



Булычева Анна Валентиновна

**«ВОТ НАКОНЕЦ ПРОБИТА БРЕШЬ В СТЕНЕ,
ВОЗДВИГНУТОЙ РАВНОДУШИЕМ ЛИБО
ВРАЖДЕБНОСТЬЮ»: ОПЕРА ЦЕЗАРЯ КЮИ
«КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК» ГЛАЗАМИ
БЕЛЬГИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ**

В XIX веке русские оперы редко звучали за рубежом. Среди немногих произведений, с которыми могла тогда познакомиться иностранная публика – опера Цезаря Антоновича Кюи (1833–1918) «Кавказский пленник», поставленная в Льеже благодаря активной пропаганде русской музыки графиней де Мерси-Аржанто.

История создания первой оперы Кюи – одна из самых долгих в истории жанра. Композитор начал работать над сочинением по поэме (повести) Александра Сергеевича Пушкина в 24-летнем возрасте. Автором либретто стал друг Кюи, военный инженер и драматург Виктор Александрович Крылов. Позднее он вспоминал: «Конечно, при нашей общей любви к театру, мы неминуемо должны были придти к желанию написать сообща сценическое произведение, оперу: я – слова, он – музыку. Мы выбрали сюжетом Пушкинского “Кавказского пленника”. Девятнадцатилетним юношей я драматизировал поэму, применяясь к формам оперных либретто, и Кюи горячо взялся за работу. Он писал оперу не последовательно, а отдельными номерами, к чему более был расположен в данную минуту; таким образом, второй

Музыкальный театр: критика и публицистика

акт был написан ранее первого, и оба акта оперы были сочинены в продолжение нескольких месяцев 1857–1858 годов; в апреле 1858 года опера вся была кончена» [6, 478].

Безымянные герои Пушкина за исключением главного – Пленника (тенор) – получили имена. Черкесская дева стала Фатимой (сопрано), ее отец, лишь мельком упоминаемый в поэме – Казенбеком (бас). Пушкинский «хищник», взявший пленника, оказался женихом Фатимы по имени Абубекер (баритон). Появились также подруга Фатимы Марьям (меццо-сопрано) и мулла Фехердин (бас). На первоначальном этапе опера состояла из двух действий. В первом юная черкешенка узнавала, что просватана за князя Абубекера, и Пленника привозили в аул в качестве подарка от жениха будущему тестю. Второе действие начиналось свадьбой Абубекера и Фатимы, а заканчивалось побегом Пленника и самоубийством героини. В этой редакции опера не печаталась и не исполнялась. Крылов сообщает: «В 1859 году, русская опера в бенефис Латышевой¹ намеревалась поставить оперу “Кавказский пленник”; раздали партии, и оперу начали разучивать. Но исполнение тогда не состоялось, потому ли что пожалели трат на костюмы и декорации, или потому, что опера была всего двухактная, или, наконец (как полагает сам композитор), по неудовлетворительной оркестровке» [6, 480–481]. Несмотря на это, «Пленник» уже тогда сыграл важную роль в судьбе Кюи. Его будущая жена Мальвина Рафаиловна Бамберг в 1858 году брала уроки пения у Александра Сергеевича Даргомыжского и, в частности, разучивала партию Фатимы. Кюи неизменно присутствовал на этих уроках: «Я помню, как он восхищался, хвалил ее исполнение дуэта перед бегством пленника. Это музыкальное увлечение кончилось житейским» [6, 478].

¹ Александра Александровна Латышева (1830–1877) – контральто, в 1848–1867 годах солистка Императорских театров. По словам Крылова, Кюи перед ней «слегка таял».

Музыкальный театр: критика и публицистика

В 1881–1882 годах Кюи вернулся к опере и превратил ее в трех-актную, что было удобнее для театров (аналог этому можно усмотреть в работе Мусоргского над второй редакцией «Бориса Годунова»). Он сочинил новое второе действие, главным событием которого стал приезд Абубекера в дом Казенбека. Первоначальное второе действие, таким образом, стало третьим. Кроме того, опера была полностью переоркестрована [6, 481]. Клавир новой редакции был дважды напечатан Василием Васильевичем Бесселем (дата цензурного разрешения – 10 сентября 1882 года): второе издание содержит ряд авторских исправлений – сокращений и вставок².

В этой новой редакции «Кавказский пленник» был впервые показан на сцене Мариинского театра 4 февраля 1883 года. Абрам Акимович Гозенпуд пишет: «Критика встретила оперу холодно. Большинство рецензентов упрекало композитора в отсутствии “местного колорита” и преобладании лирического начала над драматическим» [4, 294]. Опера не удержалась в репертуаре. Биограф композитора Александр Федорович Назаров связывает это с отклонением Оперным комитетом «Хованщины» Мусоргского, за которым последовали выход Римского-Корсакова и Кюи из состава Комитета с обнародованием в печати причины этого шага [9, 114].

Для постановки в Бельгии либретто было переведено на французский язык графиней де Мерси-Аржанто (при этом Казенбек стал Измаилом). Тогда же, в 1885 году, Кюи вновь доработал «Кавказского пленника», значительно расширив начальный раздел финала второго действия и добавив в конце этого финала два такта (тоническое трезвучие). Причины введения нового эпизода он позднее объяснил на страницах петербургской газеты «Неделя»: «Перевод графини был прозаический, хотя превосходно соответствовал тексту и декламации.

² Благодарю Альбрехта Гауба за эти сведения.

Музыкальный театр: критика и публицистика

Но театральные традиции требовали стихов с рифмой и, кроме того, находили неудобным, что сам пленник во втором действии не появляется. Из этого затруднения нас вывел молодой банкир Гутальс (Goethals), – так же как и графиня, мне совсем не знакомый, – положительный литературный талант, который с замечательной ловкостью сделал перевод оперы в рифмованных стихах и написал дополнительную сцену с появлением пленника во втором действии» [8, 111]. Пленник не только получил соло в новом разделе финала, но и стал участвовать в завершающем действии секстете (ему была передана теноровая партия Первого черкеса).

Во французской версии опера была вновь издана Бесселем (цензурное разрешение последовало 9 октября 1885 года). Премьера третьей, драматургически наиболее совершенной версии состоялась на сцене Королевского театра в Льеже 13 января 1886 года. Дата была выбрана самим композитором так, чтобы он мог посетить премьеру во время Рождественских каникул.

Сценическая жизнь «Пленника», начавшаяся в 1883 году, рисковала оказаться короче 29-летней истории создания его музыки. Покинув императорскую сцену, опера вплоть до 1905 года исполнялась в обеих столицах в Панаевском театре, театре Солодовникова, саду «Аркадия» силами Русского оперного товарищества, Московской частной русской оперы, оперных антреприз Кабакова и Яковлева, Максакова, Кожевникова [1]. В театре Солодовникова в 1899 году спектакль оформил Михаил Александрович Врубель. «Пленник» быстро покинул пределы Санкт-Петербурга и Москвы. Графиня де Мерси-Аржанто упоминает исполнение в Киеве, состоявшееся, следовательно, не позднее выхода в 1888 году ее книги о Кюи, о котором тамошняя пресса «не сказала ни слова» [31, 207]. Опера входила в репертуар Казанско-Саратовского оперного товарищества М.М. Бородая,

ее слышали в Тифлисе, Перми, Кисловодске и Одессе [11]. Ария Абу-бекера, песня Марьям, увертюра и танцы вошли в отечественный концертный репертуар [2]. 26 октября 1907 года «Кавказский пленник» был возобновлен в Мариинском театре к предполагавшемуся 50-летию творческой деятельности Кюи. 16 декабря 1909 года он впервые прозвучал в Большом театре в Москве, на сей раз действительно к 50-летию творческой деятельности композитора. На этом его сценическая жизнь могла бы завершиться, если бы 16 мая 2017 года не состоялась премьера новой постановки на сцене Красноярского театра оперы и балета (см. ниже).

Несмотря на то, что «Кавказский пленник» написан на пушкинский сюжет, что это опера о Кавказе, большей частью сочиненная ранее «Демона» Антона Григорьевича Рубинштейна, и что ряд страниц наводят на мысль о «Чайковском до Чайковского», об этом произведении Кюи нет специальных работ. Гозенпуд в уже цитированном труде посвятил «Пленнику» один абзац. Почти столь же лаконичны Назаров и автор главы о Кюи в «Истории русской музыки» Тамара Корженьянц [5]. Более обстоятельны иностранные авторы. Графиня де Мерси-Аржанто в главе об операх Кюи посвятила «Пленнику» большой раздел [31, 109–120]. Можно также назвать диссертацию Лайла Кевина Неффа «История, стиль и структура опер Цезаря Кюи» [34]³.

Поскольку статья Кюи «Новая русская музыка в Бельгии» [8] с подробным рассказом о льежской постановке не вошла в его «Избранные статьи» [7], практически единственным использовавшимся в литературе текстом об исполнении «Кавказского пленника» в Бельгии до сих пор служили два письма Александра Порфирьевича Бородина, отправленные им жене после генеральной репетиции и после премье-

³ Данная работа мне недоступна.

Музыкальный театр: критика и публицистика

ры. (Бородин и Кюи тогда вместе совершили поездку в Бельгию в связи с исполнением их сочинений.) 1 января⁴ 1886 года Александр Порфирьевич написал: «Были репетиции “Кавказского пленника” – Кюи; сегодня 1-е представление. Все билеты давно уже разобраны. Постановка недурна очень; плоховаты только хоры и маловаты; танцы из рук вон плохи. Солисты очень недурны и ансамбль хорош. Дирижер – превосходный; оркестр очень порядочный. Уже после генеральной репетиции были газетные отзывы весьма благоприятные для Кюи» [10, 173–174].

На следующий день Бородин вернулся к теме, да так увлекся, что написание письма заняло два дня:

«Замок Аржанто. 2 Января 1886.

