

Е. В. СМАГИНА

Волгоградский государственный институт искусств и культуры

ЮЛИЙ БЛЕЙХМАН: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ КОМПОЗИТОРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В настоящей статье характеризуется творческий облик Юлия Ивановича Блейхмана, малоизвестного русского композитора, жившего на рубеже XIX–XX веков. Творчество Ю. Блейхмана, фигурирующего в ряду других практически забытых сегодня композиторов данного периода (А. Корещенко, Г. Казаченко, И. Трубецкого, П. Бларамберга), рассматривается как исследовательский «пробел» в изучении музыкальной культуры Серебряного века. Кратко освещены основные направления деятельности Ю. Блейхмана – композиторское и дирижерское, рассмотрены оперные произведения и романсы, в которых отразились основные грани лирического дарования автора. Художественные концепции лирической оперы «Принцесса Греза» и духовной оперы «Светоч христианства» представлены в контексте жанровых исканий русского музыкального театра рубежа XIX–XX веков, связанного с эстетическими и религиозно-философскими течениями Серебряного века. Отмечена близость оперы «Принцесса Греза» поэтике русского символизма: переосмысление (вслед за Т. Щепкиной-Куперник, выполнившей русский перевод пьесы) названия драматического первоисточника («Далекая принцесса» Э. Ростана), претворение орфической идеи, трактовка образов-символов розы и лилии. В освещении музыкальной драматургии и стилистики оперы акцентируются связи с традициями русской лирической оперы. Отмечены также двуплановость драматургии, ведущая роль сквозных принципов развития, в тематизме и оркестровке выявлен ряд лейтэлементов (лейтмотив любви Мелисанды и Бертрана, лейттема арфы), подчеркнута значимость романсово-декламационной мелодики. В идейно-философском замысле оперы «Светоч христианства» акцентируется тема мученичества героя – подвижника истинной веры, созвучная проблематике русского богоискательства. В статье также дан краткий обзор романсового творчества Блейхмана (преобладание лирических тем, монологов различного типа, основной круг авторов, особая значимость текстов К. Р. и Д. Ратгауза).

Ключевые слова: Юлий Блейхман, Серебряный век, русская опера, «Принцесса Греза», «Светоч христианства», Э. Ростан, К. Р. (Константин Романов), романсы-монологи.

Для цитирования: Смагина Е. В. Юлий Блейхман: штрихи к портрету композитора Серебряного века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 114–122.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_114

E. SMAGINA

Volgograd State Institute of Arts and Culture

YULIY BLEICHMAN: TOUCHES TO THE PORTRAIT OF THE SILVER AGE COMPOSER

This article touches upon the creative figure of Yuliy Bleichman, a little-known Russian composer who lived and worked at the turn of the 19th–20th centuries. Music by Yu. Bleichman, represented among others almost forgotten composers of the late 19th – early 20th centuries (A. Koreshchenko, G. Kazachenko, I. Trubetskoy, P. Blaramburg), is considered as a “gap” in the study of musical culture of the Silver Age. The main directions of his activity – composing and directing – are briefly elucidated. Bleichman’s heritage includes operatic works and romances that reflected the main facets of his lyrical talent. The facets of the artistic concept of the lyrical opera “The Princess of Dreams” and the legendary opera “The Light of Christianity” are analyzed in the context of composers’ searches in the sphere of opera genre in the Russian musical theatre on the turn of the 19th–20th centuries and its connections with the aesthetic and religious-philosophical trends of the Silver Age. The features of the proximity of the opera “Princess of Dreams”

to the poetics of Russian symbolism are noted: the change of the name of its original source – E. Rostan's drama "The Princess Far-Away" – by T. Shchepkina-Kupernik, the author of the Russian translation of the play; the implementation of the orphic idea, the interpretation of the symbols of Roses and Lilies. In the analysis of musical drama and the stylistics of the opera, the author notes connections with the traditions of Russian lyric opera, the two-dimensional nature of dramaturgy, the leading role of through-composed music principles, a number of leitmotifs in themes and orchestration (the leitmotif of love by Melissande and Bertrand, the leit-timbre of the harp), the significance of romance-like declamatory melodies. The ideological and philosophical idea of the opera "The Light of Christianity" is based on a theme of the hero's martyrdom in the name of the God and the true faith, consonant with the issue of Russian search of God. The article also gives a brief overview of Bleichman's romances (the predominance of lyrical themes, monologues of various types; the circle of authors is indicated, the special significance of the texts of K. R. and D. Ratgauz is noted).

