

ИБЕРИЙСКИЙ АСПЕКТ

В.Р.Доценко

Тема Испании в музыке России: от Глинки до Шостаковича

Статья посвящена двусторонним русско-испанским связям в области музыкального творчества на протяжении XIX—XX вв. Поднимаются проблемы взаимовлияния музыкальных культур Испании и России и их отражения в творчестве композиторов. Освещаются также вопросы артистического взаимодействия между двумя странами на примере исполнительской деятельности видных представителей музыкального искусства. Рассматривается творческая деятельность М.И.Глинки, А.Г.Рубинштейна, Ф.И.Шляпина, И.Ф.Стравинского, М.М.Плисецкой, А.М.Волконского, Д.Д.Шостаковича.

Ключевые слова: Испания, Россия, двусторонние связи, музыка, культура, композитор, исполнитель.

DOI: 10.31857/S0044748X0021216-6

Статья поступила в редакцию 07.03.2022.

Музыкальная культура Испании в ряду европейских культур не имеет себе равных по степени своеобразия и эмоциональной насыщенности. Этим во многом объясняется неистощаемый интерес к ее музыкальной культуре как профессиональных музыкантов, так и самых широких кругов общественности. Испанский музыкальный фольклор сыграл особую роль в европейской музыке, проникнув в нее еще в эпоху Ренессанса. Приобщение к испанскому фольклору обогащало композиторскую технику, становилось источником обновления музыкального языка. Хота, сегидилья, хабанера воплощали свободолобие, яркий темперамент испанцев. Горделивый и несколько сумрачный облик фоллии стал одним из символических выражений в музыке испанского характера. Сарабанда, пассакалия, чакона ассимилировались в

Виталий Романович Доценко — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института латинской Америки РАН (115035 Москва, ул. Б.Ордынка, 21, vitali.dotsenko@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6307-307X>).

музыке других народов Европы и приобрели множество оттенков в произведениях религиозного плана. Андалусийское канте фламенко открыло дверь в мир экзотической романтики.

В России увлечение испанской музыкой началось в первой половине XIX в., в годы становления национальной русской композиторской школы. Наряду со стремлением русских композиторов найти и выразить свое, самобытное в отечественном фольклоре, появилась потребность в расширении горизонтов, освоении достижений культуры Западной Европы — Германии, Франции, Италии и, в нашем случае, Испании. От каждой из этих стран русские музыканты брали необходимое: классичность традиций немецкой полифонической и симфонической школы, напевность и виртуозную вокальную технику Италии, изящество французских клавесинистов. Обращение композиторов к Испании привело к созданию совершенно особого художественно-звукового мира «русской испанистики». Трудно назвать русского композитора XIX в., который тем или иным образом не коснулся бы в своем творчестве темы Испании. Отечественные композиторы находили в этой стране живой источник для творческого воображения, с любовью перевоплощали поэтический и музыкальный фольклор Испании в своих произведениях. Тесные контакты с «испанским миром» продолжались и в советский период, видоизменяясь в соответствии с политическими и культурными реалиями драматического XX в.

При попытке автора данной работы создать некую обзорную картину развития двусторонних музыкальных связей России и Испании выявилась отчетливая, однако, как представляется, еще никем не подмеченная тенденция перехода от сравнительно поверхностного использования русскими композиторами испанского ритмоинтонационного комплекса в целях создания «испанского стиля» на начальных этапах взаимодействия ко все более углубленному видению коренных проблем человеческого бытия на современном этапе сквозь призму испанского мировосприятия — обращение к вопросам судьбы, жизни и смерти, положению творческой личности в ее отношениях с властью и обществом. Воплощению этих идей и был подчинен отбор материалов, в котором конкретные факты музыкальной жизни и деятельности выдающихся представителей искусства перемежаются с описанием образных коллизий, возникающих в музыкальных произведениях.

Базой для создания данной работы послужили насыщенные фактическими подробностями и богато документированные материалы о русско-испанских музыкальных контактах Елены Владимировны Кривцовой, Шосе Авиньоа и Натальи Александровны Брагинской, статья Екатерины Игоревны Заборонок о поэзии Федерико Гарсиа Лорки, статья Юрия Николаевича Холопова о творчестве Андрея Михайловича Волконского, автобиографическая книга Майи Михайловны Плисецкой и др.

Исторически так сложилось, что Россия и Испания, располагаясь, по определению Хосе Ортеги-и-Гассета, «в двух крайних точках великой европейской диагонали» [1, с. 3], вплоть до второй половины XIX в. развивались вдали друга от друга. Испания, являвшаяся в период Нового времени великой державой, была вытеснена на второстепенные позиции в сравнении со стремительно прогрессирующими странами Европы и не имела регулярных связей с Россией. Россия, со своей стороны, находясь на восходящей позиции в отношениях с Европой, также не имела поводов для развития активных отношений с Испанией. Музыкальные контакты между странами носили во многом случайный характер. В силу этих и множества других обстоятельств

музыкальные культуры Испании и России отмечены значительными отличиями в основных показателях.

Однако, наряду с очевидными различиями, культуры России и Испании имеют много общего. Европейское в них переплетается с восточными элементами, находится в близком соседстве, и, можно даже сказать, в родстве с различными внеевропейскими, азиатскими, а в случае Испании и с африканскими элементами. Не вдаваясь в обзор очевидных для нас черт ориентализма в русской музыке, посмотрим, из каких генетических компонентов состоит испанская музыкальная культура. Пиренейский полуостров всегда был весьма привлекателен как в стратегическом смысле, так и по его природным условиям, поэтому на протяжении веков испытал влияние множества проживавших на его территории племен и народов (иберов, кельтов, финикийцев, греков, римлян, цыган, арабов, евреев-сефардов, германских племен). На базе этого расового и этнического смешения здесь сформировалась музыкальная культура, в которой наряду с основным европейским элементом ощутимую роль сыграли культуры иных народов, что и придало культуре Испании ее неповторимые черты.

