

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

Некрасова Галина Анатольевна
кандидат искусствоведения
доцент кафедры истории русской музыки
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н.А. Римского-Корсакова

**«ОЧЕРК РИМСКОГО БЫТА ПРИ НЕРОНЕ»¹
И ЕГО МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ**

Среди 15 опер Римского-Корсакова три (а вместе с одноактной оперой–прологом к «Псковитянке» «Боярыней Верой Шелогой» — четыре) написаны по драмам Льва Александровича Мея. Композитор переложил на музыку все пьесы драматурга - «Псковитянку», «Царскую невесту» и «Сервилию». Созданные на разных этапах творческой его эволюции, эти оперы свидетельствуют об устойчивом интересе композитора к данному автору, и интерес этот не выглядит случайным. Можно напомнить о романсах на стихи поэта («Колыбельная песня», «Еврейская песня», «Встань, сойди! Давно денница»), кантате «Свитезянка» в переводе Мея, о задуманной в 1876 году масштабной кантате (с солистами) по его поэме «Александр Невский» (сохранился полный ее текст²). Вероятно, Римский-Корсаков чувствовал в художнике слова нечто очень созвучное себе, побуждавшее к интенсивной работе его музыкально-поэтического воображение.

К Мею, при жизни не оцененному по достоинству в литературных кругах (в 1860-е годы на него смотрели как на типичного представителя «чистого искусства», к тому же уступающего наиболее крупным поэтам этого направления – А. Фету, А. Толстому, Я. Полонскому) проявляли интерес и другие музыканты: к его текстам обращались, практически, все композиторы 19 века – от Глинки до Рахманинова, Гречанинова и Blumenфельда. По-видимому,

¹ «Общественная жизнь римлян в эту эпоху, преданность клиентов патронам, значение отпущенников в семейной и гражданской жизни Рима, начавшаяся эмансипация женщин, разлад философии с существовавшим порядком и всепобедное влияние христианского учения — вот те немногие черты, которыми мне хотелось обвести мою драму, как слабый **очерк римского быта при Нероне** // Мей Л. А. Драматический сборник. Кн. 12: Сервилия (Предисловие). СПб., 1861. С. 7.

² См.: Гусейнова З.М. Кантата «Александр Невский». Несостоявшееся сочинение Н.А. Римского-Корсакова // Художественный текст: явное и скрытое. Сб. научн. материалов./ Ред. Тимонен Т.Н., Купец Л.А. – Петрозаводск, Изд-во ПетрГУ. 2007.

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

представители музыкального искусства оказались в чем-то проницательнее литераторов и раньше сумели почувствовать более сложные и глубокие связи творчества Мейя с литературной и общественной жизнью эпохи. А также – уловить многие специфические особенности его поэзии, интересные и перспективные в музыкальном отношении.

Трудами современных ученых-филологов сегодня сформирован новый подход к пониманию творчества поэтов данного направления, пересмотрены основы их художественного метода, для которого самым существенным является сплав разнородных явлений: играющие ведущую роль романтические элементы поэтики взаимодействуют с другими, *не романтическими*, художественными системами — реализмом и классицизмом (у Ап. Майкова), импрессионизмом и символизмом (у А. Фета).

В творчестве Мейя отмеченная разнородность (или, если угодно, своеобразная «полистилистика») выступает еще нагляднее, в определенном смысле «диссонантнее». Данное обстоятельство и служило в литературной среде поводом для признания его таланта как «чисто внешнего», «стилизаторского», в котором недостаточно содержательной глубины и внутреннего единства. На это указывали даже самые расположенные к Мейю критики – Ап. Григорьев, Ап. Майков, Р. Зотов и др.

На деле же Мейя предстает как поэт-экспериментатор: на фоне тогдашнего резкого упрощения строфики он обращался к редким формам: вольным трехсложникам, рифмованному гекзаметру, пеону, стилизации народного «лада», полиметрии и другим приемам. Он создавал оригинальные вариации на фольклорные, исторические, библейские и антологические темы, был блестящим переводчиком, владеющим тремя древними и пятью новоевропейскими языками — греческим, латинским, древнееврейским, французским, немецким, английским, итальянским и польским языками; переводил с украинского, белорусского и чешского.

