

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО М. О. ШТЕЙНБЕРГА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

*Работа представлена кафедрой истории и теории музыки
Волгоградского государственного института искусств и культуры.*

В статье воссоздается артистический облик молодого петербургского композитора Максимилиана Штейнберга, творческое формирование которого происходило в культурной атмосфере Серебряного века. Современник И. Стравинского, Н. Рериха, А. Бенуа, М. Штейнберг был близок к эстетическим взглядам символистов и художников творческого направления «Мир искусства». Автора стимулирует цель воскрешения незаслуженно забытых имен отечественной культуры. Для этой цели были привлечены материалы архивохранилищ и библиотек Санкт-Петербурга: эпистолярное наследие композитора, рукописи, рецензии и критические статьи начала XX в. о произведениях Штейнберга.

Ключевые слова: *Серебряный век, театральность, символизм, стиль модерн в музыке.*

О. Lukonina

MUSIC AND THEATRE CREATIVITY OF M. O. STEINBERG IN THE CONTEXT OF RUSSIAN ART CULTURE AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

The attempt to recreate an artistic image of Saint-Petersburg composer Maximilian Steinberg in his early years is made in the article. His forming as an artist took

place during the Silver Age of the Russian culture. Being a contemporary of I. Stravinsky, N. Rerikh, A. Benoit, M. Steinberg was close in his aesthetics to symbolists and "The World of Art" artistic association. The author of the article aims to revive the names of national artists, undeservedly forgotten. Materials used for the investigation were obtained from the archives and libraries of Saint-Petersburg: letters and other writings by the composer, other manuscripts, reviews and critique from the sources of the beginning of the 20th century.

Key words: *Silver Age, theatricality, symbolism, modernist style in music.*

«Русский культурный ренессанс» (Н. Бердяев) выдвинул поразительное число творцов – музыкантов, живописцев, поэтов... Одни из них предстали завершителями эпохи, иные – прокладывали пути в будущее. В музыке это мощнейшие фигуры: Римский-Корсаков, Скрябин, Стравинский, Прокофьев. Наряду с ними творили художники не столь яркие и масштабные, оставшиеся в тени своих великих современников*. Будучи частью маргинальной культурной среды, творчество Н. Черепнина, М. Гнесина, С. Василенко, А. Станчинского, Ю. Вейсберг, Л. Штрейхер и других мастеров в то же время было связано с преодолением академизма и «поиском нового содержания» (Л. Гинзбург). Все художественные личности – и «пантеон» великих, и творцы, оставшиеся в тени своих великих современников, в разной степени были подвластны намечавшемуся культурному перевороту.

К особому слою русской культуры Серебряного века, включавшему творчество композиторов «второго плана», принадлежит музыкальное творчество *Максимилана Осеевича Штейнберга* (1883–1946) **. Творческие дерзновения художника раскрылись в его музыкально-театральных опусах. Увлеченный утопией «Театра будущего», идеями неосинтеза искусств, Штейнберг участвовал в создании спектаклей нового типа. Образцом подлинного синтеза искусств стал балет «Мидас», написанный по поэме Овидия и представленный на Дягилевских сезонах в Париже (премьера балета состоялась 2 июня 1914 г. в театре Шатле). Творческое сотрудничество сценаристов Л. Бакста и М. Штейнберга, художника М. Добужинского, хореографа М. Фокина и композитора М. Штейнберга воплотило идею спектакля как художественного целого. Балет «Мидас» представал

«вакхическим праздником» на сцене, возвращая красоту большого зрелища. В «эллинистическом спектакле» претворился панэстетизм, выражающий то каллистическое начало, которое источала красота античной старины. Музыка «Мидаса», как и вся композиция сцениума – оформление задника, порталов, кулис, падуг, выполненных М. Добужинским, костюмы по эскизам Л. Бакста, пластика поведения на сцене в духе новаторских поисков М. Фокина, – предстали как «театрализирующая гипербола» (В. Хализев). М. Добужинский в письме к К. Станиславскому с восторгом отзывался о дебюте балета: «Что значит это чудо, я не понимаю... и танцы Карсавиной – нимфы, и торжественное шествие судий-богов, и выход Аполлона с девятью музами, и группировки, и позы дриад, гамадриад и ореад, которые поднимались неожиданным явлением из-за обломков скал на фоне «блаженных» мантеньевских далей» [2, с. 286]***.