В поисках фундаментальной базы мы наталкиваемся на следы раннехристианской Византии времен правления императора Юстиниана (527—565), претерпевшей сильное влияние греческо-римской и ближневосточной культур [2, с. 8]. Испанская музыка наследовала от них значимые характеристики в способах развития мелодии, свободное обращение со временем, разнообразную и богатую гармонию, восточную орнаментальную микрохроматику и голосовое вибрато.

Арабский элемент заложен в самом генезисе музыкальной традиции и наиболее явственно проявляется в Андалусии, само название которой происходит от арабского Аль-Андалус — имени провинции, долгое время являвшейся частью мусульманской Испании. Позже, после Реконкисты, многие арабы остались на этих землях и приняли католицизм. Однако их музыка — *música andalusi* — стала частью традиции, чему способствовала деятельность арабского музыканта Зуриаба, служившего при кордовском дворе. До настоящего времени многие исполнители владеют речитативно-импровизационной манерой исполнения и нерегулярной ритмикой мусульманских молитвенных песнопений.

Особое значение для изучения русско-испанских отношений приобретает цыганский вопрос. Цыгане (*gitanos*) пришли, предположительно, из Индии или Пакистана в Европу где-то в XIV—XV вв., хотя некоторые авторы относят их появление в Испании к значительно более отдаленным временам. Будучи весьма восприимчивыми к новому вследствие своего кочевого образа жизни, они освоили различные формы андалусийского фольклора, трансформировали их и создали собственный стиль, свои мелодические и метроритмические модели. Цыганская культура, смешавшись с арабо-андалусийскими корнями, породила в Испании фольклорный жанр канте хондо (*cante hondo*), ставший базой канте фламенко (*cante flamenco*) — стиля средиземноморской городской музыки, характеризующегося крайней степенью эмоциональности и спонтанностью выражения чувств.

В своем походе с Востока на Запад цыгане не миновали и Россию. Видимо поэтому наблюдается удивительное сходство в интонациях и ритмах русской цыганской и испанской музыки Андалусии. Вплоть до настоящего времени цыгане в России составляют ощутимую часть населения, сохранившую многие черты архаического быта и искусства. В России существует обширная область жанров домашнего музицирования под названием «русский романс», в которую входит и множе-

ство цыганских песен, а музыкальные ансамбли и хоры цыган, как известно, были в XIX в. неперенным элементом развлечений определенной части российского общества. С музыкой испанских цыган-хитанос их объединяет не только интонационно-ритмическое сходство, гитарный инструментарий, бубны и кастаньеты, но и особенная, страстная манера исполнения, продиктованная стремлением выразить безудержные чувства любви, достигающей фатальной силы.

Пионером в применении испанских национальных элементов в русской музыке стал Михаил Иванович Глинка, живший в Испании в 1845—1847 гг. и глубоко изучивший фольклор многих областей — от Каталонии до Андалусии. Глинка приехал в Испанию уже подготовленный прежним композиторским опытом. К этому времени им были созданы гениальные романсы на слова Александра Сергеевича Пушкина «Я здесь, Инезилья» и «Ночной зефир», в которых музыка гармонично слита с поэтическими образами. Под впечатлением живой фольклорной традиции родились его увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде», в которых блестящая вариационная техника испанских гитаристов претворяется в формах чисто симфонического развития. Таким образом, Глинка выступил носителем идеи непосредственной связи профессионального творчества с фольклорными истоками, которая была столь важна для деятелей молодой национальной школы Испании во главе с Фелипе Педрелем и Мануэлем де Фальей.

Испанская тема в творчестве Глинки это не только создание образа Испании в двух симфонических произведениях. С одной стороны, его испанские увертюры разрешили проблему создания национального программно-жанрового симфонизма, с другой — продемонстрировали универсализм подхода к работе над фольклорным материалом, открыв перспективу не только русским симфонистам при воплощении образов инонациональной культуры, но и представителям самих инонациональных культур [3, с. 229]. Для русской музыки испанский опыт Глинки особенно ценен как подготовительный этап к созданию знаменитой «Камаринской», в которой, по образному выражению Петра Ильича Чайковского, «как дуб в желуде», нашла выражение вся русская симфоническая школа.

Пример Глинки пробудил активность и других русских композиторов. От «Арагонской хоты» пролегает прямой путь не только к собственно симфоническим концепциям, основанным на разработке фольклора, таким, как «Испанский марш» Милия Алексеевича Балакирева, испанские танцы в балетах Чайковского и Александра Константиновича Глазунова, но также и к произведениям, связанным с литературными источниками, среди которых — опера «Каменный гость» Александра Сергеевича Даргомыжского, симфоническая картина «Дон Кихот» Антона Григорьевича Рубинштейна, множество «испанских романсов», среди которых большой популярностью пользуется «Серенада Дон Жуана» Чайковского — мастерская стилизация, полная юмора и эстрадного блеска. Но бесспорно, что наиболее ярким произведением в этом ряду стало «Испанское каприччио» Николая Андреевича Римского-Корсакова, представляющее собой, по словам известного каталонского музыканта Пабло Казальса, «замечательное, прекрасное истолкование испанской души, осуществленное славянином» [4, с. 231].

К концу XIX в. испанские мотивы распространились в отечественной культуре настолько широко, что стало возможным говорить о возникновении специфического «испанского мира» как типичного явления в бытовом сознании. Страстные напевы, упрощенные для уха русского обывателя,

алый цветок в волосах, корсаж со шнуровкой, короткий жилет фигаро и наваха за кушаком, длинный плащ *ropa* (по-русски — епанча), монтера (испанская треуголка) превратились в штампы; их использование в различных жанрах граничило с безвкусицей и пошлостью. Это чутко подмечали сатирики середины XIX в., высмеивая увлечение русского общества испанской экзотикой [5, с. 35].