Присущее ему особое «чувство языка» обусловило исключительную

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

заботу о фонетическом богатстве стиха, превратило отдельные страницы его поэзии в «подлинное раздолье и пир для слуха»³.

Мей является автором трех исторических драм, написанных в стихотворной форме и в плане художественно-поэтических достоинств не уступающих сочинениям малой формы. Первая - «Царская невеста» (1849) - появилась в пору кризиса русской исторической драматургии (эпоху между Пушкиным и Островским) и сразу обратила на себя внимание своей «непохожестью» на большинство других пьес исторического содержания. В противовес сочинениям других авторов на сюжеты из прошлого — Н. Кукольника, Н. Полевого, Р. Зотова и др. — ее стих был легким и свободным, язык лишен фальшиво-простонародного налета и искусственной архаизации; она содержала достоверные бытовые подробности.

Вероятно, не случайно при поисках сюжетов для первых опер «Царская невеста» попала в поле зрения Балакирева, который после собственных попыток написать оперу предложил ее сначала Бородину, а затем в 1868 году Римскому-Корсакову. Однако тогда, в конце 1860-х годов, Римский-Корсаков в качестве источника своего оперного первенца выбрал не «Царскую невесту», а последнюю драму Мей «Псковитянку», написанную за год до кончины поэта, в 1861 году.

Осмысливая факт переложения на музыку всех трех драматических произведений Мей, можно выявить определенную закономерность: обращение к ним совпадало с решением каждый раз важных для Римского-Корсакова на данном этапе идейно-художественных и стилевых задач в жанре оперы. «Псковитянка» была на тот момент более созвучна его кучкистским идейно-художественным и эстетическим оперным ориентирам. Замысел же «Царской невесты» был отложен почти на 30 лет и оказался реализованным, напротив, в значительной степени уже под знаком «антикучкистских» тенденций, как *лирико-психологическая* драма, декларативно утверждающая принцип

³ Айхенвальд Ю.И. Мей/http://dugward.ru/library/mei/ayhenv_mei.html. Дата обращения 25 сентября 2015 года.

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

господства *вокально-мелодического* начала, манеру, которую критики чуть позже назовут «благородной итальянщиной»⁴.

Ждала своего часа и «Сервилия», мысль о которой, по признанию композитора несколько раз приходила в прежние годы⁵, но обрела реальную почву только на рубеже 1900-х годов, когда «срезонировала» с очередными творческими намерениями Римского-Корсакова рубежа XIX-XX столетий.

Выявляя контекст рождения этой «римской оперы» у Корсакова, обозначим несколько моментов. Первый – идейно-содержательный. Он связан с подспудно вызреваемой у композитора с середины 1890-х годов концепцией будущего «Китежа», той «видимой и невидимой» работой, которая шла параллельно другим сочиняемым произведениям. В этом смысле «Сервилия» важна и значительна как *первое* обращение Римского-Корсакова к идейной стороне христианского вероучения. В эти годы мысли композитора были обращены к источникам, в которых приобретаемая для него все большую остроту нравственная проблематика раскрывалась как «общечеловеческая», общезначимая. В поле его зрения находились мифы, несколько библейских и античных сюжетов. В частности, довольно серьезными в течение ряда лет были размышления над историей о «Сауле и Давиде» из 1-й Книги Царств. Стасов в этот период предлагал ему обратиться к «Апокалипсису». В «Воспоминаниях» Ястребцева упомянуто о заинтересованном отношении Римского-Корсакова к вышедшим в 1896 году романам из эпохи Древнего Рима «Камо грядеши» Сенкевича (об эпохе Нерона) и «Отверженный» Мережковского (первой части его будущего «Антихриста» - о римском императоре IV века «Юлиане Отступнике»)⁶. Об авторе трилогии «Христос и Антихрист», печатавшейся в русских журналах с 1896 по 1904 годы и получившей широкий резонанс не

⁴ Из письма С. Н. Кругликова Н. А. Римскому-Корсакову от 21 июня 1902 года: «И мне очень люб Ваш дебют в благородной итальянщине, певучей, но не шарманочной» (курсив автора — Г. Н.) // Н.А. Римский-Корсаков. ПСС. Т. VIII-Б.М., 1982, с. 116.

