

**Міністерство культури України**  
**Харківський національний університет мистецтв**  
**імені І. П. Котляревського**  
Кафедра історії музики

***МУЗИКА І ТЕАТР***  
***В ІСТОРИЧНОМУ ЧАСІ ТА ПРОСТОРИ***

Аспекти історичного музикознавства – VI

Збірник наукових статей

Харків  
2013

УДК 78.03  
ББК 85.313  
А 90

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного  
університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
(протокол № 11 від 27 червня 2013 року)*

**Редакційна колегія:**

**ВЄРКІНА Т. Б.** – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова) (Україна)  
**ДРАЧ І. С.** – доктор мистецтвознавства, професор (Україна)  
**ГРЕБЕНЮК Н. Є.** – доктор мистецтвознавства, професор (Україна)  
**ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л.** – доктор мистецтвознавства, професор (Україна)  
**РОЩЕНКО О. Г.** – доктор мистецтвознавства, професор (Україна)  
**ЧЕРКАШИНА М. Р.** – доктор мистецтвознавства, професор (Україна)  
**ДЕМСЬКА-ТРЕМБАЧ М.** – доктор філософії, професор (Польща)  
**ЦУКЕР А. М.** – доктор мистецтвознавства, професор (Росія)

**Редактори та упорядники – І. Л. Іванова**, кандидат мистецтвознавства, доцент;  
**А. А. Мізігова**, кандидат мистецтвознавства, доцент

А 90

**Аспекти історичного музикознавства – VI : Музика і театр в історичному часі та просторі** : Збірник наукових статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського – Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2013 – с.  
ISBN

Приводом для запровадженого збірника наукових статей стали ювілейні дати музичної історії. На різноманітному матеріалі, що охоплює класичну спадщину від епохи бароко до ХХІ століття, висвітлюється широке коло дослідницьких проблем, щодо взаємодії музики і театру. В п'яти розділах розглядаються методологічні аспекти опери, композиторська оперна практика ХVІІІ – ХХІ століть, музичний компонент в хореографічній та драматичній виставах, зв'язок музики та літератури, питання сучасної музично-сценічної режисури. Авторський колектив збірника включає науковців України, Росії та Польщі.

Збірник адресовано фахівцям-музикознавцям, режисерам оперно-балетних та драматичних вистав, музичним критикам, виконавцям, викладачам та студентам вищих і спеціальних середніх навчальних закладів мистецтв, а також усім, хто цікавиться проблемами музичної та театральної культури.

ББК 85.313

**ISBN 978-966-8794-03-6**

© ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2013

**Министерство культуры Украины**  
**Харьковский национальный университет искусств**  
**имени И. П. Котляревского**  
Кафедра истории музыки

***МУЗЫКА И ТЕАТР***  
***В ИСТОРИЧЕСКОМ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ***

Аспекты исторического музыкознания – VI

Сборник научных статей

Харьков  
2013

**Ministry of Culture of Ukraine**  
**The Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts**  
Chair of History of Music

***MUSIC AND THEATRE***  
***IN HISTORICAL TIME AND SPACE***

Aspects of the historical musicology – VI

A collection of scientific articles

Kharkiv  
2013

**Аспекты исторического музыкознания – VI : Музыка и театр в историческом времени и пространстве** : Сборник научных статей / Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. – Харьков : ХНУИ имени И. П. Котляревского, 2013. – с.

Поводом для предлагаемого сборника научных статей послужили юбилейные даты музыкальной истории. На разнообразном материале, охватывающем классическое наследие от эпохи барокко до XXI столетия, освещается широкий круг исследовательских проблем, касающихся взаимодействия музыки и театра. В пяти разделах рассматриваются методологические аспекты оперы, композиторская оперная практика XVIII – XXI столетий, музыкальный компонент в хореографическом и драматическом спектаклях, связь музыки и литературы, вопросы музыкально-сценической режиссуры. Авторский коллектив сборника включает ученых Украины, России и Польши.

Сборник адресован специалистам-музыковедам, режиссерам оперно-балетных и драматических спектаклей, музыкальным критикам, исполнителям, педагогам и студентам высших и специальных средних учебных заведений, а также всем, кто интересуется проблемами музыки и театра.

**Редакторы и составители – И. Л. Иванова**, кандидат искусствоведения, доцент;  
**А. А. Мизитова**, кандидат искусствоведения, доцент

**Aspects of the historical musicology – VI : Music and theatre in historical time and space** : A collection of scientific articles / The Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. – Kharkiv : KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky, 2013. – p.

This collection of scientific articles was edited on the occasion of several anniversaries in history of music. Using various materials focusing on classical heritage from the Baroque up to the XXI century authors investigate a wide range of research issues dealing with the interaction between music and theatre. Five parts focus on methodological aspects of opera, composer's opera experience in XVIII-XXI centuries, musical component in choreographic and drama plays, connection between music and literature, problems of musical and scenic direction. Authors of this collection include researchers from Ukraine, Russia and Poland.

This collection is meant for professional musicologists, directors of opera and ballet and drama performances, music reviewers, players, teachers and students of institutions of higher education and high schools and also for all those interested in music and theatre matters.

Compiled and edited by **I. L. Ivanova** and **A. A. Mizitova**

## ЗМІСТ

Від упорядників.....8

### *Розділ 1*

#### *ГЕНІЙ ТВОРЧОСТІ ТА ДОСВІД НАУКИ*

- Лариса Данько* (Санкт-Петербург, Росія). Концепція великого стилю класичної опери в монографіях К. О. Ручьєвської.....15
- Алла Баєва* (Москва, Росія). Запровадження до поетику опери ХХ століття.....28
- Анатолій Цукер* (Ростов-на-Дону, Росія). Про жанрову природу рок-опери.....38

### *Розділ 2*

#### *ЛІНІЯ ДОЛІ ОПЕРНОГО ЖАНРА*

- Іван Фєдосєєв* (Санкт-Петербург, Росія). «Чарівна флейта» В. А. Моцарта та «чарівні» опери Г. Ф. Генделя.....53
- Ірина Іванова, Аділя Мізітова* (Харків, Україна). Оперні спроби Ф. Мендельсона.....72
- Ірина Драч* (Харків, Україна). Російська екзотика в оперній творчості Г. Доніцетті.....92
- Олена Рощенко* (Харків, Україна). Жанрові риси новели в опері Р. Вагнера «Летючий голландець»..... 115
- Андрій Жданько* (Харків, Україна). Казка і казковість у оперному «космосі» М. Римського-Корсакова.....125
- Наталя Дегтярьова* (Санкт-Петербург, Росія). Шляхи оновлення жанру в пізніх операх Франца Шрекера.....138
- Аділя Мізітова* (Харків, Україна). Апокаліпсис війни у дзеркалі композиторської рефлексії.....154

### **Розділ 3**

#### **СЛУЖНИЦЯ ЧИ ПАНІ? МУЗИКА В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ТА ДРАМАТИЧНІЙ ВИСТАВІ**

**Світлана Анфілова** (Харків, Україна). Радянській балет у контексті жанрової ситуації першої половини ХХ століття.....169

**Олена Зінкевич** (Київ, Україна). Перший «Лір» Шостаковича.....183

### **Розділ 4**

#### **ПИСЬМЕННИК ТА КОМПОЗИТОР: АСОНАНСИ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ**

**Галіна Григор'єва** (Москва, Росія). М. Булгаков – М. Сідельніков: «Біг» як російська літературна опера.....197

**Мечислава Демська-Трембач** (Варшава, Польща). «Міфи» та «Метопи» Кароля Шимановського: діалог з античністю.....216

### **Розділ 5**

#### **МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНА РЕЖИСУРА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

**Марина Черкашина-Губаренко** (Київ, Україна). Вагнерівський фестиваль у Байройті: сторінки історії.....226

**Валерія Жаркова** (Київ, Україна). Про унікальність художньої структури опери «Дитя і чари» Моріса Равеля та її сучасних сценічних реалізаціях.....245

**Марина Раку** (Москва, Росія). «Актуалізація» оперної класики як засіб її «апроприації» у радянському музичному театрі.....260

**Марина Нєстьєва** (Москва, Росія). На противагу свавілля «режисерського театру».....272

**Відомості про авторів.....290**

## ВІД УПОРЯДНИКІВ

Збірку наукових праць «**МУЗИКА І ТЕАТР В ІСТОРИЧНОМУ ЧАСІ ТА ПРОСТОРІ**». **АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА-VI**» присвячено різним аспектам музично-театрального мистецтва. П'ять його розділів віддзеркалюють широке коло питань: від суто теоретичних поглядів на стан оперного мистецтва, різноманітних жанрів музичного театру, музики у драматичному театрі та театральності музики до оперної режисури, фестивалів, впливу літератури та інших видів мистецтв на композиторську творчість. В **перший розділ «ГЕНІЙ ТВОРЧОСТІ ТА ДОСВІД НАУКИ»** увійшли статті **Л. Данько**, в якій розглядаються наукові досягнення К. Ручьєвської у трьох її монографіях, присвячених великому оперному стилю; **А. Баєвої**, яка спостерігає питання поетики опери ХХ століття; **А. Цукера** щодо генези рок-опери. **Другий розділ «ЛІНІЯ ДОЛІ ОПЕРНОГО ЖАНРУ»** включає матеріали **І. Федосєєва** про зв'язок «Чарівної флейти» В. А. Моцарта з «чарівними» операми Г. Ф. Генделя; **І. Іванової**, **А. Мізімової** про оперні спроби Ф. Мендельсона; загальну панораму доповнюють дослідження **І. Драч** про російський елемент у Г. Доніцетті; спостереження **О. Рощенко** щодо «Летючого голландця» Р. Вагнера; **А. Жданько** про різні прояви казковості у М. Римського-Корсакого; **Н. Дегтярьової** стосовно пізніх опер Ф. Шрекера; **А. Мізімової** відносно особливостей втілення подій у Освенцимі в операх М. Вайнберга та Ш. Хойке. До **третього розділу «СЛУЖНИЦЯ ЧИ ПАНІ? МУЗИКА В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ТА ДРАМАТИЧНІЙ ВИСТАВАХ»** залучені матеріали **С. Анфілової** про жанрову ситуацію у радянському балеті першої половини ХХ століття; **О. Зінькевич**, присячені музиці Д. Шостаковича до інсценізації В. Мейєрхольдом «Ліру» У. Шекспіра. У **четвертому розділі «ПИСЬМЕННИК ТА КОМПОЗИТОР: АСОНАНСИ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ»** представлені спостереження **Г. Григор'євої** над «Бігом» М. Сідельнікова як зразка літературної опери та **М. Демської-Трембач** про діалог з античністю в творах К. Шимановського. Останній, **п'ятий, розділ «МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНА РЕЖИСУРА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ»** розкриває різні аспекти сценографії у статтях **М. Черкашиної-Губаренко** – про етапи розвитку байройтського фестивалю; **В. Жаркової** – про сценічні втілення опери М. Равеля «Дитя та чари»; **М. Раку** – про долю класичної спадщини у радянському оперному театрі; **М. Нєстьєвої** – про режисерські пошуки адекватної взаємодії з музикою в сучасному сценічному мистецтві.



## СОДЕРЖАНИЕ

От составителей.....	11
----------------------	----

### Раздел 1

#### ГЕНИЙ ТВОРЧЕСТВА И ОПЫТ НАУКИ

<i>Лариса Данька</i> (Санкт-Петербург, Россия). Концепция большого стиля классической оперы в монографиях Е. А. Ручьевской.....	15
<i>Алла Баева</i> (Москва, Россия) Введение в поэтику оперы XX века.....	28
<i>Анатолий Цукер</i> (Ростов-на-Дону, Россия). О жанровой природе рок-оперы.....	38

### Раздел 2

#### ЛИНИЯ СУДЬБЫ ОПЕРНОГО ЖАНРА

<i>Иван Федосеев</i> (Санкт-Петербург, Россия). «Волшебная флейта» В. А. Моцарта и «волшебные» оперы Г. Ф. Генделя.....	53
<i>Ирина Иванова, Адиля Мизитова</i> (Харьков, Украина). Оперные опыты Ф. Мендельсона.....	72
<i>Ирина Драч</i> (Харьков, Украина). Русская экзотика в оперном творчестве Г. Доницетти.....	92
<i>Елена Роценко</i> (Харьков, Украина). Жанровые черты новеллы в опере Р. Вагнера «Летучий голландец».....	115
<i>Андрей Жданько</i> (Харьков, Украина). Сказка и сказочность в оперном «космосе» Н. Римского-Корсакова.....	125
<i>Наталья Дегтярева</i> (Санкт-Петербург, Россия). Пути обновления жанра в поздних операх Франца Шрекера.....	138
<i>Адиля Мизитова</i> (Харьков, Украина). Апокалипсис войны в зеркале композиторской рефлексии.....	154

### **Раздел 3**

#### **СЛУЖАНКА ИЛИ ГОСПОЖА? МУЗЫКА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ И ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ**

- Светлана Анфилова** (Харьков, Украина). Советский балет в контексте жанровой ситуации первой половины XX века.....169
- Елена Зинькевич** (Киев, Украина). Первый «Лир» Шостаковича.....183

### **Раздел 4**

#### **ПИСАТЕЛЬ И КОМПОЗИТОР: АССОНАНСЫ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ**

- Галина Григорьева** (Москва, Россия). М. Булгаков – Н. Сидельников: «Бег» как русская литературная опера.....197
- Мечислава Демська-Трембач** (Варшава, Польша). «Мифы» и «Метопы» Кароля Шимановского: диалог с античностью.....216

### **Раздел 5**

#### **МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЖИССУРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

- Марина Черкашина-Губаренко** (Киев, Украина). Вагнеровский фестиваль в Байройте: страницы истории.....226
- Валерия Жаркова** (Киев, Украина). Об уникальности художественной структуры оперы «Дитя и волшебство» Мориса Равеля и ее современных сценических реализациях.....245
- Марина Раку** (Москва, Россия). «Актуализация» оперной классики как способ ее «апроприации» в советском музыкальном театре.....260
- Марина Нестьева** (Москва, Россия). В противовес произволу «режиссерского театра».....272