Только загнал тебе письмо вчера, голубка моя, как пишу сегодня вновь, чтобы дать отчет о вчерашнем представлении Кавказского Пленника Кюи. Опера имела огромный успех, и Кюи два раза появлялся на сцене и в ложе, вследствие восторженных вызовов. При последнем появлении его, артисты оперы поднесли ему золотую лиру! Шла опера очень недурно. Баритон, басы, тенор и сопрано – были прекрасны, и что всего лучше, голоса у них приблизительно одинаково громкие, так что ансамбли все выходили прелестно. Хоры плохи и малочисленны. Танцы – черт знает что такое! Одну танцовщицу даже освистали, до того она была плоха. Костюмы тоже пресмешные: черескески с патронами и шапки имеются, но остальное – черт знает что! Дамы одеты не то в русский, не то в татарский или грузинский костюм, а сам пленник одет кучером, в безрукавке – презабавно! Оркестр очень порядочный, а дирижер совсем молодец! На первое представление приехало множество лиц музыкального, театрального и журнального мира. В Брюсселе вероятно тоже поставят эту оперу, но

⁴ По старому стилю.

Музыкальный театр: критика и публицистика

кроме того идут уже переговоры относительно постановки Анджело. Чтобы дать тебе понятие, в какой степени теперь стали интересоваться русскими композиторами, я тебе скажу, что, вчера, приехало несколько молодых людей из Парижа, на Пленника! Из них один изучил предварительно всю оперу по фортепианному переложению и знал ее наизусть всю. Он же знает наизусть обе мои симфонии. [...]

3 янв. Пятница.

Второе представление прошло прекрасно. Танцы выпущены [...]» [10, 174–175].

Основываясь на этих письмах и на комментариях к ним Сергея Александровича Дианина, Назаров утверждает, что премьера состоялась 1 января, и что дирижировал Жозеф Дюпон [9, 122]. Это не так. По принятому в Бельгии новому стилю дата премьеры – 13 января. Спектакли шли под управлением первого дирижера Королевского театра в Льеже Жюля Камбона (в то время как Дюпон возглавлял брюссельский театр Ла Моннэ).

Оценка Бородиным исполнения в Льеже «Кавказского пленника» и реакции публики полностью совпадает с той, которую вскоре донес до читателей газеты «Неделя» Кюи. Это естественно, ведь в Бельгии друзья постоянно общались. Однако и бельгийские критики пришли к идентичным выводам, за одним исключением: ни один из них не упомянул костюмов, очевидно, не понимая их курьезности.

Хотя оценки музыкального исполнения в целом совпадают, знакомство с местными анонсами и рецензиями позволяет узнать то, чего ни сам Кюи, ни Бородин сообщить не могли, а именно:

– *какова была дальнейшая судьба «Кавказского пленника» на льежской сцене;*

– *превышал ли интерес прессы к постановке этой оперы ее интерес к другим льежским премьерам;*

Музыкальный театр: критика и публицистика

– чего ожидали от музыки Кюи бельгийцы и что они в ней слышали.

Немалая часть бельгийской периодики в настоящее время оцифрована Королевской библиотекой в Брюсселе и представлена в интернете⁵. Это, с одной стороны, ежедневные газеты [40], с другой стороны, журналы по литературе и искусству [41]. Из столичных газет интерес в данном случае представляют две: *L'indépendance belge* («Бельгийская независимость») и *Journal de Bruxelles* («Брюссельская газета»), поскольку представленные в электронном виде католические и социалистические газеты не освещали премьеры «Кавказского пленника». Из провинциальных газет о жизни Льежа писали, главным образом, только сами льежские. К сожалению, на сайте пока отсутствуют, по меньшей мере, два местных издания: *Journal de Liège* и *Gazette de Liège*. Доступна лишь газета *La Meuse* («Маас»), но даже она одна в совокупности с имеющейся столичной прессой и литературно-художественными журналами дает богатый материал о постановке «Кавказского пленника».

Первый анонс премьеры появился на страницах *La Meuse* 4 января. Он гласит:

«Русское музыкальное движение продолжает шириться в Бельгии. Начавшись в Антверпене во время Всемирной выставки концертом под управлением г. Юберти, где впервые прозвучала симфония си минор Бородина; и затем, славянским концертом под управлением г. Жана-Теодора Раду, где были исполнены Первая симфония того же автора, сочинения Римского-Корсакова и т.д., это движение сегодня завоевало столицу, где объявили о русском концерте 10 числа

⁵ Благодарю Светлану Анатольевну Петухову, сообщившую мне об этих ресурсах.

Музыкальный театр: критика и публицистика

сего месяца, в котором прозвучат те же сочинения русской школы, что и в программе первого концерта нашей консерватории.

Наконец, Королевский театр Льежа откроет огонь на драматической территории, поставив «Кавказского пленника» Кюи» [21, 2].

Справедливости ради нужно заметить, что Русское музыкальное движение началось не в Антверпене, а в замке Аржанто, что первые исполнения сочинений композиторов Новой русской школы прошли в Льеже под управлением Теодора Жадуля, и что программы указанных концертов не слишком совпадали. Анонимный автор анонса прав в том, что премьера «Пленника» воспринималась бельгийцами в контексте деятельности кружка графини де Мерси-Аржанто и предварялась двумя русскими концертами. 8 января в зале Общества поощрения в Льеже прошел большой концерт под управлением Эжена Ютуа. В программе были «Антар» Римского-Корсакова, два хора из «Псковитянки», четыре фрагмента из оперы Кюи «Анджело», «В Средней Азии» и каватина Владимира Игоревича из оперы «Князь Игорь» Бородина. Завершился концерт секстетом из финала второго действия «Кавказского пленника». 10 января в Первом народном концерте в театре Ла Моннэ под управлением Жозефа Дюпона прозвучали Вторая симфония Бородина, концерт для скрипки с оркестром Енё Хубаи, Сюита-миниатюра Кюи, скрипичные пьесы Свенсена, Венявского, Хубаи и Сербская фантазия Римского-Корсакова. В связи с этими триумфальными исполнениями льежские и брюссельские газеты неизменно упоминали и премьеру «Пленника», что увеличило общее число анонсов и подогрело интерес публики.

Программа концерта в Льеже 8 января, возможно, объясняет, почему из четырех завершенных на тот момент опер Кюи была выбрана наиболее ранняя. Как видно из ее содержания, льежцев привлекал музыкальный ориентализм. К тому же с Черкесскими танцами,

Музыкальный театр: критика и публицистика

Черкесской песней Марьям («В реке бежит гремучий вал»), арией Абубекера и секстетом из «Пленника» посетители концертов уже смогли познакомиться в 1885 году. Впрочем, это не единственное объяснение. Критик, рецензировавший премьеру на страницах журнала *La Basoche*, предложил другое: «Говорят, это самая слабая опера Кюи. Директор льежского театра предпочел ее остальным, чтобы пощадить публику на переходном этапе» [29, 112]. Почему публику нужно было на первых порах щадить и от какого новаторства оберегать, становится ясно из еще одного анонса.

Среди кратких сообщений о предстоящей премьере выделяется размерами и основательностью статья, опубликованная 6 января на страницах *La Meuse* под названием «Новая русская школа, по поводу “Кавказского пленника”» [23, 3]. Большая ее часть представляет собой манифест школы, основанный на высказываниях самого Цезаря Антоновича. Сообщив читателям, что уже несколько дней в Льеже находятся знаменитые композиторы Бородин и Кюи, и что один из них по профессии химик, а другой – специалист по фортификации, автор, скрывшийся за псевдонимом «Фокс»⁶, переходит к главной теме. А именно – к «Могучей кучке» и ее эстетике, упоминая покойного Мусоргского, но «оставляя за скобками» здравствующего Балакирева:

«Цезарь Кюи и Бородин вместе с Римским-Корсаковым и Мусоргским входят в группу отважных художников, основанную в 1856 году в Санкт-Петербурге, в избранный круг умных и работающих личностей, влюбленных в музыкальное искусство. Общие стремления, общие убеждения объединили в этом движении молодых музыкантов. Главным предметом их изучения стала драматическая музыка; в этой области они решили искать невозможного совершенства, извлекая

⁶ Подавляющее число обнаруженных материалов не подписано либо подписано инициалами и псевдонимами.

Музыкальный театр: критика и публицистика

на свет некоторые направляющие принципы, которыми слишком долго пренебрегали.

Самый важный из этих принципов – “драматическая музыка всегда должна иметь собственную ценность, как и музыка абсолютная, независимо от текста”. Это означает запрет общих мест, банальностей, которыми изобилуют даже оперы знаменитых мастеров. Русская школа отвергает *рамплиссаж* и “*передышки*”; она “идет спокойно и гордо к идеалу, который ее привлекает”.

“Вокальная музыка должна быть в совершенном согласии со смыслом слов”. Еще один простой и ясный закон, который слишком часто игнорируют. Музыка обладает могучей способностью выражать человеческие чувства; текст делает ее точной и определенной; вместе они поэтому должны составлять совершенную гармонию...

Далее, “структура сцен в опере должна полностью зависеть как от ситуации, в которой находятся персонажи, так и от общего движения драмы”. К примеру, ансамбли и хоры не должны замедлять ход пьесы.

Хор – это толпа, народ; он должен выражать чувства массы, не вступая в действие без причины; его участие должно быть серьезно мотивировано; иначе оно будет избыточным, несвоевременным.

Наконец, новая русская школа стремится представить в музыке “характер и тип персонажа” и представить насколько поэтично, настолько и точно “местный колорит”, описательную и живописную стороны действия.

Этот принцип равно дорог и Вагнеру, но автор “*Нибелунгов*” ищет его воплощения совсем другими способами, нежели композиторы русской школы, и в то время как они в своих произведениях оставляют музыкальное превосходство за певцами, Вагнер, напротив, отдает решающую роль оркестру.

Музыкальный театр: критика и публицистика

Система русской школы более разумна, более соответствует здравому смыслу и логике» [23, 3].

