

Ключевые слова

Танеев С.И., «Орестея», Петухова С.А., музыкальная критика, иллюстрации.

Булычёва А.В.

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

**Москва: Государственный институт
искусствознания, 2024. 464 с.**

Рецензия посвящена новой монографии Светланы Анатольевны Петуховой. Отмечен документальный характер книги, соотношение исследовательской части и приложений, полемичность изложения. В качестве основных «сюжетов» книги выделены следующие: позиция музыкальной критики по отношению к опере Танеева, авторство либретто, вопросы авторского права, музыкальный тематизм и драматургия, вагнеризм, постановочная история «Орестеи». Отдельно рассмотрено оформление издания.

Key Words

Sergey Taneyev, *Oresteia*, Svetlana Petukhova, music criticism, illustrations.

Anna Bulicheva

Petukhova S.A. *Oresteia* by S.I. Taneyev: Research and Documents
Moscow: State Institute for Art Studies, 2024. 464 p.

The review deals with the new monograph by Svetlana Anatol'yevna Petukhova dedicated to Sergey Taneyev's opera *Oresteia*. The documentary nature of the book, the correlation of the research and appendices, and the polemic nature of the presentation are noted. The following aspects are highlighted as the main themes of the book: the position of music criticism in relation to Taneyev's opera, the authorship of the libretto, copyright issues, musical material and dramatic structure, Wagnerism, and the history of the opera's productions. The graphic design of the edition is specially considered.

«История создания “Орестеи” есть повесть о мгновенно вспыхнувшей страстной любви – к сюжету, героям, эпохе, кровавым, страшным и натуралистичным деталям, к собственному произведению, возникшему иногда столь стремительно и потом столь долго лелеемому в купели исправлений и переделок», – пишет Светлана Анатольевна Петухова среди «Предварительных замечаний». – «Герои нового сюжета вторглись в заранее организованное рабочее пространство, властно отодвинув иные планы автора, – и уже не отпускали далеко его творческую мысль на протяжении 18 лет». Книга об «Орестее» – тоже плод многолетнего труда, затеянного с благословения Полины Ефимовны Вайдман. Всё начиналось с разысканий в Клинском архиве Танеевых, затем исследование переросло его рамки.

Перед нами документальная биография единственной оперы Сергея Ивановича Танеева. Примерно треть книги – авторский текст, почти две трети – десять приложений, куда вошли, помимо прочего, архивные материалы. Их подготовка к публикации часто требовала расшифровки. Такая структура предполагает, что под одной обложкой встретятся разные мнения, развернется явная или скрытая полемика между современниками Танеева, состоявшими с ним в переписке либо рецензировавшими спектакли, и музыкантами последующих лет. И она действительно разворачивается, причем счет, как правило, оказывается не в пользу композитора.

Можно начать с известного заявления Асафьева: «Танеев – не оперный композитор» (себя Борис Владимирович, очевидно, за такового признавал). Те, кто в далеком 1895 году писали о премьере в Мариинском театре, были не добрее. Утверждали, что в опере «много лишнего и утомительного», «слишком много общих мест», что музыка Чайковского «временами, кажется, совсем переселилась на страницы “Орестеи”». И долго еще критики, подобно эриниям, преследовали Танеева, дабы сообщить ему, в чем именно он не прав. Но если с музыкой оперы все обстоит таким образом, почему ей посвящена книга в 464 страниц и что может в ней обсуждаться?

Сперва излагается история создания, составленная с привлечением буквально всех сохранившихся материалов. С первых же страниц она раздваивается: собранные факты складываются в две версии развития событий. И вообще число «два» поначалу фигурирует часто: Николай Петрович Котелов, чей перевод трагедии Эсхила читал Танеев, за свою жизнь перевел ее дважды и очень по-разному; Танеев создал две редакции «Орестеи»; у оперы было два либреттиста. Оказывается, помимо Алексея Алексеевича Венкстерна в написании либретто большое участие принимал сам композитор, степень участия которого только теперь выяснилась в полной мере. А вот какую «крыловскую переделку» сюжета упомянул в одном из писем Модест Чайковский, пока остается неизвестным (список бесчисленных неоригинальных сочинений Виктора Крылова до сих пор во многом покрыт мраком).