### **ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ**

Сборник научных работ «**МУЗЫКА И ТЕАТР В ИСТОРИЧЕСКОМ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ**». **АСПЕКТЫ ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ – VI**» посвящен различным аспектам музыкально-театрального искусства. Пять его разделов отражают широкий круг вопросов: от сугубо теоретических взглядов на состояние оперного искусства, разнообразных жанров музыкального театра, музыки в драматическом театре и театральности музыки до оперной режиссуры, фестивалей, влияния литературы и других видов искусства на композиторское творчество. В **первый раздел «ГЕНИЙ ТВОРЧЕСТВА И ОПЫТ НАУКИ»** вошли статьи *Л. Данько*, в которой рассматриваются научные достижения Е. Ручьевской в трех ее монографиях, посвященных большому оперному стилю; *А. Баевой*, содержащей вопросы поэтики оперы XX столетия; *А. Цукера* о генезисе рок-оперы. **Второй раздел «ЛИНИЯ СУДЬБЫ ОПЕРНОГО ЖАНРА»** включает материалы *И. Федосеева* о связи «Волшебной флейты» В. А. Моцарта с «волшебными» операми Г. Ф. Генделя; *И. Ивановой*, *А. Мизитовой* об оперных опытах Ф. Мендельсона; общую панораму дополняют исследование *И. Драч* о русском элементе у Г. Доницетти; наблюдения *Е. Рощенко* над «Летучим голландцем» Р. Вагнера; *А. Жданько* о различных проявлениях сказочности у Н. Римского-Корсакова; *Н. Дегтяревой* относительно поздних опер Ф. Шрекера; *А. Мизитовой* касательно особенностей воплощения событий в Освенциме в операх М. Вайнберга и Ш. Хойке. **Третий раздел «СЛУЖАНКА ИЛИ ГОСПОЖА? МУЗЫКА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ И ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЯХ»** объединяет материалы *С. Анфиловой* о жанровой ситуации в советском балете первой половины XX столетия; *Е. Зинькевич*, посвященные музыке Д. Шостаковича к инсценировке В. Мейерхольдом «Лира» У. Шекспира. В **четвертом разделе «ПИСАТЕЛЬ И КОМПОЗИТОР: АССОНАНСЫ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ»** представлены наблюдения Г. Григорьевой над «Бегом» Н. Сидельникова как образца литературной оперы М. Демской-Трембач о диалоге с античностью в произведениях К. Шимановского. Последний, **пятый, раздел «МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЖИССУРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ»** раскрывает различные аспекты сценографии в статьях *М. Черкашиной-Губаренко* – об этапах развития байройтского фестиваля; *В. Жарковой* – о сценических воплощениях оперы М. Равеля «Дитя и волшебство»; *М. Раку* о судьбе классического наследия в советском оперном театре; *М. Нестьевой* – о режиссерских поисках адекватного взаимодействия с музыкой в современном сценическом искусстве.

## CONTENTS

Summary.....14

### *Part 1*

#### *CREATIVE GENIUS AND SCIENTIFIC EXPERIENCE*

- Larisa Dan'ko* (St. Petersburg, Russia). *Conception of great style of classical opera in E.A.Ruchievskaya's monographs*.....15
- Alla Baeva* (Moscow, Russia). *An introduction to the poetics of the XX<sup>th</sup> century opera*.....28
- Anatoly Tsuker* (Rostov-on-the-Don, Russia). *About genre nature of rock-opera*.....38

### *Part 2*

#### *DESTINY LINE OF OPERA GENRE*

- Ivan Fedoseyev* (St. Petersburg, Russia). *W. A. Mozart's «Die Zauberflöte» and «magic» operas by G. F. Handel*.....53
- Iryna Ivanova, Adilya Mizitova* (Kharkiv, Ukraine). *F. Mendelssohn's opera experiments*.....72
- Iryna Drach* (Kharkiv, Ukraine). *Russian exoticism in G. Donizetti's opera works...*
- Olena Roshchenko* (Kharkiv, Ukraine). *Genre features of a short story in R. Wagner's opera «Der fliegende Holländer»*.....92
- Andrey Zhdan'ko* (Kharkiv, Ukraine). *Fairy tale and fairytalessness in opera «cosmos» of N. Rimsky-Korsakov*.....115
- Natalia Degtyareva* (St. Petersburg, Russia). *The ways of genre renovation in Franz Schreker's late operas*.....125
- Adilya Mizitova* (Kharkiv, Ukraine). *War apocalypse in the mirror of composer's reflection*.....138

### **Part 3**

#### **SERVANT OR MASTER? MUSIC IN CHOREOGRAPHIC AND DRAMA PERFORMANCES**

- Svitlana Anfilova** (Kharkiv, Ukraine). *Soviet ballet in context of the genre's situation in the first half of the twentieth century*.....169
- Olena Zin'kevych** (Kyiv, Ukraine). *The first «Lear» by D. Shostakovich*.....183

### **Part 4**

#### **WRITER AND COMPOSER: ASSONANCES IN CREATIVE SEARCH**

- Galina Grigoryeva** (Moscow, Russia). *M. Bulgakov – N. Sidel'nikov: «Beg» as a Russian literary opera*.....197
- Mechyslava Demska-Trembach** (Warszawa, Poland). *Karol Szymanowski's «Mythes» and «Metopes»: dialogue with the ancient past*.....216

### **Part 5**

#### **MUSICAL AND SCENICAL DIRECTION: HISTORY AND PRESENT**

- Maryna Cherkashyna-Gubarenko** (Kyiv, Ukraine). *Wagner's festival in Bayreuth: pages of history*.....226
- Valeriya Zharkova** (Kyiv, Ukraine). *About the unicity of artistic structure of opera «Child and Magic» of Maurice Ravel and its modern stage realization*.....245
- Marina Raku** (Moscow, Russia). *«Actualization» of opera classic as a way of its «appropriation» in Soviet musical theatre*.....260
- Marina Nestyeva** (Moscow, Russia). *In opposition to the free will of the «director's theatre»*.....272

- Information about authors (ukrainian, russian)**.....290

## SUMMARY

The collection of scientific articles «*MUSIC AND THEATRE IN HISTORICAL TIME AND SPACE*». *ASPECTS OF THE HISTORICAL MUSICOLOGY-VI*» deals with different aspects of music and dramatic art. The five parts reflect a wide range of issues: from just theoretical views on the situation in opera art, various genres of musical theatre, music in drama theatre and drama essence of music up to opera direction, festivals, interaction of literature and other arts which influence the composer's work. **Part 1 «CREATIVE GENIUS AND SCIENTIFIC EXPERIENCE»** include the articles by *L. Dan'ko* who focuses on the research heritage of K.Ruchievskaya in her three monographs dealing with the great opera style; *A. Baeva* who deals with opera poetics of the XX<sup>th</sup> century; *A. Tsuker* who investigates the genesis of rock-opera. **Part 2 «DESTINY LINE OF OPERA GENRE»** include the research work by *I. Fedoseyev* about the connection of W. A. Mozart's «Die Zauberflöte» with «magic» operas by G.F. Handel, *I. Ivanova*, *A. Mizitova* about F. Mendelssohn's opera attempts, the whole panorama is completed by the articles by *I.Drach* about the Russian element in G. Donizetti's works, *O. Rochshenko's* thoughts about R. Wagner's «Der fliegende Holländer», article by *A. Zhdan'ko* about different manifestations of fairytalessness in N. Rimsky-Korsakov's works, article by *N. Degtyareva* about late operas by F. Schreker, article by *A. Mizitova* about specific of portrayal of the events in Oswiecim in operas by M.Weinberg and S.Heucke. **Part 3 «SERVANT OR MASTER? MUSIC IN CHOREOGRAPHIC AND DRAMA PERFORMANCES»** includes articles by *S. Anfilova* about the genre situation in Soviet ballet in the first half of the XX<sup>th</sup> century, article by *O. Zinkevych* dealing with D. Shostakovitch's music for W. Meyerhold's dramatization of W.Shakespeare's «King Lear». **Part 4 «WRITER AND COMPOSER: ASSONANCES IN CREATIVE SEARCH»** offers conclusions by *G. Grigoryeva* concerning «Beg» by N. Sidel'nikov as an example of "literary opera" and an article by *M. Demska-Trembach* about the dialogue with the ancient past in K. Szymanowski's works. **Part 5**, the last one, «*MUSICAL AND SCENICAL DIRECTION: HISTORY AND PRESENT*» reveals various aspects of setting in articles by *M. Cherkashina-Gubarenko* – dealing with development stages of Bayreuth's festival; *V. Zharkova* – focusing on staging of M. Ravel's «Child and Magic»; *M. Raku* revealing fate of classical heritage in Soviet opera theatre; *M. Nestyeva* – dealing with director's attempts to find proper interaction with music in modern scenic art.

РОЗДІЛ 1  
ГЕНІЙ ТВОРЧОСТІ ТА ДОСВІД НАУКИ  
Раздел 1. Гений творчества и опыт науки

*Part 1. Creative genius and scientific experience*

УДК 782.1 : 78.072

*Лариса Данько*

**КОНЦЕПЦИЯ БОЛЬШОГО СТИЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ  
В МОНОГРАФИЯХ Е. А. РУЧЬЕВСКОЙ**

*В современном музыковедении выдающимся достижением последних лет являются три монографии Е. А. Ручьевской по оперной драматургии: анализ вершинных творений Глинки, Вагнера, Римского-Корсакова, Мусоргского с позиций закономерностей большого стиля классической оперы. Проблема вокальной и оперной мелодики, ее рождения из «русского лирического стиха» (терминология Б. М. Эйхенбаума) и художественной прозы привлекала Е. А. на протяжении многих лет. Завершающим этапом главного направления в научном наследии Е. А. Ручьевской явилось создание уникального труда на стыке современной лингвистики и музыкологии «“Война и мир”. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева» (2009), как бы замкнувшего собой в единый цикл фундаментальные работы по оперной классике*

*Ключевые слова:* три монографии Е. А. Ручьевской, оперная драматургия, большой стиль классической оперы, Глинка, Вагнер, Римский-Корсаков, Мусоргский, Прокофьев.

*Лариса Данько*

**КОНЦЕПЦІЯ ВЕЛИКОГО СТИЛЮ КЛАСИЧНОЇ ОПЕРИ В МОНОГРАФІЯХ  
К. О. РУЧЬЄВСЬКОЇ.** У сучасному музикознавстві видатним досягненням останніх років стали три монографії К. О. Ручьєвської з оперної драматургії: аналіз вершинних творів Глінки,

*Вагнера, Римського-Корсакова, Мусоргського з позицій закономірностей великого стилю класичної опери. Проблема вокальної та оперної мелодики, її народження з «російського ліричного віршу» (термінологія Б. М. Ейхенбаума) та художньої прози притягувала К. О. на протязі багатьох років. Завершальним етапом головного напрямку в науковій спадщині К. О. Ручьєвської стало створення унікальної праці на стику сучасної лінгвістики та мизикології «Війна і мир». Роман Л. М. Толстого та опера С. С. Прокоф'єва» (2009), котрий як би замкнув в єдиний цикл фундаментальні твори з оперної класики.*

**Ключові слова:** *три монографії К. О. Ручьєвської, оперна драматургія, великий стиль класичної опери, Глінка, Вагнер, Римський-Корсаков, Мусоргський, Прокоф'єв.*

**Larisa Dan'ko**

**CONCEPTION OF GREAT STYLE OF CLASSICAL OPERA IN E. A. RUCHIEVSKAYA'S MONOGRAPHS.** *Three monographs by E. A. Ruchievskaya on opera dramaturgy are an outstanding achievement of recent years because they analyze the greatest creations by Glinka, Wagner, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky in search of the patterns of grand style of classical opera. E. A. Ruchievskaya had been dealing with the problem of the vocal and opera tunes, their origin from the "Russian lyric verse" (term introduced by B. M. Eykhenbaum) and prose for many years. The final stage in her scientific heritage culminated in a unique work combining both modern linguistics and musicology which had the title «"War and Piece"». A novel by Leo Tolstoy and Sergey Prokofiev's Opera» (2009) completing the single cycle of her fundamental works on opera classics.*

**Key words:** *three monographs by E. A. Ruchievskaya, opera dramatic art, great style of classical opera, Glinka, Wagner, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Prokofiev.*

Фундаментальное исследование в трех книгах, посвященных *большому стилю классической оперы*, явилось завершающей яркой кульминацией творческого пути выдающегося музыковеда, одного из создателей петербургской аналитической школы Екатерины Александровны Ручьевской (1926-2009). Автор многих научных работ, стройной теории классической музыкальной формы, особого метода изучения вокальной музыки как соотношения слова и музыки с лидирующей ролью ритмо-синтаксического аспекта. В последнее десятилетие жизни целеустремленно обращалась к проблемам оперного жанра, выстроила развернутую концепцию оперной драматургии на примере вершинных явлений мировой музыкальной культуры.



В первом масштабном исследовании избираются «три оперы – горные вершины оперной музыки»: *Руслан* Глинки, *Тристан* Вагнера и *Снегурочка* Римского-Корсакова [2, с. 5]. На образцах «предельно контрастных, предельно несхожих, – по словам автора, – почти несовместимых явлений» прослеживаются родовые признаки классических опер: изучаются стиль, драматургия, слово и музыка.

