближе земному канону, в их образах персонифицированы многие понятные качества и реакции. Пользуясь привычной театральной терминологией, можно даже заметить, что топос *божественного* в этой трагедии обнаруживает внутренний драматургический рост.

Стремление к *божественному равновесию* проявляется сперва в поведении не только «ужасных чудовищ» подземного мира, но и лучезарного Аполлона.

Орест

Он громко призывает, / Грозит, что я жестокие мученья

Почувствую в взволнованной груди, / Когда не стану мстить отца убийцам <...>

Поведал он, что божества земли / На нас во гневе, жаждут утоленья <...>

Упомянул отцовской крови фурий, / Когда не стал бы мстить я за отца²³.

При таком отношении «бессмертных» к покорным орудиям их воли выходит, что сын убитого матерью отца был обречён на гибель в любом случае, оказавшись между Сциллой «отцовской крови фурий» и Харибдой «фурий материнских». Божественное равновесие отзывалось *божественным равнодушием*; гибель Ореста была предрешена до того момента, когда он бросился за защитой к Аполлону. Бог и Рок, сперва выступавшие заодно, в «Эвменидах» уже представляли полярные силы.

Конечно, в такой трактовке мифа ещё не было человечности, *гуманизма*, как его понимали в более поздние времена. Но предпосылки — были. И их не мог не почувствовать Танеев. Главное, что подчеркнул он в своём финале «Орестеи», — *индивидуальность* судьбоносного решения, не опиравшегося на ранее установленные алгоритмы судебного исполнения, опыт и прецедент. Начиная с этого события наличие прецедента, по-видимому, оказывалось вообще

²³ Орестея. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила <...>. С. 195–196.

не обязательным и не нужным, так как общий закон в каждом новом случае мог быть откорректирован с учётом неких очень важных и значительных приводящих обстоятельств. В первый раз таковыми стали страдания и раскаяние Ореста.

В предварительной редакции либретто и в соответствующих нотных эскизах находится обращение героя к божеству, позднее купированное композитором:

Покорствуя внушенью твоему, / Я мать убил рукою святотатной.
За смерть отца ты мстить мне повелел. / Из-за тебя я стал добычей фурий.
Спаси же, спаси меня от них, / Ты для меня — последняя надежда²⁴.

У Эсхила этих страстных, очень человеческих напоминаний, конечно, нет; он обошёлся выдержанным и дипломатичным намёком:

Царь Аполлон! тебе чужда неправда. / О том ты знал, о том ты не забудь.
Твоё ж могущество ручательством мне будет²⁵.

Спустя три с половиной года после премьеры оперы Фаддей Зелинский выпустил своё знаменитое исследование «Идея нравственного оправдания. Её происхождение и развитие», где проблематика трагедии Эсхила впервые в России фундаментально рассмотрена в поле действия не столько политических, юридически-правовых и исторических, сколько этических идей. Симптоматично, что прообраз богинь-мстительниц, ранее укоренённый в литературе как одно из проявлений Рока, то есть внеличных сфер, у Зелинского оказывается частью натуры героя, его реакций, его *совести* — здесь это слово, определяющее поведенческие стереотипы *нового мира*²⁶, наконец-то произнесено.

Сам бог внушил юноше, что он не сотворит греха, исполняя его волю, и юноша поверил ему; все одобряют его <...> все признают волю бога непогрешимой, — и всё же он не чувствует себя спокойным. <...> Какая-то таинственная сила говорит ему, что он всё-таки неправ, что есть нечто, против чего сам бог бессилен. Ещё одно мгновение — и расшатанный ум Ореста уступит напору этой

24 РГАЛИ. Ф. 880 (Танеевы В.И. и С. И.) Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 35; ГМЗЧ. Ф. 5. В1. № 162. Автограф II. [Л. 1 об.]

25 Орестея. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила <...>. С. 259.

26 В некоторых переизданиях «Идеи нравственного оправдания» Зелинского её последний раздел называется «Неразрешённый вопрос: новый мир».

новой силы; овладевающее им безумие поэт, следуя народным представлениям, воплотил в образе ужасных богинь-мстительниц подземной тьмы.

Вняла Паллада речам обеих сторон; но и она не решается произнести приговор, который явился бы законом, извне навязанным человеческой совести. Пускай человеческая личность ищет себе опоры и оправдания во мнении совокупности лучших из равных себе, — вот завет Паллады грядущим временам — всем временам, как она сама объявляет.

<...> Один голос решает участь подсудимого и, что важнее, сомнения совести грешника в ту или другую сторону. Но если это так, то где же совокупность? Сознавал ли поэт это затруднение? О да, сознавал. «Честно ведите счёт голосам, чужестранцы, — говорит Аполлон ареопагитам, — тщательно следя, чтобы при разборе не случилось ошибки. Отсутствие одного голоса может причинить великое горе; прибавление одного голоса может вновь поднять пошатнувшийся дом». Но, говоря так, он только подчёркивает затруднение, а не разрешает его. И снова возникает томительный, проклятый вопрос: «могу ли я считать, что нашёл себе опору и оправдание во мнении совокупности лучших из равных мне, если эта совокупность сводится к одному лишь голосу?» И на этот вопрос Эсхил ответа не нашёл²⁷.

Всегда одинаковое, бестрепетно соблюдаемое *равновесие* в действиях «суда» и «закона» — и даже «божьего закона» — противопоставлено здесь человеческим попыткам, ошибкам, сомнениям, метаниям. Вопросам, брошенным в бесконечность нередко без надежды на ответы.

Оркестр «Орестеи»

В совокупности рукописных материалов, принадлежащих истории создания «Орестеи», зафиксированные в партитурном виде занимают совсем небольшое место. Таких источников сохранилось из шестидесяти с лишним не более 11, причём три из них непосредственно относятся к сочинениям, не вошедшим в состав оперы. Это развёрнутый эскиз и дирижёрская партитура Увертюры *e-moll*²⁸, а также Антракт *c-moll*²⁹, первоначально, по-видимому,

27 Зелинский Ф. Ф. Идея нравственного оправдания. Её происхождение и развитие. IX, X. // Мир Божий. 1899. № 2, февраль. С. 29, 30, 31.

28 ГМЗЧ. Ф. 5 (Танеев С.И.) В1. № 127. Автограф. 32 л. с об.; ОР РНБ. Ф. 761. № 1. Автограф. 31 л. с об.

29 ГМЗЧ. Ф. 5. В1. № 147. Л. 2-7 с об. Об этом подробнее см.: Петухова С.А. Танеев в работе над оперой «Орестея»: несостоявшийся до минор // IV Международная Интернет-конференция «Музыкальная наука в едином культурном пространстве». Раздел «Источниковедение и текстология». М.: РАМ, 2016. С. 17-21.

предназначавшийся для вступления к III действию и позднее заменённый на Антракт d-moll.

Остальные восемь источников представляют наброски материала разных картин и сцен в разной степени приближения к окончательным вариантам. Это фрагменты сцен Ореста для III акта — монолога «За смерть отца ты мстить мне повелел» (№ 25)³² и финальных ариозо (№ 27, 29)³³, сцены Стража и первого хора (акт I № 1–2)³⁴, сцены Клитемнестры с хором (акт I № 3)³⁵, хора из сцены Кассандры «Твой дар известен нам, пророчица» (акт I № 8) и финального хора оперы «Слава Афине» (акт III № 30)³⁶, а также разрозненных номеров и сцен актов I (картина 2 № 5, 6, 8, 10) и II (№ 12)³⁷.

Большой процент материала почти всех перечисленных источников оставлен в виде редуцированной партитуры. Подобных разделов, только более кратких, содержится немало и в корпусах других танеевских автографов; единичные указания инструментов нередко зафиксированы на страницах даже наиболее ранних манускриптов. Однако эти разрозненные пометы, к сожалению, невозможно свести в какую-либо систему.

Танеев начал обдумывать оркестровку будущей оперы в июле 1887 года, а писать партитуру — в середине 1892-го. Наиболее объёмный документ, непосредственно предшествовавший её созданию, — дирижёрская партитура Увертюры e-moll, откуда перенесены в оперу семь разделов, нередко в максимально близких оркестровых вариантах. Это тема рока, обе темы фурий, тема дуэта заговорщиков, обе темы Аполлона и тема заключительного хора.

Более никаких материалов, примыкающих к написанию инструментовки «Орестеи», не обнаружено. Остаётся принять тот факт, что автор оркестровал оперу сразу большими разделами, начав с первой картины и далее вразброс, как об этом свидетельствуют даты, проставленные в нотах³⁸.

32 ГМЗЧ. Ф. 5. В1. № 162. Автограф II. [2 л. с об.] Предположительная датировка: лето 1890 — весна 1892 гг.

33 Там же. № 166. 4 л. Предположительная датировка: 1893 — лето 1894 гг.

34 Там же. № 167. Автограф I. 8 л. Предположительная датировка: весна–лето 1891 г.

35 Там же. № 165. Автограф. [5 л.] Предположительная датировка: лето 1891–1893 гг.

36 Там же. № 170. Автограф II. Л. 1–2 и 3–6. Записан с неравномерной плотностью системами по 2–12 строк. Датировка не установлена.

37 Там же. № 170. Автограф IV. 18 л. Записан с неравномерной плотностью системами по 2–6 строк. Датировка не установлена.

38 ОР РНБ. Ф. 761. № 3, 6 и 7. Партитура оперы в 3 т.

Том I	Часть I	Картина 1	Л. 61	«Останкино / 1 Января 1893 / С. Танеев»
		Целиком	Л. 3	«Окончена 12го Июля 1894 года»
Том II	Часть II	Картина 1	Л. 43 об.	«С. Танеев. 10 Января 1894. Черниговский скит близ троицкой Лавры»
		Картина 2	Л. 94	«22 Августа 1893. Архидиаконский погост, близ Мстёры Влад[имирской] губ[ернии]»
Том III	Часть III	Картина 2	Л. 72 об.	«С. Танеев, 12 Июля 1894 / Пятигорск Верхний бульвар д[ом] А.Е. Каневской»
		Картина 3	Л. 109 об.	«Конец. / 8 Августа 1893 г. Владим[ирской] губернии, близ Мстёры, архидиаконский погост»

Трёхтомная партитура, получившаяся в итоге, ныне демонстрирует компендиум из нескольких оркестровых редакций: первой, представленной автором в Мариинский театр за период с 21 июня по середину июля 1894 года; второй, сделанной для премьеры и состоящей в сокращении не только разделов текста, но и плотности инструментального полотна; третьей, предназначенной для издания, осуществлённого Беляевым (1900), где большинство постановочных купюр раскрыты, а партии некоторых инструментов ещё и дополнительно усилены.