Во второй половине XIX в. культурный обмен заметно активизировался, стабильный интерес к музыкальной культуре Испании привлекал в эту страну выдающихся музыкантов. Одним из первых знаменитых русских визитеров в Испанию стал великий пианист А.Г.Рубинштейн. Первое известное упоминание о его будущих гастролях в Испании содержится в газете *Diari Català de Barcelona* от 7 января 1881 г., которая информировала, что музыкант даст в Мадриде несколько концертов, начиная с 31 января текущего года, и два концерта в Барселоне. Концерт Рубинштейна вызвал огромный интерес со стороны прессы. «Нет никаких слов, чтобы описать успех выдающегося художника. Рубинштейн неподражаем, он играл, как играет только он, — свежо и точно» [6, с. 6]. Рубинштейн исполнил собственный Четвертый концерт для фортепиано с оркестром, Четвертый концерт для фортепиано с оркестром Людвиг ван Бетховена, а также пьесы Франца Шуберта и Фридерика Шопена. В рецензиях отмечалось, что Рубинштейн — артист «исключительной виртуозности, мощи, силы, нежности в тех местах, где музыка требует этого, а также невероятной точности, естественности, полного отказа от позы, так распространенной у других пианистов, и сердца — большего, чем монастырь Эскориал» [7, с. 7]. Он был воспринят как лучший пианист мира после Ференца Листа и провозглашался его непосредственным преемником. После концерта толпы поклонников сопровождали музыканта до гостиницы, прославляя его искусство и его самого.

Второй концерт был дан 4 февраля 1881 г. на той же сцене с меньшим успехом. На следующий день Рубинштейн принял приглашение посетить Мадридскую консерваторию. Там его приветствовали преподаватели и студенты во главе с директором Эмилио Арристой и Гильермо графом Морфи — известным меценатом из числа приближенных к королевскому двору, много сделавшим для развития музыкальной культуры Испании и впоследствии способствовавшим карьере Пабло Казальса и Исаака Альбениса.

Энтузиазм, с которым любители музыки встретили выступление Рубинштейна в Барселоне, был таким же, как и в Мадриде. После Барселоны Рубинштейн отправился на юг Испании. Судя по всему, пианисту очень понравилось в этой стране, поэтому он хотел продлить пребывание в ней и даже отказался от концерта в Ницце, за который ему предлагали 10000 франков. Устроители концертов Рубинштейна подготовили для него несколько поездок по достопримечательным местам Андалусии. Как сообщала газета *La Correspondencia de España*, «несравненный Рубинштейн участвовал в цыганском празднике, устроенном в его честь. Пианист хотел познакомиться с обычаями цыган и порадовать их своим мастерством» [6, с. 10]. Кроме того, Рубинштейн побывал в Альгамбре, полубовался арабскими дворцами и прочими местными достопримечательностями. Пребывание Рубинштейна в Испании оставило глубокое впечатление у всех, кто был свидетелем этого. О нем говорили как об одном из лучших пианистов современности. Выступления пианиста всколыхнули интерес к русской музыке.

В первом десятилетии XX в. в музыкальной жизни Испании произошли кардинальные изменения. Мадрид и Барселона — два самых крупных из испанских городов по уровню и организации музыкальной жизни — встали в один ряд с мировыми центрами. Избежав прямого участия в Первой мировой войне, Испания стала убежищем для художников и артистов всех специальностей, эмигрировавших из стран, разоренных войной, и получивших здесь какие-то условия для творческой работы. Русские деятели искусства, оказавшиеся за границей, внесли весомый вклад в развитие испанской культуры.

Пробуждением интереса к русскому искусству в начале XX в. Европа в значительной степени обязана выдающемуся отечественному театральному деятелю Сергею Павловичу Дягилеву. Свою деятельность по пропаганде русского искусства — живописи, классической музыки, оперы и балета — Дягилев начал в еще 1906 г. В 1906—1907 гг. он организовал в Париже, Берлине, Монте-Карло, Венеции выставки русских художников. Поддерживаемый художественной интеллигенцией Дягилев в 1907 г. организовал выступления русских артистов — «Русские сезоны», начавшиеся в Париже. Дягилев провел в Париже 5 симфонических концертов, познакомив Западную Европу с музыкальными сокровищами России. Была представлена широкая панорама произведений — от М.И.Глинки до Александра Николаевича Скрябина. В концертах выступили И.Глазунов, Н.Римский-Корсаков, Сергей Васильевич Рахманинов, Федор Иванович Шаляпин и другие. Французская, а затем и испанская пресса восторженно писали тогда о музыке России, о ее выдающихся композиторах и исполнителях [7].

Для дебюта оперы Дягилев выбрал «Бориса Годунова» Модеста Петровича Мусоргского. Он привлек лучшие певческие силы Мариинской оперы во главе с Шаляпиным. Премьера оперы «Борис Годунов» в мае 1908 г. прошла с огромным успехом на сцене парижской *Grand Opéra*. На другой день после премьеры газета *Liberté* писала, что «опера обладает... интенсивностью изображения прошлого, всеобъемлющим универсализмом, реализмом, насыщенностью, глубиной, волнующей беспощадностью чувств, живописностью... единством трагического и комического... высшей человечностью» [7].