Во главу угла ставится глобальный вопрос: «Опера как жанр и форма», объединяющий два взаимосвязанных раздела: I. Музыкальный язык. Интонация. Синтаксис; II. Музыкальная драматургия и композиция. Очень точно очерчивается круг поставленных задач, выявляющих как особенности каждого сочинения: «стиль, драматургия, интонационный генезис, музыкальный язык, принцип формообразования и, наконец, самое главное – трактовка сюжета» [2, с. 6-7], так и общие закономерности, лежащие в фундаменте оперного жанра. Единичное и общее в трех великих творениях непрерывно проходят рядом, сопоставляются, сталкиваются, поверяются близлежащими явлениями, высказываниями музыковедов, обращавшихся к ним ранее. Точно светотени в масштабной картине искусного живописца, они придают им особую объемность, углубленную перспективу и четкость изображения первого плана.

Сравнительный анализ названных сочинений особенно важен в связи с *проблемами стиля*, который рассматривается автором как «система отношений», «многоуровневая система», помогающая обосновать стилевые доминанты избранных опер. Они принадлежат разным историческим периодам, находятся как бы на перекрестке стилей: «эпохального» – общего, и «индивидуального» – композиторского [2, с. 13]. И если в *Руслане*, по словам исследователя, присутствует «мощная энергетика классицизма», то в *Тристане* – другая специфическая условность, типичная для романтизма. В нем текст «экспрессивно проинтонирован», план «внутренней речи» представлен в масштабах протяженных монологов главных героев, их особой интонационной выразительности. Обращение к понятиям «внешней» и «внутренней» речи рельефно высвечивает двойственность оперного жанра, разное восприятие *художественного времени*, контрастно представленного в операх Глинки и Римского-Корсакова, музыкальной драме Вагнера.

Вносится ряд существенных уточнений понятийного аппарата, отдельных терминов в рассмотрении жанровых разновидностей *вокального*

*мелоса* –

проблемы едва ли не самой актуальной не только в современной науке об оперной драматургии, но и в композиторской практике. Трехчленная формулировка вынесена в заглавие срединного, наиболее важного фрагмента первого раздела монографии:

*Речитатив – речитативный синтаксис – речитативная форма.*

*Песня – песенный синтаксис – песенная форма.*

На конкретных примерах скрупулезно прослеживается своеобразие каждой жанровой модели. Оттолкнувшись от, казалось бы, исчерпывающего по смыслу определения: «Песенная мелодия строится по принципу песенного синтаксиса, синтаксиса стихоподобного, в отличие от синтаксиса речитативного – прозоподобного» [2, с. 28], уточняются и другие близкие, но не тождественные понятия, например, песенность и кантилена, ариозная мелодия и декламационная мелодия.

Во всех трех операх подробно анализируются многочисленные, контрастные, по сути, *речитативы*. В наибольшем количестве и разнообразии они представлены в *Тристане* (как известно, еще Э. Курт связывал происхождение вокальной мелодии в этой опере с речитативом). Особое внимание обращено на интонации, которые относятся к области *интроспективной экспрессии*, экспрессии «внутренней речи», предвосхищающей стиль композиторов-нововенцев. Как два основных вида речитативов в *Руслане* отмечаются речитатив-сказ и речитатив *secco*, функционально речитатив «деловой» [2, с. 37], с подробнейшим рассмотрением их в партиях разных действующих лиц.

В разделе II (первой части): *Музыкальная драматургия и композиция* – внимание переключается на вопросы формообразования. В наблюдениях над *Тристаном* Вагнера исходной предпосылкой является речитативный принцип: асимметрия синтаксиса, асимметрия внутримотивного ритма, открытость, неустойчивость. При всем отличии (смысловом и музыкальном) все акты *Тристана* соотносятся между собой по принципу *продолженного развития* (термин Ю. Н. Тюлина), предполагающего непосредственную связь предыдущего с последующим. В этом проявляются общие закономерности исторического движения оперы в XIX – XX веке: фазные и цепные формы постепенно вытесняли так называемую номерную структуру – крупные, внутренне завершенные, структурированные по принципу классических форм номера [2, с. 107]. Иное дело,

в глинкинском *Руслане*: рассуждения об истоках его драматургии вводит читателя в нелюбимую дискуссию об односторонности понимания его как оперы эпической. Опираясь на литературоведческие работы М. М. Бахтина, связанные с романной драматургией, Е. А. утверждает: «Особенностью *Руслана* как жанра оперы является едва ли не парадоксальное сочетание силы, мощи, размаха, громадного масштаба и легкости, подвижности, утонченности. Самым очевидным, лежащим на поверхности признаком легкости и стремительности является *темп*» [2, с. 123]. И следующее суждение, затрагивающее глубинные свойства оперной музыки: «Реальность быстрых темпов в *Руслане* основана на быстрой смене акцентов. Главное действующее лицо – регулярный ритм в условиях фактурной, синтаксической, гармонической устойчивости» [2, с. 126]. Virtuозно выстроенная композитором и услышанная чутким аналитиком темповая шкала, как пишет Ручьевская, «начисто разрушает представление об эпической тяжеловесности, статичности и бездейственности оперы. *Руслан* летит на крыльях *Presto* Увертюры и *Prestissimo* Финала» [2, с. 133].

Важнейшее значение в музыкальной драматургии и композиции *Руслана* приобретает **большая хоровая форма**, само понятие которой впервые вводится и подробно обосновывается автором книги. Посредством этой формы не только в *Руслане*, но и в *Сусанине* Глинки, операх Мусоргского, Римского-Корсакова воплощается большая эпическая идея. Изначально связанная с обрядом, она значительно укрупняется в опере и действует как сквозной принцип формообразования. В Интродукции *Руслана*, по определению Ручьевской, «самая яркая черта обрядовости заключена в идее включения хора в качестве не только поддержки, отклика, но и как самостоятельной, действующей силы музыкальной драматургии» [2, с. 142-143]. В других крупных разделах оперы принцип большой хоровой формы выносится за пределы обряда, как некий символ единения, общения, отклика. Единство формы достигается тематическими реминисценциями, вариационным и вариантным развитием.

Во второй части монографии, озаглавленной «Поэтическое слово Островского в *Снегурочке* Римского-Корсакова», акцент переносится на соотношение слова и музыки в масштабах оперного жанра: исходной пьесы (драмы) и музыкальной партитуры. Поучительно в предложенном

ракурсе сравнение *Снегурочки* Чайковского и *Снегурочки* Римского-Корсакова. Речь не идет о сравнении их художественной ценности, но об очень свободном отношении композиторов к структуре стиха Островского, его ритму, строфике, мелодике, синтаксису. Не менее примечательны отличия стилевых и жанровых наклонов в музыкальной трактовке текстов. «Для Римского-Корсакова, – пишет Е. А., – “вставные” жанровые тексты Островского служили укреплению эпической, обрядовой стороны оперы, давали повод к созданию ее общего “мифологического” – доисторического колорита. Чайковский такой задачи перед собой не ставил, его музыка ближе замыслу Островского» [2, с. 259]. Но есть и примеры поразительной идентичности ритмических вариантов музыкальных тем в обоих сочинениях. Большое внимание уделяется *пятистопному ямбу* Островского и его воплощению в мелодике песенных номеров, а также в речитативах оперы Римского-Корсакова. Интересны выводы о разнообразии кратких «речевых форм» в *Снегурочке*: кличей, ритуальной речи и прочее. Ведущим среди них оказывается принцип мелодической формульности, имеющий совершенно особый тип выразительности, обозначенный как колоратура (в *Руслане*), колоратура и орнамент (в *Снегурочке*). Отмечается и такая специфическая область интонаций, как изображение мотивов зова, клича и плача, а также близкого к ним типа – заклинания внутри развернутой сцены [2, с. 358].

Заключительные слова этой единственной, беспрецедентной книги звучат в защиту оперы от «посягательств» режиссеров, дирижеров и музыковедов, которым в нынешней театральной практике нет числа: «В операх классических, совершенных, великих не только крупные части, крупные фрагменты, но любая самая мелкая деталь имеют смысл» [2, с. 389].

\* \* \*

Опубликованная спустя три года вторая монография **«Хованщина Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра»** [3] развивает научную проблематику предыдущего исследования, открывая ряд важнейших аспектов в теории оперной драматургии на примере *одной* великой оперы, ее художественных особенностей и новаторской сущности. Характеризуя *Хованщину* как «самое сложное, загадочное и парадоксальное произведение XIX века» [3, с. 5], Е. А. вместе с тем оценивает ее как «произведение редкостной художественной

цельности и редкостной красоты. В ней есть своеобразный код, идея высшего порядка...» [там же]. Как еще одна, особая привлекательность поздней оперы Мусоргского для впервые разработанных методов анализа отмечается «плотность художественной информации», равной по существу «плотности художественного открытия». Гениальный логический ход, обеспечивающий успех последующих теоретических изысканий!

Вдохновенно написаны страницы, посвященные комплексному музыкально-образному анализу оркестрового вступления к опере, песне Марфы, монологам Досифея. Но совершенно по-новому раскрывается *игровая* стихия *Хованщины*, привлеченная композитором с целью углубить драматический конфликт, нередко представить контрастные образы в духе народной смеховой культуры. Среди парадоксальных качеств оперной партитуры автор монографии обращает особое внимание на мощный разлив *песенной стихии* и почти полное отсутствие в ней речитативов: «Функции речитатива как формы сведены к минимуму. <...> *Хованщина* – опера п е с е н н а я, начиная с синтаксиса, с малых форм и кончая крупными массивами формы. <...> Песня выступает в качестве художественной конкретики – как характеристика народа и действующих лиц; песня, наконец, определяет и процесс формообразования» [3, с. 76-77]. Много ценных, интереснейших наблюдений над музыкальным тематизмом главных действующих лиц, темами-символами (фанфары, звоны, хорал), особенностями ритмизации и своеобразия «русского узора» – песенного орнамента, опеваний фольклорного типа. В книге приводятся подробные сведения о музыкальной драматургии *Хованщины*, контрастно-составной, цепной формах, о крупном плане и функциях хора, о композиции оперы в целом. Но особенно много научных открытий содержится во второй части монографии – «*Мастерство Мусоргского*». В ней приоткрываются тайны композиторского творчества и индивидуальные черты авторского метода на основе чистовой рукописи клавира *Хованщины*, а также эпистолярия 1872-1880 годов, сохранившихся в РНБ. Возникает интереснейшая картина, увы, не нашедшая отражения в нотных эскизах, к сожалению, отсутствующих. Нет в клавире, написанном чернилами, и каких-либо указаний на будущую партитуру. И здесь на помощь исследователю приходит уникальный слух, различающий в двуручных записях и будущие декоративно-помпезные фанфары,

и колокольные звоны, «изобразительно-конкретные» и символические, ирреальные, возникающие уже во вступлении к опере, уникальной звуковой картине «Рассвет на Москвереке». Сопоставление некоторых фактурных особенностей клавира с известными фортепианными сочинениями Мусоргского помогает определить их семантическую значимость и предположительно тембровую окраску, в дальнейшем подтвержденную в партитуре.

Не затухающая острота ситуации в отношении оркестровой (и не только!) редакции данной оперы Римским-Корсаковым перемещается в научную сферу благодаря кропотливым сличениям тонально-гармонических функций, изменениям темповых указаний, фактуры, формы. Интересные сведения приводятся в Приложении к данному тому, в содержательной статье В. В. Горячих «“Хованщина” М. П. Мусоргского и ее редакция Н. А. Римского-Корсакова: наблюдения над рукописями» [3, с. 352-377]. В ней автор стремится дополнить и частично решить ряд проблем текстологического характера, подробно останавливается над неоднократными попытками поисков утраченных или найденных на сегодняшний день нотных рукописей.

\* \* \*

На мощном фундаменте широкомасштабного, целостного анализа сложнейших оперных партитур творений великих мастеров, необыкновенной тонкости, до мельчайших подробностей разработанного терминологического аппарата родился замысел создания Главной книги Е. А. Ручьевской **“Война и мир”. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева**. Ее значение и целевая установка определяются словами выдающегося ученого-теоретика: «Опера Сергея Прокофьева “Война и мир” завершает столетний период расцвета большого стиля русской оперной классики». Его отличительные особенности: *«грандиозность, масштабность художественного замысла и, в соответствии с этим, – масштабность, значительность и новизна художественной задачи, совершенство ее решения»*. Этими словами открывается третья книга Е. А. Ручьевской по оперной драматургии [1, с. 3].

Методология анализа большого стиля классической оперы разрабатывалась и убежденно апробировалась в предыдущих монографических

трудах Е. А. Но только в третьем томе впервые на равных правах и почти в равном объеме рассматриваются два великих в художественном и историческом отношении произведения большой литературы и оперного творчества: роман-эпопея в четырех частях Л. Н. Толстого и опера в двухвечернем (основном!) варианте С. С. Прокофьева. Трудно назвать среди работ известных музыковедов (да, пожалуй, и театроведов) столь пристально-внимательное изучение *лингвистических* особенностей литературной прозы, самоценности романной структуры и основных типов текстов и типов речи в романе, их жанровой природы. Именно это явилось содержанием объемной первой части исследования Е. А. Ручьевской, посвященной непосредственно роману Толстого [1, с. 7-113]. В равновеликой второй части, адресующей читателя к композиции либретто [1, с. 114-205], автор книги проводит чрезвычайно важную, сквозную мысль: «Задача, которую ставит роман Толстого перед композитором и, в особенности, перед авторами либретто, представляется неразрешимой. <...> Но по всему видно, что он [Прокофьев] стремился как можно теснее сблизиться с Толстым. <...> При этом композитор стремится приблизиться к Толстому не только в отношении общей идеи, но и в отношении языка, характеров и событий обеих частей, вернее, обоих планов романа – ВОЙНЫ и МИРА» [1, с. 113, 115]. В какой мере это удалось – подробнейшим образом анализируется и находит обоснование на следующих ста страницах монографии.