⁵ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 281.

⁶ «...я вам советую обязательно прочесть «Quo vadis» [Камо грядеши] - лат.] Сенкевича и «Отверженного» Мережковского ... я теперь все более и более начинаю не любить всякого рода «науки» и думаю в будущем начать искать утешения в чтении романов из древнего мира» // Римский-Корсаков Н.А. Воспоминания Ястребцева. Т.1 (1886-1897). Л., 1959. С. 389.

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

только в России, но и Европе, упоминается и в переписке с А. К. Глазуновым⁷.

В итоге, после поисков соответствовавшего намерениям композитора сюжета, в 1900-м году он остановил выбор на последней не переложенной им на музыку пьесе Мея - «Сервилии». При этом его отнюдь не смущала закрепившаяся за драмой репутация «самой слабой» пьесы автора. Напротив – многое в ее поэтике, как и в двух предыдущих произведениях драматурга, было близко и органично для композитора.

«Сервилиия» Мея (1854) была написана в разгар бурных литературных споров по вопросам исторического прошлого и будущего России. В эту дискуссию по-своему включаются и представители «чистого искусства», в чьем творчестве наметился поворот от прежней *эстетизации* истории к акцентированию в ее осмыслении *этической* проблематики. Примечательно обращение некоторых авторов к сюжетам из Римской истории. В элементах аллегоризации при их воплощении можно ощутить продолжение традиции Гоголя, впервые заговорившего о Риме как особом пространстве, — не реальном, а *духовном*, значимом для национальной самоидентификации⁸. В том же 1842 году появилась пьеса Ап. Майкова «Олинф и Эсфирь» - римские сцены времен пятого века христианства⁹. Следом, как продолжение задуманного «римского» цикла, практически, одновременно, создаются его же лирическая драма «Три смерти» и пьеса Мея «Сервилиия».

И у Майкова, и у Мея античность выступала прежде всего как средоточие *общечеловеческих, нравственно-философских* начал. На материале эпохи Нерона в них остро поставлена проблема столкновения двух мировоззрений, двух философий – язычества и христианства. Имперский Рим мечтает о разуме, благородстве и твердости, то есть о том, чего он лишился в последнее время, но находит его лишь в вере. Идеологический тупик, в котором оказалась империя, может быть преодолен только христианством. *Смерть* — центральный мотив

⁷ Глазунов А.К. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958, с. 294.

⁸ В 1842 году в журнале «Москвитянин» (№ 3) был напечатан «Рим» с подзаголовком «Отрывок» Н.В.Гоголя.

⁹ Стихотворения Апполона Майкова. Спб., 1842. с.69-114.

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

пьес Майкова и Мей — предстает условием выбора единственно правильной позиции¹⁰.

В «Сервилиии» Мей противопоставляет язычество и христианство как религии истинную и ложную. И уже исходя из этого, решает нравственные проблемы: приходит к идеализации христианского смирения и непротивления. Выражению этого идеала подчинены и замысел драмы, и вся ее художественная структура. Отсюда, важная роль Сервилиии – как эталона нравственной чистоты.

В летописи Тацита, к которому как к источнику «Сервилиии» обратился Мей, отсутствует повествование о жизни героини, она показана только в сцене суда. Нет у Тацита также сведений и об обращении ее в христианство. Мей же, разрабатывая характер героини, стремится в ее поведении и поступках выявить проблески христианского духа: показывает ее самоотречение, готовность принести себя в жертву ради спасения отца и, наконец, всепрощение – перед смертью она прощает своих врагов.

Становится понятно, что в драме Мей могло привлечь Римского-Корсакова на завершающей стадии обдумывания концепции «Китежа»: через год после «Сервилиии», в 1902 году, Римский-Корсаков приступил уже к музыкальному оформлению своей оперы-легенды.