Успех окрылил Дягилева и подготовил почву для организации ежегодных «Русских сезонов» в Париже (1909—1929) в созданной им балетно-оперной антрепризе, что и стало главным делом его жизни. Началась многолетняя работа по распространению русской музыки в странах Европы и Америки. В мировую музыку вошли имена Игоря Федоровича Стравинского, Сергея Сергеевича Прокофьева, блестящих солистов балета — Анны Павловны Павловой, Вацлава Фомича Нижинского, Тамары Платоновны Карсавиной и многих других русских артистов.

Одним из направлений деятельности дягилевской антрепризы стали выступления в Испании. Историческое значение для музыкального движения приобрело творчество Стравинского. Открытие Стравинским реальной Испании произошло в мае-июне 1916 г., когда почва для его первого испанского путешествия была уже подготовлена невероятными успехами спектаклей русских балетов в Париже и гастрольями в Америке. На спектаклях «Жар-птица» и «Петрушка» публика приветствовала музыканта бурными овациями, двор удостоил его приемом. Он ходил на бои быков и так пристрастился к этому зрелищу, что позже, поселившись с семьей в Биаррице, стал настоящим *aficionado* — не пропускал ни одной корриды в округе [8, с. 10].

Представление балетов Стравинского стало заметным событием в музыкальной жизни Испании. Особенность же постановки состояла в том, что наряду с ними был показан балет на музыку «Карнавала» Роберта Шумана в коллективной инструментовке Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Черепнина и Аренского. Это соседство спектакля в традиционной академической форме с новаторскими произведениями Стравинского возбудило нешуточные страсти у публики. Критика разделилась в оценках: одни начисто отвергали новации композитора, другие увидели в них открытие новых путей в искусстве. Даже Гарсиа Лорка не сразу одобрил эксперименты Стравинского: «Он пишет для десяти голосов так, что каждый из них никак не связан с другим и блуждает сам по себе... Словно двери всех сумасшедших домов открылись настежь, а населявшие их безумцы ринулись вон и вздумали подавить саму музыку! Бедняжки! Верните их поскорее обратно и получше закройте двери!» [6, с. 8].

Однако постепенно к музыке Стравинского стали привыкать. Знаком признания можно считать приглашение композитора дирижировать в 1925 г. серией концертов под названием «Фестиваль Стравинского» в театре *Liceo* в Барселоне — второй музыкальной столице Испании. Композитор продирижировал тремя концертами. Но даже здесь не обошлось без происшествий. Среди прочих сочинений в программу был включен Октет для духовых инструментов, на репетиции которого случился скандал с музыкантом, не желавшим осваивать подобную музыку. Флейтист Шосе Вила в какой-то момент встал и заявил: «Я пришел сюда для того, чтобы играть музыку!», — после чего направился к выходу. Пришлось вмешаться президенту оркестра и самому Стравинскому, который язвительно заметил: «Я уже привык к тому, что от меня уходят целые оркестры, так что невелика беда, если меня покинет всего один флейтист» [6, с. 15].

Особого внимания заслуживают два концерта Стравинского, состоявшиеся в марте 1928 г., в которых прозвучала знаменитая «Весна священная», ставшая символом новой музыки. Исполнение этого балета ожидалось с нетерпением, поскольку «Весна священная», будучи одним из самых ярких произведений музыкального искусства XX в., не оставляла равнодушным никого. «Весна священная» — этапное, рубежное произведение, своей стилистической дерзостью оказавшее огромное влияние на всю последующую мировую музыкальную культуру. Это произведение подняло волну неофольклоризма — нового, модернистского взгляда на способы перевоплощения в искусстве глубинных, архаических пластов культуры. Важное значение это направление приобрело в творчестве представителей ибероамериканской литературы, живописи и музыки, превратившись впоследствии в мощное направление «магического реализма», одним из предвестников которого можно считать Стравинского. Своими корнями балет «Весна священная» уходит в традиции русской музыки, воспевающей язычество, прежде всего к «Руслану и Людмиле» и «Снегурочке». «Весна священная» воскрешает языческую Русь, ее природу, игрища предков, приносящих жертву ради жизни, ради весеннего обновления земли. Композитор насыщает это обрядовое действо энергией и драматизмом, которые придают картинам языческой Руси многозначный смысл, рождая аллюзии с современностью.

В 1933 г. Стравинский посетил Барселону и Мадрид еще раз. Композитора пригласила музыкальная ассоциация *Da Càmera*, которая, начиная с 1913 г., постоянно организовывала концерты новейшей музыки, пользовавшиеся большим успехом у публики. В последующие годы русские музыкальные традиции разрослись в Барселоне настолько, что Общество му-

зыкальной культуры (*La Asociación de Cultura Musical*) пригласило Сергея Васильевича Рахманинова выступить с концертом, состоявшимся 15 апреля 1935 г. Та же организация приглашала Прокофьева играть в сезоне 1935/1936, предлагая организовать цикл концертов из его сочинений. Ассоциация *Discòfils Pro Música*, проводившая конференции по актуальным вопросам музыкознания, в декабре 1935 г. пригласила мадридского критика Адольфо Саласара для проведения конференции «Новые аспекты русской музыки», на которой предполагалось прослушивание сочинений Прокофьева, Стравинского, Юлия Сергеевича Мейтуса и Александра Васильевича Мосолова.

Революция 1917 г. и Гражданская война раскололи российское общество. В силу различных причин немало русских артистов, писателей, художников, музыкантов оказалось за границей. В 1920—1930-х годах искусство русского зарубежья, поражавшее богатством и разнообразием своих проявлений, было наиболее яркой составляющей культурной жизни Европы и Америки. Неотъемлемой частью культурного мира русской эмиграции стала гастрольно-концертная деятельность Ф.И. Шаляпина, навсегда покинувшего Советскую Россию в 1922 г.