Удивительно созвучен процесс изучения творческого акта выдающихся художников: момент творческой энергии, «активное делание» как доминанта искусства писателя оказываются не менее важными для композитора, создающего музыкальное сочинение. Именно так можно представить уникальный труд Ручьевской, суммирующий и одновременно развивающий основные положения учения о взаимопроникающем воздействии *слова-музыки*. Вопросы «омузыкаливания прозы» главенствуют в анализе либретто по роману Толстого и превращения его в оперную мелодику Прокофьева. Не случайно в характеристике вокальных номеров оперы появляются определения: «речевые» приемы, «внутренний монолог», «мелодика русской классической прозы».

Сложное иерархическое строение романа, совмещение в нем *крупного* плана и тончайшей *детализации* нашли непосредственное отражение

в самых общих закономерностях структуры и формообразования как крупной музыкальной формы в опере, так и индивидуальной характеристики действующих лиц в сценах-диалогах, монологах (речитативах, ариях) и промежуточных формах – микроаризо. Впервые убедительно проведенные параллели структур романа и оперы дополняются прямой зависимостью от типа текстов и типа речи в романе. Подробно освещаются несколько языковых планов, по-разному взаимодействующих друг с другом: речевой план философских размышлений от автора; план художественных описаний событий, поведения, отношений действующих лиц; план интроспективный. Последнему в дальнейшем уделяется большое внимание как специфичной для Толстого новаторской художественной речи: как бы внедрение в сферу сознания, в сферу «внутреннего человека», наиболее благоприятное для музыкального воплощения.

*Текст и музыка* в своем неразрывном единстве рассматриваются в третьей, центральной части монографии [1, с. 206-408], по количеству страниц как бы суммирующей две предыдущие, но переключающей внимание на собственно музыкальные средства выразительности, способные воссоздать «соприкосновения, касания и противоречия» языка литературного и музыкального, крупного плана композиции целого, своеобразности музыкальной драматургии. Уточняются такие категории, как «художественное время в опере», «оперность» как объективный фактор особой выразительной условности, сближающей с иллюзией реальности. Подробно рассматриваются первые негативные оценки прокофьевской оперы, связанные якобы с неподготовленностью контраста лирических и эпических картин в драматургическом и языковом планах, преобладанием речитативности как, по мнению многих, единственной возможности воплощения в музыке прозы Толстого. Поразительно, с какой убежденностью развеиваются подобные суждения на страницах замечательной книги: «На самом же деле, – пишет Ручьевская, – в *Войне и мире* присутствует свободный речитативный прозаический, непериодичный синтаксис. <...> такая организация музыкальной речи вмещает в себя и *декламационный* тип, <...> и *ариозный*, <...> и *песенную кантилену* – кантилену “длинных нот” (силлабический распев) <...> [1, с. 227].

Все эти разновидности распева свободного синтаксиса, характерные для оперы *Война и мир*, расцениваются как явление в



высшей степени положительное, возвышающее, а отнюдь не принижающее художественные достоинства музыкальной драматургии вершины прокофьевского творчества.

Важнейшие теоретические выводы рождаются из обстоятельного музыкального анализа лирических сцен-портретов. Подлинной жемчужиной среди аналитических очерков является подробно выписанный портрет Наташи с ее непростой коллизией нравственного выбора. Не только в комплексе контрастных музыкальных тем, но, по словам автора книги, и благодаря особой роли инструментального тематизма как необходимой в условиях оперной сцены «эквивалентной замене, компенсации словесной и подразумеваемой текстом внутренней речи Толстого» воссоздается ее привлекательный и противоречивый образ [1, с. 257-275]. Немало содержательных моментов присутствует также в музыкальной характеристике Пьера: текст его монологов трактуется как внутренняя речь героя, сравнивается с фрагментарно воспроизведенным текстом романа [1, с. 283-290]. Подробно рассматриваются также музыкальные эпизоды «второго плана», связанные с созданием особой внешней обстановки или психологической ситуации, жанрового фона, характеристикой второстепенных действующих лиц.

В чередовании массовых сцен и исторических портретов вырисовывается общая композиция второй, эпической части оперы. В процессе сравнения либретто Восьмой – Тринадцатой картин устанавливаются чрезвычайно важные, ранее скрытые закономерности: текст романа Толстого по мере приближения к концу оперы заметно «убывает», что сопровождается неизбежным отходом от толстовской концепции романа. Кроме того, форма, интонационный материал второй половины оперы многократно подвергались разным изменениям в результате бесчисленных обсуждений и рекомендаций (все это находит отражение в Приложениях I, II). В частности, это сказалось на введении ряда хоровых эпизодов, по драматургии и стилистике мало связанных с первоначальным воплощением оперного замысла. Большие фрагменты текстов из романа Толстого и либретто Одиннадцатой и Тринадцатой картин многое объясняют в непростой сценической судьбе оперы-дилогии. Немало поучительного в интерпретации образов исторических героев. Детальный анализ музыкального содержания Девятой и Десятой картин

убеждает в том, что «в трактовке Наполеона Прокофьев вплотную приближается к Толстому, в трактовке Кутузова – расходится с Толстым» [1, с. 332-348]. Не остаются без внимания исследователя и такие важные моменты в характеристике героев, как слова, жесты, мимика, в которых проявляется взаимосвязь их внешнего и внутреннего мира, а также роль речитатива, его функции в крупномасштабной опере. Автор книги убедительно доказывает, что в музыкальной драматургии оперы *Война и мир* происходит радикальный поворот в стилистике и оперной эстетике Прокофьева, его внимании к внутреннему миру действующих лиц, к психологическому анализу «внутреннего человека» (по Толстому) во всем его многообразии и сложности. Чрезвычайно важен вывод о том, что в продолжение традиций русской оперной классики весь тематизм *Войны и мира* в своем развитии создает особое качество тематической *плотности*, важнейшей *презентативной* функции тематизма совокупного плана. Как в лирической, первой, части оперы, так и в эпической, ораториальной, Прокофьев явился завершителем великой классической традиции русской оперы большого стиля, наследуя опыт великих предшественников, прежде всего Чайковского, Даргомыжского, Глинки.

В заключительной, четвертой, части монографии крупным планом представлено *Новаторство Прокофьева* [1, с. 408-462]. В ней делаются интереснейшие содержательные выводы о музыкальной драматургии и композиции, целостности гениальной оперы Прокофьева. «Прокофьев был новатором во всех аспектах, во всех проблемах оперы как жанра. Но главной, уникальной областью его новаторских поисков и главной проблемой, которую ему удалось решить, была *сфера музыкального языка, в частности, сфера вокальной мелодики*» [1, с. 428]. Закономерности текста Толстого в мелодике Прокофьева неразрывно связаны с закономерностями самого текста, зависимостью структуры мелодики от ритма, интонации, синтаксиса. Особо подчеркивается значение *ритма прозы*: «Отражение ритма прозы, зафиксированного в письменном тексте Толстого, составляет основу ритмических структур мелодики Прокофьева <...>. Текст (его ритм, синтаксис, словарный состав) создает *общий тон* сцены, экспрессию ситуации, которая отражается и в мелодии, и во всем комплексе выразительных средств» [1, с. 436]. Замечательно утверждение автора книги о том, что «способ воплощения

Прокофьевым мелодики прозы Толстого оказался и способом хранения слова Толстого». Приведем полностью этот абзац: «Текст Толстого – великое русское слово (вспомним известные стихи Анны Ахматовой) – звучит в опере Прокофьева, его мелодика хранит и удерживает в себе это слово как главное достояние нашей культуры. Имманентная ценность слова гармонично слита с имманентной ценностью музыки оперы в новаторском принципе воплощения слова прозы Толстого в мелодии Прокофьева» [1, с. 438].

«Место оперы *Война и мир* в творчестве Прокофьева», «Тематизм и форма», «Функция оркестра», «*Война и мир* Прокофьева и традиции русской классической оперы» завершают это крупномасштабное исследование в четырех частях. В Приложениях I, II приводятся два важнейших документа:

1) Черновые заметки Прокофьева от 5 декабря 1948 года «План В[ойны] и Мира» в 1 вечер (комментируются Е. А. Ручьевской как «реакция на разгромное обсуждение оперы в Ленинграде, в Малом оперном театре, 4 декабря 1948 года»), а также оформленный позже однодневный вариант оперы с примечаниями и нотными примерами Прокофьева, хранящийся в РГАЛИ [1, с. 464-470].

2) Протокол обсуждения Второй части двухвечернего спектакля *Войны и мира* в ленинградском Малеготе 4 декабря 1948 года [1, с. 471-476].

Содержание книги, теоретические положения, анализ литературного текста романа Толстого и его новаторского претворения в одноименной опере Прокофьевым – это тот профессиональный завет, который оставлен выдающимся музыкантом и ученым-аналитиком как профессионалам в области оперного искусства, так и всем почитателям большой литературы и музыкальной классики двух минувших, но великих культурных эпох.

#### **Список использованной литературы**

1. Ручьевская Е. А. *Война и мир. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева* / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2010. — 480 с.
2. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2002. — 396 с.

3. Ручьевская Е. А. «Хованицина» Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2005. — 388 с.

УДК 782.1 : 78.01 "19"

*Алла Баева*

### **ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ ОПЕРЫ XX ВЕКА**

*В статье рассматриваются вопросы, касающиеся взаимодействия музыки-слова-сцены, трактовки форм, принципов организации художественного пространства в опере XX столетия. В центре внимания – произведения выдающихся композиторов-драматургов И. Стравинского и С. Прокофьева. В их творчестве определяются важнейшие направления развития жанра, обнаруживается связь между прошлым и настоящим оперного искусства.*

**Ключевые слова:** опера, XX век, И. Стравинский, С. Прокофьев.

*Алла Баева*

**ЗАПРОВАДЖЕННЯ ДО ПОЕТИКИ ОПЕРИ XX СТОЛІТТЯ.** У статті розглядаються питання щодо взаємодії музики-слова-сцени, трактовки форми, принципів організації художнього простору в опері XX століття. В центрі уваги – твори видатних композиторів-драматургів І. Стравінського і С. Прокоф'єва. В їхній творчості визначаються найважливіші напрямки розвитку жанру, виявляється зв'язок між оперним мистецтвом минулого і сьогодення.

**Ключові слова:** опера, XX століття, І. Стравінський, С. Прокоф'єв.

*Алла Баева*

**AN INTRODUCTION TO THE POETICS OF THE XX<sup>th</sup> CENTURY OPERA.** The article examines the interaction of music-word-stage; analyzes the treatment of forms; reviews the principles of organization of the artistic space in the XX<sup>th</sup> century opera. Musical compositions by the outstanding Russian composers – stage directors I. Stravinsky and S. Prokofiev are highlighted in the text. It's through their musical

*creation that the major trends in the development of the opera genre are formed; the connection between the past and the present of the opera art is revealed.*

**Key words:** *opera, XX<sup>th</sup> century, I. Stravinsky, S. Prokofiev.*

Панорама оперы прошлого столетия весьма впечатляюща. Опера-оратория и опера-пьеса, определяя, согласно М. С. Друскину, магистральные направления эволюции музыкально-драматического искусства, по сути, намечают границы оперного универсума, внутри которого возникают различные внутрижанровые и межжанровые образования. Музыка, слово, действие вступают при этом каждый раз в новые отношения. В рамках небольшой статьи коснемся отдельных сторон творчества ведущих мастеров XX века – Стравинского и Прокофьева, в исканиях которых по-своему отразились характерные тенденции времени.

Стремление трактовать оперу как спектакль синтетического типа (по твердому убеждению Прокофьева, чтобы добиться «сценической гибкости»<sup>1</sup>, и с целью, по словам Стравинского, «избежать оперной вампуки»), приводит в их сочинениях к внутренней подвижности и изменчивости структурных границ определенного оперного жанра, расширению их путем внедрения различных жанровых элементов, как собственно оперных, так и внеоперных. Таковы, к примеру, «Любовь к трем апельсинам», в которой «действие разворачивается наподобие театрального спектакля», развивая эстетические принципы условного театра Вс. Мейерхольда, театра масок, и «Мавра». Претворяемая в ней форма русского оперно-водевильного спектакля начала XIX столетия, вместе с тем, соприкасается с искусством начала XX века – театра кабаре, пародии, мелодрамы. Созданные на рубеже 1910-1920-х годов, оба произведения отразили поиски новых приемов оперно-театральной драматургии, которые нередко приводили к нетрадиционным жанровым решениям<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «В своем новом произведении, – писал композитор еще в период создания «Игрока», – я обратил особое внимание на сценическую гибкость оперы» [цит. по: 3, с. 20].

<sup>2</sup> Напомним, что сочинение «Мавры» и «Апельсинов» определялось также и общим интересом различных композиторов к старинной опере-buffa, комедии масок, ренессансом драматургии Гоцци и Гольдони, захватившими в первой четверти XX века сферу музыкально-сценического искусства («Испанский час» Равеля, «Балаганчик мастера Педро» де Фальи, «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса, «Три комедии Гольдони» Малипьеро и др.).

Говоря о сочинениях Стравинского и Прокофьева конца 1910-1920-х годов (наряду с «Маврой» и «Апельсинами» необходимо назвать «Царя Эдипа», «Игрока», «Огненного ангела»), следует подчеркнуть, что в них запечатлелся важный, исторически значимый момент в движении оперы XX века. В это время, когда опера стала полем активных экспериментов, Стравинский предложил две модели – камерную, буффонную и оперно-ораториальную, Прокофьев же, в свою очередь, акцентировал внимание на связи оперы, с одной стороны, с драматическим театром, а с другой, – с экспрессионистской оперой-драмой<sup>1</sup>. Так, обозначив выдвижение на авансцену музыкального театра определенных жанровых лидеров, композиторы предвидели важнейшие пути развития современного оперного искусства. В их устремлениях, в целом, теперь, по прошествии времени, все более отчетливо проступает связь настоящего и прошлого, обнажается разветвленная корневая система жанра. Здесь, например, обращение к балладной опере («Дуэнья»), к пассионам («Царь Эдип») и синтез различных разновидностей собственно оперного жанра: сочетание черт русской эпической оперы и лирико-психологической оперы-драмы в «Войне и мире», жанровый сплав оперы-*buffa*, *seria*, романтической оперы и классицистской оперы в духе Глюка в «Похождениях повесы». В этом же опусе возникает явление жанровой модуляции из сферы комической в трагическую. Подобная метаморфоза по-своему осуществляется и в «Семене Котко» (имеется в виду впечатляющий драматургический перелом в 3 акте, когда лирико-бытовая опера приобретает трагическое наклонение).