Фокс перечисляет уже довольно многочисленные оперы, созданные между 1869 и 1874 годами в соответствии с изложенными принципами и «под благотворным влиянием двух основателей русской музыки – Глинки и Даргомыжского». Это «Вильям Ратклиф», «Каменный гость», «Псковитянка», «Борис Годунов» и «Анджело».

На что же ушли двенадцать лет с 1874 по 1886-й, и распространилось ли благотворное влияние отцов-основателей на «Майскую ночь», «Снегурочку» и «Хованщину»? – вправе спросить любознательный читатель.

Судя по тому, что пишет дальше Фокс, авторов этих произведений следует признать сбившимися с пути, поскольку «“Каменный гость” Даргомыжского, представленный в 1872 году – наиболее сильное и полное выражение принципов новой школы. Композитор в “Русалке” уже предвидел эти новые тенденции, которые мощно проявились в “Каменном госте”, опере в действенном и однородном стиле, где слова находятся в совершенном союзе с музыкой» [23, 3].

Отметив трудности и непонимание, с которыми сталкиваются музыканты новой школы, Фокс напоследок огорошивает читателя:

«“Кавказский пленник”, которому мы посвятим отдельную статью, – не в последней манере Кюи. Сочинение очень индивидуальное, выдающееся произведение, он, в отличие от “Вильяма Ратклифа” и “Анджело”, не является выражением крайних тенденций новой школы. Сочинение было написано в эпоху, когда реформа не могла еще утвердиться столь блистательным образом.

Невзирая на влияние Глинки и Даргомыжского опера, премьеру которой увидит Льеж, обнаруживает могучий темперамент и неотразимую оригинальность» [23, 3].

Музыкальный театр: критика и публицистика

Утром в день премьеры тот же автор рассказал читателям о генеральной репетиции (по-видимому, Бородин в письме к жене имел в виду именно этот газетный отзыв). В темном и почти пустом зале театра была прослушана «от начала до конца без того, чтобы ощутить усталость, эта интересная партитура, некоторые, и даже многие страницы которой действительно величественны. Эта музыка, столь личная, с гармоническими оборотами столь оригинальными, проявляет себя в характерных хорах, в нежных мелодиях, которые чередуются с энергичными ритмами, в оригинальных танцах, в мелодических линиях, полных благородства, растворенных в могучей и трогательной оркестровке» [24, 3]. Фокс похвалил либретто за простоту без банальности. Недостаток живости действия он объяснил тем, что это психологическая драма. Похвалил также французский перевод, дирижера Жюля Камбона и директора театра Поля Вереллена⁷. Особо отметил прибытие на это музыкальное торжество брюссельской и парижской прессы.

Бельгийские газеты не помещали гравированных иллюстраций, и Фокс словами описал внешность Кюи, каким увидел его на генеральной репетиции:

«Автор “Кавказского пленника” довольно высокого роста, и ему приблизительно 45 лет...⁸ Оригинальный тип, черты очень характерные.

Борода, сильные очки с толстыми стеклами и все лицо в целом довольно явно напоминают одного нашего земляка, храброго инженера, недавно вернувшегося из центральной Африки⁹. [...]

⁷ Муж примадонны, певшей партию Фатимы.

⁸ На самом деле – 50.

⁹ Имеется в виду территория нынешней Демократической республики Конго. В 1885–1908 годах под названием Свободное государство Конго страна являлась личным владением бельгийского короля Леопольда II. По различным оценкам, за

Музыкальный театр: критика и публицистика

Кюи – сын француза; отсюда, говорят, его нрав, вкусы, характер, даже музыкальные идеи.

Добавим, что автор очарован интерпретацией своего произведения» [24, 3].

Следом на полосе расположилась заметка некоего X. «Покровители русской музыки», посвященная графине де Мерси-Аржанто, после которой было помещено еще несколько слов о вечерней премьере – бенефисе дирижера Камбона.

Настал черед **рецензий**. Помимо *La Meuse*, поместившей три материала, откликнулись обе столичные газеты, два журнала – *L'art moderne* («Современное искусство») и *La Basoche*, – а также ряд парижских изданий. Наиболее оперативной и доброжелательной была, естественно, местная пресса. На следующий день после премьеры Фокс в *La Meuse* отметил огромный успех дирижера и композитора, которого вызвали после второго действия, и подробно пересказал содержание оперы [25, 2]. Вновь прозвучали и слова обо «всей бельгийской прессе», надолго ставшие лейтмотивом сообщений этой газеты о «Кавказском пленнике».

Этим Фокс не ограничился. На завтра (в день второго спектакля) вышла еще одна его большая статья, под тем же названием, что и накануне. Фокс рассказал об «элегантной толпе», наполнившей зал театра, в том числе о провинциальных, столичных и зарубежных журналистах, среди которых он заметил Гюстава Фредери из *L'indépendance belge*, Каттье из *La gazette*, Люсьена Сольвея из *La nation*, Октава Маюса из *L'art moderne* и Мориса Ферона из *La réforme*¹⁰.

этот период население Конго уменьшилось вдвое или даже втрое. В 1908–1960 годах – колония Бельгии.

¹⁰ К сожалению, далеко не все эти издания сегодня представлены на сайтах Королевской библиотеки.

Музыкальный театр: критика и публицистика

Затем он похвалил бенефицианта Камбона, назвал постановку «Пленника» «гвоздем сезона», посетовал на статичность сценического действия, сделал композитору комплимент за оркестровую фактуру («можно сказать, что Цезарь Кюи – прекрасный полифонист...») и перешел к музыкальному стилю. Чувствуется, что прибывших из двух столиц – Брюсселя и Парижа – коллег он не только заметил в зале, но со многими из них и пообщался. На страницах *La Meuse* Фокс как бы ведет с ними заочную полемику:

«Претензия – можно ли это назвать претензией? – прозвучавшая в среду, состоит в том, что музыка “Кавказского пленника” не целиком от начала до конца выдержана в русском стиле.

Забывают, что эта опера – раннее произведение, что оно написано двадцать лет назад, и что Цезарь Кюи черпал свое музыкальное образование из иностранных источников; что он сам по происхождению француз и неизбежно чувствует это влияние... К тому же русские композиторы – предшественники Кюи – если уже и вводили национальный элемент в свои сочинения, не умели придать ему индивидуальный облик, как в последних произведениях школы; этот национальный элемент появлялся лишь случайно, и влияние великих французских и итальянских шедевров доминировало в их творчестве.

Даже в “Кавказском пленнике” мелодия часто французского или итальянского происхождения.

Так, итальянский элемент доминирует в любовном дуэте из первого действия, в дуэте Фатимы и Марьям и, наконец, в финале второго действия.

Но эти итальянские элементы сопровождаются здесь столь разнообразной оркестровкой, сообщающей им множество выразительных и неожиданных поворотов, что rossinievские формулы как бы со вкусом обновляются.

Музыкальный театр: критика и публицистика

Что касается финала второго акта, снискавшего наибольший успех из всей партитуры и, неопровержимо, ее лучшей страницы, он задуман, как ансамбль Доницетти, но обязан грандиозным эффектом, который он производит, ярким и действительно индивидуальным штрихам.

Композитор ответил одному из наших критиков, сделавших ему подобное замечание: “У меня слишком много французской крови в жилах, чтобы быть полностью русским, в моем искусстве это должно чувствоваться!”

Г. Кюи, тем не менее, умеет быть русским и полностью русским; если в его партитуре достаточно итальянских и французских страниц, то это исключения... Наиболее заметные и многочисленные пассажи – в действительно национальном характере; я имею в виду, в чисто русском.

Таковы “молитва за кулисами” при поднятии занавеса; “Черкесский хор” в первом действии, в столь энергичном темпе, с дикарскими гармониями; таков еще очаровательный хор девушек в начале второго действия, столь легкий, столь элегантный; такова обольстительная “ария Абубекера к Фатиме” в том же действии, эта нежная ария, которая блещет всеми красотами восточной поэзии.

Таковы, наконец, восхитительные “Черкесские танцы”, первый трепетный, страстно-изящный, второй возбужденный, пылкий, кипящий. О, да! Эти танцы восхитительны; но как плохо их танцевали! С бурлескными случайностями, которые мешали их слушать и несколько расстроили успех третьего действия.

Закончим этот беглый анализ партитуры г. Кюи любопытным примером комбинирования различных элементов, который характерен для музыки “Кавказского пленника”... Мы хотим поговорить об интересном дуэте Абубекера и Фатимы в третьем действии; после со-

Музыкальный театр: критика и публицистика

вершенно итальянского речитатива, который слабее остального, начинается изящное, исключительно поэтичное *Andante*, мелодия которого разворачивается с восхитительной гибкостью, попеременно выражая в устах Абубекера – сладострастие, а в устах Фатимы – страх и отчаяние... Все это окружено изумительной, легкой, полной оригинальности оркестровой фактурой.

За этим *Andante* следует захватывающее *Allegro*, не без блеска, однако не сверкает новизной; оркестр тщетно повторяет ритмы, которыми давно уже утомили нас все итальянские композиторы.

Такова партитура “Кавказского пленника”; это не шедевр; шедевры в наше время редки; но это сочинение, написанное более двадцати лет назад, содержит новые музыкальные элементы такой оригинальности, обнаруживает искусство столь утонченное и в то же время столь импульсивное, демонстрирует такую гибкость выразительных средств, какой только можно ожидать от артиста столь блестяще, столь глубоко образованного» [26, 3].

Фокс отмечает огромный успех второго действия (финальный секстет пришлось исполнить трижды!), целый поток цветов и подарков, и переходит к похвалам солистам и дирижеру [подробнее о них см.: 3]. Удостоился похвал и Эйрен Дюкатель, оформивший спектакль. Пожалуй, наиболее информативно об исполнителях написал все-таки сам Кюи в «Неделе» (льезским читателям представлять этих музыкантов не требовалось). Оперный оркестр Цезарь Антонович счел небольшим (всего пять пультов первых скрипок...) и особенно похвалил медную группу. Много теплых слов сказал он и о дирижере Жюле Камбоне – одном из главных героев премьеры.