Это та самая партитура, что была взята Беляевым из театральной библиотеки и после публикации не вернулась обратно³⁹. Она зафиксирована переписчиком чёрными чернилами, а под ней на большинстве страниц вписано красными и синими чернилами двухстрочное переложение оркестрового сопровождения (иногда отсутствующее из-за недостатка места).

Многослойность текста манускрипта — следствие невыполненного обещания театра копировать эти ноты для сценических репетиций, оставив автору оригинал, особенно ему дорогой из-за замечаний Чайковского, сохранённых на страницах второй картины II части. О них Танеев специально уведомил коллег на титульном листе второго тома партитуры:

NB. Во 2й картине на стр. 76, 77, 78, 87, 96, 105, 167 находятся отметки карандашом, сделанные П.И. Чайковским. Прошу сохранить их в целости. С[ергей] Т[анеев]⁴⁰.

39 Беляев отдал её в Публичную библиотеку, сообразуясь с невысказанным пожеланием Танеева держать подальше от будущих постановщиков изрезанное сокращениями произведение.

40 Там же. № 6. Л. 1.

Чайковский оставил три мелкие пометы возле обозначений некоторых знаков и штрихов в ариозо Ореста «О, отец» (ц. 159)⁴¹ и четыре реплики. Из них две посвящены избыточной плотности инструментовки.

Раздел	Помета Чайковского
Хор невольниц, строфа 2 «Мечь бережёт свою жертву до времени» (ц. 163 с т. 13)	Не слишком ли густа тут инструментовка???, хотя она очень красива»
Хор невольниц «Лейте слёзы вы, рыдая» (ц. 169)	«Очень красиво! Но и здесь оркестр, боюсь, задавит голос»
Дуэт «Милые черты мне боги дали видеть» (ц. 174)	«Мне кажется, что это никак не adagio»
Дуэт «О, отец, пошли нам помощь» (ц. 194)	«Весьма одобряю!» ⁴²

Не только Чайковский, но и другие коллеги-композиторы в основном не скрывали от Танеева ни своих похвал, ни порицаний. В особенности Аренский и Римский-Корсаков, принимавшие большое участие в судьбе «Орестеи», неоднократно указывали её автору на необходимость всё того же — купюр и облегчения оркестра. Танеев, прилежно занеся в дневник все замечания⁴³, не прислушался ни к одному.

Скорее всего, именно премьера «Орестеи» привлекла к Танееву внимание Беляева⁴⁴, постепенно ставшего монопольным издателем произведений композитора. Среди них находится и комплект нот трилогии: переложение для пения с фортепиано и, главное, партитура.

<...> Он [Беляев] издал мою оперу в партитуре — преимущество, которого были лишены наши главные оперные композиторы Глинка, Даргомыжский, Серов⁴⁵. Вообще, для меня было большою удачею в жизни, что сочинения мои издавались Беляевым, — писал Танеев после его смерти⁴⁶.

⁴¹ Там же. Л. 48 об., 49, 49 об. арх. паг. Указанные Танеевым выше номера листов относятся к его собственной пагинации.

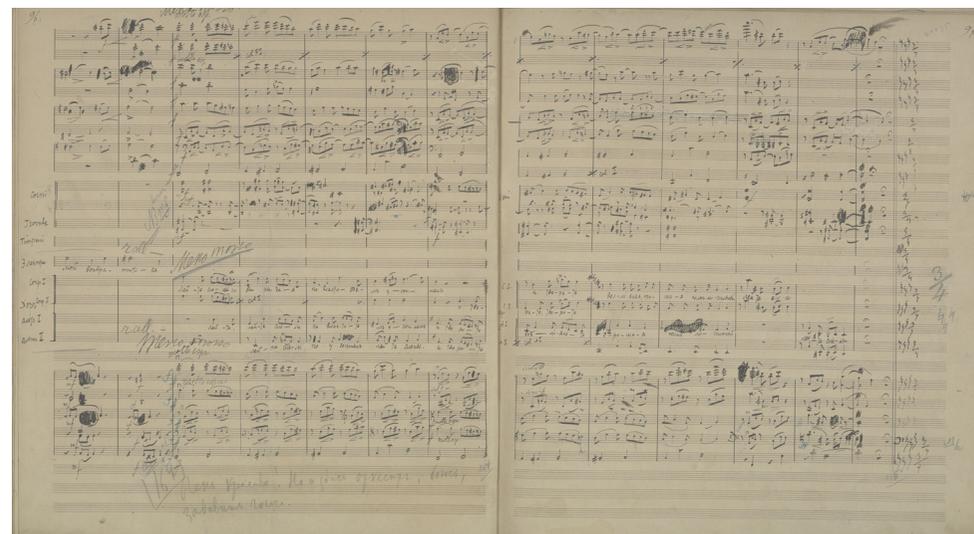
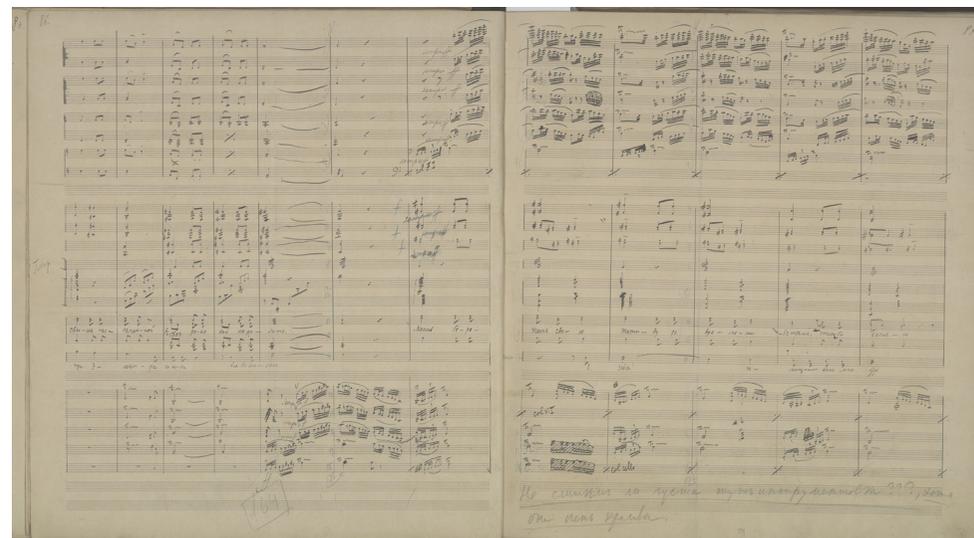
⁴² Там же. Л. 54, 58 об., 63, 94 арх. паг. = л. 87, 96, 105, 167 авт. паг.

⁴³ Танеев С.И. Дневники. В трёх книгах. 1894–1909. Кн. 1. 1894–1898 / Текстологич. ред., вступ. ст. и комм. Л.З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1981. С. 131, 133.

⁴⁴ Переписка Танеева и Беляева началась 17 января 1896 г. и содержит 310 сохранившихся документов и семь пока не обнаруженных.

⁴⁵ Как известно, первой оперой русского композитора, изданной в России в виде партитуры, стал «Евгений Онегин». (См.: Евгений Онегин. Лирические сцены в 3-х действиях. Текст по Пушкину, музыка П. Чайковского. М.: у П. Юргенсона, [1879]).

⁴⁶ С.И. Танеев — В.И. Масловой. 1891–1904 // Чайковский П.И., Танеев С.И. Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. С. 423. Письмо от начала января 1904 г.



Илл. 3–4. Листы II части партитуры переписчика с замечаниями Чайковского (ОР РНБ. Ф. 761. № 6. Л. 54 и 58 об.)

Благодаря Беляеву не только стал доступным для исследователей трёхтомный манускрипт, но и переделка его для издания возвратила Танееву ощущение авторства «Орестейи», сильно поколебленное её печальной постановочной историей. Композитор взялся за исправления с энтузиазмом не позднее февраля 1898 года, однако на их качество, думается, повлияло отсутствие коллегиальной критики. И обидно, конечно, что ныне анализ оркестровки оперы ограничен лишь её второй — цельной и опубликованной — редакцией.

Её основное отличие от первой редакции подчёркнуто в воспоминаниях Глазунова:

<...> Ещё до напечатания «Орестейи» Танеев, оркестрируя оперу, воздержался от введения тромбона в первые два действия. Он особенно сэкономил в эффектах и приберёг тромбон для более сильных красок. Будучи горячим и страстным поклонником культа Моцарта, Танеев совершенно инстинктивно в «Орестейе» руководился советом творца «Дон Жуана» и хотел обойтись без тромбона, но ввёл его значительно позже в 1-е действие⁴⁷.

Здесь память по обыкновению подвела мемуариста⁴⁸. Действительно, мрачную и резкую тромбовую краску Танеев приберегал для появления фурий, однако сделал исключения: в сцене торжественной встречи Агамемнона с самого начала участвовали три теноровых тромбона (№ 5 с ц. 53 до конца), а в эпизоде явления его тени к ним был добавлен басовый тромбон (№ 12 ц. 137–139). Затем, уже в процессе подготовки издания, в нотный текст первой и второй частей (до ц. 238) автором вписаны партии тромбонов и даже иногда труб. Поскольку наличие и отсутствие тромбонов в данном случае являлось принципиальным для Танеева, отметим их появление в следующих номерах:

№ 8 (сцена Кассандры с хором) — три теноровых тромбона в ц. 80–83, 86, 96–98, 100,

№ 9 (сцена Клитемнестры с хором) — с ц. 114 до конца,

№ 10 (Эгист, Клитемнестра и хор) — в ц. 121, 125–127,

№ 21 (Клитемнестра, Орест и хор) — теноровые и басовый тромбоны в ц. 217, 219, 222, 229,

№ 22 (Орест и хор) — три теноровых тромбона в ц. 230 и 232, а далее (ц. 238) — уже в связи с фуриями.