В решении вопросов оперной драматургии и Стравинский, и Прокофьев нередко касаются проблем вагнеровского наследия. Нельзя не согласиться с утверждением М. Е. Тараканова, что отношение к Вагнеру служит «решающим критерием» в определении характера их собственных оперных исканий [11, с. 199], и, прежде всего, их схождения-расхождения в трактовке оперы как музыкально-театрального спектакля. Еще в начале композиторской деятельности Стравинский говорил: «Мечта Вагнера о совершенном произведении искусства, где сочетались бы все

---

<sup>1</sup> Ее черты по-своему претворились уже в «Маддалене», напоминающей об опытах австро-немецких композиторов эпохи Югендстиля, в том числе Р. Штрауса, Ф. Шрекера, А. Цемлинского, Э. Корнгольда.

виды искусства, несбыточна. Там, где есть музыка, она должна быть неограниченной владычицей». А на исходе творческого пути, вновь, возвращаясь к этой мысли, решительно подчеркивал: «Идея *Gesamtkunstwerk* уводит нас прочь от музыки в собственном смысле слова» [1, с. 23, 298].

Прокофьев же, поддерживая идею *Gesamtkunstwerk*, высказывал следующие соображения: «Оперу надо писать так, чтобы был и сценический интерес, и чисто музыкальный, точнее – чтобы получилась форма чисто музыкальная (объяснимая с музыкальной точки зрения) и в то же время, чтобы это была безукоризненная сценическая вещь». Однако затем, подводя итог своим размышлениям, писал: «Сочетание это было бы идеалом, но оно очень трудно» [4, с. 404]. Приведем еще одно важное суждение композитора, по сути, выражающее его кредо: «Я считаю, что величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей. А между тем, при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть *самым ярким сценическим искусством*» (курс. – А. Б.) [5, с. 206].

Природная театральность мышления, присущая в том или ином аспекте и Прокофьеву, и Стравинскому, обуславливает трактовку оперы, прежде всего, как динамичного спектакля, в котором в единстве должны быть музыкальная и зрелищная стороны. «Я очень люблю сцену, как таковую, и считаю, что человек, пришедший в оперный театр, имеет право требовать впечатления не только для слуха, но и для зрения», – постоянно подчеркивал Прокофьев [3, с. 220]<sup>1</sup>. «Боязнь неподвижности» побуждала композитора использовать приемы активизации сценического действия, в том числе, путем наплывов, внезапных вторжений, совмещения различных планов действия, происходящего в разных местах. Можно привести различные примеры, в том числе, разделение сцены «сватовства» во 2 акте оперы «Семен Котко» на два параллельно развивающихся действия; постоянные игровые перебивки в опере «Любовь к трем апельсинам», возникающие в результате введения в действие группы комментирующих персонажей; стремительный темпоритм действия в 11

---

<sup>1</sup> «На сцене все время должно что-то происходить <...> важно, чтобы сценическое действие было подвижно», – об этом композитор размышляет, например, в связи с работой над «Семеном Котко» (3, с.176, 183).

картине оперы «Война и мир», достигаемый путем нанизывания кратких, контрастирующих между собой эпизодов. Напомним и об «Игроке», в котором горизонтальный и вертикальный монтаж фрагментов-кадров определяет построение целого<sup>1</sup>. К аналогичным драматургическим средствам нередко прибегает и Стравинский, начиная с «Соловья», в котором появление японских послов резко «ломает» предшествующий ход событий, и вплоть до «Похождений повесы». (Драматургия этой оперы полностью основана на эффекте постоянных монтажных переключений из одной образно-смысловой сферы в другую.)

Подобно Прокофьеву, Стравинский также стремился, чтобы опера давала «пищу не только для слуха, но и для глаз», справедливо утверждая, что «оперная публика всегда требовала двойного удовольствия – для уха и для глаз» [1, с. 42]. Еще в 1911 году в письме к А. Н. Римскому-Корсакову Стравинский высказал во многом программное заявление, восставая против «оперной вампуки» и стремясь к «красоте гармонии» оперного спектакля: «<...> опера есть зрелище (и притом зрелище, долженствующее быть художественным)» [7, с. 292]<sup>2</sup>.

Зрелищность, вместе с тем, никогда не воспринималась Стравинским как синоним действенности. Подтверждение тому и опера-оратория «Царь Эдип» с ее изначальной установкой на статуарность, и опера-балет «Соловей», зрелищность которого определяется созданием сквозного визуально-пластического ряда спектакля и использованием приема нонперсонификации. В противовес сценической гибкости,

---

<sup>1</sup> Монтажная стыковка эпизодов-кадров – «аттракционов» (*attractio* с лат. – «привлечение»), обладающих, по мысли Эйзенштейна, «аффективной выразительностью», интерпретируются, на наш взгляд, в операх Прокофьева как «единицы воздействующего построения на эмоцию зрителя» [цит. по: 12, с. 277].

<sup>2</sup> Приведем еще одно из высказываний композитора, обнаруживающих его позицию по отношению к оперному жанру. В «Музыкальной поэтике» Стравинский отмечает: «Под влиянием Вагнера законы, защищающие жизнь пения, оказались попранными, и музыка потеряла свою мелодическую улыбку» [10, с. 201]. При этом нельзя забывать, что музыка в операх Стравинского всегда оставляет пространство для игры, воспринимаемой композитором не только в своем прямом значении (как сценическое движение), но, что особенно важно, как выбор той или иной сценической формы, имеющей свои правила, условия. Отсюда – претворение черт античной трагедии в «Эдипе», водевиля в «Мавре», традиций мистерии и моралите в «Похождениях повесы».



подвижности, обуславливающей в большинстве сочинений Прокофьева взрывчатый характер действия, особенно в кульминационных моментах, финальных разделах, Стравинский постоянно заботится о динамическом равновесии музыкально-сценической формы. (Точно величественный портал обрамляет хор композицию «Царя Эдипа», в «Соловье» же акты триптиха прослаивает песня-рефрен Рыбака, придавая рондообразную уравновешенность всему произведению). Акцентируя значимость совершенной музыкальной формы, композитор отмечает: «Арии, ансамбли и их взаимоотношения в структуре оперы придают всему произведению связность, которая является только лишь внешним и видимым проявлением внутреннего и глубокого порядка» [10, с. 200]<sup>1</sup>.

Этим, в известном смысле, обусловлены многие особенности его оперных концепций и, прежде всего, тяготение к исторически устойчивым оперным формам, к опере, так называемого, номерного типа, к музыкально-драматургическому разделению функций между речитативом и вокальным номером. Так композитор стремился «перекинуть старые оперные традиции, но нужно дать им новую жизнь» [1, с. 87]<sup>2</sup>.

Свой подход к соотношению музыки и драмы обнаруживает Прокофьев. Размышляя об оперном стиле, композитор замечал: «Писать надо так, чтобы музыка все время усиливала впечатление по сравнению с тем, если б это была простая драма без музыки» [4, с. 235]. Если для Стравинского «музыка важнее действия»<sup>3</sup>, то для Прокофьева действие «не менее важный элемент, чем музыка» [3, с. 187]. И не случайно, что

---

<sup>1</sup> Не случайно композитор принципиально разводит такие понятия, как «опера в прозе» и «опера в стихах», не в пример Прокофьеву, который лишь изредка обращается к поэтическим фрагментам (например, в «Дуэнье», «Войне и мире», «Повести о настоящем человеке»), утверждая приоритетное положение прозы (по мнению композитора, «более удобной, для пения»). Однако это не исключает в опусах Прокофьева ритмической организации прозаического текста.

<sup>2</sup> С этим связано, как и у Прокофьева, обращение к приемам кинодраматургии, к монтажным принципам организации материала, индивидуальная интерпретация оперных структур в зависимости от общей музыкально-содержательной направленности того или иного сочинения.

<sup>3</sup> «Моя музыка для сцены никогда не пытается “объяснить” действие, она, скорее, живет бок о бок со зрительным воспроизведением», – подчеркивает композитор [1, с. 149].

в желании уравновесить музыкальное и драматически-действенное начала композитор отдает приоритет диалогическим приемам развития (диалогической опере, насыщенной сквозным развитием), декламации, воспринимаемой им как «сильный язык в выражении эмоций».

Сочиняя «Игрока», Прокофьев подчеркивал, что певцы должны «более сосредоточиться на драматической стороне оперы» [3, с. 21]. А в 1919 году, создавая «Любовь к трем апельсинам», безапелляционно заявлял, что «сегодня прошло время старомодных арий, прерывающих действие». Стравинский же в период сочинения «Мавры» словно в пику Прокофьеву говорил: «Опера будет с ариями, дуэтами и трио и вся “очень мелодична”» [8, с. 499]. Так, в своеобразной композиторской полемике вновь обнажается извечная для оперы дилемма между музыкой и словом. Хотя и разными путями, оба композитора приходят в результате, как ни парадоксально, к общему выводу. В одном из разговоров с Р. Крафтом Стравинский скажет: «”Музыкальная драма” и “опера”, конечно, давным-давно слились воедино, но тогда (имеется в виду период работы над «Эдипом») в моем представлении это были устойчивые категории» [6, с. 178]<sup>1</sup>.

Прокофьев, в свою очередь, не изменяя собственной позиции, испытывая неизменное тяготение к речитативно-декламационной манере письма, на рубеже 1940-1950-х годов утверждал и возможное использование арий типа сцены письма Татьяны, то есть насыщенной эмоционально-драматическим действием арии-сцены. Именно так решает Прокофьев, например, сцену письма Алексея в «Повести о настоящем человеке»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> При этом Стравинский имеет в виду не современную ему музыкальную драму, испытывающую «тиранию вагнеровской системы» (о чем он, в частности, рассуждает в «Музыкальной поэтике»), а различные аспекты претворения музыкально-драматических элементов в истории оперного искусства. В известном смысле, в «Эдипе» намечается оппозиция Стравинского к современному экспрессионистскому наклонению оперы-драмы. Весьма симптоматичные факты: время начала работы над оперой совпадает с премьерой «Воццека» Берга (1925 год), а завершение – с созданием Прокофьевым «Огненного ангела» (1927 год). При этом Стравинский говорит об обеих операх (наряду с операми Бизони «Доктор Фаустус», Шенберга «Моисей и Аарон», Бриттена «Поворот винта») как о достижениях музыкально-сценического искусства XX века.

<sup>2</sup> Подобным же образом, по наблюдению Н. Лобачевой, композитор выстраивает и всю партию главного героя [2, с. 144]. Так же, на наш взгляд, Прокофьев интерпретирует и партию Андрея Болконского в опере «Война и мир».

К гибкому соотношению декламационности и ариозности, к созданию сцен «с певучей партией» (именно так композитор воспринимал современную арию) Прокофьев приходит и в предшествующих операх 30-40-х годов. Творчески претворив метод Мусорского – характер есть пение, каждому соответственно присущее, в своих поисках динамичной оперной формы, стремлении к живости действия, к созданию образов-характеров, образов реальных людей композитор нередко вносит элементы музыкальной характеристики непосредственно в речитатив героев (таков, к примеру, выразительный оборот Софьи «И с тем до свиданьчика» в ее первой встрече с Семеном в опере «Семен Котко»). В этой опере «в более выразительных моментах я стремился делать речитатив певучим, получая так называемый мелодический речитатив. В более “деловых” же местах я переходил на ритмованный говор, <...> нечто вроде неинтонированного речитатива». В каждом отдельном случае я обращал тщательное внимание на то, чтобы *переходы от пения на говор и обратно были естественны*», – говорил композитор (курс. – А. Б.) [3, с. 183]<sup>1</sup>.

Заметим: мелкий штрих, дробность, детализация вокального письма сочетаются в операх Прокофьева зачастую со своеобразным проращением предыдущих интонаций в последующие, что придает высказываниям персонажей особую рельефность. (Например, тема «весеннего обновления» в партии Болконского в первой картине оперы, сообщая его речи приподнятую эмоциональную окраску, постепенно в процессе развития вырастает до символа любви). В целом же, тенденция к текучести музыкальной ткани, чутко реагирующей на слово-эмоцию героя, сосуществует у Прокофьева одновременно с другой – определяемой символизацией содержания. Метафорически емкие музыкальные образы концентрируют внимание на главной теме той или иной оперы, затрагивающей коренные проблемы бытия и олицетворяющей, как правило, созидательное, светоносное начало. Среди подобных тем назовем: диатоническую тему Огненного ангела, служащую основой рассказа Ренаты и получающую широкое симфоническое развитие в

---

<sup>1</sup> Подобные поиски начались еще в 1920-е годы, когда Прокофьев «обдумывал форму “музыкальной драмы”, которая, – по его мнению, – могла бы родиться из мелодекламации» [4, с. 243].

рамках всего произведения; ноктюрн из 3 акта оперы «Семен Котко», связанный со светлым миром оперы, марш в «Апельсинах», выражающий идею жизненной активности (1 к. 2 д.)<sup>1</sup>.