Определяющей позицией композитора стало использование принципов условности – игрового театра, зрелищности, стилизации, заостряющих антитезу «аполлонического» – «дионисийского». В звонко победном пеане – греческом гимне «светлоризому» Аполлону – звукоподражание арпеджированной игре на кифаре, эпичная торжественность аккордового склада, ладово-функциональная переменность становятся атрибутами архаики, аполлонического светоносного начала. Изображение «златокурого сына Лато» (Вяч. Иванов) однопланово с образом Аполлона в «Орестее» С. Танеева и «прочтением» пушкинской «Вакхической песни» А. Глазуновым. В балете М. Штейнберга статика пеана соотносилась с «пластическими статуарными позами муз, стилизованными под памятники

эллинического искусства», которые были продиктованы новаторской хореографией балетмейстера [5, с. 94]. В книге М. Фокина «Против течения» есть упоминание об использовании в «Мидасе» наряду с традиционными «аттитюдами», «батманами», прыжками *jette* «красноречивого жеста хирономии». Пляска и пантомима сочетались воедино, воссоздавая «высокую евритмию античной оркестрики». Пластичность звуковых линий отзывалась в витиеватых изгибах ткани бакстовских костюмов восточных красавиц, гречанок.

В «пляске финикийских рабынь» ярко проступает связь с традицией русской школы, берущей начало от «Восточных танцев» из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. Штейнберг достигает стилевой обобщенности, облюбовывая типичные «диалекты» восточной музыки. Арабескная извивающаяся мелодия с «дикими» скачками в концовке, ритмическая узорчатость, фригийский колорит, ударная монотонность сопровождения и квинтовый органый пункт, звукоподражающие игре на тимпанах, бубнах, – все признаки архаизации и ориентализма переплетаются с современными «иноэлементами»: терпкими диссонирующими сочетаниями, бифункциональными наслоениями. Маркирование именно совершенства выполнения, культивирование красоты линий мелодии, фактуры, т. е. расположения голосов, их удвоений, продуманность красочности, насыщенности звукового пространства перекликаются с «магией театральности» модерна. Дионисийское начало музыки М. Штейнберга соотносится со стилизациями Л. Бакста – эскизами костюмов, «обыгрывающих» танцевальную ситуацию, напоминающих динамичную пластику краснофигурной вазописи (пляшущие вакханки, гетеры). Все слагаемые «Мидаса» обыгрывали мотив метаморфоз: танец смотрелся ожившим античным барельефом, костюмы струящимися извивами были подобны льющейся воде и приходили в гармоническое соответствие с текучими преобразованиями декорации.

Жанрово-языковые открытия, которые образовали семиотический ансамбль, демон-

стрировали неосинтез мирискуснического балета. Источником обновления языка мыслилась фееричность, зрелищность, ставшая эстетическим выразителем всеединства искусств в спектакле «Мидас».

К числу изысканных жемчужин театрального наследия «Мира искусства» принадлежит музыкальный спектакль «Принцесса Мален», поставленный по символистской сказке Мориса Метерлинка. Союз режиссера Н. Евреинова, художника Н. Рериха и композитора М. Штейнберга объединило «горение к театрокрации», вылившееся в единство движения, слова, звука и цвета. Художественные порывы Штейнберга были обращены к воплощению новой условной стилизации в театре, к «метафоричности театра как зеркала, создающего другой мир, похожий, но не совпадающий с реальным» (Ю. Лотман). Установка на стилизацию – реконструкцию языка прошлого – в музыке, декорациях, в актерской пластике, по словам Евреинова, «поднимала понятие Красоты на новый уровень». Музыка М. Штейнберга датирована 1916 г. и посвящена Н. Рериху. Каллистическое начало, присущее музыке «Принцессы Мален», созвучно мирискусническому гедонизму. Разделяя убеждения создателей утопий «Театра будущего» – Н. Евреинова, А. Бенуа, композитор утверждает «маэстрию» красоты целью и средством преобразования жизни. Музыка Штейнберга ориентирована на разножанровую стилизацию. Полная отзвуков «духа мелочей прелестных и воздушных» (М. Кузмин), музыкальное вступление к сказке вбирает пассаизм мирискусников: изящество сомовского стиля и «версальского» Бенуа. Грациозный мюзет напоминает дансанные номера «Барышни-служанки» А. Глазунова, «Куколки» и «Музыкальную табакерку» А. Лядова, «Танец часов» из «Павильона Армиды» Н. Черепнина. Скерцозное «стеклянное» стаккато, ритмическая пульсация напева-формулы имитирует звучание игрушечных заводных инструментов. Эпизод лютневого музицирования сменяется стилизацией пасторали. Овеянная блаженно-неподвижным миром Аркадии, пастораль Штейнберга вызывает аналогии с