Keywords: Yuliy Bleichman, Silver Age, Russian opera, "The Princess of Dreams", "The Light of Christianity", E. Rostan, K. R. (Konstantin Romanov), romances-monologues.

For citation: Smagina E. Yuliy Bleichman: touches to the portrait of the Silver Age composer // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 114-122.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_114



Недавние крупные события в культурной жизни нашей страны, связанные с празднованием 150-летия со дня рождения выдающихся деятелей русского искусства А. Скрябина, С. Рахманинова и С. Дягилева, привлекли особенное внимание к их многогранной творческой деятельности, оказавшей мощное влияние на судьбы отечественной и мировой художественной культуры. Стремление заново осмыслить грандиозные достижения этих крупнейших представителей русского музыкального и театрального искусства обусловило особый интерес специалистов-исследователей к событиям времени, историческому контексту, оказавшим определенное влияние на творчество указанных мастеров, а также к малоизученным явлениям, пребывавшим в бурном потоке культурной жизни рассматриваемого периода.

Как известно, весьма протяженный этап «жизни в искусстве» А. Скрябина, С. Рахманинова и С. Дягилева был связан с примечательной эпохой в истории русской культуры – Серебряным веком, среди репрезентантов которого, наряду с плеядой гениальных поэтов, художников, композиторов, философов, запечатлевших многоликость русского художественного гения, напряженность его духовных исканий и дерзновенность эстетических экспериментов, при внимательном рассмотрении обнаруживаются малоизвестные, а порой и забытые имена. Обратившись к художественной культуре Серебряного века, современный исследователь встретит многие композиторские персоналии, которые принято относить к музыкантам так называемого «второго ряда». Различающиеся творческими интересами, масштабами дарования, своеобразием индивидуальных диалогов

со временем, они постепенно «возвращаются» из забвения: благодаря целенаправленным изысканиям последних десятилетий заполняются многие «белые пятна» в истории отечественной музыки, воссоздается целостность характеризующего ее исторического процесса. При этом творчество композиторов указанного «второго ряда» характеризуется разной степенью изученности. К примеру, в имеющихся публикациях о творчестве С. Ляпунова, Ф. Гартмана, Г. Катуара, не говоря уже об А. Гречанинове, М. Ипполитове-Иванове, А. Кастальском, содержатся интереснейшие данные, нередко открытия, свидетельствующие о самобытности таланта названных музыкантов. Композиторское наследие других отечественных мастеров, в частности А. Корещенко, П. Блаرامберга, И. Трубецкого, Г. Казаченко, Ф. Таля, В. Калафати, до сих пор представляет собой существенный «пробел» в истории русской музыкальной культуры. В этом же ряду находится Ю. Блейхман (1868–1909), творчество которого вызывает в последнее время растущий исследовательский интерес, привлекая внимание не только музыковедов, но и, к примеру, литераторов.

Как показало изучение специальной литературы, биография и композиторское наследие Юлия (Юлиуса) Ивановича Блейхмана рассматриваются в нескольких публикациях, принадлежащих, главным образом, молодому исследователю Е. Кузиной (Богомоловой). Указанным автором освещается творческий путь композитора [1], приводятся краткие характеристики его оперных [2; 3], вокальных [4] и фортепианных произведений. Вместе с тем, необходимо отметить также интерес к личности Ю. Блейхмана, проявляемый современным российским

литератором К. Тименсом: в частности, подразумевается его роман «Петр Полетика» [5].

В данной статье, посвященной отдельным сферам творческого наследия Юлия Блейхмана, некоторые из его произведений будут представлены в качестве «художественных документов» своего времени.