За статьей Фокса на той же полосе газета поместила целую серию заметок в несколько строк, в которых перечислялись врученные в течение вечера 13 января подарки. Бенефициант Камбон получил се-

Музыкальный театр: критика и публицистика

ребро, эмали, хрусталь, венки, персонально от директора Вереллена и его супруги – кольцо с крупным бриллиантом. Мадам Вереллен (или Вереллен-Корва), певшая партию Фатимы, от имени дирекции театра преподнесла Кюи лиру. Певцам и директору достались букеты и корзины цветов, оформленные фирмой братьев Жуари, а костюмеру г. Вуато – словесная похвала. Солист Парижской Оперы баритон Жан Лассаль, бывший тогда в Льеже на гастролях, присутствовал на спектакле и много аплодировал. Фойе в антрактах из-за роскошных туалетов напоминало бальный зал, причем в толпе выделялись несколько дам в русских национальных костюмах.

Тут же следовал анонс вечернего спектакля (второго представления «Пленника»), с обещанием присутствия на нем «двух выдающихся москвитов». 16 января *La Meuse* поместила короткий отклик на этот спектакль, особо отметив «горячий прием финального ансамбля второго действия» [19, 2]. Это все тот же секстет.

На шестой полосе того же номера, эксплуатируя интерес к русской теме, газета напечатала литературный опус некоего Жюля Брюна «Русская история. Сердце Ивана» – типичный образец «развесистой клюквы».

Статьи Фокса точно отражают тогдашние представления бельгийцев о русской музыке. Другие критики тоже сочли восточную музыку Кюи чисто русской. Что касается их убеждения, что музыка в России началась с Глинки (а до этого москвиты, вероятно, были в музыкальном отношении кем-то вроде дикарей Конго), так ведь и сам Кюи в своих статьях не раз высказывался в таком же духе.

Столичные газеты, признавая премьеру одним из главных событий сезона, ожидаемо были настроены скорее критически. 15 января вышла анонимная рецензия в *Journal de Bruxelles*. Первые же строки содержат намек на разноречивые оценки:

Музыкальный театр: критика и публицистика

«Премьера “Кавказского пленника” действительно собрала полный зал. Сочинение Кюи, как все новое, нашло и хулителей. Однако мы должны признать, что по части оркестровки это мастерское сочинение.

Произведение Кюи во всем выходит за рамки обычного жанра, и о нем нельзя судить по аналогии; оно несет отпечаток природы, нравов и людей страны, где оно рождено. В нем есть кое-какие страницы, некоторыми сочтенные дикарскими, однако и они не лишены прелести» [12, 2].

Автор похвалил графиню де Мерси-Аржанто и профессора фортепиано Льежской консерватории Теодора Жадуля за открытие ими для бельгийцев русской музыки и перешел к пересказу либретто. В качестве переводчика его на французский язык он назвал некоего таинственного *M.G.S.* Эти инициалы явно не совпадают с инициалами Марии-Клотильды-Элизабет-Луизы де Рикэ де Мерси-Аржанто, урожденной де Караман-Шимэ. Скорее речь может идти о ком-то из обширной семьи Гутальс – коммерсантов и депутатов Бельгийского Национального Конгресса.

Реакция премьерной публики раскрыта в деталях:

«Первое действие не вызвало большого энтузиазма. Говорят, что публика хотела выждать, прежде чем принять решение. Однако увертюра великолепна. Помимо нее, многие сцены тоже заслуживали менее холодного приема. Но, как все знают, льежцы не щедры на аплодисменты, когда речь идет об их Королевском театре. [...] Завершающий первое действие дуэт – образец очаровательного лиризма.

В продолжение второго действия публика пожелала выйти из оцепенения» [12, 2].

Во втором действии рецензент выделил арию Марьям, дуэт Фатимы и Марьям, арию Абубекера и секстет, в третьем – дуэт Абубекера

Музыкальный театр: критика и публицистика

и Фатимы, арию Пленника и предсмертную арию Фатимы. Успех второго действия и всей оперы он описал яркими красками. Декорации показались ему очень простыми (Анри-Бальтазар Флоранс, написавший рецензию для парижского журнала «Менестрель», в котором Кюи вскоре стал постоянным автором, напротив, назвал их «богатыми» [15, 52]).

16 января наконец подключилась *L'indépendance belge*, поместив коротенькую заметку со словами об аншлаге, успехе и бисировании финала второго действия [38, 3]. Газета пообещала вернуться к этой теме и сдержала слово. 18 января она целиком посвятила «Пленнику» «подвал» на первой полосе – место для «фельетонов», в Бельгии (в отличие от России) обычно не предназначавшееся для разговора о музыкальных событиях. В фельетонах любая тема часто превращается просто в повод поговорить. Огромная статья Гюстава Фредери, замеченного Фоксом 13 января на спектакле в Льеже, – не исключение. Автор долго рассуждает о том, что льежцы насмешливы, что они независимы в суждениях, что пропаганда какого-либо сочинения дамой-аристократкой либо кружком не идет на пользу репутации этого сочинения, что совмещение в одном лице композитора и специалиста по фортификации тоже вредит общему мнению (хотя мы, конечно же, помним, что стены греческих Фив воздвигались звуками лиры Амфиона...). Только в последней трети своего фельетона Фредери переходит к основной теме – опере Кюи – и пускается в рассуждения о том, что «Кавказский пленник» – раннее произведение и не может дать представления о манере этого композитора. В последних абзацах фельетона дана оценка сочинения:

«В “Кавказском пленнике” нет никакого действия, никакого стиля. Персонажи здесь неподвижны, и в них так мало жизни, что главному герою даже не дали имени. Пленник зовется просто пленни-

Музыкальный театр: критика и публицистика

ком. В трех актах пьесы он не делает ничего и не говорит ничего, что бы его специально характеризовало. Его приводят пленником; девушка влюбляется в него с первого взгляда; она говорит ему об этом, освобождает его и убивает себя. Вот все действие в этом либретто, нужно только прибавить яростные угрозы отца девушки и томление жениха, за которого она просватана. [...]

Партитура неизбежно вышла скорее элегической, нежели драматичной. Хоры черкесов и отцовские проклятия не лишены энергии. Есть, однако, страницы очаровательные, деликатно-изящные, которые удались лучше всего. Первый хор, молитва мусульман, богат колоритом. В первом действии есть еще квартет с удачной темой, красиво звучащий. Но лучшие пьесы находятся во втором действии – ария баритона, утонченности и блеску которой много аплодировали, и финальный секстет, прекрасный итальянский ансамбль с мощным развитием, где вдохновение равно воплощению. Вот что запоминается из “Кавказского пленника”, не потому, что эта пьеса явилась для нас откровением, а потому, что в ней есть дыхание, характерная интонация, что она в старой форме воплощает личную идею.

В третьем действии находятся черкесские танцы, искусно оркестрованные, с пряными мотивами и ритмами. В целом сочинение, несмотря на свой лишенный интереса сюжет, интересно. Это изящная музыка, не слишком новая, не слишком захватывающая, в которой есть темперамент и умение» [27, 1].

Инициатива перешла к **журналам**. Еженедельник *L'art moderne* посвятил анонимный очерк (вероятно, принадлежащий Октаву Маюсу) исключительно музыкальным материям. Критик начал с утверждения: «Если существуют наивные души, желавшие найти в “Кавказском пленнике”, юношеском сочинении русского композитора Цезаря Кюи, неистовое новаторство, они лишились иллюзий, либо их

Музыкальный театр: критика и публицистика

тревоги улеглись» [30, 21]. Как видно, Кюи не признавался бельгийским критикам в том, что второе действие оперы на самом деле сочинено им не более пяти лет назад!

В наибольшей степени внимание автора *L'art moderne* привлекла проблема национального стиля. Отметив, с какой легкостью Кюи впитал немецкие, французские и итальянские обороты, в то время как «легкий славянский акцент» заметен лишь тренированным ушам, он заявил: «Когда танцуют – совсем иное дело: русская кровь берет реванш. В мгновение ока она [музыка Кюи] избавляется от своего платья с фальбалой, она переодевается в сарафан, и вот она тут как тут, тело изогнуто, руки в боки, гордо топает в пол каблуком своего московитского сапога, соблазняя задорными, дерзкими, беспечными или непринужденными позами. [...]»

Партитура то мила, то драматична, никогда не вульгарна. Меланхолия парит над всем произведением, которое слушается от начала до конца с интересом и обличает в авторе музыканта умного и умелого. Рассеянные по партитуре хоры особенно хорошо трактованы, и оркестр играет достаточно интересную роль.

Естественно, публика приняла автора с энтузиазмом. Одни аплодировали ему как представителю русской школы, сочинения которой в Бельгии знают и восхищаются ими, как они того заслуживают; другие были благодарны ему за то, что этот русский очень понятен, не оскорбляет ничьих убеждений, уважает каноны, предписанные нашими отцами в театральном деле. В добрый час! Вот что повеселее Вагнера, яснее, мелодичнее! Уже все маленькие льежские буржуа мурлычат арию пленника, который “тоскует о своей родине”, и лакомятся секстетом из второго действия на буржуазных вечерах¹¹.

¹¹ Как показывает просмотр газет, им лакомились также на аристократических и дипломатических утренниках в Брюсселе.

Музыкальный театр: критика и публицистика

Для нас постановка “Кавказского пленника” – событие. Она показывает, что даже в театре второго плана можно выйти за пределы банальностей обычного репертуара [...] Вот уже тридцать лет молодая русская школа работает, борется и страдает. Ничто из ее творчества не известно в латинских странах. Вот наконец пробита брешь в стене, воздвигнутой равнодушием либо враждебностью» [30, 21].

Газеты, печатавшие материалы о «Кавказском пленнике», предоставляют нам возможность судить и о том, что представлял собой «обычный репертуар» бельгийских театров. Это французская опера от Обера, Галеви и Мейербера до Гуно, Бизе и Тома и, конечно, бесчисленные оперетты. Верди был представлен сочинениями, специально предназначенными для Парижа («Иерусалим») либо близкими французской «большой опере» («Аида»).