буколической идиллией и фривольной мифологизацией в журнальной графике «Мира искусства». Орнаментика и приседающие «реверансы» в музыке соотносятся с выющими линиями причудливых виньеток. В работе с моделями композитор акцентировал типологические признаки старинных жанров, сочетаемые в авторском контексте с деталями музыки XX века – диссонансами, полифункциональностью. Обновление «рефлектирующих стилей» (В. Медушевский) усиливает дистанцированность и игровое начало.

Символистские веяния отразились во многих сочинениях Штейнберга, что проявилось в тяготении к сказочной фантастике. Кантата «Русалка», созданная в 1907 г. по балладе М. Ю. Лермонтова, стала образцом музыкального воплощения тишины, воды****. Образ тишины – сакральный мотив, мигрирующий в символистской литературе. Тишина «...шепчет <...> о тайнах красоты невоплощенной» (З. Гиппиус), «поет, цветет она, что нужно кроме такой тишины?.. (А. Блок). «Тишину воды» попытался претворить и М. Штейнберг. В кантате «Русалка» создана иллюзия звукового пленэра, воплощающая многогранный спектр значений поэтических метафор: «озаряемую полной луной серебристую пену волны», «отраженные в воде облака». На первый план выступает тончайшая пейзажная звукопись. Едва колышущаяся водная поверхность – образ «звучащей тишины» – как бы оживает, возникают еле уловимые чарующие видения «золотых рыбок», «хрустальных городов», «спящего витязя» на речном дне. Все приемы музыкального языка работают на создание эффекта завроженности и ожидания. Символом тишины воспринимается постепенное наложение пуантилистических звуков-«точек» у разных инструментов на тишайшей динамике, образующее тонический «стоячий аккорд». Вращение, перекачивание триольного фона-узора напоминают расходящиеся круги воды. Волнообразные, стеблеподобные мелодические орнаменты у струнных и деревянных духовых ассоциируются с «флореальными» орнаментами модерна. Зеркальность концентрической формы соответствует идее «прекрасной

ясности», которая стала приметой новой эпохи. Яркость звукового колорита, эмоциональная неподвижность «загадочной картинки» Штейнберга вызывают аналогии с образцами русского импрессионизма: «Зачарованным царством» и «Сказкой о золотой рыбке» Н. Черепнина, «Волшебным озером» А. Лядова.

Симфоническая поэма «Драматическая фантазия» (1910) М. Штейнберга имела импульсом философскую драму «Бранд» Генриха Ибсена и задумана как оформление к спектаклю в петербургском театре «Дом интермедий»*****. Композитор воплотил в музыке драматическую концепцию личности. Образ пастора Бранда – бунтаря, «анархиста во имя правды и света» – развивается от поиска жизненной воли «*quantum satis*» (лат. «в полной мере») в экспозиции симфонической поэмы к постижению высшей истины «*Deus Caritatis*» (лат. «Бог милосердный») в коде.

В одночастном симфоническом сочинении фантазийность как «вектор духовной свободы» (В. Медушевский) проявилась в личностно-субъективном способе высказывания и изобретательности композиции, сочетающей черты многих форм: сонатной, рондообразной, циклической. Принцип конструктивно-творческого мышления, выражающий через симфонизм стихийную эмоциональность, выступает признаком «нового качества поэмности» (Б. Яворский).

Спектакль «Бранд» был создан с учетом театральной условности, которая ярко претворилась в инструментальном жанре. Театральность сказалась в игровой стихии – жанрово-характеристическом переосмыслении лейттемы Бранда, остраненной стилизации хорала, выполняющей функцию театрального катарсиса. Особая зрелищность переключает философскую рефлексию в сферу условного действия. Она связана с образом Севера как символом таинственности, первоизданной архаики и ассоциируется с сумеречным «состоянием эпохи».