Забываемое и возрождаемое сегодня имя Ю. Блейхмана при его жизни было широко известно: сочинения этого композитора публиковались ведущими издательствами России и Германии (Юргенсона, Циммермана, Шотта, Брайткопфа и Гертеля), оперы ставились на сценах театров Санкт-Петербурга и Москвы. В этой связи примечательно, что современник композитора, музыкальный критик И. Кнорозовский, в 1910 году писал: «Кто не знал этого имени? В известных сферах это был самый популярный и любимый из русских композиторов. Он царил во всех салонах. Здесь им увлекались и восхищались» (цит. по: [1, с. 149]). Ю. Блейхман получил профессиональное музыкальное образование в Лейпцигской консерватории (известно, что в числе его наставников – профессоров по композиции – был один из наиболее авторитетных музыкантов Европы своего времени – К. Рейнеке¹). Имеются также сведения о творческих контактах музыканта с Н. Римским-Корсаковым, которого Блейхман считал своим учителем [1, с. 147–148]. По окончании консерватории Блейхман вернулся в родной Петербург, где и развернулась его творческая деятельность как композитора и дирижера. В энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона отмечено, что в первой половине 1890-х годов Блейхман занимался организацией общедоступных симфонических концертов в Санкт-Петербурге, дирижировал концертными программами Филармонического общества и, помимо этого, выступал как дирижер в провинции.

Жанровый спектр композиторского наследия Ю. Блейхмана довольно разнообразен. В качестве ведущих жанров его творчества обычно указываются романсы (около ста), фортепианные опусы (пьесы ор. 7, 13, 23, 28; Вариации на тему Грига) и камерно-инструментальные сочинения (Соната для скрипки и фортепиано, Квintет для фортепиано и струнных). Другие сферы представлены кантатой «Сцена у ручья» (для тенора, женского хора и симфонического оркестра), драматической сценой «Князь Михайло Репнин» (для солистов, хора и оркестра) и хоровыми пьесами а cappella, а также Балетной сюитой и Симфонией A-dur.

В числе значительных произведений следует упомянуть и две оперы Ю. Блейхмана, появившиеся в конце 1890-х – начале 1900-х годов:

лирическую оперу «Принцесса Греза» по драме Э. Ростана (в переводе Т. Щепкиной-Куперник) и духовную оперу «Светоч христианства» по стихотворению К. Р. Знакомство с данными сочинениями позволяет заключить, что они вполне созвучны художественным исканиям своего времени, обнаруживая при этом прочные связи с традициями русской оперной школы в целом.

Освещая жанровое своеобразие «Принцессы Грезы» (1899) с точки зрения векторов развития оперного театра Серебряного века, отметим, что этот опус принадлежит к числу произведений-репрезентантов лирической оперы рассматриваемого периода, наряду с лирико-психологическими драмами С. Рахманинова «Франческа да Римини» (1904) и «Монна Ванна» (не завершена, 1906–1907), а также лирическими драмами М. Ипполитова-Иванова «Ася» (1900) и А. Кастальского «Клара Милич» (1907).

По нашему мнению, создание оперы «Принцесса Греза», ее сюжет, образно-эмоциональный строй, поэтическая и музыкальная лексика обнаруживают удивительное созвучие художественной атмосфере Серебряного века с присущими ему поклонением Красоте, культом Вечной женственности, идеей любви-служения Прекрасной Даме, стремлением к символической обобщенности, «иным мирам», таинственному, загадочному и непостижимому, «высшей утонченности» и «высшей грандиозности»².

Не будем забывать при этом, что духовно-интеллектуальная атмосфера Серебряного века и его эстетизм были порождением особого уклада социально-политической и экономической жизни России. Рубеж XIX–XX столетий – время модернизации экономики, роста промышленности, строительства железных дорог. Это период активизации пролетариата, формирования союзов и политических партий – в частности, «Союза борьбы за освобождение рабочего класса» (1895), Российской социал-демократической рабочей партии (РСДРП), расколовшейся в 1903 году на большевиков и меньшевиков, – а также забастовок рабочих, драматических событий русско-японской войны (1904–1905), Кровавого воскресенья (9 января 1905 года). В данной связи примечательно высказывание одного из художественных лидеров Серебряного века, основателя и идеолога «Мира искусства» А. Бенуа: «Для нас мир, несмотря на торжествующий американизм, современную жестокость и пошлость жизни, подлое искажение земли, – для нас мир все еще полон прелести, а главное – полон обещаний. Не всё еще – полотно железной дороги, не всё мостовая: кое-где еще растет зеленая травка, сияют и пахнут цветы. И среди этих цветов – глав-

ный и самый таинственный, самый чарующий, самый божественный – искусство...» [6].