Еще в первые годы XX в., задолго до непосредственного знакомства с реалиями испанской жизни, русский артист создал несколько ярких, запоминающихся образов, связанных с Испанией. Это, прежде всего, король Филипп II в опере Джузеппе Верди «Дон Карлос» и Дон Кихот в одноименной опере Жюль Массне, специально написанной композитором для Шаляпина. Однако в Барселоне ему предстояло выступить в постановках, призванных познакомить испанскую публику с событиями русской истории [9]. Первые гастрольные выступления певца в Испании открылись 3 декабря 1927 г. оперой «Борис Годунов». Вместе с Шаляпиным в этом спектакле на сцене *Liceo* выступали известные оперные артисты русского зарубежья. Местная пресса отмечала, что, несмотря на неоднократные постановки в Барселоне, только сейчас это произведение предстало перед публикой во всей красе. Голос Шаляпина вместе с музыкой Мусоргского создали спектакль, который навсегда останется в памяти барселонских театралов. По свидетельствам очевидцев, Годунов Шаляпина был образом чисто шекспировского размаха. Особенно потрясли сцены видений и смерти. Зал в ужасе замирал, все невольно обращали взоры в тот угол, где, как казалось Борису, что-то «колышется, растет, движется...».

Шаляпин до конца жизни продолжал совершенствовать сценический образ Годунова, придавая все новые черты внешнему облику, обогащал новыми интонациями вокальную партию. В книге воспоминаний «Маска и душа: мой сорок лет на театрах», вышедшей в Париже в 1932 г., певец посвятил немало строк своему видению этого образа. «История колеблется, — не знает, виновен ли царь в убийстве царевича Дмитрия в Угличе или не виновен. Пушкин делает его виновным, Мусоргский вслед за Пушкиным наделяет Бориса совестью, в которой как в клетке зверь мятется преступная мука. Я верен, не могу не быть верным замыслу Пушкина и осуществлению Мусоргского — я играю преступного царя Бориса, но из знания истории я все-таки извлекаю кое-какие оттенки игры, которые иначе отсутствовали бы. Не могу сказать достоверно, но возможно, что это знание помогает мне делать Бориса более трагически симпатичным» [10, сс. 350-351].

Помимо «Бориса Годунова» Шаляпиным были подготовлены и другие спектакли. 13 декабря 1927 г. на сцене *Liceo* прошла премьера оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова, ранее не исполнявшаяся в Ис-

пании. Партия Ивана Грозного в исполнении Шаляпина стала подлинным украшением этого спектакля. В своих мемуарах певец отмечал, что стремился отразить в нем «беспредельное чувство владычества над другими людьми» и «невообразимую уверенность в своей правоте». Нисколько не смущается царь Иван Васильевич Шаляпина, «если река потечет не водой, а кровью человеческой...».

Великий артист появлялся перед барселонской публикой не только в исполненных драматизма русских партиях. В 20-х числах декабря 1927 г. дирекция театра обратилась к Шаляпину с просьбой, кроме упомянутых опер, выступить также в «Мефистофеле» Арриго Бойто — спектакле-гала, который администрация *Liceo* давала в том сезоне в рамках театрального абонементов. Выступления Шаляпина в Барселоне надолго запомнились испанской публике. Историки театра *Liceo* с гордостью причисляют русского певца к плеяде выдающихся исполнителей, выступавших на его сцене. О столь примечательной странице истории российско-испанских культурных связей не стоит забывать и нам.

В советский период истории России контакты с музыкой Испании продолжали развиваться в тесной связи с политическими событиями бурного XX в. Испанская тема в произведениях отразилась в самых разных жанрах современной отечественной музыки — от песни до симфонии, от любования красотой народной мелодии до философского обобщения образов и характеров. Среди них балет «Лауренсия» Александра Абрамовича Крейна по пьесе Феликса Лопе де Вега «Овечий источник», поставленный в 1939 г., когда в Испании бушевала Гражданская война. Примерно к этому же времени относятся такие произведения гражданской тематики, как песня «В бой, камарадос!» Арама Ильича Хачатуряна, музыка Дмитрия Дмитриевича Шостаковича к пьесе «Салют, Испания!» Александра Николаевича Афиногенова, не говоря о песне Виктора Семеновича Берковского «Гренада» на популярнейшие стихи Михаила Аркадьевича Светлова.

Выдающимся событием в театральном мире стала «Кармен-сюита» — одноактный балет кубинского хореографа Альберто Алонсо, поставленный в 1967 г. на основе музыки оперы «Кармен» Жоржа Бизе в обновленной оркестровке и модификации Родиона Константиновича Щедрина. Постановка оказалась вызывающе новаторской. Все движения Кармен-Плисецкой несли особый смысл, вызов, протест: и насмешливое движение плечом, и отставленное бедро, и пронизывающий взгляд исподлобья. Спектакль хотели запретить, но побоялись политического скандала. Предлагаем здесь краткое изложение истории этой постановки от лица героини — выдающейся балерины Плисецкой: «Танцевать Кармен мне хотелось всегда. Мысль о своей Кармен жила во мне постоянно — то тлела где-то в глубине, то повелительно рвалась наружу. Начала с либретто. Набрала по Мериме и бизевской опере наивным пунктиром контуры действия: Кармен, Хосе, цветок, любовь, тореадор, ревность, карты, нож, смерть... Но кто напишет музыку? Поставит спектакль? Попытки обратиться к Шостаковичу, Хачатуряну дальше разговоров ни к чему не привели. И вот сюрприз. В конце 1966 года в Москву приехал на гастроли кубинский национальный балет. Шел балет, поставленный Альберто Алонсо. С первого же движения танцоров меня словно ужалила змея. Это язык Кармен. Это ее пластика. Ее мир.

— Альберто, вы хотите поставить «Кармен»? Для меня? Это моя мечта.