В мистерии «Небо и земля» Штейнберг предстает «предреволюционным романтиком». Преломив флюиды времени, адепт символизма воспринял экзистенциальные

проблемы и тайну космизма. Сочиненная в 1916 году по одноименной поэме Джорджа Байрона на сюжет библейских апокрифов о конце света, мистерия соответствовала апокалиптическим настроениям тех лет.

Либретто написано В. И. Бельским и предназначалось им для Н. А. Римского-Корсакова, который еще до создания «Китежа» имел намерение написать оперу на этот сюжет. Сохранились эскизы Римского-Корсакова, которые были использованы Штейнбергом при создании произведения. В 1921 г. опера «Небо и земля» была поставлена режиссером П. Гайдебуровым в оперной студии Петроградской консерватории. В отзыве на спектакль Б. Асафьев подчеркивал, что сценография акцентировала «принципы условного театра: актеры выступали в масках, статичность мизансцен воплощалась искусственными позами и жестами» [1, с. 4–5]. Костюмы и декорации, выполненные художником-мирискусником Б. А. Альмедингеном, стилизовали обобщенную архаику. По замыслу Гайдебурова, сценическая статуарность передавала вечное, эпическое начало «неподвижной трагедии».

Эсхатологический миф поэмы Дж. Байрона «Небо и земля» воплощен Штейнбергом по типу «элевсинских» мистерий древности, усваивающих поэтику символизма и модерна. Презумпцией мифологии можно считать принцип инициации – восхождение души от низших миров к полету на небо. Преображение мира заключено в мифическом перерождении героинь Аны и Астарты. С мистериальными чертами связывается система персонажно-событийных эквивалентов (аполлонические герои – сыновья Ноя – Сим и Иафет, дионисийские – мятежные ангелы Азраил и Газаил), фатальность, предсказание событий (прорицания), обрядовость (заклинания, жертвы на алтаре), мотив оборотничества – сцена кончины мира заменена возрождением новой жизни. Зеркальное обращение вступления («заката солнца на земле») и финала («полета на небо, наступление утра») является отражением мифологической топик: жизнь – смерть – воскресение. Инверсия «низа и верха» выстраивает пространствен-

ную модель слияния «неба и земли». Мистерия тяготеет к предельности эмоций: хрупкая зыбкость начала поглощается стихийной заклинательной силой заключения. Солнечно-эйфорическое «Вознесение к звездам» Аны и Астарты аналогично финалам мистерии Римского-Корсакова «Китеж», кантаты «Звездолетчик», оперы «Соловей» Стравинского.

Согласно статическому театру, Штейнберг в мистерии актуализует схематизм ситуаций, созерцательность, типизирует характеры действующих лиц, создавая «условную игру в чувства». Женские персонажи олицетворяют гибельный соблазн и роковую красоту в духе героинь-вамп модерна. Изысканно-стилизованная ориентальность в «Заклинаниях» Аны и Астарты вызывает в памяти партии Шемаханской царицы, Кашеевны, Царевны-Лебедь. Рафинированные ажурные мелодические линии, пряные созвучия, хрупкие рельефы собираются в особый орнамент в соответствии с эстетикой звучащей красоты.

Театральность в мистерии ощутима на композиционном уровне, пронизанном идеей круга, симметрии. Мозаика статичных эпизодов образует причудливое звуковое полотно. Архитектурная соразмерность пропорций, сферическая замкнутость формы вызывают иллюзию вечного «застывшего» времени. Отвечая эстетическим установкам символистского театра, мистерия являет собой «пространство, поглотившее время и движение, чистый субстрат красочно-переливающихся форм» (Вяч. Иванов).

Музыкальный язык М. О. Штейнберга отличает «избыточность красоты» (В. Гаевский), благодаря которой стала возможна «магия театральности» (В. Хализев). Присвоенные искусством Серебряного века «изысканность русской медлительной речи» (К. Бальмонт), «изысканность сюрпризов» (И. Северянин) явились эстетическим культом для композитора. Это сказалось в продуманности красочности и насыщенности звукового пространства, в «аранжировке как концепции» (С. Душкин), эстетическом созерцании диссонанса. В искусной каллиграфии музыкального письма, внимании к гиперболизированной детали усматривается аксиоматика модерна. Принцип