В заключение выскажем еще несколько соображений относительно оперного стиля обоих композиторов. И Стравинский, у которого «музыка делается драмой», и Прокофьев, заботящийся о естественном взаимодействии музыки и драмы, по сути, исходили из усиления театрально-драматургической функции всех элементов, составляющих оперное целое. В зависимости от ситуации, драматургической задачи, направленной на раскрытие смысла происходящего, оба композитора обращались к различным структурам: простым песенным композициям, небольшим ариям *da capo* и развернутым сценам, монологам, насыщенным интенсивным развитием сквозных идей-мыслей, к дуэтам с традиционным терцово-секстовым строением и многоголосным ансамблям с применением разнообразной полифонической техники. Наряду с действенными, подвижными формами (таковы, например, знаменитая сцена рулетки в «Игроке», сцена аукциона в «Похождениях повесы») оба композитора не избегают в своих музыкально-драматических концепциях и выстраивания крупных статических планов (будь то ария Кутузова в «Войне и мире» или ария Иокасты в «Царе Эдипе»).

Как подлинно театральные драматурги выступают композиторы и в трактовке вокальной интонации, которая в зависимости от ситуации словно моделирует различные формы общения. Она может быть ариозной, речевой со всевозможными градациями произнесения пения-речи, инструментальной. При этом вокальный стиль и Прокофьева, и Стравинского, воспользуемся в данном случае высказыванием последнего, «не имеет ничего общего с так называемым *Sprechgesang*, речью-песней и вагнеровской бесконечной мелодией» [9, с. 58]. У Стравинского вокальная интонация, в известной мере, формируется под воздействием «культуры пения, идущей из Италии», стилистики Баха и Моцарта, Глинки

---

<sup>1</sup> Быть может, в еще большей мере метафорическое укрупнение музыкальной образности присуще Стравинскому. Различные семантически значимые драматургические единицы буквально пронизывают его партитуры, подчеркивая многомерность концепций композитора (прежде всего, это касается «Царя Эдипа» и «Похождений повесы»).

и Чайковского, а также других мастеров прошлого. У Прокофьева она развивается, прежде всего, в русле традиций Мусоргского-Чайковского<sup>1</sup>. И хотя сам композитор замечает, что в его творчестве, в отличие от Стравинского, не так сильна интернациональная нота («на меня заметную окраску наложило мое русское происхождение») [3, с. 95], тем не менее, творчество обоих художников отличает универсальный характер исканий, определяющий как нео-позицию Стравинского, так и «новую простоту» Прокофьева.

Таковы некоторые наблюдения над исканиями Стравинского и Прокофьева. Оперу в их творчестве можно сравнить с призмой (воспользуемся выражением известного польского режиссера Л. Ротбаума), которая, поворачиваясь разными гранями, придает каждому из опусов классиков XX века, с одной стороны, *индивидуальный* музыкально-сценический облик, а с другой, – обнаруживает схождения *разного* в пространстве оперной культуры. Инициативы выдающихся творцов современной оперы напоминают об изначальной идее жанра (*dramma per musica*), которая определяет его поэтику и, постоянно будируя композиторскую мысль, подобно путеводной звезде, освещает исторический путь развития оперного искусства.

#### **Список использованной литературы**

1. *И. Стравинский — публицист и собеседник : [сборник / сост., текстолог. ред., коммент., вступ. ст. и указ. Виктора Варунца]. — М. : Сов. композитор, 1988. — 504 с.*
2. *Лобачева Н. А. «Повесть о настоящем человеке» С. С. Прокофьева: 60 лет спустя / Н. А. Лобачева. — М. : Композитор, 2008. — 247 с.*
3. *Прокофьев о Прокофьеве : статьи и интервью / [сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца]. — М. : Сов. композитор, 1991. — 287 с.*
4. *Прокофьев С. С. Дневник. Т. 2. 1918—1933 / Сергей Прокофьев. — Paris : sprkfv, 2002. — 891 с.*

---

<sup>1</sup> От Мусоргского, а также, в определенной степени, от Даргомыжского, исходит его повышенный интерес к прозе, «более удобной для пения, чем стихи», к сценическому действию, которое должно быть «подвижно», проистекает «ритмованный говор», «мелодический речитатив». Напомним и об обращении композитора к эпической традиции русского искусства при претворении героико-эпических образов в «Войне и мире» и эпико-лирических в «Повести о настоящем человеке».

5. Прокофьев С. С. *Материалы, документы, воспоминания* / [сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна]. — Изд. 2-е, доп. — М. : Гос. муз. изд-во, 1961. — 708 с.
6. Стравинский И. Ф. *Диалоги : воспоминания, размышления, комментарии* / Игорь Стравинский ; [пер. с англ. В. А. Линник]. — Л. : Музыка, 1971. — XVI, 415 с.
7. Стравинский И. Ф. *Переписка с русским корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 1. 1882—1912* / И. Ф. Стравинский ; вступ. ст. и коммент. В. П. Варунца. — М. : Композитор, 1997. — 552 с.
8. Стравинский И. Ф. *Переписка с русским корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 2. 1913—1922* / И. Ф. Стравинский ; вступ. ст. и коммент. В. П. Варунца. — М. : Композитор, 2000. — 800 с.
9. Стравинский И. Ф. *Статьи и материалы* / И. Ф. Стравинский ; сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. — М. : Сов. композитор, 1973. — 528 с.
10. Стравинский И. Ф. *Хроника. Поэтика* / Игорь Стравинский ; [сост., ред. пер., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко ; пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной, Э. А. Ашписа и Е. Д. Кривицкой]. — М. : РОССПЭН, 2004. — 368 с. — (Российские Пропилеи).
11. Тараканов М. Е. *Ранние оперы Прокофьева* / М. Е. Тараканов. — М. : Гос. ин-т искусствознания ; Магнитогорск : Магнитогор. муз.-пед. ин-т, 1996. — 199 с.
12. Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения. В 6 т. Т. 2* / С. Эйзенштейн ; [сост.: П. М. Аташева и др.]. — М. : Искусство, 1964. — 567 с.

УДК 785.161.083 : 782

*Анатолий Цукер*

### **О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ РОК-ОПЕРЫ**

*В статье автор рассматривает «родословную» рок-оперы, ее происхождение от рок-альбома, драматического театра, мюзикла, оперы академического типа. Определяя рок-оперу как явление принципиально полижанровое, он обозначает типологические признаки жанра, такие как полисюжетность, полистилистичность, полидраматургичность, политембральность. Акцентируется концертная природа рок-оперы, ее связь с принципами кинодраматургии.*

**Ключевые слова:** рок-опера, полижанровость, полисюжетность, полистилистичность, концертность, кинодраматургия.

**ПРО ЖАНРОВУ ПРИРОДУ РОК-ОПЕРИ.** У статті автор розглядає «родовід» рок-опери, її походження від рок-альбому, драматичного театру, мюзиклу, опери академічного типу. Визначаючи рок-оперу як явище принципово поліжанрове, він позначає типологічні прикмети жанру, такі як полісюжетність, полістилістичність, полідраматургічність, політембральність. Акцентується концертна природа рок-опери, її зв'язок з принципами кінодраматургії.

**Ключові слова:** рок-опера, поліжанровість, полісюжетність, полістилістичність, концертність, кінодраматургія.

**ABOUT GENRE NATURE OF ROCK-OPERA.** The author of this article considers the «genealogy» of rock-opera, its origin from rock-album, drama theatre, musical, opera of the academic type. Defining rock-opera as a principally polygenre phenomenon, he singles out some typological indications of the genre such as polysubjectiveness, polystylisticity, polydrama, polytimbrality. The concert character of rock-opera, its connection with the principles of the film dramatic composition is accentuated here.

**Key words:** rock-opera, polygenre, polysubjectiveness, polystylisticity, concert character, film dramatic composition.

Вопрос «жанровой родословной» рок-оперы до сегодняшнего дня остается открытым. В современной критике и публицистике существуют разные точки зрения по этому поводу. Одни склонны видеть в ней прежде всего выражение одной из тенденций самого р о к а , состоящей в его концепционном и композиционном усложнении, тяготении к крупномасштабным формам. Такой взгляд по сути справедлив и имеет практическое подтверждение: некоторые рок-оперы возникли на основе рок-альбомов, явились результатом деятельности самих рок-групп, были созданы музыкантами, стремившимися к расширению художественного диапазона и возможностей своих коллективов. Но практика показывает и обратное: к рок-опере обращаются композиторы-профессионалы, много работающие в сфере академической музыки. Их интерес к данному жанру продиктован иными мотивами, и исходная творческая установка у них

тоже другая. Они идут в значительной степени от законов оперной драматургии, рок же для них – это, прежде всего, определенный, имеющий свои выразительные возможности жанрово-стилевой материал.

По-видимому, уже настало время и о рок-опере как жанре говорить не только суммарно, но и внутренне дифференцировать ее разные типы и ответвления. Не углубляясь сейчас в этот вопрос, обратим лишь внимание на очевидное: в жанре с большей или меньшей отчетливостью выделяются сегодня две достаточно отличающиеся друг от друга разновидности: рок-опера и рок-опера (конечно, эта самая общая схема не исчерпывает всех градаций жанра). И выведение последней только из эстетики и стилистики рока излишне сужает ее жанровые рамки.

Существует и иной взгляд на природу и происхождение рок-оперы. Целый ряд авторов считает, что она возникла на почве не музыкального, а драматического театра. Аргументов в пользу подобной точки зрения можно было бы привести немало, и главный из них – реальная жизнь рок-опер на драматической сцене, где, судя по всему, они чувствуют себя вполне комфортно. Однако и здесь стоит пристальней присмотреться, дабы увидеть, сколь неоднозначна эта ситуация. В одних случаях перед нами действительно «драмы с музыкой» (с рок-музыкой), где все определяет диктат режиссера, которому и подчиняется композиторское решение, в других – нечто совершенно иное. Так, «Юнона» и «Авось» А. Рыбникова стала основой яркого, оригинального спектакля, долгие годы идущего на сцене Московского театра им. Ленинского комсомола, но сколь бы высоко мы не оценивали его по законам драматического искусства, нельзя не признать (в этом убеждает сравнение театральной постановки с композиторской партитурой), что как музыкальное произведение опера понесла немалые потери. Она действительно приблизилась к драматическому действию с большим удельным весом музыки, но из этого вовсе не следует, что именно драматическая сцена должна была стать для нее местом «постоянной прописки», так же, как и для многих других подобного рода сочинений. Это лишь означает, что у них пока нет другого места, где бы они могли реализоваться как специфический музыкальный жанр.

Среди предтеч рок-оперы довольно часто в литературе называется мюзикл. Возникнув на стыке драматического и музыкального театра, он выработал за десятилетия своего существования разнообразные формы



музыкально-сценического синтеза, которые с готовностью предложил рок-опере. Кроме того, мюзикл был всегда необычайно восприимчив к самым новомодным направлениям легкожанровой эстрады, популярной музыки и, конечно же, на определенном этапе он неминуемо должен был обратиться и к року. С этой точки зрения рок-опера (так считают многие критики) есть не что иное, как тот же мюзикл, но замешанный на экстракте рок-стилистики.

Разные взгляды на истоки и происхождение рок-оперы не противоречат друг другу, а лишь выявляют различные составляющие этого синтетического образования, отражают широту и многообразие обменных процессов, происходящих в современном искусстве. Рок-опера возникла на пересечении нескольких дорог, и одна из них связана с определенными устремлениями самой оперы.

Любой жанр, подобно человеку, всегда наделен присущими ему склонностями, жизненными и художественными предпочтениями, устойчивыми «чертами характера». Есть они и у оперы при всем многообразии ее форм и разновидностей, и одна из этих черт – особая общительность, открытость навстречу всему, что возникает в искусстве и жизни, способность вступать в любые, самые неожиданные связи, с легкостью устанавливать контакты с другими жанрами, видами искусства. Имея синтетическую природу, опера всегда неутомимо искала новые типы симбиозов, вбирая в себя, «приспосабливая» к собственным требованиям и то, что лежало в непосредственной близости от нее, и то, что находилось на почтительной дистанции. С чем только не взаимодействовала она на протяжении своей истории: с мадригальной комедией и балетом, кантатой и ораторией, симфонией и вокальным циклом, драматическим театром и кино, литературной прозой и телевидением... И, конечно же, она активно впитывала бытующие интонации, наполнявшие собой живую, постоянно меняющуюся звуковую среду своего времени. Начиная с момента рождения, в особенности же с венецианской школы XVII века и вплоть до классики XX столетия, опера чутко реагировала на различные обиходные музыкальные диалекты, охотно впуская бытовые жанры (будь то итальянская канцона или английская баллада, джаз или советская массовая песня) на свою территорию и наделяя их нередко самыми ответственными драматургическими полномочиями.

Об этом еще в 20-е годы писал Б. Асафьев: «Опера – изменчивое бытовое явление, а не откристаллизовавшаяся художественная форма. Если взглянуть на музыкальную жизнь и творчество любой эпохи в разрезе снизу вверх <...>, то оперное искусство стоит на грани между бытовой и надбытовой (организованной на более сложных основаниях и кристаллообразно оформленной) музыкой. Это искусство подвижное, “угодливое”, отвечающее настроениям толпы и отнюдь не музейное» [1, с. 30]. Как только опера (речь идет, естественно, не об отдельных произведениях, а об общей тенденции развития жанра) теряла эту свою подвижность, контактность, способность непосредственно откликаться на жизнь, в том числе на жизнь художественной культуры, музыкального быта, как только она начинала замыкаться в себе, в своих внутренних проблемах, стабилизировать свою структуру, драматургию, лексику, в ней неминуемо начинали проступать признаки усталости жанра. Если проследить историю оперных кризисов (сколько их было, начиная с оперы *seria!*), можно увидеть, что все они в значительной степени были вызваны попытками оперы самоизолироваться, возвести в ранг незыблемых какие-то свои сложившиеся принципы, отгородиться от того, что происходит за ее пределами. Именно на этом пути контактов оперы со звуковой средой современности и возникла рок-опера, или, что точнее, это был один из важнейших импульсов ее рождения.