Это был вопрос на засыпку. Иностранцев балетмейстеров в императорском театре не жаловали. Заразят, поди, девственный Большой

балет разными тлетворными западными влияниями. Развратят. Загубят. Но то был кубинец, народный демократ, чья труппа успешно укрепляла дружбу народов стран социалистического лагеря... После метаний с оформлением визы, свершилось. Альберто прилетел в трескучий морозный день в Москву.

Музыку обещал написать для меня мой муж, Родион Щедрин, никак не веруя, что Альберто Алонсо удастся так легко «транспортировать» в Москву. Альберто на русско-английско-испанском силится разяснить свой замысел. Он хочет, чтобы мы прочли историю Кармен как гибельное противостояние своевольного человека тоталитарной системе всеобщего раболепия, уничижительной трусости... Жизнь Кармен — коррида. Кармен — вызов, восстание...

Наконец, 20 апреля 1967 г. состоялась премьера. Оркестр играл с непритворным увлечением. Смычки старательно взлетали вверх-вниз, ударники лупили в свои барабаны, звонили в колокола, ласкали невиданные мною доселе экзотические инструменты, верещали, скрипели, посвистывали. Вот это да!.. Музыка целует музыку, как скажет позже о «Кармен-сюите» августейшая Бэлочка Ахмадулина.

Министру культуры Фурцевой не понравилось.

— Это большая неудача, товарищи. Спектакль сырой. Сплошная эротика. Музыка оперы изуродована. Надо пересмотреть концепцию. Это чуждый нам путь. Секс на советской сцене не пройдет.

Но спектакль все-таки пошел с нарастающим успехом. Спектакль вроде бы решили включить в программу для показа на Экспо-67 в Канаде. Декорации поплыли через океан. Но оказалось, что забыли известить об этом министра культуры.

— Спектакль жить все равно не будет. Ваша «Кармен-сюита» умрет, — сказала Екатерина Алексеевна.

— «Кармен» умрет тогда, когда умру я, — режу в ответ.

— Куда, спрашиваю, пойдет наш балет, если такие формалистические спектакли Большой начнет делать? — распаляется Фурцева.

— Никуда не пойдет. Как плесневел, так и будет плесневеть.

В Канаду «Кармен-сюита» не попала. Я тоже в Канаду не поехала, как ни запугивали. На один из спектаклей 1968 года пришел Косыгин. После конца он вежливо похлопал из правительственной ложи и... удалился. Как он принял Кармен — неведомо. Через день Родион волею судеб сталкивается на приеме с Фурцевой.

— Я слышала, что «Кармен» посетил Алексей Николаевич Косыгин. Верно? Как он отреагировал? — не без боязни любопытствует Фурцева. Щедрин спонтанно блефует.

— Замечательно отреагировал. Алексей Николаевич позвонил нам после балета домой и очень похвалил всех. Ему понравилось... Лицо Фурцевой озаряет блаженная улыбка.

— Вот видите, вот видите. Не зря мы настаивали на доработке. Мне докладывали — многое поменялось к лучшему.

Я станцевала «Кармен-сюиту» около трехсот пятидесяти раз. В одном Большом — 132. Станцевала по всему миру» [12, сс. 109-114].

Темы судьбы, любви и смерти — главные темы испанского искусства — нашли концентрированное воплощение в творчестве гениального поэта Ф.Гарсиа Лорки. Филолог Валентина Рыбина, исследователь творчества Лорки, в своей статье «Простим безумство» писала: «Вышло так, что Лорка совпал по амплитуде с таинственным духовным процессом в позднем советском обществе. Говорил он именно о том, что мы жаждали

слышать, и чего вокруг не было: о странностях любви и хрупкости бытия, о нищенских глубинах музыки и души, о прелести иррационального. Лорка нам родной, справедливо это или нет с историко-литературной точки зрения, потому что у нас есть классические русские переводы, над которыми мы плакали в шестнадцать лет» [12]. Образный строй поэзии Лорки стал, таким образом, импульсом в поисках нового музыкального языка в русской музыке.

Один из наиболее ранних и оригинальных примеров обращения к поэзии Гарсиа Лорки в творчестве российских авторов — созданная в 1959 г. «Сюита зеркал» Андрея Волконского для сопрано и инструментального ансамбля. Музыка Волконского означала открытие нового периода русской музыки — начало русского авангарда. В этом движении участвовали молодые музыканты, инициаторы движения новой музыки — Николай Николаевич Каретников, Эдисон Васильевич Денисов, Альфред Гарриевич Шнитке, София Асгатовна Губайдуллина. Но именно Волконскому судьбой было уготовано стать среди них первым. Поэтому именно он и стал родоначальником и лидером русского авангарда послевоенных лет [13]. Современным меломанам трудно представить, что значило рождение Новой Музыки в советской России 1956 г. Идеологической крамолрой был нерегламентированный диссонанс или хроматизм. Додекафония же полностью лежала за пределами социалистического реализма даже вне поля зрения партийных надзирателей над искусством. Композитор вспоминает о начале своей серийной музыки: «Сначала, никто даже не понял, что это такое. Еще несколько лет меня продолжали исполнять. Но с 1962 года я был окончательно запрещен» [12].

«Сюита зеркал» Волконского явилась в свое время впечатляющим художественным документом, утверждением духовной силы и независимости молодого автора. В основу этого серийного сочинения положены 9 стихотворений из цикла Гарсиа Лорки «Сюита зеркал». В цикле Лорки обнаруживаются различные аспекты зеркальности. Во многих стихотворениях мотив зеркала получает религиозное освещение. Таковы части «Символ», «Великое зеркало», «Лучи», «Синтоизм», «Глаза», «Начало», в которых, так или иначе, утверждается основная идея: мир и человек суть отражение Бога, сотворившего все живое по своему образу и подобию.