В настоящей статье, не ставя задачу детального разбора художественной концепции «Принцессы Грезы» (на наш взгляд, самого значительного опуса композитора), обратимся лишь к отдельным ее чертам. Прежде всего, отметим, что опера написана на сюжет драмы Э. Ростана, оригинальное название которой «*La Princesse Lointaine*» переводится как «Далекая Принцесса», о чем пишет Д. Яровенко [7, с. 246]. Цитируемый исследователь указывает: «Придуманное Щепкиной-Куперник название “Принцесса Греза” сразу изменило общую тональность пьесы <...> привнесло в пьесу больше сказочности, восторженности и романтической недостижимости» [Там же], подчеркнув при этом безусловную «смелость» автора перевода [7, с. 249], который, образно говоря, «дематериализовал» текст первоисточника и приблизил его к смысловой насыщенности и строю речи поэтов-символистов Серебряного века.

Основу легендарного сюжета оперы, развивающегося в XII веке и достаточно широко известного в литературе, составили две основные линии. Одна из них – линия возвышенно-идеальной любви (любви-мечты) рыцаря, воина и трубадура Жоффруа (Джуафре) Рюделя к далекой прекрасной принцессе Мелиссанде Триполиийской (Мелиссинде). Другая – линия страстной, запретной, неосуществимой любви Бертрана – рыцаря, трубадура (в опере – друга Рюделя) и Мелисанды. В развитие сюжета вплетены мотивы смерти (Рудель умирает на руках Мелисанды), рыцарской чести (Бертран), нравственного выбора / отказа от любви (Бертран и Мелиссанда).

Важной составляющей поэтики оперы, на наш взгляд, является также орфическая идея, характерная для искусства Серебряного века и рельефно подчеркнутая создателем «Принцессы Грезы»³. Показательно, что главными героями оперы являются подлинные исторические персонажи – два знаменитых провансальских трубадура, чье искусное пение отличается поистине магическим воздействием⁴. Именно песня как носитель магии искусства пробуждает сердца героев, наполняя их любовью. Согласно признанию Мелисанды, «песне лишь одной обязана любовью принца я <...> Благодаря лишь этой песне в нем загорелась дивная любовь» (диалог со служанкой Соризмондой, с. 184)⁵. Аналогичное признание звучит из уст Мелисанды в сцене с Бертранием: «Ваш голос красиво так звучит, что я мечтой далеко унеслась» (с. 305)⁶. Важно подчеркнуть, что оркестровым репрезентантом этой идеи является «волшебный» тембр арфы «золотой», сопровождающий важнейшие сце-

нические эпизоды, связанные с любовью Рюделя к Мелиссанде, а также Мелисанды и Бертрана (тема любви Рюделя в I действии, дуэт Мелисанды и Бертрана в III действии, заключительная сцена Мелисанды и Рюделя в IV действии и др.). Именно звучание арфы становится главным лейттембром оркестровки «Принцессы Грезы», воплощая господствующую в опере стихию любви и порождаемый ею мир утонченных фантазий и мечтаний. В этой связи отметим и частое включение в текст оперы упоминаний различных инструментов (лютя, гитара и мандолина), что подчеркивает особую музыкальность соответствующей атмосферы.

В «Принцессе Грезе» Блейхмана гармоничное созвучие искусству Серебряного века обнаруживается и в акцентировании образов-символов лилии и розы, вошедших в число наиболее значимых эмблем эпохи⁷. Лилия и роза с их многозначной семантикой, сложившейся со времен античности, сопровождают линию развития образа Мелисанды и символизируют различные ипостаси его преобразования: от душевной тоски, томления – к порыву страстной любви, а затем отречению от нее во имя высокого, нравственно осмысленного жертвенного чувства. Лилии как символ чистоты и целомудрия наполняют в опере мир Мелисанды и характеризуют ее образ, экспонированный во II действии: эти цветы заполняют дворец и увенчивают царственную голову героини – нежным венком вместо тяжеловесной порфиры (ариозо Мелисанды «О, лилия, цветок из серебра» в 4 сцене II действия). Роза как символ страстной любви украшает в опере покои Мелисанды (вступление к III действию, названному «Лилии и розы»), а также неоднократно акцентируется в развернутом любовном дуэте Мелисанды и Бертрана в III действии. Показателен фрагмент текста сцены 3 того же действия: «Смотри, повсюду алые цветы, все розы... розы красные повсюду. Тебя любить я вечно буду. Где лилии? Смотри, их больше нет. Забыла я мечтаний бледный цвет для красных роз, цветов любви безумной» (партия Мелисанды, раздел *Andantino grazioso*, E-dur). Аналогичный пример – дуэтино героев из III действия, слова из партии Мелисанды: «Пред пышной розой лилия склонилась» (с. 337).