Последним выступил журнал *La Vasoché*, анонсировавший рецензию в январском номере и поместивший ее в февральском. Поскольку все уже было сказано коллегами, да и время ушло, критик *La Vasoché* оказался максимально лаконичен. Перед тем, как поделиться с читателями процитированными выше мыслями о причине выбора для постановки в Льеже именно «Пленника», автор охарактеризовал произведение одной фразой: «“Кавказский пленник” оказался нам оперой, длинной без причин быть длинной, медлительной и лишенной вдохновения» [29, 112].

Среди **парижской прессы** удалось отыскать уже цитированную положительную рецензию Бальтазар-Флоранса в «Менестреле», который, в отличие от коллег, назвал стиль Кюи близким прежде всего «первой манере Вагнера»; перепечатку этой статьи в журнале *Officiel-artiste*; и большую статью «Генерал и композитор» в газете *Le Gaulois* (в свое время эта газета успела сообщить о петербургской премьере «Пленника»).

Музыкальный театр: критика и публицистика

Ни одно из просмотренных изданий не поставило под сомнение **успех оперы Кюи у публики**. Тем удивительнее листать последующие номера *La Meuse* в поисках сведений о дальнейшей судьбе «Пленника» на льежской сцене. После второго спектакля все поначалу идет благостно. Кюи дарит Камбону кольцо с бриллиантами, а Полю Вереллену – ноты своей оперы с автографом. Вереллен отовсюду получает письма с поздравлениями (в том числе от директора Брюссельской консерватории Франсуа-Огюста Геварта, не посещавшего премьеру) и лично провожает Кюи на вокзал. Третий спектакль назначают на 28 января, заранее анонсируют, перечисляют, кто из парижских критиков собирается на него прибыть. Поговаривают даже о посещении «Пленника» российским посланником графом Блудовым, который в итоге не приехал, а месяц спустя скончался. Спектакль проходит, и *La Meuse* помещает отзыв: «Третье и последнее представление “Кавказского пленника” состоялось в четверг, без всякого блеска. Наплыва публики не было. Исполнение было очень достойным. Парижские корреспонденты из *Le Gaulois*, *Temps* и *Gil Blas* присутствовали на спектакле» [20, 2]. Год спустя журнал *L'art moderne* к слову упомянул «провал “Кавказского пленника” в Льеже» [33, 36].

Что же произошло, как совместить с этими сухими строками единодушные описания блестящей публики и горячих оваций?

Для начала нужно сказать несколько слов о Королевском театре в Льеже (ныне – Валлонская Опера). Современное здание театра было построено в 1820 году и с тех пор неоднократно перестраивалось. В 1860 году оно было расширено, зал стал вмещать 1554 зрителя¹² [43]. Как сообщает Википедия, в 1880 году население Льежа составляло 123131 человек, в 1890-м – 147660 человек [42]. Таким, образом, каждый вечер в Опере могло побывать более 1% горожан! (В наше время

¹² Согласно информации на сайте театра.

Музыкальный театр: критика и публицистика

нелегко найти город, в котором такое количество жителей может одновременно посетить оперный спектакль.) Это значит, что для сколько-нибудь долгой жизни произведения на сцене оно должно было привлечь действительно широкую публику.

Постановка «Кавказского пленника» собрала в театре блестящее общество: родственников и друзей графини де Мерси-Аржанто и ее мужа, родню молодого банкира Гутальса, профессиональных музыкантов – профессоров консерваторий, а также журналистов. Было много приехавших из провинциальных городов и аристократических замков Бельгии, из Брюсселя и Парижа. Два вечера 13 и 15 января эта публика способствовала заполнению зала Королевского театра, сообщая блеск премьере. Но когда гости разъехались, внезапно оказалось, что «маленькие льежские буржуа» испытывают к русской опере куда меньший интерес (подобно тому как в наши дни широкая публика не проявляет особого влечения к фестивальным «проектам»). Это обстоятельство выяснилось уже накануне третьего спектакля (видимо, по результатам продажи билетов), поскольку наутро газета *La Meuse* сообщила, что вечерний спектакль будет последним [36, 2]. Что послужило причиной? Непривычность сюжета и музыки или то, что партитура, по словам Гюстава Фредери, оказалась «не слишком захватывающей»?

Сравним реакцию публики и прессы на постановку «Кавказского пленника» с их откликами на спектакли двух других опер, также трехактных, не принадлежащих бельгийским композиторам, прежде в Льеже не звучавших, однако уже показанных в других странах. Во всех случаях музыкальным руководителем спектаклей был Жюль Камбон.

Музыкальный театр: критика и публицистика

Опера Виктора-Альфонса Дювернуа «Сарданапал» была впервые исполнена в Париже в 1882 году. 1 апреля 1892 года она прозвучала в Льеже с опереттой Эдмона Дие «Кузен Пласид» в качестве «аперитива» (такова была тактика нового директора театра Бюссака – предлагать публике по два сочинения разных жанров в один вечер). На первом спектакле присутствовал автор. 5 апреля «Сарданапал» прошел в один вечер с «Мирей» (надо полагать, не с оперой Гуно, а с некой опереттой). В тот же день *La Meuse* поместила благодарственное письмо композитора к директору театра; о ценных подарках ничего не говорилось. Третий спектакль состоялся в понедельник 18 апреля. При директорстве Бюссака по понедельникам билеты продавались за полцены. Вместе с оперой Дювернуа шла оперетта Луи Варне «Мушкетеры в монастыре». Театр был полон. Этот спектакль стал последним, больше давать «Сарданапала», даже за полцены, не рискнули, и его сменила на льежской сцене «Северная звезда» Мейербера в комплекте с опереттой «Наказанный Пьеро».

На следующий день газета *La Meuse* поместила положительную рецензию, высоко оценив партитуру:

«Г. Дювернуа, профессор фортепиано (высший курс) Парижской консерватории написал на либретто Пьера Бертоне музыку в высшей степени французскую, в лучших традициях школы, к которой он принадлежит.

“Сарданапал” – сочинение превосходного музыканта, полностью владеющего своим искусством, оркестровкой и требованиями, предъявляемыми к вокалу, который умеет быть оригинальным без того, чтобы настаивать на преувеличенных средствах, к чему сегодня очень склонны молодые композиторы. Дювернуа умеет уделить равное внимание развитию сценического действия, музыкальной фразы, вокальной мелодии; его партитура содержит неотразимые красоты,

Музыкальный театр: критика и публицистика

оркестровка очень тщательна, очень насыщена и очень красочна. Его сочинение лучше всего сравнить с “Абен-Хаметом” Дюбуа, “Данью Заморы” Гуно и “Сидом” Массне» [37, 2–3].

Следом откликнулась столичная пресса. *L'indépendance belge* поместила положительный отзыв своего специального корреспондента в Льеже, оставшегося анонимным:

«“Сарданапал”, опера в трех действиях г. Дювернуа, прошла в пятницу в Льеже с огромным успехом. Зал был полным и блистательным. Исполнение было в целом удовлетворительным, а в отдельных частях – выдающимся. В частности, гимн Вакху, спетый баритоном Клейсом, бисировали. <...>

Партитура г. Альфонса Дювернуа интересна от начала до конца. Композитор, который занимает значительное место в нашей критике, глубоко овладел своей профессией» [39, 2]. Этот рецензент сравнил «Сарданапала» с «Саламбо» Эрнеста Рейе.

На следующий день в оценке оперы произошел перелом – вышла статья в *Journal de Bruxelles*, принадлежащая скрывшемуся за инициалами специальному корреспонденту газеты в Льеже:

«“Сарданапал” Дювернуа – несомненно, произведение музыканта, глубоко изучившего технику своего искусства, эксперта в оркестровке, делающего похвальные попытки избежать вульгарности, но который абсолютно лишен индивидуальности; он заставляет вас думать о Галеви, затем – о Мейербере, в другом месте (и часто) – о Массне, у которого музыкальный ориентализм часто украшает лучшие образцы жанра.

В музыке Дювернуа нет ничего вагнеровского. Но в сочинении нет и ничего характерного, ничего нового. Вагнерианцы находят эту музыку непоследовательной, а сторонники музыки “чисто француз-

Музыкальный театр: критика и публицистика

ской” считают ее слишком неуравновешенной, короткого дыхания, скупой на мелодии.

Публика выслушала три акта этой премьеры очень холодно» [22, 2].

Художественные журналы, которых в Бельгии к тому времени стало гораздо больше, нежели было в 1886 году, почти проигнорировали «Сарданапала». *L'art moderne* и театральный листок *L'éventail* («Веер») поместили анонсы. Второе из этих изданий, давшее два анонса в двух номерах, отрецензировало премьеру:

«Г. Дювернуа, несомненно, превосходный музыкант, владеющий техникой своего искусства и использующий возможности оркестра с полномочиями умелого симфониста. В соединении со скучным либретто, в реальности представляющим собой всего лишь последовательность картин, без единого персонажа, который обнаружил бы характерную индивидуальность, музыкант чувствовал, что ему недостает вдохновения, невзирая на его способности, и не смог вдохнуть жизнь в манекены. От начала до конца произведения чувствуется это пагубное влияние, и “Сарданапал” – скорее кантата на Римскую премию, нежели опера в строгом смысле слова» [16, 2–3].

Парижская пресса постановкой французской оперы в провинциальном бельгийском театре не заинтересовалась.

Как можно заключить, музыка «Сарданапала», мягко говоря, не была публике непривычна, однако совсем не была захватывающей. Если опера выдержала три спектакля, то лишь при поддержке шедших вместе с ней оперетт. Интерес прессы был гораздо ниже, нежели к «Кавказскому пленнику», оценки музыки – менее подробны, причем они кочевали из рецензии в рецензию почти дословно, вне зависимости от того, положительно оценивали журналисты произведение или

Музыкальный театр: критика и публицистика

отрицательно. Как и в случае с «Пленником», каждая последующая рецензия была все более скептической.