⁴⁷ Глазунов А. К. «Орестейя» С. И. Танеева // Биржевые ведомости (веч. вып.) 1915. 19 октября.

⁴⁸ О капризах глазуновской памяти см.: Булычёва А. В. Бородин. (Серия «Жизнь замечательных людей»). М.: Молодая гвардия, 2017. С. 400, 403.

К этому необходимо добавить, что как только оркестровая интрига явления фурий осталась позади, ничто уже не сдерживало Танеева в применении тромбонов как в «роковых», так и в «лучезарных» ситуациях. Начиная с завершения № 22 эти инструменты в разных комбинациях участвуют во всех сценах, кроме № 26 (Хор афинян).

Ещё одно отличительное качество партитуры также обсуждалось в предпремьерный период — это сложность партии арф, отмеченная солистом оркестра Императорской русской оперы Альбертом Цабелем, о чём сообщал Танееву его брат Павел (столичный присяжный поверенный):

Видел вчера девицу Кюне⁴⁹, которая играет очень хорошо на арфе в оркестре Итальянской оперы. Она говорит, что Цабель⁵⁰ и К° будто бы отказываются играть в «Орестее», находя партию очень трудной⁵¹.

Разумеется, такого рода пересказы «будто бы» откликов исполнителей маркировали типично оркестровую интригу; без подобных ей обходились мало какие подготовки премьер. Однако объективные сложности всё же существовали, ведь автор пытался облегчить арфовые партии и до пересылки партитуры в Мариинский театр. Представляется, что дело здесь не в невозможности извлечения звуков, а в их обилии и непрерывности. По мере продвижения к финалу трилогии присутствие арф становится всё более плотным и насыщенный, традиционно иллюстрируя эпизоды торжественного гимнического характера. И если в № 2, 6, 15 играет только одна арфа, то начиная с № 17 (и первой темы Аполлона в ц. 182) к ней

⁴⁹ Вальтер-Кюне (Walter-Kühne) Екатерина Адольфовна (1870–1930) — выпускница Санкт-Петербургской консерватории по классу А. Г. Цабеля (1888), по-видимому, на один сезон заменила бывшего педагога в должности первого арфиста оркестра Императорских театров. 1 сентября 1896 г. она была принята в оркестр, где в тот период Цабель не числился.

⁵⁰ Цабель Альберт (Эдуард) Генрихович (1834–1910) — великий арфист, педагог, арфовый композитор, основоположник русской арфовой школы и автор первого арфового концерта, созданного в России (с-молл соч. 35). Бессменный консультант П. И. Чайковского и редактор арфовых партий и каденций в операх и балетах многих композиторов. Солист Двора Его Императорского Величества (1855–1903). Письмо Цабеля о сложностях арфовых партий в оркестре «Орестейи», адресованное Э. Ф. Направнику и поддержанное им, было отослано Танееву и сохранилось в его архиве. (См.: ГМЗЧ. Ф. 5. В 11. № 1892. Письмо от 3 марта 1895 г. на нем. яз., приписка Направника от 7 марта по-русски).

⁵¹ Материалы к сценической истории «Орестейи» / Публ. В. А. Киселёва // С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. Переписка и воспоминания. М.: изд. АН СССР, 1952. С. 260.

нередко добавлена вторая и далее все разделы, связанные с образами Аполлона, Афины, справедливости и спасения, проходят на фоне соответственного сопровождения (№ 23 ц. 255–256 и 282, № 24–25 и 30 почти целиком).

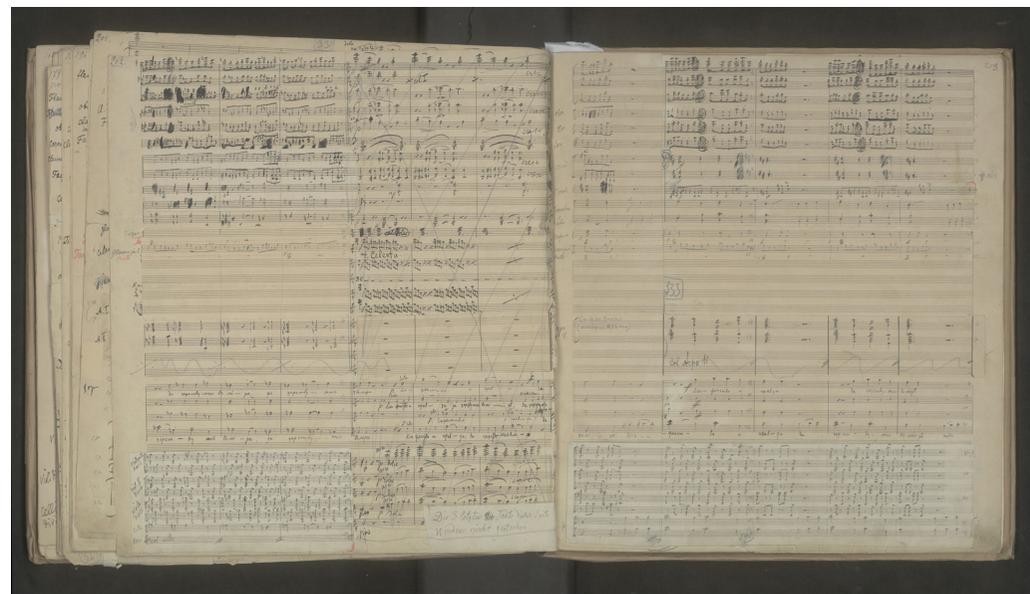
Танеев в результате отметил кое-где небольшие купюры, после чего два исполнителя иногда могли по очереди отдыхать. Однако в сравнении с общей протяжённостью и насыщенностью данных партий сокращения оказались незначительными, а позднее и вообще отменёнными. И удивительно, что композитор, с готовностью вступавший в полемику по поводу тромбонов, гораздо спокойнее отнёсся к замечаниям, касавшимся арф.

Ведь по существу их тембр выполняет функцию единственного полноценного *лейттембра* этой огромной оперы, присутствие которого легко проследить от её начала к завершению. И ни тромбоны, ни достаточно много играющие здесь трубы, ни интересные акустические решения в области использования ударных не в силах конкурировать с арфами в плане смысловой нагрузки.

При этом в результате прочтения авторского эпистолярия, тесно связанного с историей «Орестеи», может возникнуть ложное впечатление, что в основе её оркестра находятся преимущественно медные духовые, и именно поэтому певческие партии потребовали от артистов немалых усилий. Но здесь стоит учесть, что различные словесные аргументы были потрачены Танеевым на описание только тромбоновой краски.

Основа оркестра «Орестеи» — струнные, чаще всего поддерживаемые деревянными духовыми. Партитура изобилует различными вариантами звукоизвлечения инструментов смычковой группы, от обычных *détaché* или тремоло до трелей, форшлагов (ц. 70–71, 88–89), мордентов (ц. 153 т. 7 и далее), флажолетов (ц. 284); от традиционных *tutti* и репетиций-*ostinato* до виолончельных и альтовых *divisi a 3* (ц. 174, 96–97, 256), что, как известно, встречается нечасто. Virtuозность низких струнных партий, в особенности виолончелей, свидетельствует не только о выдающейся технической оснащённости оркестровых музыкантов Мариинского театра, но и о показательной безжалостности композитора, распространившейся, как нетрудно убедиться, не только на певческую сферу.

Среди значимых смычковых тембров на первом месте, разумеется, скрипичный. Из Увертюры *e-moll* во вступление (тема рока в ц. 3) и затем в сцену Кассандры (реминисценция в ц. 97) перенесено меланхоличное и тревожное соло высокой скрипки, напоминающее о томительной и таинственной атмосфере вагнеровского «Лоэнгринга» и предвосхищающее невесомые скрипичные подголоски скрябинских симфоний. Это воздушное соло, несомненно, мог-



Илл. 5. Фрагмент финального хора оперы. Партитура переписчика с правками автора (ОР РНБ. Ф. 761. № 7. Л. 105 об.–106)

ло бы стать одним из главных лейттембров оперы, если бы Танеев до конца сохранил его в качестве краски, характеризующей именно «роковую» линию. Однако в сходных обстоятельствах солирующая скрипка появляется в рассказе Эгиста (ц. 35 — «А сам умертвил его малых детей») и в сцене Ореста с фуриями (ц. 243), в остальных же случаях инструментальное убранство темы теряет отчётливость, размываемое многими тембрами.

В партитуре два относительно самостоятельных раздела, в которых почти все струнные молчат, производят сильное впечатление. Это начальные пять тактов хора «Царь наш, кто тебя оплатит» (ц. 114), где сопровождение состоит из дублирующих голоса трубы и тромбонов, хора деревянных и двух вздохов засурдиненных виолончелей — единственного напоминания о смычковых. А в хоре ареопагитов «Волю богини мы совершили» (ц. 313) в первых тактах оркестр присутствует в виде двух октавных педалей у валторн, затем добавляются деревянные, и лишь слова «за осуждение» еле слышно отмечены виолончелями и контрабасами. Оба номера демонстрируют яркое воплощение идеи «греческого хора» в понимании Танеева — как комментатора, отстранённого не только от возможных переживаний героев и публики, но и от традиционного эмоционального «тепла» оркестровых красок.

В целом же возникает впечатление, что способы передачи в партитуре градаций холодного и тёплого, светлого и тёмного, изобразительного и выразительного, по-видимому, прежде всего занимали автора, а вовсе не более локальное «деление» на основные и второстепенные тембры и оттенки.

Наиболее запоминаемой краской «холодной» палитры является самая первая характеристика фурий (ц. 88–89), также перенесённая из Увертюры e-moll (Allegro vivace e con fuoco): свистящие трели флейты-пикколо и кларнетов, дублируемые скрипками, на фоне коротких стремительных пунктиров низкого дерева, сопровождаемые ударами мягкой палочки от литавр по краям свободно подвешенных тарелок. Удачно найденный приём Танеев повторил, как и соло высокой скрипки, на значительном расстоянии, создав ещё одну смысловую арку (ц. 280–281). А необычное использование тарелок было продолжено в кардинально противоположных обстоятельствах. Явление алтаря храма Аполлона, где сквозь дымку жертвенных светильников пробиваются золотые лучи, иллюстрировано струнными, деревянными и валторнами legato, на фоне которых трель трёх пар тарелок, расположенных за сценой, производится теми же мягкими палочками, но в оттенке не *mf*, как в первом случае, а *pp* с последующим усилением звучности. Об этом автор оставил подробное уведомление в партитуре:

На сцене 6 тарелок, расположены следующим образом: Iя пара — в глубине сцены (в Святилище храма) / IIя пара за средними кулисами (одна тарелка направо, другая налево от зрителя) / IIIя пара за передними кулисами (" " ")/ Каждый из 6ти исполнителей имеет по 3 палочки от литавр⁵².