Характеризуя музыкальную драматургию и стилистику «Принцессы Грезы», отметим, что опера предельно ясно отражает лирическую природу дарования композитора. Основой музыкального стиля является романсово-ариозная кантилена, обогащенная выразительно трактованным, преимущественно мелодизированным речитативом, что сближает данный опус с романсовым творчеством композитора

и традициями русской лирической оперы, начиная с ранних ее образцов (в частности, «Русалки» А. Даргомыжского), включая оперы П. Чайковского и А. Рубинштейна, а также сочинения аналогичного жанра М. Ипполитова-Иванова, А. Аренского, С. Рахманинова⁸. В этой связи подчеркнем, что романсово-декламационное начало характеризует видимое большинство сольных высказываний главных героев оперы, включая их лаконичные ариозо в монологических и диалогических сценах. Упомянем, к примеру, экспозиционные характеристики Мелисанды – ариозо «О, если б мне, как птице, два крыла» (II действие, сцена 3, Es-dur), Рюделя – ариозо (часто называемое стансами) «Любовь – упоительный сон» (I действие, сцена 7, Des-dur; Пример 1)⁹. В музыкальном тексте «Принцессы Грезы» встречаются и отдельные аллюзии на известные эпизоды русской лирической оперы. Так, в дуэте Мелисанды и Бертрана из III действия в одной из экстатических зон сцены 3 герой восклицает: «Красавица! Богиня!» (с. 334), апеллируя к дуэту Германа и Лизы в I действии «Пиковой дамы» П. И. Чайковского.

Общность музыкальной драматургии с указанной жанровой традицией проявляется также в широком использовании сквозных сцен, применении лейтмотивов. Помимо темы возвышенной любви, любви-мечты из ариозо Рюделя большую роль в действии играет лейтмотив страстной любви Бертрана и Мелисанды (особенно велика его роль в упоминавшемся дуэте из III действия)¹⁰.

Традиционной для русской оперы является двухплановость музыкальной драматургии, соединяющей в себе лирико-драматическую (психологическую) и жанрово-бытовую сферы. Среди бытовых эпизодов выделим характерные для поэтики отечественной оперы ориентальные (восточные) эпизоды, выписанные в целом вполне традиционно (танцы рабынь в сцене 8 из II действия; хор служанок «Принцессы нашей краше еще не видел свет» в сцене 2 из III действия). Женственно-пластичным темам присущи грациозные «покачивания» повторяющейся танцевальной ритмоформулы, применение тонического органного пункта, хроматизмов, изящной мелизматике, увеличенных секунд.

Несколько неорганично для музыкального стиля оперы звучит, внося черты эклектики, тема в характере задорной русской плясовой в балете шутов, названных скоморохами (!), в среднем разделе сцены 5 из II действия (с. 204). И, конечно, характеризуя связи «Принцессы Грезы» Блейхмана с русской оперной традицией, нельзя не отметить претворение в ней темы колокольных звонов с типичной формулой раскат-

ки, массивной фактурой, к примеру, в сцене выхода Мелисанды (II действие, начало сцены 3), сцене встречи Мелисанды и Рюделя (IV действие, сцена 5).

Вторая опера Ю. Блейхмана, «Светоч христианства» (1904), при скромных масштабах (две картины), затрагивает глубокую проблематику, созвучную духовной парадигме своего времени. Главные идеи литературного первоисточника, стихотворения великого князя Константина Константиновича Романова (К. Р.), созданного на основе известной в христианском мире легенды о Святом Себастьяне (1887): мученичество за веру, бессмертие духа и его торжество над смертью, – соприкасаются с духовными исканиями Серебряного века, озаменованного расцветом русской религиозно-философской мысли. Не касаясь основных ее концептов, заметим, что идейно-философские мотивы оперы в определенной мере близки широко распространенной на рубеже веков теории богоискательства, с характерным для нее стремлением к сохранению истинной веры в Бога.