Рок-опера – явление принципиально полижанровое. Качество это заключено уже в самом ее «гибридном» определении, составляющие которого обращают нас к двум совершенно разным, исторически и генетически далеким друг другу культурным пластам. Многосложная художественная структура рок-оперы, однако, не исчерпывается только декларируемыми ее жанровым «титолом» слагаемыми, а включает в себя и многие другие элементы. Принцип «поли» в целом является для нее одним из основополагающих, действует на всех ее уровнях, позволяя говорить о ее полисюжетности, полидраматургичности, полижанровости, полистилистичности.

Начнем с сюжетов и некоторых особенностей либретто. При всем их разнообразии нельзя не заметить одну общую закономерность: авторы рок-опер почти не обращаются к событиям сегодняшнего дня. Гораздо больше их интересуют миф, легенда, притча, вечные сюжеты. На первый

взгляд это может показаться странным. Ведь сама стилистика рока в представлениях слушателей связана с явлениями нашего времени, с современной молодежной культурой, не говоря уже о присущей рок-музыке социальной злободневности. Вместе с тем та последовательность, с какой в рок-операх проводится принцип мифологизированного взгляда на мир, может быть объяснена только глубокими внутренними мотивами.

Уже в одном из первых и, безусловно, лучших образцов этого жанра, – знаменитой опере Э. Ллойда-Уэббера – Т. Райса «Иисус Христос – суперзвезда», произведении, в котором важнейшие признаки жанра получили «эталонное» воплощение, указанная тенденция проявилась во всей полноте и свойственном ей двуединстве. С одной стороны, обращение авторов к евангельскому сюжету позволило расширить круг ассоциаций, наполнить повествование высоким трагизмом, вывести его на уровень вневременных, общечеловеческих коллизий, чему в немалой степени способствовали и возникающие параллели с баховскими Страстями. С другой, – авторы, изрядно модернизировав известное предание, максимально приблизили его к понятиям и представлениям современного человека. Опера отразила духовные искания молодежи Запада 60 – 70-х годов, она несла в себе мысли, созвучные идеологии хиппи, вызывая подчас самые прямые, чувственно осязаемые параллели с социальной атмосферой и даже конкретными идеями этого движения.

К какому бы из сюжетов рок-опер мы ни обращались вслед за произведением Уэббера – Райса, в том числе и отечественных образцов этого жанра, мы везде сталкиваемся с подобным параллелизмом, двуслойностью содержания, соединяющим в себе вневременное и предельно актуализированное, общефилософское и остросоциальное, балансирующим между модернизированным вечным и символически-условным сегодняшним. Потребность говорить о реальном языке мифа, легенды, о настоящем образами прошлого в различных рок-операх проявляет себя по-разному, но везде так или иначе действует принцип двоевременья, везде век нынешний вступает в диалог с веками минувшими, а злободневность сегодняшних коллизий рядится в условно-символические одежды отдаленных эпох. Символизируется все: герои, их отношения, поступки, отдельные сюжетные повороты, но при этом избираются такие образы-символы, которые хоть и требуют от слушателей определенных

интеллектуальных операций, – вместе с тем без труда «прочитываются» ими, обладают устойчивым, общезначимым и отчетливо соотносимым с проблемами нашего дня смыслом. Таковы сюжеты и герои «Орфея и Эвридики» А. Журбина, «Звезды и смерти Хоакина Мурьеты» и «“Юноны” и “Авось”» А. Рыбникова, «Фламандской легенды» Р. Гринблата, «Альтернативы» грузинского композитора И. Барданашвили.

Чем объясняется подобная устойчивость, почему разные композиторы, решая свои темы, в смысловом отношении никак не связанные друг с другом, тем не менее, с такой неуклонной последовательностью придерживаются указанного принципа? Думается, на то есть несколько причин, идущих от оперного жанра – с одной стороны, от рока – с другой, а главное, от специфики их гибридизации. Вслушаемся еще раз в определение – «рок-опера». Разве в нем самом не ощущается двоевремя, соединение истории и современности, многовековой художественной традиции и порождений культуры дня сегодняшнего? Союз с оперой был для рока частью более широких процессов его общения с искусством академической традиции, с высокими музыкальными жанрами. А поворот к высоким жанрам естественно связывался с высокими образами, сюжетами. Рок тем самым, продолжая оставаться массовым искусством, получал возможность расширять свои содержательные границы, выходить на обсуждение больших нравственных, философских тем и одновременно вовлекать в это обсуждение широкого слушателя, раздвигая его эстетические, художественные представления, предлагая ему проблемы, требующие серьезной душевной и интеллектуальной работы. На этом, последнем, пути возникло направление арт-рока с его достаточно усложненной интеллектуализированной образностью; указанная тенденция дала жизнь рок-композициям, отмеченным смысловой многозначностью, богатством символов, развернутыми, иногда в масштабах всего произведения, поэтическими метафорами. На такие разновидности и ориентируется в первую очередь рок-опера в своих тематических и стилевых предпочтениях.

Полисюжетность рок-опер имеет, таким образом, одну принципиально-важную особенность – резкую полярность образующих ее образно-смысловых планов. В одном из них наблюдается устремленность ввысь, к вершинам человеческой духовности, к философской или, что не менее характерно для рок-опер, религиозной символике (будь то евангельские

мотивы в «Иисусе» или образы русского православия в «Юноне»), в другом – погруженность в самые низовые пласты обиходной культуры. Эти два начала весьма произвольно и неожиданно смешиваются друг с другом, что сказывается даже в стилистике поэтического текста, сочетающего в непосредственной близости самые разные диалекты, различные по своему происхождению речевые модели: высокий слог романтических любовных признаний, лирических монологов и прозаизированную, огрубленную речь улиц и подворотен, молодежный жаргон, «непереводимые» выражения; стилизованную или буквально воспроизводимую лексику молитв, песнопений, религиозных ритуалов и «непричесанную», площадную манеру балаганного театра. Иными словами, литературный материал рок-опер отмечен полистилистической множественностью. Но в еще большей степени это качество характеризует их музыкальный облик.

Здесь мы выходим на принципиально важный для понимания специфики жанра разговор о музыкально-стилевых особенностях рок-опер и для начала внесем одно существенное уточнение: дело в том, что в большинстве случаев авторы избегают подобного жанрового определения своих произведений. Гэлт Макдермот определил жанр своей рок-оперы «Волосы» как мюзикл, так же обозначены многие театральные работы Уэббера, Журбин назвал «Орфея» и «Разбитое зеркало» зонг-операми, Рыбников определил «Звезду и смерть Хоакина Мурьеты» как кинооперу, а ««Юнону» и «Авось»» – оперу-мистерию, Гринблат же, жанрово характеризуя «Фламандскую легенду», вообще ограничился однозначным понятием «опера». Подобная осторожность, по-видимому, связана с тем, что стилистика данного жанра ни в одном из указанных произведений не исчерпывается роком и при всей важности последнего включает в себя многие другие слагаемые. Они образуют сложный и всякий раз индивидуальный жанрово-стилевой комплекс. Можно было бы сказать и смелее: рок-опера *всегда полистилистична*.

Эта ее особенность обусловлена многими предпосылками. Здесь можно увидеть и отражение общих для современного оперного театра процессов стилового синтезирования, и результат свойственной рок-опере полисюжетной организации, когда действие разворачивается не только в разных временных измерениях, но и в различных художественных системах, и естественное следствие единовременной ориентации на традиционные

оперные модели и на формы и приемы роковой выразительности, и, наконец, проявление внутренних свойств самой рок-музыки. Ведь она по природе своей тотально полистилистична, начиная с внешнего, визуального имиджа и кончая собственно музыкальной структурой. Этот пестрый стилевой маскарад в рок-операх обретает определенное драматургическое назначение, привнося в произведения яркие музыкальные контрасты.

Вспомним еще раз в этой связи «Иисуса» Уэббера – сочинение, без преувеличения, выдающееся. В раскрытии различных сценических ситуаций и образов, в создании динамичной, взрывчатой, построенной на резких контрастных переключениях, стремительных сменах планов драматургии композитор ориентируется на различные стилевые модели рока. Это и лирический песенно-балладный бит с преобладанием мелодического начала, мягко и умиротворенно звучащий в ариях Марии-Магдалины. Это и хард-рок с его напористой ритмической энергией, экспрессивной исполнительской манерой, звуковой интенсивностью (партия Иуды, характеристика фарисеев, сцена бичевания и многое другое). Это и барокко-рок, основанный на сочетании рокового ритма и инструментария с характерными жанровыми признаками органной, хоровой музыки XVIII века – на нем построены многие эпизоды с участием Иисуса, массовые сцены. Уэббер использует в опере и элементы иных стилей, лежащих за пределами рока, в одних случаях связанных с ним, в других – достаточно далеких. Так, нельзя не услышать в опере явные отголоски джазовой и предджазовой музыки, в частности регтайма. Композитор обращается к нему в обрисовке Ирода, стремясь путем несоответствия веселого неистовства регтайма и драматической сценической ситуации создать яркий гротесковый эффект. Проступают в опере и черты стиля «соул», возникшего из культовой музыки американских негров, и элементы блюза. С другой же стороны, в «Иисусе» заметны влияния европейской классики – веристской драмы, романтической музыки XIX века, и особенно сильно воздействие Баха, вполне понятное в контексте данного сюжета с его страстными образами.

Указанный принцип характерен для всех известных нам рок-опер, явившихся результатом продуманной *композиторской* работы. Попытки ограничиться стилистикой рока, тем более каким-либо одним его направлением, иногда наблюдаются в произведениях, созданных самими рок-исполнителями или лидерами рок-групп, но они, как правило, оказываются

мало эффективными, прежде всего, в драматургическом отношении. В основном же рок отказывается от притязаний быть единоличным хозяином художественного текста опер и охотно делится своей властью с другими музыкальными жанрами и стилями. Так, рок в «Орфее» занимает достаточно локальное, хоть и драматургически важное место. С ним связаны сцены неистовой вакханалии, дикого шабаша поклонников Великого Орфея, то есть кульминационные моменты в развитии негативных образов оперы, дающие гротесковую обрисовку мира поп-культуры. Весь остальной материал оперы имеет иное происхождение. Прежде всего, это стиль современной эстрадной песни. Не оставляет Журбин без внимания и «бардовскую» песню. Особую стилевую сферу в произведении образует коллажирование (не цитатное, а в виде аллюзий) характерных интонационно-лексических формул оперной музыки Глюка, прежде всего, его «Орфея». Эти параллели ощущаются даже на уровне структуры отдельных сцен. Так, начало оперы Журбина с кратким хоровым рефреном, чередующимся с сольными выступлениями Орфея и Эвридики, вызывает ассоциации с первой сценой одноименной оперы великого предшественника. Еще очевиднее эта близость в арии Орфея из второй части оперы Журбина «Потерял я Эвридику», где возникают почти буквальные поэтические, мелодико-ритмические аналогии. «Классицизмы» имеют в опере определенный этический и эстетический смысл. Они становятся символом высокого чувства, всего, что не подвластно времени, свободно от суетности дня, оказываются своеобразной точкой отсчета, критерием оценки исканий и ошибок героя произведения. Параллелизм стиля классического и современного эстрадного дает музыкальный эквивалент сюжетного параллелизма, двоевременья, смысловых переключек прошедшего с настоящим.

Говоря о стилевом составе рок-опер, в каждом конкретном произведении весьма индивидуальном, но всегда множественном, следует, естественно, помимо собственно рока, выделить еще один музыкальный слой, чрезвычайно для них характерный. Его можно определить как «этнографический», апеллирующий к различным фольклорным жанрам, к глубинным пластам разнонациональной музыки. Такой союз вполне закономерен. Рок изначально был связан с народными традициями – с англокельтской балладой, с блюзовыми истоками. Кроме того рок всегда проявлял склонность

к малоизвестному, даже экзотическому, будь то индийская рага, григорианский хорал или глубинные слои фольклора. Рок-опера предоставила дополнительные возможности для таких взаимодействий, создав для них в каждом отдельном случае свои сюжетно-концепционные и драматургические стимулы. Так, в «Альтернативе» Барданашили мы сталкиваемся с «роковым прочтением» древнееврейских монодийных песнопений и народных еврейских мелодий во всей характерности их ламентозного интонирования, специфической ладовой окраски. В рок-опере «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» Рыбников тонко стилизует латиноамериканскую народную песню-балладу. Опера ««Юнона» и «Авось»» – пример широкого претворения русских национальных истоков. По признанию самого композитора, в поэме А. Вознесенского ему «увиделась возможность создания современной русской оперы, очень современной и очень русской» [2, с. 97]. Произведение отличается редкой широтой охвата самых разных слоев русской фольклорной, церковной музыки. Мы слышим в нем народные плясовые наигрыши, голоса русских воплениц, характерное причетное интонирование, заставляющее вспомнить народные сцены из «Бориса» Мусоргского, плач Юродивого. С русской оперной классикой сближает «Юнону» и разработка эпических былинных напевов, колокольных звонов, православного молитвенного пения.

Названными моделями стилистика «Юноны» не исчерпывается. Есть в ней и русский бытовой романс, «приправленный» современной эстрадно-песенной интонацией, и тувинское горловое пение, и традиционно-оперная ариозность, и стилизация старинной галантной танцевальности в «гишпанском» духе. Казалось бы, пестрота поразительная, неподвластная какой-либо целостной организации. Возможно, так бы оно и было, если бы не интегрирующие способности рока, являющегося в опере фундаментом всей ее сложной музыкальной конструкции. Воздействие рока сказывается даже там, где его прямое «цитирование» отсутствует. Часто он предстает не комплексно, а в виде отдельных элементов, но таких, которые его достаточно определенно репрезентируют, обеспечивают его узнаваемость. Прежде всего, это электронный инструментарий, создающий специфический характер звучания, а для стилистики рок-музыки это качество является определяющим. Важны и типично роковые принципы организации материала, работы с ним, хотя сам материал



при этом может иметь совершенно иное происхождение – рок ищет и находит лексические связи с ним. Да и в целом яркость межстилевых контрастов, создающих резкие образные переключения, динамические сбои, неожиданные вторжения, в полной мере отвечает выразительной природе рок-музыки, ее эмоциональной атмосфере, а для рок-оперы становится неотъемлемым свойством ее драматургии.