Редчайший приём звукоизвлечения, использованный здесь Танеевым, позднее попал в энциклопедию Дмитрия Рогалья-Левицкого «Современный оркестр», куда автор, как известно, стремился включить наиболее новаторские и необычные акустические находки композиторов. Разницу между громким и тихим ударом палочки по тарелке выдающийся знаток оркестра прокомментировал специально:

В forte удар мягкой палочкой звучит остро и резко, в piano, напротив, — таинственно и чарующе-прекрасно. В forte это звучание своею неожиданностью способно произвести ошеломляющее, даже несколько устрашающее впечатление. Оно уместно в особо драматических или наиболее динамически насыщенных

местах произведения. Наоборот, в pianissimo удар мягкой палочкой <...> производит чарующее впечатление. <...> Тот же звуковой приём использовал Клод Дебюсси в своих симфонических эскизах Море. Здесь тарелка, оставленная без сопровождения, производит <...> впечатление повисающего в воздухе облачка золотистой пыли⁵³.

Несомненно, нечто подобное представлял и Танеев, однако таинственные трели тарелок сначала практически не слышны — как и во многих других случаях, изысканную краску давит оркестровый массив, в котором струнные и дерево традиционно дублируют друг друга.

Различные варианты смешения оттенков «холодной» палитры демонстрируют сцены явления Аполлона и Афины. Судя по слоям авторской правки в партитуре, декоративное убранство этих разделов стало более очевидным уже в процессе подготовки издания, что, скорее всего, было вдохновлено изучением партитуры «Садко», приобретённой композитором 22 августа 1897 года. Другие сказочные оперы Корсакова Танеев тоже знал хорошо, и фантастические, «волшебные» характеристики трилогии, связанные с «божественной» образностью, по-видимому, воспринимал как нечто само собой разумеющееся, хотя ныне они кажутся несколько избыточными и даже эклектичными на фоне мрачной мифологической сюжетной подоплёки.

Формирование «аполлонического» оркестрового комплекса начинается с характеристики Ореста, в которой бог предстаёт сперва «в венце из солнечных лучей» под арфовые флажолеты (ц. 182), а затем «в одежде золотой и грозен, и велик» (ц. 183) — уже в сопровождении глиссандо арфы, тремоло литавр, колокольчиков, треугольника, тарелок и челесты (всё это, разумеется, добавок к вездесущим струнным и дереву).

Явление Аполлона происходит на фоне двух расходящихся линий гаммы «тон-полутон», исполняемых соответственно высоким деревом — и фаготами, тромбонами, низкими струнными пиццикато на фоне глissандо двух арф. Во время дуэта бога с Орестом от этого неземного великолепия остаются только арфы, сопровождающие диатонично гармонизованную вторую тему Аполлона вместе со смычковыми и деревом.

Сходный «сказочный» комплекс характеризует Афины, возникающую на фоне сложно организованного целотонного последования. Главное (и наиболее неожиданное) в обрисовке её облика — его преемственность от генерации корсаковских «прекрасных царевен» — Панночки (1880), Снегурочки (1881) и Волховы (1896), — обладающих чистыми, холодноватыми, инструментально интонирующими сопрано. «Фантастический девический образ, поющий и исчезающий»⁵⁴, в данном случае обернулся чудесно возникающей богиней⁵⁵.

Из красок «тёплой», или «выразительной» палитры духовых необходимо отметить использование гобоя в качестве лейттембра для тематизма, связанного с ариозо Кассандры «Неизменна воля рока». Вступление первой темы ариозо в самом начале сцены пророчеств (ц. 78 т. 2) придаёт ей явное лирическое наклонение, а собственно ариозо — развёрнутое соло с хором — не в последнюю очередь именно инструментовка делает единственным однозначно лирическим центром сочинения. Как уже говорилось выше, эта огромная сцена драматургически чрезвычайно сложна, а в плане формы представляет собой несколько различных конструкций, прослаивающих друг друга. Здесь «тёплый» оркестр светлых воспоминаний Кассандры противопоставлен «холодному», связанному с образами фурий, крови и мести, — причём в том и другом занят *сходный состав* (смычковые и дерево), в использовании которого кардинально различаются штрихи и оттенки звукоизвлечения.

В этой важнейшей сцене, первой и единственной для её героини, значителен не только лейттебр гобоя, но и нисходящий хромати-

⁵⁴ «Намеченный впервые в Панночке и Снегурочке, фантастический девический образ, поющий и исчезающий, вновь появляется в виде тени княжны Млады и Морской царевны, превращающейся в Волхову-реку». (См.: Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / Под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. СПб.: Типогр. Глазунова, 1909. С. 319).

⁵⁵ Стоит добавить, что параллельно созданию окончательной редакции «Орестей» над ролью Волховы работала Надежда Забела-Врубель, репертуар и манера которой затем стали неотделимыми от воплощений такого рода персонажей.

ческий ход в партии хора (ц. 93 т. 1–2). Обе характеристики затем усилены и расширены в столь же сложных сценах Клитемнестры и Электры с хором (№ 13 с ц. 146) и Электры с хором (№ 16). В «дуге разногласия» матери и дочери вздохи гобоя дополнены соло английского рожка (ц. 147); в сцене возлияний на могильный холм Агамемнона на хроматическом ламентозном мотиве построен хор «Лейте слёзы вы» (ц. 169).

Описание и анализ замечательных оркестровых находок, принятые в данном разделе, невозможны без обращения к партитуре оперы. На слух интересные детали и подробности почти что не определяются, и неудивительно, что после премьеры отдельные критики обозвали эту оркестровку «однообразной, тусклой и серой», в которой струнные и духовые инструменты «играют постоянно», напоминая «белку в колесе».

Действительно, здесь автор злоупотребил как обычными средствами, так и «сильными» эффектами, такими, например, как педали медных (преимущественно труб), вихревые взлёты высоких струнных или тремоло литавр. Впервые оказавшись обладателем столь огромного состава, Танеев не смог справиться с искусом попробовать если не все, то *большинство* комбинаций, отыскавшихся в его арсенале чрезвычайно образованного музыканта. Не обладая опытом создания театральных произведений как таковых, он из характера каждого персонажа пытался вырастить ту бесконечную диалектическую сложность, что присуща реальным людям, но может погубить любой сценический образ. Эта сложность в партитуре превращалась в размытость, в аудитории — в одинаковость. Очевидцы принимали её за следствие мифологической а-эмоциональности, обусловленности всех деяний героев исключительно велениями безжизненного рока. В то время как для композитора тотальное стремление не упустить ни одного оттенка, думается, являлось отражением именно человечности, чувственности и гуманизма, которые он привнёс в толкование старинного сюжета.

Ещё о постановочной истории

Путь трилогии Танеева к театральным подмосткам начался задолго до её завершения композитором. 3 ноября 1892 года Чайковский, сообщая Танееву о своём разговоре с директором Императорских театров Иваном Всеволожским и его интересе к «Орестее», добавил:

Пользуйся необыкновенно счастливым стечением обстоятельств: на будущий сезон нет в виду ни одной русской оперы, кроме твоей⁵⁶.

19 марта 1893-го Танеев показал оперу в Мариинском театре, где специальная комиссия приняла её к постановке с условием сокращений и других исправлений, о чём автору было сообщено 24 апреля того же года официальным письмом⁵⁷.

К этому времени композитор находился в чрезвычайно утомлённом состоянии: с июня 1891-го он параллельно переделывал I и II части трилогии в соответствии с новой редакцией либретто, писал III часть, а потом стал постепенно инструментовать те номера, что казались ему завершёнными в клавирном изложении. После показа данный наиболее интенсивный этап работы над сочинением стремительно сменился его непосредственной подготовкой к премьере.

По решению театральной комиссии из трилогии необходимо было изъять большую часть второй картины I части (№ 8–10, начиная с явления Кассандры), третью картину II части (убийство Орестом матери и Эгиста) и первую картину III части (Орест и фурии), не считая более локальных сокращений. Кроме того, рекомендовали облегчить фортепианное переложение с пением ввиду сложности его исполнения в первоначальном виде.

Танеев согласился с требованиями, но выполнять их не торопился — к февралю 1894-го переработанный клавираусцуг «Орестей» ещё не был готов. По поводу купюр композитор предпочёл лично переговорить с Всеволожским во время его визита в Москву в мае 1893 года, после чего оставил на странице того же официального письма замечание: «Могу делать изменения — какие мне угодно, не следуя указаниям комиссии».

«Какие угодно» сокращения заняли значительно меньший объём, чем требовалось театру. В этом решении проявилось не столько пресловутое танеевское «упрямство», о котором немало говорилось впоследствии в театральных кулуарах. Гораздо большую роль здесь

⁵⁶ Чайковский М. И. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М.: П. Юргенсон, [1916]. С. 188.

⁵⁷ Материалы к сценической истории «Орестей». С. 252–253.

сыграла неопытность композитора, отсутствие сценического чутья, обычно диктовавшего авторам, что именно нужно публично «сказать», а о чём — эффектно умолчать. Приоритет произнесённого слова, его вписанность в общую драматургию и логическая связь с другими словами были основными в трактовке Танеева, отвергавшего иной подход к театральному тексту⁵⁸.

И позднее при любых напоминаниях о необходимых изъятиях композитор продолжал апеллировать к личному разрешению Всеволожского. Однако кулуарные договорённости, столь привычные для деловых представлений второй столицы, не работали в системе петербургских Императорских театров. Заручась поддержкой такого рода, Танеев не только демонстрировал себя в, мягко выражаясь, невыгодном свете, но и пытался противопоставить авторитет директора — дирижёрскому, Всеволожского — и Направника. Это обусловило решение последнего не участвовать в премьерных спектаклях, которыми дирижировал второй капельмейстер Эдуард Крушевский.