подвижного, прихотливого орнамента воплотился в штейнберговской мелодической «линии без углов». Благодаря пластике линии и зрелищности в музыке Штейнберга, как и в живописи М. Добужинского («Мидас»), Н. Рериха («Принцесса Мален», «Драматическая фантазия»), был достигнут «императив единого стиля» (А. Левинсон), который отличал мирискуснический балет и символистский театр. Яркость фони́зма и графизм орнаментальности – знаки аполлонического начала в музыке композитора. Они говорят об усвоении ведущих черт эпохи – блистательного импрессионизма и «нарцисстического» модерна. Музыкальный язык композитора, впитавший в себя «живые взволнованные голоса других» (М. Бахтин), явился показательным для своего времени. Стилевая мобильность стала сущностью штейнберговского почерка, который отличается высокой степенью креативности. Толерантность к традициям и одновременно курс на их преобразование наглядно воплощают «борьбу века с веком» (М. Фокин): завершение эволюции классикоромантической эпохи и становление современного искусства.

Осознанию особенностей музыкально-театральной эстетики Штейнберга способствует изучение реалий жизнотворчества, артистических коммуникаций композитора*****. Молодость М. Штейнберга была отмечена пересечением его с целой плеядой именитых современников. Принимая участие в собраниях редакции «Аполлон», в музыкальном магазине Я. Беккера, позднее на квартире у В. Каратыгина, Штейнберг знакомился с прославленными звездами художественного Петербурга. В этот круг входили не только молодые поэты и художники «Мира искусства», но артисты, критики, исполнители, принимавшие участие в коллективном музицировании: А. Бенуа, К. Сомов, М. Кузмин, А. Остроумова-Лебедева, Г. Чулков, Ал. Ремизов, Вс. Мейерхольд, О. Глебова-Судейкина...

Духовная близость связывала композитора со Львом Бакстом, который признавался Стравинскому, что в Штейнберге его «трогает тихая и определенная решительная влюб-

ленность в свое искусство» [6, с. 375]. Творческие контакты сложились с Н. Рерихом и М. Добужинским, благодаря которым юный музыкант сошелся с «кружком Бенуа», с Н. Черепниным, сочинения которого Штейнберг иногда аранжировал и корректировал.

Источниковедческие детали корреспонденции М. Штейнберга – И. Стравинского дают представление о степени доверительности композиторов: в 1910–1912 гг. Стравинский принял главенствующую роль в переговорах с Дягилевым о постановке «Мидаса», Штейнберг выполнял по просьбе Стравинского заказы на ряд ценных оркестровых инструментов для «Весны священной».

Расшифровка и анализ записных книжек Штейнберга, его писем к супруге – Н. Н. Римской-Корсаковой (младшей) позволяют раскрыть человеческий и артистический облик мастера*****. Юный Штейнберг – чуткий, впечатлительный художник, склонный к театральности вне сцены. Откликаясь на призыв Н. Евреинова «Главное не быть собой!», композитор организывает карнавальные игры с переодеваниями, инсценированное действие в честь «Вагнера Великолепного». Проявление артистизма в повседневной жизни было привито эпохой: Вяч. Иванов мечтал «умереть» в Равенне рядом с Данте, М. Кузмин «затворялся» в монастыре Италии, Ал. Ремизов основал «Обезьяню Великую и Вольную палату», Штейнберг, вдохновленный «эхом прошедшего времени», ездил «преклониться перед великой Европой». Отправляясь в путешествие в 1907 г. по Германии, Франции, Италии, Швейцарии, Штейнберг едет преклониться перед «великой Европой». Как истинный художник Серебряного века, он влюблен в художественное великолепие давних эпох. Его восхищают древние романские и готические замки Emmerthal, Alterlecker в Берлине, виллы Ренессанса Teresa, Rossa в Италии, он зарисовывает, «чтобы не забыть никогда», развалины средневековой ротонды Unsprunnen в Женеве. Чувство необыкновенной восторженности вызывает в композиторе культура древних Греции, Рима, Египта. «Благоговею пред античной скульптурой – Вакх, Венера