27 марта 1884 года в Льеже была впервые поставлена опера Вагнера: под управлением Жюля Камбона прозвучал «**Лоэнгрин**» (директором театра в то время был Галли). Ни в бельгийских журналах по литературе и искусству, ни в парижской прессе не удалось обнаружить упоминаний об этом событии. *L'indépendance belge* посвятила премьере несколько строк, не скрыв удивления: «Рихард Вагнер на родине Гретри! Вот поразительный контраст. Здесь, как и повсюду, сочинение мастера встретило и восторженных обожателей, и гораздо менее пылких слушателей» [14, 2].

La Meuse 20 марта начала печатать анонсы, в первый же день дважды сообщив на одной полосе в двух разных заметках, что изготовлены новые декорации художников Село и Бернье [18, 3]. На следующий день появилась большая статья с изложением биографии Вагнера, его «музыкальной системы» и содержания оперы «Лоэнгрин» [13, 3].

29 марта вышла рецензия [35, 2]. Сообщив об успехе этой долгожданной премьеры, критик попросил у читателей позволения, прежде чем говорить об исполнении, обратиться к самой музыке. А обратившись к ней, уже не смог от нее оторваться и, упомянув, что действие происходит на берегах Шельды (то есть, недалеко от берегов Мааса), дал обзор всей партитуры. Только после этого он перешел к похвалам исполнителям. Львиная доля комплиментов досталась Камбону, но хватило теплых слов и для солистов, и для директора, не пожалевшего расходов на постановку. Удостоились одобрения платья дам и новые декорации двух штатных художников театра.

Музыкальный театр: критика и публицистика

Та же оценка оперы и спектакля сохраняется во всех последующих публикациях *La Meuse* о «Лоэнгрине». Впрочем, это почти безоценочные, исключительно короткие заметки, сообщающие, что опера идет дважды в неделю при полных залах с возрастающим успехом.

«Лоэнгрин» шел в Льеже до конца оперного сезона. Широкая публика с удовольствием слушала эту не очень привычную и совсем не французскую, однако захватывающую музыку. Прессе же здесь нечего было обсуждать.

Таким образом, «Кавказский пленник» заинтересовал льежскую публику значительно меньше, нежели «Лоэнгрин», но явно сильнее «Сарданапала». Освещение же его в бельгийской печати было из ряда вон выходящим. Этому способствовали недавнее открытие бельгийцами русской музыки, предшествовавшие премьере «Пленника» симфонические концерты и, конечно, присутствие в Льеже Кюи и Бородина. Критиков неотразимо притягивали новизна имен, экзотический сюжет оперы и загадка русского национального стиля.

Что расслышали (или не расслышали) в музыке Кюи бельгийцы – несомненно, самый интересный вопрос. В разноголосице мнений можно уловить общие тенденции.

Никто не подверг сомнению профессиональную состоятельность композитора, никто не назвал его дилетантом. Напротив, отмечали мастерство фактуры, оркестровки и даже назвали Кюи полифонистом.

Оценка музыки была в целом высокой. Если оставить в стороне эпитеты и посмотреть, какие из музыкальных номеров оперы выделил и одобрил в доступных на сегодня изданиях хотя бы один критик, получится впечатляющий список. «Кавказский пленник» состоит из увертюры и 23 номеров, примерно поровну распределенных между

Музыкальный театр: критика и публицистика

тремя действиями. Увертюра удостоилась похвал. Из восьми номеров первого действия понравились пять: № 1 – Восточная молитва¹³, № 4 – Хор черкес, № 5 – Квартет, № 6 – Ария пленника, № 7 – Дуэт Фатимы с пленником. Из восьми номеров второго действия – также пять: № 9 – Вступление и женский хорик, № 10 – Речитативная сцена и ариозо Марьям, № 12 – Дуэтино Фатимы с Марьям, № 13 – Ария Абубекера, № 16 – Финал (секстет с хором). Из семи номеров третьего действия положительные оценки получили три: № 18а и 18б – Танцы, № 20 – Речитативные сцены и дуэт Абубекера с Фатимой, № 23 – Финал. Как видно, более половины сцен оперы понравились и остались в памяти критиков. Причем сочиненные молодым Кюи крайние действия и добавленное опытным композитором второе были одобрены примерно в равной степени, хотя наиболее единодушно хвалили все-таки арию Абубекера и секстет.

Секстет заслуживает особого внимания. Крайне редко (лишь в виде исключения) наиболее популярным номером оперы становится не ария или хор, а вокальный ансамбль, да еще такой сложный. Уже это обстоятельство свидетельствует о мастерстве композитора. Критики единогласно окрестили финальный секстет второго действия «Кавказского пленника» «итальянским», причем это произошло еще до премьеры оперы. Льежский критик Эдмон-Эжен-Жан-Юбер ван ден Боорн, рецензируя русский концерт 8 января 1886 года, упомянул «финал из “Кавказского пленника”, столь увлекающий градациями эффекта, по технике приближающийся к итальянской школе» [17, 3]. Вслед за ван дер Боорном мысль об итальянском стиле секстета посетила Фокса и Гюстава Фредери.

¹³ Названия номеров приводятся в соответствии с русским изданием клавира (1882).

Музыкальный театр: критика и публицистика

Секстет с хором открывается сольной фразой Фатимы «Послушная отцу, его исполню волю» (пример 1):

Пример 1. Ц. Кюи. Опера «Кавказский пленник».
№ 16. Финал (секстет с хором). Начальная фраза Фатимы

The musical score is written for voice and piano. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 12/8. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics: 'По - слуш - на - я от - цу е - го ис - пол - ню во - лю.' The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Этот номер дополняет историю создания «Кавказского пленника» новыми страницами и новыми датами. Как установил Альбрехт Гауб, вокальный ансамбль был сочинен Кюи в 1872 году для коллективной «Млады» и представлял собой № 7 первого действия оперы-балета – Терцет Войславы, Яромира и Мстивоя «Сдержала слово ты, хвала тебе, Морена» [28, 283]. В 1881–1882 годах Кюи извлек этот номер из не исполнявшейся и неизданной «Млады» и превратил его в секстет с хором. Печатаая в 1911 году свою часть «Млады» (первое действие), Кюи был вынужден изъять терцет, поскольку эта музыка была уже широко известна в новом качестве. Готовя к изданию коллективную оперу-балет, Гауб реконструировал вокальные партии терцета [32, 50–60].

Музыкальный театр: критика и публицистика

Терцет, в свою очередь, восходит к пьесе из «Нотного альбома», который молодой Кюи вел с 1850 по 1856 годы, пользуясь еще польским языком. Данная пьеса записана в 1856 году в двуручном фортепианном изложении, помещена среди эскизов, озаглавленных «Запас идей на будущее» и названа композитором «Молитва для сопрано с хором» [28, 283]. Факсимиле этого автографа Кюи также опубликовано Альбрехтом Гаубом [32, plate 3, *li–lii*]. Таким образом, музыка секстета с хором возникла, по-видимому, раньше музыки всех остальных номеров «Кавказского пленника». Именно поэтому секстет стилистически не диссонирует с первым и третьим действиями, написанными в 1857–1858 годах. Высоко оценив свою юношескую пьесу, некогда запасенную «на будущее», Кюи в 1872 году обработал ее для «Млады». Затем он, видимо, счел, что терцет – лучший номер в первом действии «Млады» – жаль оставлять в забвении, и переработал его для «Пленника», еще увеличив состав участников. Интересно, что ни гармония, ни музыкальная форма, ни тематическое развитие при этом не претерпели абсолютно никаких изменений! В 1872-м и в 1881–1882 годах выполнялись лишь новые аранжировки, каждый раз с новыми стихотворными текстами, и только в 1885 году в самом конце пьесы были добавлены два такта у оркестра.

Более того, в начале 1858 года в процессе работы над первым действием «Кавказского пленника» Кюи, еще не зная, что «Молитва для сопрано с хором» впоследствии войдет в эту оперу, снабдил будущий секстет «двойником». Квартет Фатимы, Пленника, Казенбека (Измаила) и Фехердина, открывающийся соло Пленника «Прости, родимая страна» (№ 5), имеет явное сходство с секстетом. Совпадают темп и тональность, сходен тактовый размер (*пример 2*):

Музыкальный театр: критика и публицистика

Пример 2. Ц. Кюи. Опера «Кавказский пленник».

№ 5. Квартет Фатимы, Пленника, Казенбека (Измаила) и Фехердина

Andantino *p*

Прос - ти, ро-ди-ма-я стра - на, с то - бой на-ве-ки я рас-стал - ся,

sf p

Первоначальное название «Молитва для сопрано...» позволяет сузить круг поиска возможных прототипов музыки секстета. Действительно, велико ее сходство с итальянскими оперными молитвами, которые, начиная по меньшей мере с молитвы Моисея из «Моисея в Египте» Джоаккино Россини (1818), представляли собой кантиленные номера в том же темпе и в трехдольном размере (либо в двудольном размере, но с триолями). Знаменитый хор пленных евреев из «Набукко» Верди (1842) написан, как и пьеса Кюи, в тональности фа-диез мажор и фактически в том же размере 12/8 (записан в размере «С» с триолями).

Сочинив пьесу первоначально в жанре «светской молитвы», Кюи и в «Младе», и в «Кавказском пленнике» полностью изменил значение музыки. В обеих операх ансамбль предшествует свадьбе, когда все препятствия вроде бы позади, и те, кто горячо желал брачного союза (Войслава в «Младе» и Абубекер в «Пленнике»), счастливы. Однако в обоих случаях за идиллическим ансамблем следует катастрофа, и свадьбы отменяются.