Механизм взаимных претензий Танеева и Направника был запущен в феврале 1895-го. С этого перекрёстка в биографии оперы возникает сюжетная линия, поныне не завершённая, интригующая как специалиста, так и рядового посетителя театра. Как известно, ни разу за свою 125-летнюю историю «Орестей» не шла на сцене вообще без купюр. Насколько рискованным окажется поставить

⁵⁸ «Для Танеева на первом месте стоит слово — не характерная интонация, как у Даргомыжского и у Мусоргского, а именно содержание слова, то понятие, которое им выражено, тот объект, который стоит за словом и выражен им; иначе говоря, важен смысл слова. Что же касается эмоциональной окраски слова, то она является функцией смысла, а не чем-то самодовлеющим, выражая лишь связь с предметом, отношение воспринимающего субъекта к воспринимаемому объекту. Музыка усиливает этот прямой смысл слова, и в особенности его эмоциональную значимость. <...> Вокальная мелодия имеет перевес над инструментальной и, следовательно, появление одной и той же мелодии сначала у голоса, а затем в оркестре означает ослабление, а не усиление выразительного эффекта. Следующим ограничением служит требование одновременности применения выразительных средств оркестровой партии и голоса. Музыка должна покорно следовать за выразительным значением слова, усиливая его смысл одновременно с произнесением слова певцом. Всякие «сдвиги» — предвосхищения или запаздывания — неприемлемы для Танеева. Вообще большая часть замечаний Танеева вызвана несоблюдением основного требования — прямого, непосредственного и синхронного соответствия музыки словам, сценическим ситуациям и лицам, действующим и говорящим в данный момент». См.: Альшванг А. А. Заметки С. И. Танеева на полях клавира «Пиковой дамы» // Альшванг А. А. П. И. Чайковский. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1967. С. 875, 869, 871. См. также: Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. С. 22–29 (дискуссия о «Евгении Онегине»).

её так? Подтвердится ли в современных нам условиях её репутация сочинения сильно затянутого и скорее однообразно-скучного по музыке?⁵⁹ И возможно ли средствами нынешней машинерии адекватно воплотить ту «концентрацию ужасного», которая, как свидетельствовала пресса, не удалась постановщикам премьеры?

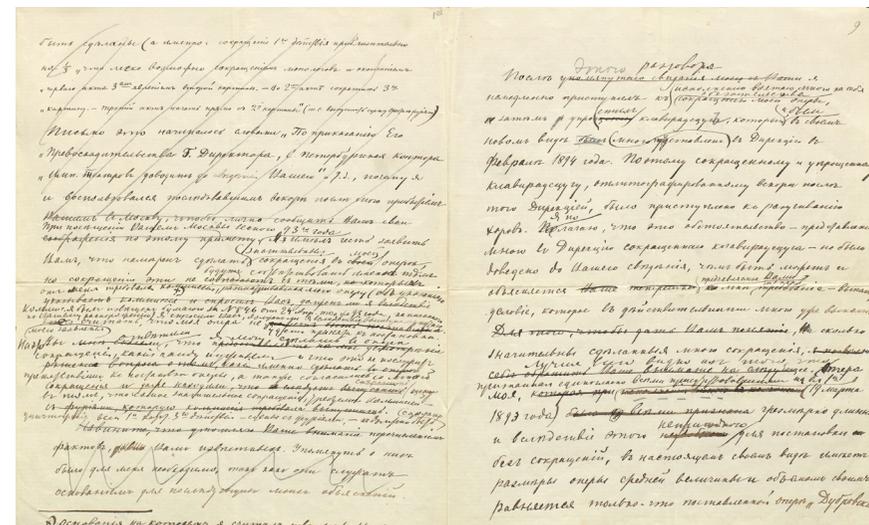
Вопросы эти, конечно, могут существовать лишь в качестве риторических до тех пор, пока отважный союз каких-либо режиссёра и дирижёра не возьмётся за такую работу. Но по результатам подготовки и бытования первых спектаклей «Орестеи» в Мариинском театре совершенно ясно: не индивидуальные качества музыкальной партитуры, какими бы они ни были, стали причиной её удаления из репертуара, а поведение автора, в данном случае мало соответствовавшее его репутации «совести музыкальной Москвы».

Танеев провёл на репетициях в Мариинском театре почти три недели с 29 сентября по 21 октября 1895 года⁶⁰. Впечатления композитора содержат его дневники и записные книжки, где оставлены заметки, скорее нейтральные по стилю. Однако и до, и после этого времени в биографии оперы происходили различные изменения, подробно описанные прежде всего на страницах эпистолярия. Он обширен по количеству документов или их фрагментов (всего не менее 145) и охватывает длительный период с января 1893-го по май 1915 года, то есть завершается в то время, когда подробности премьеры «Орестеи» уже обсуждались в связи с проектом её возобновления к 20-летию. Перу композитора принадлежит менее половины текстов (около 60) в общем эпистолярном корпусе, который неоднократно публиковался по частям и в целом издан в значительном объёме⁶¹.

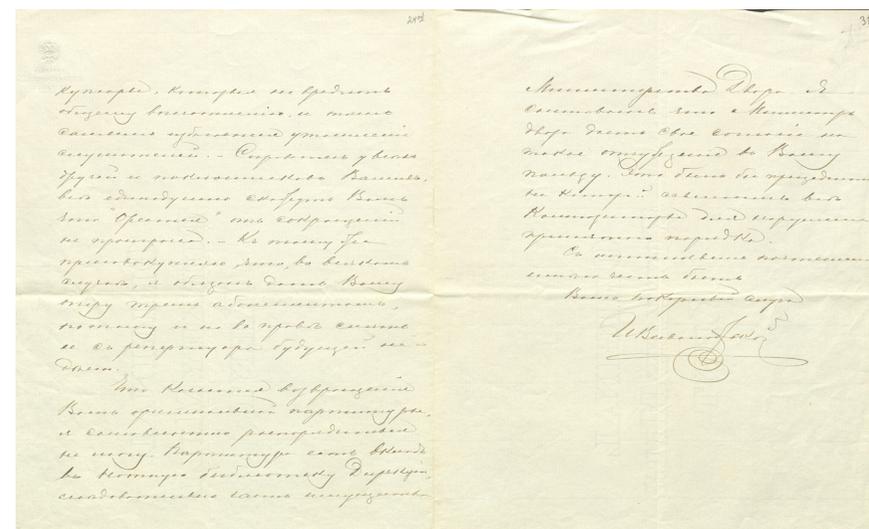
⁵⁹ Здесь уместно привести зафиксированное в недавнем письме впечатление филолога и переводчицы Анны Ивановой-Дятловой от концертного исполнения оперы весной 2001 года без купюр под управлением Михаила Плетнёва: «<...> Я просто погибла там под обилием музыки. По-моему, там музыкальных идей на десять нормальных опер. ...Это просто не та музыка, к которой мы привыкли. Я думаю, что Танеев здесь решал свою чисто личную задачу — ну что-то вроде возведения храма для всемирного сеанса игры в бисер. Всемирного и, так сказать, всевременного. Не знаю, существует ли в природе слушатель, который в состоянии это адекватно оценить».

⁶⁰ Премьера сперва планировалась на 13 октября 1895 г. (пятницу). После переноса этого срока генеральная репетиция состоялась 14 октября в 12-00.

⁶¹ Письма С.И. Танеева к Э.Ф. Направнику. К истории постановки «Орестеи» в Мариинском театре // Советская музыка. 1940. № 7. С. 80–84; С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским; А.С. Аренский — С.И. Танееву // Чайковский П.И., Танеев С.И. Письма. С. 427–447, 453, 456–458; Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 250–270; Танеев С.И. Дневники. Кн. 1. Письмо Танеева от 28 февраля 1895 г. С. 292.



Илл. 6. Фрагмент письма Танеева Всеволожскому от 17 февраля 1895 г. Автограф, черновик (РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 8 об.–9)



Илл. 7. Фрагмент письма Всеволожского Танееву от 25 ноября 1895 г. Автограф, чистовик (РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 24 об.–31)

Танеев тратил на переписку очень много времени и чрезвычайно редко ограничивался краткими замечаниями даже в сфере деловых вопросов. Его письма, обсуждаемые здесь, в большинстве многостраничны и содержат массу повторов, в основном посвящённых борьбе против купюр. Процесс последовательного прочтения документов согласно хронологии их появления оставляет ощущение, что «крючкотворство» и «чисто юридический, казуистический склад ума», некогда неприятно поражавшие Леонида Сабанеева в братьях Танеева⁶², в данном случае и в его действиях проявились достаточно отчётливо.

По обыкновению нервную ситуацию подготовки премьеры подогревали и другие обстоятельства: кончина Александра III 20 октября 1894-го, после которой театры закрылись до 1 января 1895-го; отказ ведущих теноров исполнять чрезвычайно трудную и неудобную партию Ореста; заявления первого арфиста Цабеля о том, что партия арф неисполнима, как и ответная реакция активной претендентки на её исполнение «девицы Кюне». Однако среди этих обстоятельств, подобные которым нередко сопровождали появление и иных театральные премьер, необходимо выделить, так сказать, особое: включенность петербургских друзей и прежде всего родственников Танеева в постановочный процесс.

Прямых доказательств того, как именно они «хлопотали» (выражение из переписки) для продвижения оперы Танеева на столичную сцену, отыскать не удалось. Однако эпистолярный Модест Чайковского и Павла Танеева, относящийся к предпремьерному и послепремьерному периодам, сохранился и составляет содержательный корпус⁶³. Сомнения, советы, околотеатральные сплетни занимают в нём немалое место и побуждают «поверить на слово» Сабанееву, заметившему много лет спустя:

По-видимому, в хлопотах по постановке много помогли Сергею Ивановичу его петербургские друзья <...> в особенности <...> гофмейстер и главный управляющий Его Величества канцелярией Александр Сергеевич Танеев. Сергей Иванович терпеть не мог обращаться с «протекциями», но, по-видимому, без этого постановка была совершенно неосуществима, а Сергей Иванович тогда считал, что «Орестея» есть главное дело его жизни⁶⁴.

⁶² Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Танееве / Послесл., коммент. С.В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2003. С. 89.

⁶³ М.И. Чайковскому принадлежит в нём не менее 12 документов разного объёма, П.И. Танееву — не менее 10.

⁶⁴ Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Танееве. С. 129.