Милосская!!! Очень занята египетская древность», – восклицает Штейнберг [8, с. 5]. Под «гипнотическим воздействием» увиденного он вскоре пишет романс «Из Анакреона» на греческий текст, зарисовывает в записной книжке карандашом критский сосуд-амфору с причудливым орнаментом-меандром, а возвратившись в Петербург, редактирует перевод «Пира» Платона. Позднее, упоенный сафическими строфами С. Парнок и архаическими изысками Л. Бакста, композитор создаст музыкальный «антик» – балет «Метаморфозы». Тонкий ценитель, знаток поэзии и искусства, Штейнберг в 1910-х гг. – частый посетитель «Исторических выставок архитектуры» в залах Академии художеств, завсегда Салона любителей русских изящных изданий, «Кружка изящной словесности» при Петербургском университете, где читал лекции А. Блок. Артизация событий общественно-культурной жизни, облечение ее реалий в зрелищные формы говорят о ярко выраженной театральности Штейнберга вне сцены.

Из переписки Штейнберга с М. Фокиным, С. Дягилевым, А. Зилоти, С. Кусевичем, С. Парнок, Н. Забела-Врубель мы узнаем о фактах исполнения сочинений Штейнберга в самых приметных центрах культурной элиты Петербурга. В пору восходящей славы имя М. Штейнберга постоянно появлялось в «Северных записках», «Музыкальном современнике», «Аполлоне», «Слове», «Речи»... Сочинения композитора включались в программы концертов «Вечеров русского императорского общества», «Вечеров современной музыки», «Кружка современной музыка», «Музыкальных новостей». Музыка Штейнберга звучала на подмостках музыкальных театров, в Залах придворного дворянского собрания, общедоступных симфонических концертов Петербурга, Павловска, Сестрорецка... Их исполняли такие видные музыканты, как А. Зилоти, А. Никиш,

А. Коутс, Г. Варлих, Ф. Blumenфельд, Н. Забела-Врубель, З. Лодий, К. Дорлиак.

Рецензенты проявляли единодушие в оценке музыки композитора, отмечая «глубокое чутье стиля, гениальный гармонический дар» (Н. Финдейзен), «остроумие музыкальной фантазии и оркестровые изыски» (И. Крыжановский). Известный пропагандист русской музыки на Западе – французский музыковед М. Кальвокоресси, автор статей о «Русских сезонах» – выказывал автору «Метаморфоз» явное почтение: «Как знать, чья техника растет с каждым днем, не перекинёт ли руки через Атлантический океан? Ведь связывают же Чайковский и Глазунов современную русскую музыку с новейшей английской» [9, с. 30–31].

Музыкально-театральная эстетика М. О. Штейнберга инспирирована многонаправленностью токов. Разноплановость сюжетов (Овидий, Метерлинк, Ибсен, Лермонтов, Байрон) явилась естественным резонансом множественного мировидения эпохи. «Многоязычие» реализуется на уровне образно-эмоциональной поляризации: от провозглашения каллистической идеи, соприкасаемой с гедонизмом, до мессианско-утопических призывов «преображения мира».

Являющееся своеобразным отзвуком «века мировых водоворотов», музыкально-театральное творчество мастера репрезентировало переходные черты культуры рубежного двадцатилетия. Сегодня, столетие спустя, в сходном переживании «рубежа» теперь уже тысячелетий, Серебряный век открывается в своей многоликости и богатстве художественных достижений. Исследование музыкального наследия Максимилиана Осеевича Штейнберга, как и других композиторов «второго плана», остается открытой темой. Особый мир русской классики по-прежнему не теряет своей притягательности для изучения и позволяет актуализировать новые взгляды на художественные достижения эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Интерес отечественной науки к композиторам, не ставшим ключевыми фигурами, подтверждается работами последних лет: Р. Слонимской «Щербачев В.: Статьи, материалы, письма», О. Томпако-

вой «Владимир Иванович Ребиков: Очерки жизни и творчества», Л. Корабельниковой «Александр Черепнин: долгое странствие» и др.

Согласимся с мыслью Т. Левоу о том, что историческое место второстепенных композиторов, таких как Ребиков и других, в русской музыке «долгое время замалчивалось, отсутствовала и необходимая информация» [4, с. 5]. Когда стали доступны архивные материалы, интерес к творчеству малоизвестных композиторов обострился. Он преломился в различных тематических ракурсах: от монографических портретов до публикаций эпистолярного наследия художников. Это статьи М. Белодубровского о Н. Рославце, И. Нестьева, об А. Лурье, А. Мосолове, М. Матюшине, диссертация М. Мазур о Ю. Вейсберге.