Один из главных сюжетов книги – юридические коллизии – тоже разделяется на два русла. С одной стороны, и в опере, и в книге рассматривается судебный процесс эриний против Ореста. С другой стороны, всестороннее обсуждаются вопросы прав композитора, либреттиста, переводчика, точка зрения на эту проблему самого Танеева и влияние его взглядов на судьбу «Орестеи». Светлана Петухова специально обращает внимание на посвящение оперы памяти Антона Рубинштейна и задается вопросом, по каким причинам Танеев сделал этот неожиданный ход.

Пунктиром проходит французская тема. Французский перевод трагедии Эсхила, с которым Танеев работал, занимаясь составлением либретто, пока идентифицировать не удалось. Зато выпукло представлена фигура переводчика либретто «Орестеи» на французский язык Мишеля Делиня (Михаила Ашкинази). Этот колоритный персонаж, переехав во Францию, от описания ужасов России постепенно перешел к пропаганде русской культуры. Доказательством последнего служит его переписка с Танеевым.

В центре исследовательской части книги помещены главы о, собственно, музыке. Здесь главная из заявленных Светланой Петуховой целей книги – подарить читателю возможность прожить процесс создания оперы вместе с композитором – оборачивается наиболее интригующей стороной. В каком порядке появлялись музыкальные темы, как складывался тональный план, о чем говорят сохранившиеся нотные автографы – часть этих вопросов, начиная с 2015 года, обсуждалась автором в серии статей, а теперь всё собрано под одной обложкой. То, что касается музыки вообще и тематизма, оркестровки, музыкальной драматургии в частности, часто подано в полемическом духе: на страницах книги высказываются критики разных времен.

Вот что, к примеру, было написано в 1915 году: «Разрозненность сценического действия могла бы быть компенсирована объединением оперы путем чисто музыкальным, по вагнеровской системе лейтмотивов. Однако Танеев, несмотря на свою контрапунктическую мощь, воспользовался этим могучим средством лишь в малой степени. По преимуществу, он прибегает к повторениям тем (таков, напр., мотив Аполлона), а не к их развитию». Лейтмотивам уделяли внимание буквально все исследователи, писавшие об «Орестее». В новой книге лейтмотивам (и лейтгармониям) посвящено одно из приложений. Изучив тщательно составленные таблицы, можно начинать собственное путешествие по опере – чтобы обнаружить то самое недостающее развитие тем. Правда, не явное, не лежащее на поверхности. Например, в хоре женщин (№ 2, ц. 12, т. 6) на словах «Слава Зевсу Крониону» звучит прообраз будущей темы Аполлона, значение которой, таким образом, расширяется. А в финале второго действия (№ 22, ц. 232) на словах «Пока рассудка я не лишился» виолончели, фагот и тромбон проводят донельзя искаженный лейтмотив Ореста-мстителя.

Современники называли Танеева вагнеристом. Очевидно, что «Орестея» – музыкальная драма. Об этом говорят общеизвестные факты: мифологический сюжет, молодой герой, воплощаемый «вагнеровским» тенором, лейтмотивная система (пусть и несколько не такая, как у Вагнера, зато типичная для русских опер), название «трилогия», которое перекликается с «тетралогией»... И даже то, что сюжет оперы в руках Танеева обрел свою симфоническую ипостась – увертюру ор. 6, – тоже говорит в пользу «вагнеризма». Ведь и «Кольцо нибелунга» имеет симфонических спутников в виде «Полета валькирий» и «Путешествия Зигфрида по Рейну». К этим фактам в новой книге добавлено еще несколько. На первом месте, конечно, стоит весомое участие композитора в написании либретто. На втором – краткий, но ёмкий экскурс на тему «Эсхил и Вагнер». На третьем – небольшой штрих из замечательной главы об оркестровке оперы: четыре арфы в увертюре «Орестея». Не шесть, как в финале «Золота Рейна», но все же.

Одно из интереснейших наблюдений над музыкальной драматургией «Орестеи» находится в главе «Слова и идеи, мотивы и темы». Это таблица, которая наглядно показывает соотношение между числом тактов, темпами и продолжительностью музыки в каждой из картин. Оказывается, картины становятся все короче на фоне общего замедления темпа.