Переосмысливая жанр «светской молитвы», Кюи был не одинок. В 1862–1864 годах его учитель Станислав Монюшко работал над оперой «Страшный двор» и самую красивую арию поручил персонажу

Музыкальный театр: критика и публицистика

второго плана – старому солдату и ключнику Сколубе. Ария написана в тональности фа-диез мажор и в размере 12/8 (пример 3):

Пример 3. С. Монюшко. Опера «Страшный двор». Ария Сколубы

Allegro moderato

Ten ze - gar sta - ry gdy - by swiat, ku -

ran - ty cial jak z nut.

Успел ли Кюи познакомиться с этой музыкой? Сведений об этом на сегодня нет. Однако Кюи заканчивал работу над первым действием «Млады» вплоть до конца июля 1872 года, а Монюшко скончался в Варшаве 4 июня того же года. Возможно, существует какая-то связь между его смертью и включением Кюи в «Младу» музыки, напоминавшей арию учителя и, возможно, сочиненной в 1856 году не без его влияния. В этом случае тема национального характера в музыке Кюи приобретает дополнительные оттенки: «итальянское» может обернуться отчасти «польским».

Национальные черты музыки представителя Новой русской школы не могли не занимать бельгийских критиков. Если после петербургской премьеры Кюи упрекали за отсутствие «местного колорита», подразумевая кавказский, то претензии бельгийцев тоже касались

Музыкальный театр: критика и публицистика

проблемы «местного колорита», понимаемого, однако, совершенно иначе – как колорит русский. Приведенные выше оценки национальной характерности стиля Кюи находятся в диапазоне от нескрываемого разочарования до разочарования несколько затушеванного, но все же выдающего обманутые надежды. Не скрыл своего недовольства критик журнала *La Basoche*: «Музыка этого автора космополитическая, не русская» [29, 112].

Благожелательно настроенный Фокс, послушав разговоры на премьере, бросился в своей второй рецензии оправдывать композитора, объясняя, почему его ранняя опера не могла быть от начала до конца русской по стилю: виноватыми оказались молодость Цезаря Антоновича и «недоработки» русских композиторов – его предшественников (см. выше). Почти равный Фоксу в благожелательности критик из *L'art moderne* упомянул о практически незаметном «легком славянском акценте».

Любопытно, что оба критика посчитали номерами в русском стиле два Черкесских танца, где, по мнению Октава Маюса, музыка «переодевается в сарафан» (пример 4):

Пример 4. Ц. Кюи. Опера «Кавказский пленник». Черкесские танцы

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Allegretto' and features a piano (*p*) dynamic. It begins in a 6/8 time signature with a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). The melody in the right hand consists of quarter and eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second staff is labeled 'Allegro con moto' and starts at measure 5. It is in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat major/D-flat minor). The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand features a steady accompaniment of eighth notes with chords.

Музыкальный театр: критика и публицистика

Фокс, кроме того, перечислил в качестве «чисто русских» сцен оперы Восточную молитву (№ 1), Хор черкес (№ 4), Женский хорик (№ 9) и Арию Абубекера (№ 13). Все это номера в «восточном» стиле, «визитной карточкой» первых двух является увеличенная секунда.

Национальный характер музыки – тонкая материя. Где льежцу слышалось нечто франко-итальянское, житель Брюсселя распознавал «первую манеру Вагнера». Октав Маюс проницательно заметил, что «легкий славянский акцент» музыки Кюи – лишь для «тренированных ушей». Таких «ушей» на льежских представлениях «Кавказского пленника», по-видимому, не было. Чтобы натренировать их, бельгийцам явно недостаточно было в течение года прослушать несколько «Русских концертов» в Льеже да один «Славянский» в Антверпене, где в качестве «славянской» фигурировала в том числе и венгерская музыка. Даргомыжский был представлен в Бельгии «Славянской тарантеллой». Музыка Глинки, романсы его современников, да и произведения Чайковского пока оставались для бельгийцев тайной за семью печатями.

Как сказано в шутливо-кокетливом письме Бородина графине де Мерси-Аржанто, «мы, русские, “пожиратели сальных свечек”, “Северные медведи”, и т.д., мы слишком долго фигурировали за границей в качестве потребителей, чтобы быть там хорошо принятыми в качестве производителей»¹⁴ [10, 361–362]. От русских композиторов бельгийцы ждали чего-то непривычного, экзотического, дикого и варварского. Ориентальные страницы «Кавказского пленника» вполне соответствовали этим ожиданиям. Страницы же, лишённые восточного колорита, им не соответствовали. Там, где русское ухо слышит знакомые с детства романсовые интонации, уши бельгийцев подыскивали что-то из своего слухового опыта и закономерно обнаруживали следы

¹⁴ Перевод С.А. Дианина.

Музыкальный театр: критика и публицистика

французских либо итальянских воздействий. Это вполне соответствовало подмеченной Бородиным тенденции: видеть в русских композиторах прежде всего «потребителей» влияний. Кюи явно не принадлежал к числу тех композиторов, которые могли бы своей музыкой переломить эту тенденцию.

Русский музыкальный стиль был мало известен бельгийцам, и его примет не замечали. Напротив, когда какое-либо явление или понятие становится повсеместно известным, появляется тенденция трактовать его максимально широко. В качестве примера можно привести несколько курьезный рекламный текст из недавно настигшей мою электронную почту рассылки организаторов ежегодного «Гала-концерта русского балета» в Лондоне:

«В 2018 году гала вновь станет завораживающей демонстрацией русского классического балетного репертуара и современных шедевров таких ведущих хореографов, как Джон Ноймайер, Ролан Пети, Джон Кранко, Кеннет Макмиллан, Морис Бежар, Твайла Тарп, Джессика Ланг, Уэйн Мак-Грегор, Алексей Ратманский, Илья Живой и других, чьи работы вдохновлены русским балетом.

Программу исполняют звезды Большого театра, Мариинского театра, Королевского балета, Английского Национального балета, Парижской Оперы, Берлинской Государственной Оперы, Балета Нью-Йорка, Балета Монте-Карло и других театров, и она станет незабываемым праздником балета в его лучших проявлениях!».

Все это – сфера «русского балета», чье влияние сегодня всеобъемлюще и всеохватно. В 1886 году же русская музыка отнюдь не пользовалась за границей широкой известностью. Несколько русских концертов в Бельгии и привлекавшая парижских критиков постановка в Льеже «Кавказского пленника» Кюи помогли подготовить почву для ее будущих триумфов.

Музыкальный театр: критика и публицистика

После ста с лишним лет забвения первая опера Кюи вернулась на сцену в Красноярске. 14 ноября 2017 года спектакль был показан в Москве на сцене театра им. Н.А. Сац. Идея постановки и хореография принадлежат художественному руководителю театра Сергею Боброву. Спектакль поставили дирижер Владимир Рылов, режиссер Неэме Кунингас, художник Анна Контек. Красноярский «Пленник» получился во всем противоположным льежскому. Если в Бельгии слабым звеном оказался балет, то в случае Красноярского театра, напротив, львиную долю похвал наряду с солистами оперы нужно адресовать балетной труппе. Роль танцев в спектакле расширена, наряду с характерными танцами появился один классический. Эпизоды с участием балета стали своего рода «рефреном», скрепляющим спектакль.

В живом исполнении опера удивила обилием развернутых вокальных номеров, опровергая мнение о Кюи как о сугубом миниатюристе. Ярko проступил контраст между меланхоличной музыкой 1857–1858 годов, в которой заметен колорит скорее польский, нежели русский, и солнечными сценами второго действия, написанными много лет спустя. Среди последних огромный успех имела ария Абубекера в исполнении Александра Михалева.

Если в Льеже «Пленник» шел без купюр, то в Красноярске их множество. Опера лишилась увертюры. Музыка первого действия представлена почти целиком, но второй и третий акты слиты, перекомпонованы и, по сути, скомканы. Исчезла вся линия взаимоотношений Фатимы и Абубекера. Пал жертвой ножниц Фехердин, и, поскольку главных героев осталось всего пять, ушел превозносимый бельгийцами секстет. Либретто 19-летнего Виктора Крылова местами довольно неловко переписано Владимиром Рыловым, а развязка, к сожалению, изменена: погибают и Фатима, и Пленник.

Музыкальный театр: критика и публицистика

Спектакль идет на русском языке, но в нем есть по меньшей мере две отсылки к французской версии: отца Фатимы зовут Измаилом (а не Казенбеком), а Пленник (Сергей Осовин) один из фрагментов своей арии в первом действии поет на французском языке.

Новая постановка «Кавказского пленника» названа «Событием года» по версии петербургской театральной премии «Онегин» и вошла в лонг-лист премии «Золотая маска». Благодаря Красноярскому театру стало возможным «живьем» услышать русскую оперу, ни один фрагмент которой еще недавно не был доступен даже в записи. А ведь это сочинение относится к легендарным временам самых первых лет существования «Могучей кучки». Из музыки, написанной в тот период, у нас сегодня на слуху немногим больше, чем было на слуху у бельгийских слушателей из всей русской музыки в далеком 1886 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берченко Р.Э., Бобрик О.А., Бульчева А.В., Путилов А.П., Тетерина Н.И. Театральная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы // История русской музыки. Т. 10В: 1890–1917. Книга I. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 299–576.
2. Бульчева А.В., Комаров А.В., Наумов А.А., Немировская И.А., Сорокин В.И., Тартаковская Н.Ю., Тетерина Н.И., Тумаринсон Л.Л. Концертная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы // История русской музыки. Т. 10В: 1890–1917. Книга I. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 577–964.
3. Бульчева А.В. Цезарь Антонович Кюи и его бельгийские коллеги об опере «Кавказский пленник» на льежской сцене [рукопись]. 2017.