****М. О. Штейнберг** – петербургский композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова и А. К. Глазунова. Значительную часть наследия Штейнберга составляют пять симфоний, концерт для скрипки с оркестром, симфонические увертюры, вокальные циклы на стихи Р. Тагора, О. Хайяма, К. Бальмонта, А. Апухтина. М. О. Штейнберг – выдающийся педагог, профессор Ленинградской консерватории. В списке его многочисленных учеников с 1908 по 1946 г. – талантливые композиторы, дирижеры, музыковеды, фольклористы: Д. Шостакович, Ю. Шапорин, В. Щербачев, В. Дешевов, И. Вышнеградский, Ф. Рубцов, М. Михайлов, К. Кушнарев, Г. Уствольская, Е. Ручьевская, Е. Брусиловский, С. Богатырев и многие другие.

*****Постановка балета** имела широкий резонанс. Отзывы коллег-современников о балете весьма высоки. С большим уважением о музыке этого произведения отозвался Н. Мясковский. Прочитую фрагмент из его письма В. Держановскому: «Посылаю кучу медоточивых вздохов по адресу Штейнберга. Чудесная штука эти его «Метаморфозы», чистая статика, но самый что ни есть антик...» [3, с. 120].

******** О признании этого сочинения и исключительной одаренности его автора говорят имена таких блестящих исполнительниц партии Русалки, как Н. Забела-Врубель, З. Лодий, К. Дорлиак.

********* Пока неизвестно, состоялась ли театральная премьера – сохранились эскизы декораций художника Н. Рериха. Достоверен факт исполнения сочинения в концертном варианте 23 мая 1912 г. на 75-летию Павловского вокзала (оркестр под управлением А. Асланова). Впоследствии поэма неоднократно звучала на симфонических вечерах А. Зилоти.

********* В отделе рукописей Российской национальной библиотеки, Рукописном отделе Научной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории хранятся рукописи Штейнберга: тексты либретто и литературные программы музыкально-сценических сочинений, автографы нотных записных книжек (1906–1915). Обширное эпистолярное наследие композитора представлено в Кабинете рукописей Российского института истории искусств Санкт-Петербурга. Фонд Штейнберга содержит четыре записные книжки композитора на русском и немецком языках (1907–1920), тетради музыкальных набросков (1905–1920), письма М. Штейнберга к Н. Штейнбергу, А. Глазунову, И. Стравинскому, В. Каратыгину, М. Фокину и др. материалы.

********* Живой облик композитора встает в воспоминаниях знавших его людей. «М. О. Штейнберг внешне удивительно походил на императора Николая Второго. Только он был ростом ниже государя, даже на целую голову. Штейнберг был истый петербуржец, всегда абсолютно правдив, честен, благороден, нелицемерен» – такова характеристика ученика Штейнберга – Д. А. Толстого [7, с. 161]. «Он создавал впечатление собранного, строгого, педантичного человека. Высокий, подтянутый, всегда элегантный, эстет по натуре, внешне он стремился походить на своего учителя Римского-Корсакова», – описывал облик композитора профессор Петрозаводской консерватории Ю. Г. Кон, знавший его в военные годы работы в Ташкентской консерватории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Асафьев Б.* «Небо и Земля» М. Штейнберга (беседа с композитором) // Новая вечерняя газета. Петроград. 1925. 1 апреля. С. 4–5.
2. *Добужинский М. В.* Воспоминания. М.: Наука, 1987. 356 с.
3. *Ламм П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Сов. композитор, 1989. 363 с.
4. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 164 с.
5. *Левинсон А.* Старый и новый балет. Петроград: Свободное искусство, 1918. 130 с.

6. *Стравинский И.* Переписка с русскими корреспондентами: материалы к биографии: в 3 т. Т. 1: 1882–1912. М.: Композитор, 1988. 551 с.; Т. 2: 1913–1922. М.: Композитор, 2000. 799 с.

7. *Толстой Д.* Для чего все это было. Воспоминания. СПб.: Худ. лит., 1995. 456 с.

8. *Штейнберг М.* Записная книжка № 1 (1907–1910) / Кабинет рукописей РИИИ. СПб. Арх. М. О. Штейнберга. Ф. 28. Оп. 1. № 866. С. 39.

9. *Calvocoressi M.* Masters of Russian Music. London, 1937. S. 344.