Наряду с образом Сервилиии, явной предшественницы Февронии, в «римской опере» композитора получила отклик еще одна существенная особенность драмы; кстати, именно та, которая не была понята и оценена при жизни драматурга, а также критиками уже нашего времени, отмечавшими недостаточную глубину раскрытия основной идеи и считавшими ее «типично *нравоописательной* на сюжет из далекого прошлого»¹¹.

В Предисловии к «Сервилиии» Мей подчеркивает, что это — «очерк римского быта при Нероне»¹².

Здесь Мей следует традиции, заложенной в первой драме «Царская

¹⁰ См. об этом: *Акимова Т.И.* Национальный миф об империи в драматургии поэтов «чистого искусства» // Вестник ТГГПУ, 2009, №1 с. 4–9.

¹¹ *Мей Л.* Драмы. *Майков А.* Драматические поэмы. Вступительная статья. М.: Искусство, 1961, с. 24.

¹² См. сноску № 1.

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

невеста», – раскрывать историю через быт, сосредоточив внимание не на политических коллизиях, а острых психологических ситуациях. Подобная авторская установка дает ключ к пониманию структуры произведения. Драматург очень последователен в осуществлении своего замысла. Например, даже заговор стоиков, определяющий конфликт пьесы, рассматривается с позиций жизненного уклада, а весь анализ социально-политических противоречий римского общества определяется оценкой данных отношений *с бытом* или *с религиозно-нравственной точки зрения*.

Мей безукоризненно точно раскрыл «местный колорит», воспроизвел исторически достоверно бытовые подробности жизни различных кругов римского общества, блестяще изобразил языческие и религиозные обряды. Существенную роль играют описания декораций, разработанные до мельчайших подробностей: они не просто дают внешнее оформление, а представляют собой различные архитектурные и интерьерные композиции, дополняющие картину повседневной жизни Рима. Важно отметить, что Римский-Корсаков сохранил в сценических ремарках своей оперы без изменения *все* сценографические указания Мея.

Таким образом, в своих основных параметрах поэтика пьесы Мея, сочетающей признаки *романтической трагедии* и *исторической драмы*, основанной на документальных источниках (с их цитированием, на что указывает в «Примечаниях» сам Мей), была очень близка Римскому-Корсакову. Написанное композитором либретто являет собой лишь сокращенный в отдельных деталях подлинный авторский текст драмы, сочиненной пятистопным ямбом.

Второй момент, проясняющий контекст появления «Сервилии» Римского-Корсакова, связан с собственно музыкальными впечатлениями композитора, прежде всего «Орестеей» Танеева, а также оперой «Самсон и Далила» Сен-Санса, поставленными в 1895-1896 годах на Мариинской сцене¹³.

¹³ «Вчера Николай Андреевич снова был на «Самсоне» Сен-Санса, в которого он, кажется, окончательно

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

Ставшая уже привычной и в значительной мере направляющая характер художественных поисков Римского-Корсакова в 1890-е годы ситуация «творческого диалога» (с Мусоргским, Даргомыжским, Вагнером), дала себя знать и в этом случае. «Орестея» Танеева на всех петербуржцев произвела сильное впечатление¹⁴. О поразившей его красоте и выразительности музыки этой оперы писал в «Летописи» Римский-Клосаков)¹⁵. Он проявил неподдельный интерес к сочинению, высказывая московскому коллеге свои соображения, включал в свои симфонические концерты Антракт ко 2-й картине «Эвменид». Следы обсуждения обоими композиторами античной проблематики сохранились в виде многочисленных записей в Дневнике Танеева¹⁶; остались в виде замышлявшихся Танеевым произведений на те же источники, что интересовали и Римского-Корсакова – например, «Геро и Леандр»: для этой оперы либреттистом А. А. Венкстерном был написан сценарий, в котором некоторые идеи, связанные с древнегреческим бытом, явно исходили из аналогичных сцен «Сервилии». Помышлял Танеев и об оратории «Саул и Давид», сюжет, интересовавший в 1890-е годы Римского-Корсакова,

Поразившее Римского-Корсакова новизной и абсолютной самостоятельностью подхода к драматической музыке творение Танеева, как и в предыдущих ситуациях «творческого диалога» — редактирования Мусоргского, полемики с Вагнером и Даргомыжским, критики кучкизма — явилось импульсом к созданию *собственной*, оригинальной художественной концепции произведения из эпохи античности.