Замысел музыкально-драматургического решения оперы «Светоч христианства», продолжающей линию духовных опер А. Рубинштейна и, на наш взгляд, близкой «Сервиллии» Н. Римского-Корсакова (1902), строится на противопоставлении двух сфер: языческой (Цезарь Максимилиан), воплощенной вполне традиционными ориентальными средствами, и христианской (Трибун Севастьян), претворению которой сопутствует тематизм с чертами русского церковного стиля. К примеру, в финальной сцене оперы в обращении Севастьяна к народу с пророчеством о пришествии истинного Бога, «Господа Христа», основу выразительной темы составляет типичный оборот русской церковной гармонии (последование натуральных трезвучий VI–V–I; Пример 2, тт. 5–6)¹¹. В целом музыкальная драматургия и стилистика оперы-легенды близки характеристикам, представленным выше в освещении «Принцессы Грезы» (сквозное развитие в пределах каждой сцены, дифференцированно трактованная декламация с чертами мелодической распевности и др.).

Романсы Ю. Блейхмана раскрывают мир лирики, отмеченный, как правило, нежной элегичностью, тонкой пейзажностью и в целом просветленным характером. Действительно, трудно не согласиться с мнением всех писавших о них авторов, указывавших на салонное изящество стиля вокальной лирики композитора и выразительность мелодизма романсов. Значительная их часть была снабжена посвящениями. Среди адресатов романсов чаще всего встречается имя супруги композитора, его Музы – талант-

ливой певицы Валентины (Ефросиньи) Ивановны Куза. Из широко известных персоналий назовем также легендарного певца Н. Фигнера. Авторами текстов, к которым обращался Блейхман, были преимущественно русские поэты – от А. Пушкина («Ты и Вы», «Я пережил свои желанья», «Я здесь, Инезилья») и А. Фета («Шепот, робкое дыханье») до современников, включая малоизвестных ныне литераторов, таких как К. Случевский, Ф. Кареев, Ф. Белозеров, М. Лохвицкая. Среди любимых поэтов – А. К. Толстой («На нивы желтые»), К. Р. («Уж гасли в комнатах огни», «Сирень», «Взошла луна»), Д. Ратгауз («Сядь со мною рядом»). Поэзия символистов представлена стихами С. Надсона («Мне снилось», «Мелодия»). Встречаются также романсы, написанные на стихи зарубежных поэтов-романтиков, в частности В. Гюго («Розита»), Г. Гейне («Когда гляжу тебе в глаза»). Жанровый диапазон романсов ограничен преимущественно монологами, элегиями-монологами, монологами-пейзажами, сосредоточенными вокруг сфер любовной и пейзажной лирики. Редкими исключениями можно считать романсы драматического плана, связанные

с трагическими страницами русской жизни и истории Отечества, в частности, балладу «Колодники» или «Солдатскую песню о Севастополе» для баса на стихи А. Апухтина (ор. 4 № 1).

Приводимый фрагмент, возможно, самого известного романса композитора – драматического монолога «Уста мои молчат» на стихи Ф. Белозерова для сопрано (Пример 3) – также довольно необычен скупостью средств выразительности, весьма далекой от характерной для композитора манеры письма в стиле модерн [4]. Необычна и судьба данного опуса: на наш взгляд, удивительно, что романс, впервые опубликованный П. Юргенсоном в 1895 году, неоднократно переиздавался в послереволюционные годы (1923 и 1926 гг. – Музсектор Госиздата), а также в советское время (1955 и 1967 гг.).

В заключение выразим надежду на то, что затронутые в данной статье моменты и аналитические наблюдения позволяют дополнить имеющиеся в отечественном музыкознании материалы о творческом наследии несомненно талантливого композитора Ю. Блейхмана и обнаружить дальнейшие исследовательские перспективы в обозначенной области.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ В числе учеников К. Рейнеке встречаем выдающихся представителей многих национальных композиторских школ: Э. Грига, Ю. Свенсена и К. Синдинга, А. Салливана и Ф. Дилиуса, И. Альбениса, М. Бруха, Л. Яначека, М. К. Чюрлениса, Н. Лысенко.

² Упомянуты широко известные категории музыкальной поэтики А. Скрябина.

³ В этой связи вспомним, к примеру, оперы А. Аренского «Рафаэль» (1895) и Н. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» (1897). Гимн искусству звучит в финале Первой симфонии А. Скрябина (ор. 26, Е-dur, 1900).

⁴ Сюжет средневековой легенды о Мелисанде Триполийской, затронутый до Э. Ростана (1895) в творчестве Л. Уланда, Г. Гейне, Ч. Суинберна и некоторых других авторов, имел и другие реальные прототипы, о чем пишет С. Брюн, освещая трагическую судьбу подлинной «далекой принцессы» [8].