Музыкальный театр: критика и публицистика

4. *Гозенпуд А.А.* Русский оперный театр XIX века. 1873–1889. Л.: Музыка, 1973.
5. *Корженьянц Т.В.* Кюи // История русской музыки. Т. 7. Ч. 1. М.: Музыка, 1994. С. 173–209.
6. *Крылов В.А.* Композитор Кюи (отрывок из воспоминаний) // Исторический вестник. 1894. Т. CV. С. 472–481.
7. *Кюи Ц.А.* Избранные статьи. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952.
8. *Кюи Ц.А.* Новая русская музыка в Бельгии // Неделя. 19 января 1886 года. № 3. Ст. 110–113.
9. *Назаров А.Ф.* Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989.
10. Письма А.П. Бородина. Вып. IV. М.–Л.: Музгиз, 1950.
11. *Тетерина Н.И.* Театральная жизнь провинции // История русской музыки. Т. 10В: 1890–1917. Книга II. М.: Языки славянских культур. С. 7–184.
12. A Liège // Journal de Bruxelles. 15 Janvier 1886. P. 2.
13. A.O. Théâtre-Royal. Wagner. – Lohengrin // La Meuse. 21 Mars 1884. P. 3.
14. Arts, sciences et littérature // L'indépendance belge. 1 Avril 1884. P. 2.
15. *Balthasar-Florence H.* Correspondence de Liège: Le prisonnier du Caucase // Le Ménestrel. 17 Janvier 1886. P. 52.
16. *Bemol.* Lettre de Liège // L'éventail. 10 Avril 1892. P. 2–3.
17. *Boorn Ed. van der.* Grand concert de musique russe // La Meuse. 11 Janvier 1886. P. 3.
18. Chronique des Théâtres; Théâtre-Royal de Liège // La Meuse, journal de Liège et de la province. 20 Mars 1884. P. 3.
19. Chronique des Théâtres // La Meuse. 16 Janvier 1886. P. 2.
20. Chronique des Théâtres // La Meuse. 30 Janvier 1886. P. 2.

Музыкальный театр: критика и публицистика

21. Chronique locale // La Meuse. Lundi 4 Janvier 1886. P. 2.
22. *F.T.* Sardanapale et l'Oncle Placide // Journal de Bruxelles. 4 Avril 1892. P. 2.
23. *Fox.* La nouvelle école russe à propos du Prisonnier du Caucase // La Meuse. 6 Janvier 1886. P. 3.
24. *Fox.* Le prisonnier du Caucase. Répétition générale // La Meuse. 13 Janvier 1886. P. 3.
25. *Fox.* Le prisonnier du Caucase // La Meuse. 14 Janvier 1886. P. 2.
26. *Fox.* Le prisonnier du Caucase // La Meuse. 15 Janvier 1886. P. 3.
27. *Frédéric G.* Chronique dramatique // L'indépendance belge. 18 Janvier 1886. P. 1.
28. *Gaub A.* Critical Report // *Mlada* (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin. Ed. by Albrecht Gaub. Middleton (USA): A-R Editions, 2016. P. 275–316.
29. *H.Ch.* Concerts russes // La Basoche. Février 1886. P. 111–112.
30. Le prisonnier du Caucase // L'art moderne. 17 Janvier 1886. P. 21.
31. *Mercy-Argenteau, C-tesse de.* Cesar Cui. Paris: Librairie Fischbacher, 1888. 218 p.
32. *Mlada* (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin. Ed. by Albrecht Gaub. Middleton (USA): A-R Editions, 2016. 490 p.
33. Musique russe // L'art moderne. 30 Janvier 1887. P. 36–37.
34. *Neff L.K.* Story, style, and structure in the operas of César Cui. Indiana University (USA), 2002.

Музыкальный театр: критика и публицистика

35. O. Théâtre-Royal. Lohengrin // La Meuse. 29 Mars 1884. P. 2.
36. Théâtre-Royal // La Meuse. 28 Janvier 1886. P. 2.
37. Théâtre-Royal // La Meuse. 2 Avril 1892. P. 2–3.
38. Théâtres et beaux-arts // L'indépendance belge. 16 Janvier 1886. P. 3.
39. Une première à Liège // L'indépendance belge. 3 Avril 1892. P. 2.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

40. Koninklijke Bibliotheek van België [Электронный ресурс]. URL: <http://opac.kbr.be/belgicapress.php?lang=EN>.
41. La Digithèque. [Электронный ресурс]. URL: <http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html>.
42. Liège. [Электронный ресурс]. URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Li%C3%A8ge#D.C3.A9mographie>.
43. Théâtre Royal. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.operalieg.be/en/about-us/buildings/theatre>.

BIBLIOGRAPHY

1. *Berchenko R.EH., Bobrik O.A., Bulycheva A.V., Putilov A.P., Teterina N.I.* Teatral'naya zhizn' Sankt-Peterburga i Moskvyy // *Istoriya russkoj muzyki*. T. 10V: 1890–1917. Kniga I. M.: YAzyki slavyanskih kul'tur, 2011. S. 299–576.
2. *Bulycheva A.V., Komarov A.V., Naumov A.A., Nemirovskaya I.A., Sorokin V.I., Tartakovskaya N.YU., Teterina N.I., Tumarinson L.L.* Koncertnaya zhizn' Sankt-Peterburga i Moskvyy // *Istoriya russ-*

Музыкальный театр: критика и публицистика

koj muzyki. T. 10V: 1890–1917. Kniga I. M.: YAzyki slavyanskih kul'tur, 2011. S. 577–964.

3. *Bulycheva A.V.* Cezar' Antonovich Kyui i ego bel'gijskie kollegi ob opere «Kavkazskij plennik» na l'ezhskoj scene [rukopis']. 2017.

4. *Gozenpud A.A.* Russkij opernyj teatr XIX veka. 1873–1889. L.: Muzyka, 1973.

5. *Korzhen'yanc T.V.* Kyui // Istoriya russkoj muzyki. T. 7. CH. 1. M.: Muzyka, 1994. S. 173–209.

6. *Krylov V.A.* Kompozitor Kyui (otryvok iz vospominanij) // Istorieskij vestnik. 1894. T. CV. S. 472–481.

7. *Kyui C.A.* Izbrannye stat'i. L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952.

8. *Kyui C.A.* Novaya russkaya muzyka v Bel'gii // Nedelya. 19 yanvarya 1886 goda. № 3. St. 110–113.

9. *Nazarov A.F.* Cezar' Antonovich Kyui. M.: Muzyka, 1989.

10. Pis'ma A.P. Borodina. Vyp. IV. M.–L.: Muzgiz, 1950.

11. *Teterina N.I.* Teatral'naya zhizn' provincii // Istoriya russkoj muzyki. T. 10V: 1890–1917. Kniga II. M.: YAzyki slavyanskih kul'tur. S. 7–184.

12. A Liège // Journal de Bruxelles. 15 Janvier 1886. P. 2.

13. A.O. Théâtre-Royal. Wagner. – Lohengrin // La Meuse. 21 Mars 1884. P. 3.

14. Arts, sciences et littérature // L'indépendance belge. 1 Avril 1884. P. 2.

15. *Balthasar-Florence H.* Correspondence de Liège: Le prisonnier du Caucase // Le Ménestrel. 17 Janvier 1886. P. 52.

16. *Bemol.* Lettre de Liège // L'éventail. 10 Avril 1892. P. 2–3.

17. *Boorn Ed. van der.* Grand concert de musique russe // La Meuse. 11 Janvier 1886. P. 3.

Музыкальный театр: критика и публицистика

18. Chronique des Théâtres; Théâtre-Royal de Liège // La Meuse, journal de Liège et de la province. 20 Mars 1884. P. 3.
19. Chronique des Théâtres // La Meuse. 16 Janvier 1886. P. 2.
20. Chronique des Théâtres // La Meuse. 30 Janvier 1886. P. 2.
21. Chronique locale // La Meuse. Lundi 4 Janvier 1886. P. 2.
22. *F.T.* Sardanapale et l'Oncle Placide // Journal de Bruxelles. 4 Avril 1892. P. 2.
23. *Fox.* La nouvelle école russe à propos du Prisonnier du Caucase // La Meuse. 6 Janvier 1886. P. 3.
24. *Fox.* Le prisonnier du Caucase. Répétition générale // La Meuse. 13 Janvier 1886. P. 3.
25. *Fox.* Le prisonnier du Caucase // La Meuse. 14 Janvier 1886. P. 2.
26. *Fox.* Le prisonnier du Caucase // La Meuse. 15 Janvier 1886. P. 3.
27. *Frédéric G.* Chronique dramatique // L'indépendance belge. 18 Janvier 1886. P. 1.
28. *Gaub A.* Critical Report // *Mlada* (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin. Ed. by Albrecht Gaub. Middleton (USA): A-R Editions, 2016. P. 275–316.
29. *H.Ch.* Concerts russes // La Basoche. Février 1886. P. 111–112.
30. Le prisonnier du Caucase // L'art moderne. 17 Janvier 1886. P. 21.
31. Mercy-Argenteau, S-tesse de. Cesar Cui. Paris: Librairie Fischbacher, 1888. 218 p.
32. *Mlada* (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr

Музыкальный театр: критика и публицистика

Borodin. Ed. by Albrecht Gaub. Middleton (USA): A-R Editions, 2016. 490 p.

33. *Musique russe // L'art moderne*. 30 Janvier 1887. P. 36–37.

34. *Neff L.K. Story, style, and structure in the operas of César Cui*. Indiana University (USA), 2002.

35. O. Théâtre-Royal. *Lohengrin // La Meuse*. 29 Mars 1884. P. 2.

36. Théâtre-Royal // *La Meuse*. 28 Janvier 1886. P. 2.

37. Théâtre-Royal // *La Meuse*. 2 Avril 1892. P. 2–3.

38. *Théâtres et beaux-arts // L'indépendance belge*. 16 Janvier 1886. P. 3.

39. *Une première à Liège // L'indépendance belge*. 3 Avril 1892. P. 2.

THE INTERNET SOURCES

40. Koninklijke Bibliotheek van Belgiyo [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://opac.kbr.be/belgicapress.php?lang=EN>.

41. La Digithèque. [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html>.

42. Liège. [EHlektronnyj resurs]. URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Li%C3%A8ge#D.C3.A9mographie..>

43. Théâtre Royal. [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://www.operaliege.be/en/about-us/buildings/theatre>.