Рассеянные на страницах монографии многочисленные факты сами собой подводят к выводу о сосуществовании в «Орестее» трех музыкальных стилей, который нигде не высказан, но вытекает

из прочитанного. В опере действуют боги-олимпийцы, люди и хтонические существа. Богам подобают торжественные гимны, диатоника, слегка окрашенная модальностью гармония (все то, что в книге названо «светлой тематической сферой»). Эринии существуют на грани атональности (для этого есть «гамма Римского-Корсакова») и изъясняются лаем. Что касается людей, то здесь ключевые слова сказаны Петром Ильичом Чайковским в известном письме: «Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. Правдивость же и искренность не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. <...> Согреть же меня могут только такие сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я». Танеев получил это письмо в переломный момент – при переходе от «накопительного» периода работы над «Орестеей» к «концентрическому» (о них говорится в главе «Танеев и его нотные автографы»). Но чувства «настоящих живых людей» явно заботили его задолго до того, как Чайковский положил эти слова на бумагу. Поэтому наряду с гимнами и декламацией в «Орестее» полноправно присутствуют ариозная мелодика, замкнутые оперные формы, включая «голосовые ансамбли» (как их называл Римский-Корсаков). Во втором действии есть даже «семейный квартет», наследующий подобному номеру из «Жизни за Царя» и, возможно, повлиявший на квартет из «Царской невесты»... А лейтмотивами Танеев, как все ведущие русские композиторы XIX века, не злоупотреблял. Все-таки «Орестея» с ее «греческой» модальностью и «античными» комментирующими хорами – очень русская музыка.

Один из ведущих сюжетов книги – история издания «Орестеи» Митрофаном Петровичем Беляевым и появления второй авторской редакции оперы. Сравнению двух редакций посвящено Приложение 8. Работать с ним не слишком удобно: в левом столбце таблицы указаны номера страниц по малодоступному клавиру первой редакции, которые читатель должен соотносить с репетиционными цифрами беляевского издания второй редакции (в правом столбце).

Светлана Петухова впервые проследила захватывающие приключения рукописной партитуры, в которых приняли участие Мариинский театр, Публичная библиотека, Беляев и Стасов. Также мы теперь знаем, откуда на обложке лейпцигского (беляевского) издания Минерва с совой и кто отверг «декадентское» оформление. Эта история получила продолжение, когда в 1970 году клавиш «Орестеи» был отпечатан все в том же Лейпциге и вновь на трех языках, но без указания переводчиков. Его украшает изображение Минервы, несущей мир: сова заменена голубем (правда, без оливковой ветви). Говоря об оформлении, нужно отметить и прекрасную, стильную обложку

новой книги. На ней юный Орест в храме Аполлона, каким его запечатлел неизвестный мастер на краснофигурной античной вазе.

Большое внимание уделено исполнительской истории «Орестеи». Одно из приложений содержит хронику постановок и концертных исполнений оперы, к которой можно добавить лишь исполнение в 2006 году в Петербурге под управлением Андрея Аниханова. Театральных постановок с 1895 года набралось всего семь. Таким образом, за рубежом «Орестея» разделила судьбу подавляющего большинства русских опер, в Советском Союзе – судьбу опер Вагнера (кроме «Лоэнгрина»). В наши дни ее можно соотнести с судьбой «Парсифаля», с которым, кстати, «Орестею» сравнивал Альберт Коутс.

При знакомстве с книгой потрясает демонстративное равнодушие тех, кто готовил ее к изданию. Все сорок иллюстраций – мелкие, серые, почти нечитаемые. Если еще можно прочесть текст афиш, отчасти – текст писем, то нотные листы имеют вид абстрактных «серых квадратов». Среди них страницы партитуры «Орестеи» со столь дорогими Танееву замечаниями Чайковского, фрагмент первой редакции оперы, листы с изменениями, внесенными автором в партитуру перед премьерой. Им бы не ютиться по уголкам страниц, а занимать развороты либо листы с клапанами. Вряд ли при подготовке электронной версии книги, которая при бумажном тираже в сто экземпляров просто обязана появиться, удастся сделать новую верстку. Но вполне реально повторить иллюстрации в дополнительном приложении, обработав их как подобает (чего не было сделано для издания) и не пожалев места для нот, написанных рукой Танеева.

Булычёва А.В.

**Петухова С.А. «Орестея» С.И. Танеева:
исследование и материалы**