Чуждавшийся «протекций» композитор, тем не менее, очень хорошо ощущал выгоду своего положения и использовал её — в частности, периодически обращая напрямую к Всеволодскому с жалобами на Направника. Вдобавок Танеев уже после премьеры отказался подписать так называемое «Условие» — по существу договор с Императорскими театрами. В воспоминаниях Сабанеева данная история предстаёт в качестве анекдотической.

Сергей Иванович прежде всего, со свойственным ему педантизмом и «дошностью», пожелал познакомиться с текстом контракта <...> и, усвоив его содержание, выразил мнение, что там есть несколько статей, которые он решительно отказывается подписывать. В частности, он категорически отвергал право дирекции делать купюры по своему желанию. Тщетно уговаривали его друзья, доказывая ему, что все подписывали такие же контракты и что «не так страшен чёрт, как его малюют», что на практике всё это делается по соглашению, но нельзя менять формы контракта казённого театра <...> — Сергей Иванович был непреклонен. Эту историю свою с контрактом и лишением тантьемы сам Танеев оценивал совершенно иначе, чем все прочие.

— Ну зато я им и отомстил же. <...> Я отказался от ихних денег.

По-видимому, он был искренне убеждён, что это была действительно «страшная месть» для Дирекции...⁶⁵.

Удивительно, что Сабанеев, в другом разделе того же текста акцентировавший любовь и умение Танеева «выискивать казусы и заковыки во всех областях», его «склонность “придираться к словам”»⁶⁶, не увидел логической связи между названными качествами и возникновением «курьёзной» истории с контрактом. Между тем собственно юридический подход к ней очень прост: не подписав «Условие», обе стороны имели полное право в любой момент отказаться от постановки. Но если театр в этом случае рисковал потерей немалых средств, то автор музыки не терял ничего и в ходе возможного судебного разбирательства, несомненно при поддержке родственников-юристов, гипотетически мог ещё выиграть дело о возмещении «морального вреда».

Для четвёртого представления в спектакле, получившем не блестящий приём у публики и скорее отрицательный у критики, в театре традиционно сделали купюры: изъяли рассказ Эгиста, дуэт Ореста и Электры «О, услышь, отец, стоны скорбные» и обрамлявшие его реплики, сократили монолог Агамемнона «Слава бессмертным»

⁶⁵ Там же. С. 130–131.

⁶⁶ Там же. С. 89.

и финал II части, а также многое в первой картине III части. Узнав об этом, Танеев направил Всеволодскому очередное увесистое письмо-меморандум, в заключении которого потребовал «Орестею» более «не давать», а партитуру — вернуть автору⁶⁷. В ответном документе Всеволодский напомнил композитору, что

<...> Дирекция, затратив значительные деньги на постановку Вашей оперы, приобрела тем самым некоторые неоспоримые права на дальнейшее пользование Вашим произведением. Единственный шанс привлечь публику и покрыть до некоторой степени наши расходы являются купюры, которые не вредят общему впечатлению, и тем самым избегается утомление слушателей. Справиться у всех друзей и поклонников Ваших, все единодушно скажут Вам, что «Орестея» от сокращений не проиграла. Что касается возвращения Вашей оригинальной партитуры, я самовластно распорядиться не могу. Партитура есть вклад в нотную библиотеку Дирекции, следовательно часть имущества Министерства Двора⁶⁸.

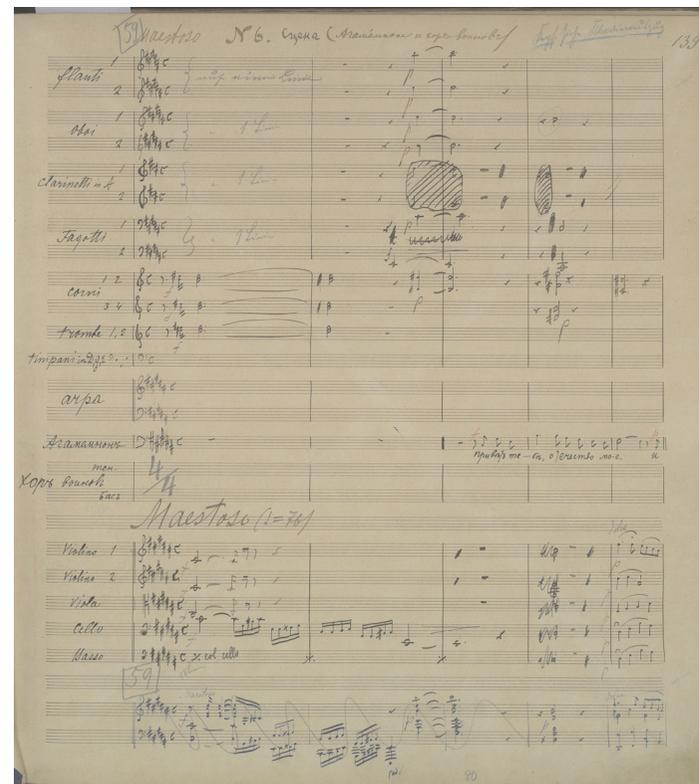
Вследствие привлечения «однозначно юридических» аргументов дальнейшее общение со стороны Танеева стало более сдержанным. Однако в процессе многолетней «казуистической» переписки композитор, по-видимому, почувствовал себя борцом за права всех русских художников, о чём свидетельствуют его апелляции к великим примерам — Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского и даже Льва Толстого⁶⁹.

Помимо обширного эпистолярия, живым доказательством перипетий этой постановочной истории служит трёхтомная рукописная партитура «Орестеи». Не все слои правок, оставленных в этих нотах,

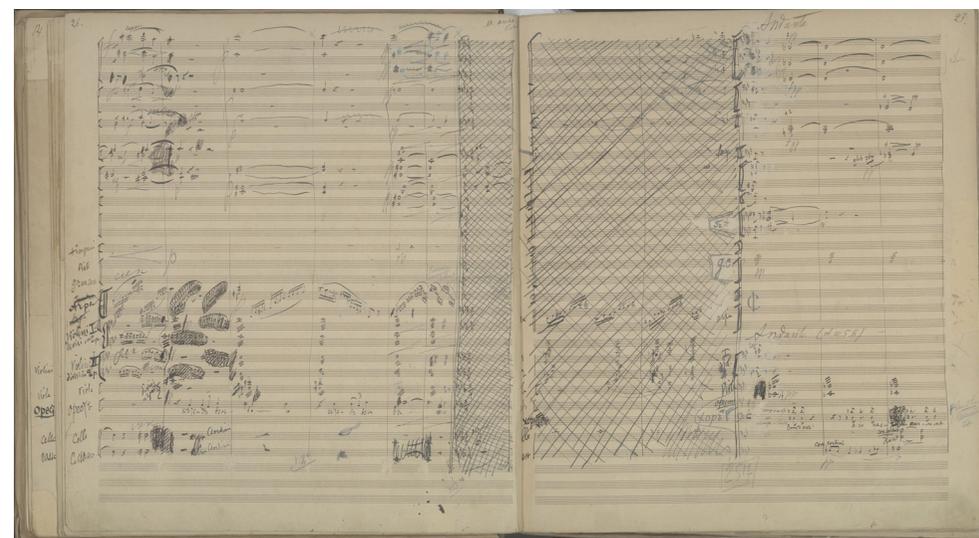
⁶⁷ С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволодским. С. 444–445. Письмо от 21 ноября 1895 г.

⁶⁸ Там же. С. 269. Письмо от 25 ноября 1895 г.

⁶⁹ В качестве примера приведу выдержку из одного письма: «Опыт прошлого показывает нам, как пользовалось театральное начальство своей властью над художественной частью произведений, исполнявшихся на сценах Императорских театров. Даже в отношении величайших художников дирижёр злоупотреблял своею властью относительно урезок и сокращений. Так, например, Интродукция к «Руслану» исполнялась в искажённом виде (и теперь в «Руслане» делаются сокращения, которых нельзя допускать по отношению к Глинке). «Русалка» была дана с пропуском дуэта Князя и Наташи — одного из лучших номеров оперы, — пропуск которого лишил смысла следующие сцены (не говорю о себе — человеке, поставившем первую оперу)». (См.: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволодским. С. 441–443. Письмо от 27 октября 1895 г.) Объёмный эпистолярный, связанный с возникновением «Орестеи», готовится к публикации в рамках монографии (Приложение 10).



Илл. 8–9. Примеры изменений в партитуре, осуществлённых для постановки (1895).
Рукопись переписчика с правками (ОР РНБ. Ф. 761. № 3. Л. 79 об.–80; № 7. Л. 16 об.–17)



принадлежат автору. Изменения, сделанные им в процессе оркестровки и редактуры, отмечены чёрными чернилами и простым карандашом. Купюры, осуществлённые после первых трёх представлений, недостающие указания репетиционных цифр, динамики, оттенков добавлены, по всей видимости, строгим синим карандашом дирижёра — если не Направника, то Крушевского. В целом же этот корпус изобилует различными вычёркиваниями, вставками, вариантами, затёртостями, многочисленными вклейками разного размера (иногда по полстраницы) и купюрами, нередко обозначенными при помощи связанных тесёмками или заклеенных крест-накрест листов. На многих из них буквально «нет живого места», и к истории, с большей или меньшей объективностью рассказанной эпистолярием, они добавляют материальные свидетельства того, как лелеемое Танеевым детище театральная машина давила, сжимала и резала.

Так что вряд ли стоит удивляться тому, что реакция композитора на эти безжалостные хирургические процедуры была далёкой от глянцевого корректности. Особенно угнетённое состояние ожидаемо вызвало вмешательство Направника, с которым в результате совместной работы были испорчены прекрасные до того отношения.