Во-первых, очевидно, что художественной природе Римского-Корсакова ближе сюжеты именно из римской античности, в которых *субстанциональное* содержание человеческих характеров и поступков не играет такой роли, как в греческих. Не случайно в «Орестее» ему больше всего нравились насыщенные

влюбился...» // Воспоминания Ястребцева, Т. I, с.429.

¹⁴ Как писал А. К. Глазунов, Танеев привлек внимание петербургских музыкантов «не камерными произведениями своими, а именно — “Орестеей”» // Глазунов А. К. «Орестея» Танеева // Письма, статьи, воспоминания. М.: Музгиз, 1958. С. 454.

¹⁵ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М.,1980, с. 279.

¹⁶ Танеев С.И. Дневники. В 3-х книгах. Кн. 1. М., 1981. С.131, 133.

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

драматической экспрессией сцены¹⁷.

Танеев же, обращаясь к греческой античности, трактует ее ближе к классическим канонам и избирает в качестве литературного первоисточника трилогию Эсхила, а не Софокла или Эврипида, у которых поведение героев определяется в первую очередь психологической мотивацией. Действия же героев трагедии Эсхила являются следствием *внутренних противоречий мирового закона*. Поэтому привнесенные Танеевым в эсхилловскую трагедию элементы драматизма (глубокие душевные терзания Клитемнестры после убийства Агамемнона, переживания Ореста и др.), не изменяют природу ее жанра – как «драмы идей», тяготеющей к будущей «геометрии трагедии» (по выражению Стравинского относительно его оперы-оратории «Царь Эдип»¹⁸). В ее сценических контурах отчетливы элементы ораториальности.

«Сервилия» Римского-Корсакова, в полном согласии с установкой Мея освещать историю через быт, трактуется как *лирико-психологическая драма*. Сам композитор характеризовал ее сюжет как «исключительно драматический, подобно сюжету «Царской невесты»¹⁹. Завершение всей композиции досочиненным фрагментом – «символом веры» в партии Старика-Христианина и затем хорovým «Кредо» – конкретизируя *идейную* концепцию, не влияет на ее жанровую суть в целом.

Интересно, что, например, В. И. Бельский, великолепно чувствовавший природу Римского-Корсакова, подыскивая для него источники, ориентировался на «чудное сочетание (скорее, совпадение) библейского религиозного пафоса с современным демоническим байронизмом...»²⁰ Приведу любопытный пассаж из его письма композитору в период размышлений того над оперой «Саул и Давид» (1897 год) – в виде перечисления ожидаемых музыкальных «чудес»: «А что Вы скажете, например, о торжественной встрече с кликами, песнями и

¹⁷ «Ему [Н.А. Римскому-Корсакову] очень нравится сцена в спальне, Апполон, сцена Кассандры» // Танеев С. И. Дневники. Кн. 1. С. 133.

¹⁸ «Пересечения дорог являются не личными, а геометрическими фактами, и меня интересовала именно геометрия трагедии, неотвратимое пересечение линий» // Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971, с. 179.

¹⁹ *Римский-Корсаков Н.А. Летопись...*, с. 284.

²⁰ *Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским*. СПб., 2004, с. 241.

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

цветами победителя Голиафа²¹ или о сцене в царских садах <...>, также о ночной сцене, когда весь лагерь спит, в пустыне Зиф, где Давид²² крадет копье и кубок Саула, об Андорской волшебнице²³, <...> и, наконец, о Псалмах Давида²⁴ – все это *слишком ярко и привлекательно*, чтобы не вдохновить великого художника. К тому же многое здесь совершенно не похоже на то, что Вы до сих пор писали, и Ваша личность выразится с новой стороны, которая без этой оперы осталась бы совсем нетронутой»²⁵ (курсив мой - Г.Н.).