Поэзия Лорки в полной мере обладает смысловой многослойностью, вмещающей в себя обобщенные черты одного из символов испанской культуры — образа гитары. Несомненными связями с «испанской линией», начатой Глинкой, отмечено творчество Николая Николаевича Сидельникова, создавшего своего рода лирическую поэму на стихи Гарсиа Лорки под названием «Романсеро о любви и смерти» (1977). В качестве одного из центральных номеров для своего цикла композитор избрал стихотворение о гитаре «Шесть струн».

Продолжение темы гитары в неожиданной эстрадной трактовке мы находим в вокальном цикле Марка Анатольевича Минкова «Плач гитары» (1971), с большим успехом исполненным выдающейся певицей Зарой Александровной Долухановой. Значимость этого цикла подчеркивается еще и тем, что он в течение нескольких лет фигурировал в качестве обязательного произведения в программе Международного конкурса имени П.И. Чайковского.

Мир поэзии Гарсиа Лорки нельзя свести к одному аспекту — он сочетает в себе множество составляющих, отражающих особенности национального мировосприятия, особенно остро воспринимаемые нашим, русским

менталитетом. Поэтому неудивительно, что его поэзия получила более широкое, обобщенно-симфоническое отражение в творчестве великого Д.Д.Шостаковича, воплотившего трагические коллизии нашего времени. Одним из его последних произведений стала 14 симфония, две части которой («Сто горячо влюбленных сном вековым уснули» и «Малагенья») написаны под влиянием творчества Гарсиа Лорки. Премьера состоялась в Ленинграде 29 сентября 1969 г. Композитор в прежние годы уже обращался к испанскому фольклору, о чем свидетельствуют сделанные им обработки испанских песен. Однако в этом случае он отходит от фольклорной стилистики, идя по пути философского переосмысления. Общее настроение музыки — скорбное, в диапазоне от сдержанно сосредоточенного до иступленно трагического. Суть ее — протест против всего, что ломает человеческие судьбы, души, жизни, против угнетения и тирании. Взаимодействие поэзии и музыки привело к возникновению редкого и глубоко индивидуального художественного качества.

Естественно, наш разговор о русско-испанских творческих связях мог бы ограничиться этими, в большинстве случаев известными и показательными примерами. Имеется, однако, множество иных, глубинных связей русской музыки с музыкой Испании, а если брать шире — связей культур, взаимопроникновения эстетик, идей и творческих методов. В реальной практике постоянно функционирует и расширяется театральнo-концертная деятельность, гастроли исполнителей самых разных жанров, педагогический обмен. Отметим некоторые интересные события в музыкальной жизни Испании и России на рубеже XX—XXI вв. из сферы исполнительских контактов. Частыми гостями в России были знаменитые испанские исполнители Монсеррат Кабалье, Хосе Каррерас и Пласидо Доминго, выступавший также в качестве дирижера. В 1995 и 1998 гг. Москву с концертами посетил Хулио Иглесиас, а в 2000 г. у нас состоялось выступление его сына Энрике.

Нельзя не отметить многочисленные концерты мастеров фламенко. В Москве в апреле 1995 г. прошли концерты музыкального театра *Nuevo Apollo* и испанского балета *Antología* в сопровождении оркестра Российской симфонической капеллы. В апреле 1997 г. в столице России выступал знаменитый испанский композитор Виктор Монхе и известная семья Альбаран, члены которой считаются лучшими исполнителями фламенко в мире. В 2000 г. в театре на Малой Бронной состоялся концерт барселонской труппы фламенко *D'Anea de Cornellà*. В мае 2021 г. в зале Геликон-оперы в спектакле «Антиутопия» выступила фламенкистка Патрисия Герреро. В том же году в Москве и Петербурге состоялись выступления всемирно известного *Joaquín Cortés Ballet Flamenco*. За последние годы *Teatro flamenco Tomás de Madrid* дал концерты более чем в 50 городах нашей страны; актеры были удивлены глубоким пониманием испанской культуры российскими слушателями. Помимо знакомства с фламенко московские зрители имели возможность посмотреть и послушать сарсуэлу — старинный жанр испанской оперы, театр, похожий на карнавал.

Многие российские исполнители и коллективы посетили в рассматриваемый период Пиренейский полуостров. Среди них — Мстислав Леопольдович Ростропович, Святослав Теофилович Рихтер, труппы Большого театра, театра им. К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко. С 18 по 23 января 2022 гг. в Валенсии, Мадриде и Барселоне состоялись выступления симфонического оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Абисаловича Гергиева.