17 ноября 1895 года Модест Чайковский писал Танееву:

Кроме всего прочего, я и потому ещё грущу о Вашем молчании, что, по своейственной мне мнительности, предполагаю, что позорное отношение Направника и К° к «Орестей» подействовало на Вас подавляюще, что Вы изменили Вашей мудрости и усомнились в себе. <...> Если моё предположение верно и Вы огорчены по поводу «Орестей», позвольте мне, в музыкальной критике, конечно, ничтожной сошке, сказать Вам, что, по-моему, «Орестей» одна из самых лучших русских опер, что независимо от наших личных отношений я люблю самую вещь и черпаю в ней возвышенное удовольствие, что я столько же огорчён несправедливым отношением к ней и Направника, и толпы ради Вас лично, сколько и тем, что не имею возможности слышать её ради себя. Почём знать! Может быть, Вам приятно будет это узнать!⁷⁰

На следующий день Танеев отвечал:

Только что вернулся из консерватории и собирался лечь спать <...> (последнее время я страшно много сплю), как получил Ваше письмо. Сон мой прошёл и я принимаюсь за письмо, которое почти ежедневно собирался Вам написать. Причина, почему я этого не делал, та же самая, почему я с приезда из Петер-

бурга и по сие [время] почти ровно ничего не делал — именно чрезмерная усталость, которую я почувствовал по возвращении из Петербурга. По всей вероятности, возбуждение, испытанное мною во время постановки оперы, было более значительным, чем я предполагал, и оно выразилось в упомынутом упадке сил, а к тому же и инфлуэнца петербургская оказала, быть может, своё влияние. Теперь я чувствую себя значительно бодрее, и только известие о сотрудничестве Эдуарда Францевича при приведении «Орестей» в новый вид меня дня на два расстроило, пока я не привёл в порядок своих мыслей относительно этого предмета.

Завтра посвящаю день на написание нового письма Ивану Александровичу [Всеволожскому] <...> о купюрах Эдуарда Францевича. Похвала, которую Вы делаете моей опере, чрезвычайно для меня приятна, совершенно независимо от влияния, которое могут на меня иметь Направник и неполный театр на 4м представлении (последнее нимало меня не огорчает)⁷¹.

Модест Ильич был одним из тех благодарных зрителей «Орестей», кто не сделал её автору ни одного профессионального замечания и поддерживал его на протяжении многих месяцев театрального бытования оперы. Именно этот человек высказал Танееву наиболее трогательное сочувствие и щедрю похвалу. И обращение композитора к дневнику после месячного пропуска ровно в тот день 17 ноября 1895-го, когда Модест Чайковский написал и отправил слова поддержки, безо всякой мистики может свидетельствовать о том, что мысль материальна. Было ли дружеское послание безоговорочно правдивым, уже не узнать, но необходимый елей на израненное авторское чувство оно пролило очень своевременно.

Танееву пришлось смириться с тем, что «Орестей» прошла на сцене Мариинского театра заранее установленное число раз.

Даты представлений	Сборы в рублях
17 октября 1895, вторник	3159 р. 50 коп.
19 октября 1895, четверг	2943 р. 20 коп.
30 октября 1895, понедельник	2938 р. 70 коп.
7 ноября 1895, вторник	1780 р. 00 коп.
3 января 1896, среда	2940 р. 20 коп.
18 сентября 1896, четверг	959 р. 45 коп.

⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 24–24 об. Автограф. Публикуется впервые.

⁷¹ ГМЗЧ. Ф. 2. Б10. Папка № 79. № 7546. Л. 58–59 с об. Автограф. Публикуется впервые.

23 сентября 1896, вторник	3591 р. 30 коп.
24 октября 1896, пятница	3597 р. 50 коп. ⁷²

Первый премьерный спектакль стал событием в том числе и потому, что его посетили лучшие представители российского музыкального мира: Николай Римский-Корсаков, Александр Глазунов, Анатолий Лядов, Эдуард Направник, Антон Аренский, Николай Соколов, Наталия Ирещкая, а также специально приехавшие из Москвы Сергей Рахманинов, Анатолий Брандуков, Арсений Корещенко, Борис Шлёцер, Александр Гольденвейзер, Юрий Сахновский, Георгий Конюс, Мария Климентова-Муромцева, Надежда Мазурина и многие другие⁷³.

<...> Музыка Танеева произвела сильное впечатление на Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова и других петербургских композиторов; это был спектакль для избранных, а не для массы слушателей, — заметил позднее Владимир Направник⁷⁴.

Выручка от каждого из пяти представлений сезона 1895–1896 годов в среднем сопоставима с цифрами сборов от других произведений, зачастую весьма отличными⁷⁵. На первых четырёх спектаклях «Орестей» публика заполняла зал примерно наполовину — картина скорее типичная, чем из ряда вон выходящая. Сделав купюры перед «тем самым» ноябрьским показом, дирекция почему-то решила дать его «по возвышенным ценам», что привело к значительно меньшей прибыли. «<...> Они не довольны сбором», — констатировал Аренский в письме Танееву⁷⁶. В следующий раз опера должна была пройти 21 ноября, однако этот спектакль не состоялся. И несмотря на то, что единственное январское представление 1896-го оказалось

⁷² Эти сведения отмечены в дневнике главного режиссёра Русской оперы Геннадия Кондратьева, наряду с разного рода замечаниями и впечатлениями от спектаклей. (См.: Материалы к сценической истории «Орестей». С. 261–266).

⁷³ Сохранённый в архиве Танеевых в РГАЛИ корпус писем и записок с просьбами оставить билеты на спектакль и с благодарностями за это содержит десятки документов.

⁷⁴ *Направник В. Э.* Э.Ф. Направник и его современники. Л.: Музыка, 1991. С. 335.

⁷⁵ См.: Репертуар Императорских театров // Ежегодник Императорских Театров. Сезон 1895–1896 гг. / Ред. А.Е. Молчанов. СПб.: Типогр. Императорских театров, 1897. С. 6–16; Репертуар Императорских театров // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1896–1897 гг. / Ред. А.Е. Молчанов. СПб.: Типогр. Императорских театров, 1898. С. 4–8.

⁷⁶ А.С. Аренский — С.И. Танееву. С. 156. Письмо от 14 ноября 1895 г.

достаточно успешным, с «Орестеей» распрощались до следующего сезона, а о возобновлении речь зашла уже при новой дирекции и в новом столетии.

Конечно, Танеев постепенно подчинился ходу вещей, который принято было считать естественным. Тем не менее хладнокровный «порядок мыслей» композитора, немало восхищавший Модеста Чайковского, не повлиял и на эмоциональное решение 1895-го отказаться от гонорара за спектакли, и на более продуманное, относящееся к январю 1905-го, — напротив, напомнить конторе театров о задолженности. 4 сентября 1903-го Танеев писал Феликсу Блуменфельду:

Несмотря на то, что со времени первого представления «Орестей» скоро минет 10 лет и что я до сего времени не предъявлял Дирекции требований относительно следуемого мне вознаграждения за бывшие в [18]95 и [18]96 году представления, я тем не менее не отказываюсь от своих прав на это вознаграждение. Я полагаю, что и Дирекция вряд ли признает удобным не платить денег композиторам, оперы которых она ставит. На этих основаниях я намереваюсь до истечения 10-летней давности обратиться к Дирекции с просьбой выдать следуемое мне за состоявшиеся представления «Орестей» вознаграждение⁷⁷.

Как видно, Танеев оставлял за собой право не только на вознаграждение, но и на обеспечение занятых людей лишним трудом по поиску и легитимизации давно отправленных «в запасники» документов. Несомненно, в этом ощущается острая («детская») обида, за десятилетие не утеревшая накала и, возможно, вообще не предполагающая истечения срока давности.

⁷⁷ Материалы к сценической истории «Орестей». С. 270–271.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Альиванг А.А.* П.И. Чайковский. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1967.
- 2 *Баскин В.С.* [«Орестея»] // Петербургская газета. 1895. № 286, 18 октября.
- 3 *Бернандт Г.Б.* Основной принцип эстетических воззрений С.И. Танеева // Советская музыка. 1939. № 6. С. 71–78.
- 4 *Бернандт Г.Б.* Сергей Иванович Танеев. Эскиз характеристики // Советская музыка. 1940. № 7. С. 40–48.
- 5 *Бернандт Г.Б.* С.И. Танеев. Изд. 2-е / Под ред. Н.Н. Юденич. М.: Музыка, 1983.
- 6 *Бульчѳва А.В.* Бородин (Серия «Жизнь замечательных людей»). М.: Молодая гвардия, 2017.
- 7 *Гегель Ф.* Лекции по эстетике. Кн. 2 / Пер. Б.Г. Столпнера // *Гегель Ф.* Сочинения. Т. XIII / АН СССР, Институт философии. М.: Гос. социально-экономич. изд-во, 1940.
- 8 *Глазунов А.К.* «Орестея» С.И. Танеева // Биржевые ведомости (веч. вып.) 1915. 19 октября.
- 9 *Зелинский Ф.Ф.* Идея нравственного оправдания. Еѳ происхождение и развитие. IX, X // Мир Божий. 1899. № 2, февраль. С. 29, 30, 31.
- 10 *Корабельникова Л.З.* Творчество С.И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986.
- 11 *Маклаков В.А., Гершензон М.О.* Исследования по греческой истории. М.: Унив. типогр, 1894.
- 12 *Маклаков В.А.* Из воспоминаний. Уроки жизни. М.: Моск. школа политич. исследований, 2011.
- 13 *Материалы к сценической истории «Орестеи»* / Публ. В.А. Киселѳва // С.И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. Переписка и воспоминания. М.: изд. АН СССР, 1952.
- 14 *Направник В.Э.* Э.Ф. Направник и его современники. Л.: Музыка, 1991.
- 15 Орестея. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила, данная на греческом языке в Афинах в 459 г. до Рожд[ества] Хр[истова], или за 2342 года до нашего времени. Перевѳл с греческого Н. [П.] Котелов. СПб.: типогр. В.С. Балашева, 1883.
- 16 *Петухова С.А.* Танеев в работе над оперой «Орестея»: несостоявшийся до минов // IV Международная Интернет-конференция «Музыкальная наука в едином культурном пространстве». Раздел «Источниковедение и текстология». М.: РАМ, 2016. С. 17–21.
- 17 *Письма С.И. Танеева к Э.Ф. Направнику.* К истории постановки «Орестеи» в Мариинском театре // Советская музыка. 1940. № 7. С. 80–84.
- 18 Репертуар Императорских театров // Ежегодник Императорских Театров. Сезон 1895–1896 гг. / Ред. А.Е. Молчанов. СПб.: Типогр. Имп. СПб. Т-ров, 1897.