⁵ Здесь и далее текст цитируется по изд.: Блейхман Ю. И. Принцесса Греза: Лирическая опера в 4 действиях, ор. 31: Клавир. СПб.: Изд. П. П. Сойкина, 1899. 461 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004473249/?y-sclid=ll8dyjvtvx945443822 (дата обращения: 14.07.2023).

⁶ Фраза «далеко унеслась» повторяется четыре раза, при этом волшебство момента подчеркивает «воздушная», как мечта, изысканно-причудливая по рисунку мелодическая фигурация кларнета и флейты.

⁷ Достаточно вспомнить обращенные к лилии стихи поэтов-символистов, к примеру И. Анненского (цикл «Лилии»), Н. Минского («Цветы»), А. Блока («Песня судьбы»), К. Бальмонта («Лесные лилии»). Едва ли не самым ярким репрезентантом актуализированного поэтами Серебряного века образа-символа розы, трактованного в двух цветовых ипостасях – белой и алой, связанного с культом Девы Марии, идеей куртуазной любви, идеалом Вечной женственности, можно считать знаменитый цикл «Rosarium» Вяч. Иванова из сборника с показательным названием «Cor Ardens» («Пламенеющее сердце»). Упомянем также содружество художников «Голубая роза» (1907), драму А. Блока «Роза и Крест» (1912–1913), вокальный цикл М. Гнесина «Rosarium» (на указанные стихи Вяч. Иванова, 1914) и др.

⁸ В данном случае уточним, что отмеченные Е. Кузиной связи «Принцессы Грезы» (которая рассматривается исследователем в русле традиций вагнерианства, обогащенных влиянием итальянской и французской романтической оперы XIX века), с национальной классической оперой (указаны Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков) определяются, как показывает анализ, не только «большим количеством хоров» [2, с. 67].

⁹ В связи с темой стансов Рюделя заметим, что концепт сна, чрезвычайно характерный для романтизма и символизма, широко встречается в творчестве многих русских поэтов Серебряного века (упомянем, в частности, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Блока).

¹⁰ Лейтмотив любви-страсти являет собой аллюзию на известнейшую вагнеровскую тему: интонационно близкий мотиву с фигурацией-группетто из Liebestod в финале «Тристана и Изольды», он призван отразить

Проблемы музыкальной науки

¹¹ См.: Блейхман Ю. И. Опера-легенда «Светоч христианства» в 2 картинах, ор. 37: Клавир. М.: Изд. П. Юргенсона, 1904. 86 с. URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/44300/44277.pdf (дата обращения: 10.07.2023).

—————, ПРИЛОЖЕНИЕ —————

Ю. Блейхман. Опера «Принцесса Греза»
Ариозо Рюделя (I действие)

Andante cantabile $\text{♩} = 60$

Ж Лю - бовь э - то сон у - по - и - тель-ный, Свет жиз-ни, ис - точ ник жи -

5 ви-тель-ный В ней му-ки, вос - торг, *mf* в ней вес - на, бла - жен-ства и го - ря пол - на.

Ю. Блейхман. Опера «Светоч христианства»
Монолог Севастьяна (финал 2 картины)

Moderato

По - вь - те, преза не-да - ле - ко: с зем-ли бе-га - ет вра-та тень. Уж не-бе - са за-гнись, с вос-тока - ка и бли-зок прав - ды ле - ный день!

Moderato

p

cresc.

Ю. Блейхман. Романс «Уста мои молчат» (ст. Ф. Белозерова)

Moderato assai.

CANTO

У-ста мо-и мол-чат - в тос-ке не-мой и жгу-чей... Я не мо-гу, мне тяж-ко го-во-рить.

Moderato assai.