Примечателен еще один момент. В опере Танеева отсутствует так называемый «местный колорит», создаваемый фоновыми бытовыми эпизодами с выраженными локально-жанровыми чертами. У Римского-Корсакова подобные сцены едва ли не наиболее яркие и впечатляющие фрагменты оперы. Более того, именно в них он в первую очередь реализовал свою новаторскую идею создания некоего «условного» музыкально-стилевого колорита эпохи Древнего Рима.

В данном отношении позиция Римского-Корсакова также отличается от танеевской. С одной стороны, к стилю обеих опер может быть применен термин «полистилистика» - разумеется, в контексте музыкального мышления XIX века, в рамках эпохального (классико-романтического) стиля. Термин подразумевает опору на обширный диапазон интонационных истоков разных направлений и школ. В «Орестее», это, например, «амплитуда» от Глюка до Вагнера (с аллюзиями музыки Верди, Брамса, Чайковского). Однако подобный сложный сплав у Танеева проистекает из изначально свойственного ему *универсализма* мышления и не является следствием *сознательного*, дистанцированного от своего «Я», воспроизведения элементов «чужого» стиля.

В противоположность такому методу Римский-Корсаков, напротив, ориентируется на некий «свободный» от примет конкретной национальной

²¹ Невольно возникает параллель с гимном Афине в I действии «Сервилии».

²² «Собрат» будущего коварного Эгнатия в «Сервилии».

²³ Впоследствии – волшебница Локуста.

²⁴ Христианский пласт, связанный с будущим образом Старика-Христианина.

²⁵ *Римский-Корсаков Н.А.* Переписка с В.В. Ястребцевым, с.242.

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

принадлежности язык, предпринимает эксперимент по *моделированию* условного музыкального языка, как раз подразумевающего «отчуждение» от привычного «Я»: «Сюжет из жизни Древнего Рима развязывал руки относительно свободы стиля. Тут подходило все, за исключением противоречащего *явно*, как, например, явно немецкого, очевидно французского, несомненно русского и т.д.»²⁶. Но поскольку «музыки вне национальности не существует, - продолжал композитор, - и «для «Сервилиии» необходимо было избрать, в общем, какой-либо наиболее подходящий национальный оттенок. Отчасти итальянский, отчасти греческий оттенки казались мне подходящими наиболее <...>; значительно подходил оттенок также византийский и восточный <...> Ведь у римлян своего искусства не было, а было лишь заимствование из Греции»²⁷.

Свидетельством подобного, сознательно *стилизованного* подхода к характеру музыки, могут восприниматься зафиксированные им в Записной книжке (№ 7) с нотными материалами «Сервилиии» пометы, как определенные «знаки» стиля древнеримской музыки:

«Поменьше каденций
Избегать секвенций
Несвязные аккорды и несвязные модуляции
В аккордах соблюдать одинаковые регистры
Снимать аккорды не разрешая, наподобие органа
Церковные лады – дорийский, фригийский, миксолидийский»²⁸.

Среди перечисленных приемов, призванных воссоздать «образ музыки» прошедших эпох, самый рельефный в «Сервилиии» связан с использованием «греческих» ладов: в них написаны многие сцены и эпизоды оперы. Этот характер задан уже оркестровым вступлением к I действию в *G миксолидийском*, строго выдержанном на протяжении всей первой картины; вступление ко II действию и начало пира – звучат в *лидийском B* и *E*; в песнях и

²⁶ Римский-Корсаков Н.А. Летопись...с. 281.

²⁷ Римский-Корсаков Н.А. Летопись...там же.

²⁸ Римский-Корсаков Н.А. ПСС. Т.IV. Доп.. М.,1970.

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

танцах на пиру ладовая принадлежность обозначена самим композитором – как *ионийский, миксолидийский, фригийский*. Встречаются аналогичные примеры и в других эпизодах (например, в III действии в партии служанки Антонии – *дорийский fis*). Примечательно, что в одном из писем к С.Н.Кругликову, рассуждая о тональностях в своих операх, в частности, о До-мажоре, Римский-Корсаков отмечает: «...«Сервилия» начинается с С-дура, как и уверт[юра] «Майской ночи», но в «Сервилии» этот С-dur более *миксолидийский лад*, чем простой мажор, или, во всяком случае, С-дурная доминанта, а не тоника, как в «Майской ночи» (курсив мой – Г.Н)²⁹.