- 19 Репертуар Императорских театров // Ежегодник Императорских Театров. Сезон 1896–1897 гг. / Ред. А.Е. Молчанов. СПб.: Типогр. Имп. СПб. Т-ров, 1898.
- 20 *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / Под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. СПб.: Типогр. Глазунова, 1909.
- 21 *Рогаль-Левецкий Д.Р.* Современный оркестр. Т. III. М.: ГМИ, 1956.
- 22 *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Танееве / Послел., коммент. С.В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2003.
- 23 *Савенко С.И.* Сергей Иванович Танеев. (Серия «Русские и советские композиторы»). М.: Музыка, 1984.
- 24 *Соловьѳв Н.Ф.* Театр, музыка и искусства. Музыкальное обозрение. «Орестея» — музыкальная трилогия г. Танеева // Биржевые ведомости. 1895. № 287, 19/31 октября.
- 25 *Суриков И.Е.* Афинский Ареопаг в первой половине V в. до н.э. [1995] // *Суриков И.Е.* Античная Греция. Политогенез, политические и правовые институты. Opuscula selecta II. Изд. 2-е. М.: Изд. Дом ЯСК, 2018.
- 26 *Танеев С.И.* Дневники. В трёх книгах. 1894–1909. Кн. 1. 1894–1898 / Текстологич. ред., вступ. ст. и комм. Л.З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1981.
- 27 *Чайковский М.И.* Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. М.: П. Юргенсон, [1916].
- 28 *Чайковский П.И., Танеев С.И.* Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951.
- 29 *Энгельс Ф.* История первобытной семьи (Бахофен, Макленнан, Морган). Предисловие к четвѳртому немецкому изданию работы «Происхождение семьи, частной собственности и государства» // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Изд. 2-е. Т. 22 / Институт марксизма-ленинизма ЦК КПСС. М.: ГИПЛ, 1962.
- 30 *Ярхо В.Н.* Эсхил. М.: ГИХЛ, 1958.
- 31 *Bachofen J.J.* Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart: Verlag von Kraiss und Hoffmann, 1861.

REFERENCES

- 1 *Al'shvang A. A.* P.I. Chaykovskiy [Tchaikovsky]. 2nd ed. Moscow: Muzika, 1967.
- 2 *Baskin V.P.* [Oresteyya] // Peterburgskaya gazeta [Saint Petersburg Newspaper]. 1895. No. 286, 18 October.
- 3 *Bernandt G.B.* Osnovnoy printsip esteticheskikh vozzreniy S.I. Taneeva [The main principle of Taneyev's aesthetic views] // Sovetskaya muzika. 1939. No. 6. P. 71–78.
- 4 *Bernandt G.B.* Sergey Ivanovich Taneev. Ėskiz kharakteristiki [S.I. Taneyev. An essay in characterology] // Sovetskaya muzika. 1940. No. 7. P. 40–48.
- 5 *Bernandt G.B.* S.I. Taneev. 2nd ed. / Ed. by N.N. Yudenich. Moscow: Muzika, 1983.
- 6 *Bulichëva A.V.* Borodin. Moscow: Molodaya gvardiya, 2017.
- 7 *Gegel' [Hegel] F.* Lektzii po èstetike. Kn. 2 [Lectures in Aesthetics. Book 2] / Transl. by B.G. Stolpner // *Gegel' [Hegel] F.* Sochineniya [Works]. Vol. XIII / AN SSSR, Institut filosofii [USSR Academy of Sciences]. Moscow: Gos. sotsial'no-èkonomich. izd-vo [State Publishing House for Economic and Social Sciences], 1940.
- 8 *Glazunov A.K.* 'Oresteyya' S.I. Taneeva [Taneyev's *Oresteia*] // Birzhevïe vedomosti. 1915. 19 October.
- 9 *Zelinskiy F.F.* Ideya nrvstvennogo opravdaniya. Eë proiskhozhdenie i razvitiye [The idea of moral justification. Its origin and development]. IX, X // Mir Bozhiy [God's World]. 1899. No. 2, February. P. 29, 30, 31.
- 10 *Korabel'nikova L.Z.* Tvorchestvo S.I. Taneeva. Istoriko-stilisticheskoe issledovanie [S.I. Taneyev's Oeuvre. Historical and Stylistic Stadi]. Moscow: Muzika, 1986.
- 11 *Maklakov V.A., Gershenson M.O.* Issledovaniya po grecheskoy istorii [Studies in Greek History]. Moscow: Univ. tipogr [University Printing Office], 1894.
- 12 *Maklakov V.A.* Iz vospominaniy. Uroki zhizni [Memoirs. Lessons of Life]. Moscow: Mosk. shkola politich. issledovaniy [Moscow School of Political Studies], 2011.
- 13 Materiali k stsenicheskoy istorii 'Oresteï' [Materials for the production history of *Oresteia*] / Prepared by V.A. Kiselëv // S.I. Taneev. Materiali i dokumenti [Materials and Documents]. Vol. I. Perepiska i vospominaniya [Correspondence and Reminiscences]. Moscow: izd. AN SSSR [USSR Academy of Sciences Press], 1952.
- 14 *Napravnik V.Ė.* Ė.F. Napravnik i ego sovremenniki [Nápravnik and his Contemporaries]. Leningrad: Muzika, 1991.
- 15 Oresteyya. Edinstvennaya doshedshaya do nas trilogiya Ėskhila, dannaya na grecheskom yazike v Afinakh v 459 g. do Rozhd[estva] Khr[istova], ili za 2342 goda do nashego vremeni [Oresteia. The only extant trilogy of Aeschylus, given in Greek in 459 BCE or 2342 years ago]. Pervël s grecheskogo N. [P.] Kotelov [Translated from Greek by N. Kotelov]. Saint Petersburg: V.P. Balashev printing office, 1883.
- 16 *Petukhova P.A.* Taneev v rabote nad operoy «Oresteya»: nesostoyavshiysya do minor [Taneyev working on the opera *Oresteia*: the unrealized C minor] // IV Mezhdunarodnaya Internet-konferentsiya 'Muzikal'naya nauka v edinom kul'turnom prostranstve'. Razdel 'Istochnikovedenie i tekstologiya' [4th International Internet-Conference "Music Scholarship in an Integrated Cultural Space. Section 'Historical and Textual-Critical Studies'"]. Moscow: Russian Academy of Music, 2016. P. 17–21.

- 17 *Pis'ma S.I. Taneeva k Ė.F. Napravniku.* K istorii postanovki 'Oresteï' v Mariinskom teatre [Taneyev's letters to Nápravnik. On the history of the production of *Oresteia* at the Mariinsky Theatre] // Sovetskaya muzika. 1940. No. 7. P. 80–84.
- 18 Repertuar Imperatorskikh teatrov [The Repertoire of the Imperial Theatres] // Ezhegodnik Imperatorskikh Teatrov. Sezon 1895–1896 gg. [Yearbook of the Imperial Theatres. Season 1895–96] / Ed. by A.E. Molchanov. Saint Petersburg: Printing office of the Imperial Theatres, 1897.
- 19 Repertuar Imperatorskikh teatrov [The Repertoire of the Imperial Theatres] // Ezhegodnik Imperatorskikh Teatrov. Sezon 1896–1897 gg. [Yearbook of the Imperial Theatres. Season 1896–97] / Ed. by A.E. Molchanov. Saint Petersburg: Printing office of the Imperial Theatres, 1898.
- 20 *Rimskiy-Korsakov N.A.* Letopis' moey muzikal'noy zhizni. 1844–1906 [Chronicle of My Musical Life. 1844–1906] / Ed. by N.N. Rimskaya-Korsakova. Saint Petersburg: Glazunov's printing office, 1909.
- 21 *Rogal'-Levitskiy D.R.* Sovremenniy orkestr [The Modern Orchestra]. Vol. 3. Moscow: GMI [State Music Publishing House], 1956.
- 22 *Sabaneev L.L.* Vospominaniya o Taneee [Reminiscences on Taneyev] / Postfaced and commented by S.V. Grokhotov. Moscow: Klassika-XXI, 2003.
- 23 *Savenko S.I.* Sergey Ivanovich Taneev. Moscow: Muzika, 1984.
- 24 *Solov'ev N.F.* Teatr, muzika i iskusstva. Muzikal'noe obozrenie. 'Oresteyya' — muzikal'naya trilogiya g. Taneeva [Theatre. music and arts. Musical review. *Oresteia*, Mr. Taneyev's musical trilogy] // Birzhevïe vedomosti. 1895. No. 287, 19/31 October.
- 25 *Surikov I.E.* Afinskiy Areopag v pervoy polovine V v. do n.è. [The Athens Areopagus in the first half of the 5th century BCE] [1995] // *Surikov I.E.* Antichnaya Gretsiya. Politogenez, politicheskie i pravovïe instituti [Antique Greece. Politogenesis, Political and Juridical Institutions]. Opuscula selecta II. 2nd ed. Moscow: YASK, 2018.
- 26 *Taneev S.I.* Dnevnik. V trëkh knigakh [Diaries. In 3 volumes]. 1894–1909. Volume 1. 1894–1898 / Edited, prefaced and commented by L.Z. Korabel'nikova. Moscow: Muzika, 1981.
- 27 *Chaykovskiy M.I.* Pis'ma P.I. Chaykovskogo i S.I. Taneeva [Tchaikovsky's and Taneyev's Letters]. Moscow: P. Yurgenson, [1916].
- 28 *Chaykovskiy P.I., Taneev S.I.* Pis'ma [Letters] / Compiled and edited by V.A. Zhdanov. Moscow: Goskul'tprosvetizdat, 1951.
- 29 *Ėngel's [Engels] F.* Istoriya pervobitnoy sem'i (Bakhofen, McLennan, Morgan) [History of the Prehistoric Family. Bachofen, McLennan, Morgan]. Predislovie k chetvërtomu nemetskomu izdaniyu raboti 'Proiskhozhdenie sem'i, chastnoy sobstvennosti i gosudarstva' [Preface to the 4th German edition of the *Origin of Family, Private Property and State*] // *Marks [Marx] K., Ėngel's [Engels] F.* Sochineniya [Works]. 2nd ed. Vol. 22 / Institut marksizma-leninizma TsK KPSS [Institute of Marxism-Leninism of the USSR Communist Party's Central Committee]. Moscow: GIPL, 1962.
- 30 *Yarkho V.N.* Ėskhil [Aeschylus]. Moscow: GIKhL [State Publishing House for Literature], 1958.
- 31 *Bachofen J.J.* Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart: Verlag von Kraiss und Hoffmann, 1861.