PIANO

ЛИТЕРАТУРА

1. Богомолова Е. Д. Музыкальный Петербург эпохи Глазунова. Творчество Ю. И. Блейхмана // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 4. С. 140–153.
2. Кузина Е. Д. «Принцесса Греза» Ю. И. Блейхмана: забытый пример русского вагнеризма // Исследования молодых музыковедов. 2018. № 4. С. 58–71.
3. Кузина Е. Д. «Светоч христианства» Ю. И. Блейхмана: неизвестная легенда забытого композитора. URL: https://event.kpfu.ru/archive...2/data...uid144713_report.pdf (дата обращения: 15.07.2023).
4. Кузина Е. Д. Юлий Иванович Блейхман – композитор эпохи модерна. URL: http://conf.e.donstu.ru/archive/Lomonosov_2017...report.pdf (дата обращения: 10.07.2023).
5. Тименс К. Петр Полетика. СПб., 2021. URL: <http://proza.ru/2020/04/04/159> (дата обращения: 09.07.2023).
6. Бенуа А. Н. Письмо художника А. Б. к Д. С. Мережковскому (из частной переписки) // Новый путь. 1903. Кн. 2 (февраль). С. 156–158. URL: <http://iamruss.ru/russkoe-iskusstvo/> (дата обращения: 18.07.2023).
7. Яровенко Д. С. Перевод пьесы Э. Ростана «La Princesse Lointaine» («Принцесса Греза») Т. Л. Щепкиной-Куперник: русское прочтение // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2014. № 2. С. 243–251. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perevod-piesy-e-rostana-la-princesse-lointaine-printsessy-greza-t-l-shepkiroy-kupernik-russkoe-prochtenie> (дата обращения: 25.07.2023).
8. Брюн С. П. Забытая трагедия «Принцессы Грезы» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 4. С. 184–191. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zabytaya-tragediya-printsessy-grezy> (дата обращения: 24.07.2023).

REFERENCES

1. Bogomolova E. Muzykal'nyj Peterburg epokhi Glazunova. Tvorchestvo Yu. I. Bleikhmana [Musical Petersburg of the Glazunov era. Yu. Bleichman's creative work]. In: Muzykal'nyi zhurnal Evropeyskogo Severa [Musical Journal of the European North]. 2022. No. 4. Pp. 140–153.
2. Kuzina E. «Printsessa Greza» Yu. I. Bleikhmana: zabytyj primer russkogo vagnerizma [“The Princess of Dreams” by Yu. Bleichman: A forgotten example of Russian Wagnerism]. In: Issledovaniya molodykh muzykovedov [Studies of young musicologists]. 2018. No. 4. Pp. 58–71.
3. Kuzina E. «Svetoch khristianstva» Yu. I. Bleikhmana: neizvestnaya legenda zabytogo kompozitora [“The Light of Christianity” by Yu. Bleichman: an unknown legend of a forgotten composer]. URL: http://conf.e.donstu.ru/archive/Lomonosov_2017...report.pdf (date of application: 10.05.2023).
4. Kuzina E. Yuliy Ivanovich Bleikhman – kompozitor epokhi moderna [Yuliy Bleichman – composer of the modern era]. URL: http://conf.e.donstu.ru/archive/Lomonosov_2017...report.pdf (date of application: 10.07.2023).
5. Timens K. Petr Poletika [Peter Poletika]. St. Petersburg, 2021. URL: <http://proza.ru/2020/04/04/159> (date of application: 09.07.2023).
6. Benua A. Pis'mo khudozhnika A. B. k D. S. Merezhkovskomu (iz chastnoi perepiski) [Letter of the artist A. B. to D. S. Merezhkovsky (from private correspondence)]. In: Novyj put' [New Way]. 1903. Vol. 2 (February). Pp. 156–158. URL: <http://iamruss.ru/russkoe-iskusstvo/> (date of application: 18.07.2023).
7. Yarovenko D. Perevod p'esy E. Rostana «La Princesse Lointaine» («Printsessa Greza») T. L. Shchepkinoy-Kupernik: russkoe prochtenie [Translation of E. Rostand's play “La Princesse Lointaine” (“The Princess of Dreams”) by T. Shchepkina-Kupernik: Russian reading]. In: Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina [Bulletin of A. Pushkin Leningrad State University]. 2014. No. 2. Pp. 243–251.
8. Bryun S. Zabytaya tragediya «Printsessy Grezy» [The forgotten tragedy of the “Princess of Dreams”]. In: Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Movie. Music]. 2012. No. 4. Pp. 184–191.

Смагина Елена Владимировна

доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории и теории музыки
Волгоградский государственный институт искусств и культуры
Россия, 400001, Волгоград
evsmagina@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3090-3510

Elena V. Smagina

Dr. Sci. (Art), Associate Professor,
Professor at the Department of Music History and Theory
Volgograd State Institute of Arts and Culture
Russia, 400001, Volgograd
evsmagina@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3090-3510