Одна из проблем, встававших перед Римским-Корсаковым в «Сервилии», состояла в том, чтобы разграничить внутри стилизованной «древнеримской» интонационной сферы языческую и христианскую. Некоторым, даже наиболее вдумчивым критикам (в частности, Ю. Энгелю, Б. Асафьеву), казалось, что композитору это не удалось, поскольку, например, христианский гимн «Один есть бог» (Молитва Старика в I действии) и языческий хор, славящий Бахуса (во II действии), написаны в одних и тех же «греческих» ладах.

Думается, что данный упрек не совсем справедлив. В опере Римского-Корсакова единый для языческой и христианской стихий «архаизированный» тип интонаций ощутимо контрастирует в фактурном отношении.

Партитура «Сервилии» являет собой (по сравнению с предшествующими операми композитора) пример очень интенсивного использования полифонической техники, особенно приемов имитационного письма. Возможно, столь значительный удельный вес контрапункта проистекал из его трактовки Римским-Корсаковым как наиболее «нейтрального» в национальном отношении стилевого фактора, что соответствовало характеристике «не имеющего своего искусства» Рима. Так, в своих рассуждениях о «свободе» стиля в «Сервилии», говоря, что «музыки вне национальности не существует», композитор добавлял: «быть может, *лишь контрапунктическая музыка старых*

²⁹ *Римский-Корсаков Н.А.* ПСС. Т.VIII-Б. М.,1982, с.120.

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

нидерландцев и итальянцев <...> лишена какого-либо национального оттенка» (курсив мой- Г.Н.)³⁰.

На фоне господства контрапунктической фактуры тематизм, основанный на подчеркнутой *хоральности*, приобретает отчетливую «знаковость», ассоциируясь с церковной музыкой. Такова в стилистическом отношении музыкальная характеристика персонажей - носителей идеи христианства Старика и Неволеи. Очень своеобразно данный символ христианства претворен в партии главной героини, будучи включенным в ее основной лейтмотивный материал в сцене смерти.

Обсуждая с некоторыми корреспондентами особенности своей оперы, Римский-Корсаков настойчиво обращал внимание на соотношение в ней «обычной старой манеры, без которой не обойтись <...> с “кое-чем новым»³¹. Он в письмах к Кругликову отмечал моменты, представляющимися ему удачными в плане новизны: «Прошу познакомиться хорошенько с этой римлянкой и не хвалить меня только за одни увеличенные примы и уменьшенные октавы, а кое за что и другое <...> Радуюсь, что <...> вы нашли кое-что и новое» (курсив мой — Г.Н.)³². Композитор, безусловно, был разочарован прохладным приемом оперы при постановке, который он иронично в Летописи охарактеризовал как «почетный успех»³³. По реакции критиков (даже самых благожелательных, восхищавшихся отдельными ее моментами) он чувствовал, что многие существенно важные в ней моменты остались не понятыми и не оцененными, и прежде всего - «Сервилия» не была осмыслена как единое художественное целое.

Судьба «римской» оперы Римского-Корсакова и по сей день не может считаться справедливой, хотя бы уже потому, что в отличие от другой «античной» оперы – «Орестей» Танеева, также не фигурирующей в репертуаре

³⁰ Римский-Корсаков Н.А. Летопись..., с. 281.

³¹ Римский-Корсаков Н.А. ПСС. Т.VIII-Б, с. 117.

³² Римский-Корсаков Н.А. Там же, с.114 и 117.

³³ «Сервилия прошла с «почетным успехом» на первом представлении, без всякого успеха, как водится, в абонементях». Н.А. Римский-Корсаков. Летопись...с. 292.

Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне» и его музыкальное воплощение

театров, – «Сервилия» не только не ставится, но даже не существует в записи (кроме арии героини из III действия). Среди причин, объясняющих сложившуюся с оперой ситуацию, можно указать на то, что *вопреки* своему истинному отношению к ней, сам Римский-Корсаков при жизни *внешне* (для публики и критиков) согласился с негласной оценкой ее как произведения менее удачного в сравнении с другими своими творениями и даже определил ее место (вкуче с «Паном воеводой») в качестве «Интермеццо» на своем творческом пути. Однако в действительности, как это нередко случалось у Римского-Корсакова, его автохарактеристики и высказываемые в критических статьях и письмах суждения были не вполне объективными. Зачастую формулируемые им позиции, имеющие характер «окончательных» выводов, вступали в противоречие с его внутренним собственно-творческим ощущением, которое он переживал как глубоко личное, не подлежащее публичному обсуждению. Поэтому, например, несмотря на горько-иронические строки, адресованные на следующий день после премьеры оперы Ястребцеву³⁴, он считал, что она «...незаслуженно сошла со сцены»³⁵. Композитор любил свою «римлянку»³⁶ и инстинктом художника понимал, что она содержит много нового, что, возможно, будет осознано только в будущем.

Послесловие

Из интервью А.М.Матусевича с Г.Н.Рождественским:

А.М.: – Римский-Корсаков не самый популярный сегодня русский оперный композитор, по крайней мере уступает Чайковскому по

³⁴ «Автор, кажется, имеет право объявить в Новом времени (с черной каймой): С душевным прискорбием извещаю почтеннейшую публику о смерти любезной оперы своей «Сервилии» // Н.А.Римский-Корсаков. Переписка с В.В.Ястребцевым и В.И.Бельским, с.149.

³⁵ *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись, с. 292.

³⁶ Из письма Римского-Корсакова Кругликову (24 июня 1902 года): «Очень меня убажает, что вторая половина V действия “Сервилии” вам нравится: я сам ее люблю. А что вы скажете об *C-dur*ном эпизоде *Adagio* в III действии у Валерия: «Но ты представь, что я случайно встретил богиню в очертаньях смертной девы», и об арии Сервилии? Кажется, недурно. Впрочем, я при своем радужном самомнении кое-что и еще найду; поэтому лучше о другом». Н.А. Римский-Корсаков. Т.VIII-Б, с. 118.

**Некрасова Г.А. «Очерк римского быта при Нероне»
и его музыкальное воплощение**

количеству исполнений. Как вы думаете, почему?

Г.Р.: – Для меня это загадка — не нахожу ответа на этот вопрос. Например, я уже несколько десятилетий занимаюсь пробиванием исполнения оперы «Сервилия» - в самых разных странах и совершенно безуспешно. В России говорят, что это непопулярно, хотя никто и не пробует на популярность проэкзаменовывать. На Западе еще хуже. Я предлагал поставить «Сервилию» в Риме, в городе, где происходит действие этой оперы: лицо директора Римской Оперы не изменилось ни на йоту при упоминании этого названия. Я после этого решил, что в этот театр больше не поеду...

А.М.: – За тремя операми композитора - «Младой», «Паном воеводой» и «Сервилией» - закрепились репутация малоудачных, несценичных, нерепертуарных.

Г.Н. – Категорически не согласен с таким мнением. Все три — редкие по красоте оперы, действительно, не обласканные сценической практикой. Но от этого их музыкальное качество, музыкальные достоинства ничуть не уменьшились. Я продолжаю биться лбом об стену и надеюсь, что мне все-таки удастся переломить ситуацию и поставить, в частности, «Сервилию». Сейчас начну атаковать руководство Большого театра с этой темой, надеюсь преуспеть - опера того заслуживает. К величайшему стыду, «Сервилия» даже ни разу не была записана <...> Большие звукозаписывающие фирмы очень сложно, увы, заинтересовать нетривиальным репертуаром, подобным «Сервилии»...».

(Геннадий Рождественский: Он был великим мастером оркестра // «Музыкальная жизнь», 2014, № 3, с.5).

P.S.: В апреле 2016 года в рамках чествования 85-летия со дня рождения Геннадия Николаевича Рождественского в Камерном музыкальном театре им. Б. А. Покровского состоится постановка «Сервилии» Римского-Корсакова (под управлением юбиляра) и будет осуществлена аудиозапись оперы.