Этот список, разумеется, можно было бы продолжать, и он будет пополняться и впредь. Музыкально-театральные и концертные связи России и Испании, а если смотреть шире, взаимодействие и взаимовлияние двух великих культур принесут новые плоды, обогащая жизнь народов наших стран новыми прекрасными произведениями искусства.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Багно В.Е. От редактора. *Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания*. Отв. ред. Багно В.Е. СПб., Обществ. объединение Союз Писателей Санкт-Петербурга, 2001, 541 с. [Bagno V.E. Ot redactora [From the editor]. *Pogranichnie culturi mezu Vostocom i Zapadom: Rossia i Ispania*. Sankt-Petersburg, Obshestv. Obyedinenie Soyus pisatelei Sankt-Petersburga, 2001, 541 p. (In Russ.).
2. Герцман Е. Византийское музыкознание. М., Музыка, 1998, 256 с. [Gerzman E. Visantiiskoe musikoznanie [Byzantine musicology]. *Visantiiskoe musikoznanie*. Moscow. Musica, 1998, 256 p. (In Russ.).
3. Некрасова Г.А. Образ Испании в русской музыке (XIX век). *Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания*. Отв. ред. Багно В.Е. СПб., Обществ. объединение Союз Писателей Санкт-Петербурга, 2001, сс.227-251, 541 с. [Nekrasova G.A. Obraz Ispanii v russkoj musike (XIX vek). [The image of Spain in Russian music (XIX century)]. *Pogranichnie culturi mezu Vostocom i Zapadom: Rossia i Ispania*. Sankt-Petersburg, Obshestv. Obyedinenie Soyus pisatelei Sankt-Petersburga, 2001, 541 p. (In Russ.).
4. Корредо Х.М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., Музгиз, 1960, 370 с. [Corredo H.M. Besedi s Pablo Kasalsom [Conversations with Pablo Casals]. *Besedi s Pablo Kasalsom*. Leningrad, Musgiz, 1960, 370 p. (In Russ.).
5. Кривцова Е.В. Испанские связи Сергея Прокофьева. *Искусство музыки: теория и история*. М., Государственный институт искусствознания №4, 2012, сс. 3-18. [Krivtsova E.V. Ispanskiie sviazi Sergeia Prokofieva. [Krivtsova E.V. Sergei Prokofiev's Spanish connections]. *Iscusstvo musiki: teoria I istoria*. Moscow, Gosudarstvenn. Institute iskusstvoznania. N4, 2012, pp.3-18. (In Russ.).
6. Авиньоа Ш. Русское музыкальное присутствие в Испании. Антон Рубинштейн и Игорь Стравинский. *Искусство музыки: теория и история*. М., Государственный институт искусствознания. №4, 2012, сс. 3-21. [Russkoie musikalknoe prisutstvie v Ispanii. Anton Rubinshtein i Igor Stravinsky [Russian musical presence in Spain. Anton Rubinstein and Igor Stravinsky]. *Iskusstvo musiki: teoria I istoria*. Moscow, Gosudarstvenn. Institute iskusstvoznania N 4, 2012, pp.3-21. (In Russ.).
7. Дягилев С.П. Русские сезоны в Париже. [Diagilev S.P. Russkie sezoni v Parije [Russian seasons in Paris]. Available at: read <https://histrf.ru/articles/diaghiliev-russkie-siezony-v-parizhie-event> (accessed 15.05.2022). (In Russ.).
8. Брагинская Н.А. Стравинский в стиле Español. *Искусство музыки: теория и история*. М., Государственный институт искусствознания. №4, 2012, сс.19-32. [Braginskaia N.A. Stravinsky v stile Español [Stravinsky in the style of Español]. *Iscusstvo musiki: teoria I istoria*. Moscow, Gosudarstvenn. Institute iskusstvoznania. № 4, 2012, pp.19-32. (In Russ.).
9. Михаил Российский. Шаляпин в Барселоне. Газета «Комсомольская правда в Испании». Ediciones Rusas Mediana, S.L., 2007. [Mikhail Rossiisky. Shaliapin v Barselone [Chaliapin in Barcelona]. *Gazeta «Komsomolskaia Pravda v Ispanii»*. Ediciones Rusas Mediana, S.L., 2007. Available at: http://spalex.narod.ru/rus_esp/esprus_shalyapin.html (accessed 04.05.2022) (In Russ.).
10. Шаляпин Ф. Маска и душа. Страницы моей жизни. М., ПРОЗАИК, 2011, 621 с. [Shaliapin F. Maska i dusha. Stranitsi moey zizni [Mask and soul. Pages of my life]. Moscow, PRO-ZAiK, 2011, 621 p. (In Russ.).
11. Плисецкая М.М. Я, Майя Плисецкая, М., Изд. Новости, 1997, 159 с. [Plisetskaya M. M. Ia, Maya Plisetskaya [I, Maya Plisetskaya]. Moscow, Izd. Novosti, 1997, 159 p. (In Russ.).

12. Заборонок Е. Образы поэзии Федерико Гарсиа Лорки в вокально-хоровом творчестве отечественных композиторов. [Zaboronok E. Obrazi poezii Federico Garcia Lorci v vokalno-horovom tvorchestve otechestvennih kompositorov [El Images of the poetry of Federico Garcia Lorca in the vocal and choral works of Russian composers]. Available at: <http://www.garcia-lorca.ru/librari/obrazi-poezii-lorki-v-horovom-tvorchestve-otchestennih-kompositorov.html> (accessed 07.05.2022). (In Russ.).

13. Холопов Ю.Н. Инициатор. О жизни и музыке Андрея Волконского. *Музыка из бывшего СССР*. Сб. Статей. Вып. 1. М., Композитор, 1994, сс.3-23. [Kholopov V.N. Iniziator. O zizni i musike Andrey Volkonskogo [Kholopov V.N. Initiator. About the life and music of Andrei Volkonsky]. *Musica is bivshego SSSR*. Moscow, Compositor, 1994, pp.3-23. (In Russ.).

Vitaly R. Dotsenko (vitali.dotsenko@yandex.ru)

Doctor of art. Leading Research Fellow, Institute of Latin American Studies, Russian Academy of Sciences

B.Ordynka, 21/16, 115035 Moscow, Russian Federation

The theme of Spain in Russian music: from Glinka to Shostakovich

Abstract. The article is devoted to bilateral Russian-Spanish relations in the field of musical creativity during the 19th and 20th centuries. The problems of mutual influence of musical cultures of Spain and Russia and their reflection in the works of composers are raised. The issues of artistic interchange between the two countries are also highlighted by the example of the performing activities of prominent representatives of the musical art. The creative activity of M.Glinka, A.Rubinstein, F.Chaliapin, I.Stravinsky, M.Plisetskaya, A. Volkonsky, D. Shostakovich is considered.

Key words: Spain, Russia, bilateral relations, music, culture, composer, performer.

DOI: 10.31857/S0044748X0021216-6

Received 07.03.2022.