Рельефной подаче различных музыкальных стилей, их непосредственно-чувственному восприятию, обостренному ощущению их контрастных сопряжений в немалой степени способствует в «Юноне» и то обстоятельство, что каждому из них соответствует своя звуковая атмосфера, каждый персонифицирован своим составом исполнителей, своими тембровыми красками. Поэтому так естественно в песне «Белый шиповник», стилизующей старинную танцевальность, используется клавесин. Поэтому вся линия народно-массовых образов, сближающая «Юнону» с традициями русских опер – народных драм, связана со звучанием большого хорового массива. Поэтому сочетание классических и роковых принципов мышления имеет тембрально-звуковое выражение в контрастном взаимодействии традиционного симфонического инструментария и группы электронных клавишных инструментов (синти-100, хонерклавинет, крумар).

Подобная жанрово-стилевая множественность рок-опер связана с еще одним их типологическим свойством – склонностью к игровому началу, *концертности*. Эта склонность обусловлена качеством самого строительного материала, который определяет формы и способы организации художественного целого. Таким материалом, властно диктующим не только свои стилевые нормы, но и свои условия функционирования, характер общения со слушателями, свои законы восприятия, является рок. А концерт, концертность для рок-музыки – это форма бытия, способ ее существования, предполагающий выход на большую аудиторию и использование для воздействия на нее целого комплекса разнообразных визуальных приемов и средств: хореографии, пантомимы или некоей свободной пластики, элементов шоу. Концертность – это и форма собственно музыкальной организации рок-композиций, основанная на состязательности участников ансамбля, на демонстрации ими своих исполнительских возможностей, на их способности «завести»

зал. Если мы посмотрим с этой точки зрения на рок-оперы, то увидим, что и они во многом сродни концерту. Иногда черта эта проявляется прямо и откровенно, как, например, в «Орфее», особенно в сцене соревнования певцов, напоминающей современный песенно-эстрадный конкурс; чаще же она исподволь пронизывает всю музыкально-сценическую ткань произведения, как во «Фламандской легенде» с ее яркой карнавальной атмосферой, «ударными» песенными номерами, ярмарочно-балаганскими сценами. Поэтому, кстати, рок-опера и чувствует себя равно естественно как на эстраде в полуконцертном-полутеатральном исполнении, так и на театральной сцене.

Вместе с тем нельзя не заметить одного принципиального различия самой художественной природы рока – с одной стороны, и рок-оперы – с другой, создающего в последней определенное внутрижанровое противоречие. Композиторский и исполнительский акты в роке, как известно, составляют нерасторжимое единство. Автор и интерпретатор здесь – это одно лицо, или, правильнее сказать – лица, поскольку музыка является результатом коллективного творчества всех участников группы. Ее рождение происходит каждый раз заново в процессе исполнения, что предполагает большой удельный вес импровизационности. Качество это важно не только как структурный элемент рок-композиции. Рок-опера в этом плане – явление совсем иного рода: она больше опера, чем рок. Соотношение звеньев музыкальной коммуникации в ней ближе традиционной академической музыке: создателями произведения являются авторы (композитор, либреттист), которые отделены от исполнителей, последние же выражают не себя, не свою личную позицию (как в роке), а являются интерпретаторами «чужого» сочинения, зафиксированного в виде нотного текста (наличие такового рок-музыке абсолютно чуждо), да и аудитория в рок-опере – это воспринимающие зрители-слушатели, а не участники рокового хэппенинга.

Все это так. И, тем не менее, указанные выше качества рок-музыки, без которых она перестает быть роком, не остались незамеченными рок-оперой. Она восприняла их, по-своему преломила, и без учета этого обстоятельства наши представления об особенностях ее жанрового облика были бы неполными. Воздействие на нее рока сказалось в значительно больших правах, в сравнении с «обычной» оперой, которыми наделены

здесь исполнители. Их «статус» становится иным: из интерпретаторов они превращаются в известной мере в соавторов. Им дозволено вторгаться в авторский текст, по своему его аранжировать, иногда творить его заново, предлагать свои, подчас весьма далекие от оригинального, варианты. Такая «дозволенность» предусмотрена самими композиторами, считающимися с условиями реального бытия рок-оперы, возможностями ее исполнителей, потребностями публики, не желающей ограничиваться только ролью созерцателя, с выразительной природой рока, обладающего своим способом общения с аудиторией. Поэтому композиторы, пусть в ограниченных ими пределах, но выделяют специальные зоны для исполнительских импровизаций, для многовариантности. Гибкость и определенная компромиссность такого решения состоит в том, что композиторы оставляют за собой право точно фиксировать одни участки текста, сохраняя тем самым необходимую меру композиционной устойчивости, и вместе с тем предоставляют в других большую свободу и простор для исполнительской фантазии, направленной, как всегда в роке, и на то, чтобы наполнить музыку личной экспрессией исполнителя, и на то, чтобы дать ему возможность свободно «манипулировать» данной конкретной аудиторией, вовлекая ее в разворачивающееся действие.

Разговор о жанровой природе рок-оперы будет неполным, если среди многообразия «голосов» ее жанровой полифонии не будет выделен еще один – связанный со спецификой *кино*. В самом факте и характере ассимиляции некоторых принципов кинодраматургии вновь проявились «врожденные» склонности рока и особенно крупных арт-роковых композиций. Такие их качества, как монтажный способ построения, основанный на резких сменах планов, внезапные темброво-регистровые переключения, разнообразные наплывы, создаваемые самой новейшей электронной техникой, – все это не без основания связывается с кинематографом, который, будучи, прежде всего, визуально-зрительным, в роке находит своеобразный фонический аналог. Рок-опера же как жанр синтетический позволяет объединить эти два начала, построив на их основе драматургию, отмеченную пространственной и звуковой полифоничностью. Здесь главная причина той естественности, с какой рок-опера осваивает многие кинематографические эффекты, а с другой стороны, сама становится объектом экранных интерпретаций. Пример тому – прекрасный опыт режиссера Нормана

Джуйсона, создавшего фильм по рок-опере «Иисус Христос – суперзвезда». Благодатным материалом для экранизации стала и опера Рыбникова «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», которая в кинематографическом варианте куда полнее выявила свои музыкально-драматургические особенности, нежели в театрально-сценической версии.

Напомним еще раз, что все вышеобозначенное в рок-опере накладывается на закономерности оперного жанра. При этом напряженной атмосфере рока, свойственной ему обнаженности эмоций, гипертрофированной экспрессии, динамизму, экстаичности нагнетаний, резким контрастам, мощным звуковым кульминациям ближе всего оказывается тип оперы-музыкальной драмы. Именно эта жанровая разновидность определила многие важнейшие качества лучших рок-опер, именно на этой основе роковая и оперная составляющие нашли немало точек соприкосновения. В указанном двуединстве следует видеть корни драматических, а порой и трагедийных коллизий рок-оперы. Здесь источник ее конфликтности, концентрированной выразительности, импульсивности музыкально-сценического развития. В высокопрофессиональных руках жанру рок-оперы вполне доступны и развитая музыкальная драматургия, и сцены сквозного типа, и продуманная логика интонационно-тематического развития, и яркие музыкальные характеристики, словом, все то, что составляет существо оперы-драмы.

Как будет развиваться рок-опера в дальнейшем – сегодня сказать трудно. Останется ли она как самостоятельный жанр или растворится в иных разновидностях музыкального театра? Но одно очевидно: на счету у нее немалые художественные достижения, ей открыты новые возможности синтеза академической традиции и массового искусства. И даже если век рок-оперы окажется не столь уж долгим, ее феномен для развития современного и будущего музыкального театра, думается, не останется бесследным.

#### ***Список использованной литературы***

1. Асафьев Б. В. *Опера как бытовое явление* / Б. Асафьев // *Об опере : избр. ст.* / Б. Асафьев. — Изд. 2-е. — Л., 1985. — С. 28—33.
2. Захаров М. «Концерт для двух голосов в шести частях» / Марк Захаров // *Театр.* — 1983. — № 11. — С. 90-100.

РОЗДІЛ 2  
ЛІНІЯ ДОЛІ ОПЕРНОГО ЖАНРА  
Раздел 2. Линия судьбы оперного жанра

*Part 2. Destiny line of opera genre*

УДК 78.071.1 : 782.1 (430+436)

*Иван Федосеев*

**«ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» В. А. МОЦАРТА  
И «ВОЛШЕБНЫЕ» ОПЕРЫ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ**

*В статье прослеживается историческая преемственность специфических черт последней оперы В. А. Моцарта с наследием Генделя в жанре так называемой «волшебной» оперы, представленной восемью произведениями, созданными в период с 1711 по 1737 год в Лондоне. Отмечается близость сложного и противоречивого образа Царицы Ночи «инфернальным» героиням генделевских опер (Армида, Медея, Мелисса, Альчина), родство гуманистических концепций, общность закономерностей тональной драматургии, интонационной связи между персонажами и сценическими ситуациями.*

**Ключевые слова:** *Гендель, Моцарт, тональная драматургия, интонационные связи, «инфернальные» женские образы.*

*Иван Федосеев*

**«ЧАРІВНА ФЛЕЙТА» В. А. МОЦАРТА ТА «ЧАРІВНІ» ОПЕРИ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ.** *У статті простежується історична спадкоємність специфічних рис останньої опери «ри В. А. Моцарта зі спадщиною Генделя в жанрі так званої «чарівної» опери, яка репрезентована вісьмома творами, що були написані у період з 1711 по 1737 рік у Лондоні. Відзначається близькість складного та суперечливого образу Цариці Ночі «інфернальним» героїням генделівських опер (Арміда, Медея, Меліса, Альчина), спорідненість гуманістичних концепцій, спільність закономірностей*

тональної драматургії, інтонаційний зв'язок між персонажами та сценічними ситуаціями.

**Ключові слова:** Гендель, Моцарт, тональна драматургія, інтонаційні зв'язки, «інфернальні» жіночі образи.

*Ivan Fedoseyev*

**W. A. MOZART'S «DIE ZAUBERFLÖTE» AND «MAGIC» OPERAS BY G. F. HANDEL.**

*This article traces the historical continuity of specific features of Mozart's last opera and Handel's legacy in the genre of the so-called «magic» opera, presented in six works created from 1711 to 1737 in London. Noted in this article is the similarity between the complex and contradictory images of the Queen of the Night and the «infernal» heroines of Handel operas (Armida, Medea, Melissa, Alcina), the resemblance of humanistic concepts, the common patterns of tonal development, and intonation connections between the characters and stage situations.*

**Key words:** Handel, Mozart, tonal development, intonation connections, «infernal» women characters.

*«<...> все гении-классики, чьи имена особо прославлены в искусстве, изобретают гораздо меньше, чем поглощают. Их величие в значительной части состоит в способности усвоения. Они широкообъемлющи, разносторонни, могучи, у них светлый ум и великолепный аппетит; они превосходно ассимилируют и координируют все художественные мысли своего времени»*

*Ромен Роллан [9, с. 188]*

Приведенное в качестве эпиграфа рассуждение справедливо в отношении как Генделя, так и Моцарта, сопоставимы и их безграничная музыкальная эрудиция, и тончайший интонационный интеллект. В орбите их интересов – сочинения предшественников, старших и младших современников, соотечественников и мастеров инонациональных культур. «Географический» срез почти тот же, но с естественным сдвигом в три четверти века.

Моцарт оказался одним из первых, кто не только по достоинству оценил искусство двух гигантов прошлого – Баха и Генделя, но и, пережив

«великий стилистический перелом» (Г. Аберт) [1, с. 134-153], «творческий кризис» (А. Эйнштейн) [14, с. 158], преломил их опыт в собственном творчестве. Однако в решении вопроса о степени воздействия Баха и Генделя на Моцарта оба классика моцартоведения отдавали безоговорочное предпочтение лейпцигскому мастеру, надолго определив тон грядущих исследований [1, с. 134]. В дальнейшем проблема «Гендель-Моцарт» практически не поднималась даже применительно к оперному жанру<sup>1</sup>, к которому И. С. Бах имел глубоко косвенное отношение.

Тем не менее, и у Аберта, и у Эйнштейна встречаются характерные противоречия. Так, при рассмотрении мессы *c-moll KV 427* Аберт отмечает: «Бросается в глаза неодинаковость частей этого произведения. С вдохновениями величайшими и великолепнейшими, недостижимыми для предшествующих месс, соседствуют другие, покрытые слоем пыли давным-давно ушедшего искусства. Первые по выполнению своему являются несомненными доказательствами влияния Баха и Генделя; показательно, что почти все они – хоровые пьесы» [1, с. 136]. Но какие «хоровые пьесы» Баха были известны Моцарту и, следовательно, могли оказать на него влияние? Ответа нет ни у Аберта, ни у Эйнштейна, зато последний приводит перечень ораториальных сочинений Генделя, приобретенных бароном ван Свитеном в Англии в 1769 году и доступных Моцарту: «Иуда Маккавей», «Иосиф», «Самсон», «Мессия», «Торжество Александра», «Ацис и Галатея», «Ода св. Цецилии», «Геракл», «Аталия», «Траурный гимн»<sup>2</sup>, «Утрехтский *Te Deum*»...<sup>3</sup>. Но тут же Эйнштейн делает поразительное заключение: «Впрочем, Гендель упомянут нами только в историческом плане. Ибо основное событие жизни Моцарта в 1782 году – это Бах» [14, с. 157]. Не менее характерны и «оговорки» Аберта: «<...> по общему стилю сюита Моцарта ближе скорее к Генделю, чем к Баху; с Генделем сходны даже отдельные детали» [14, с. 152]. При анализе Реквиема, рассматривая двойную фугу *Kyrie*, Аберт замечает:

---

<sup>1</sup> В том числе в отечественных работах: [12; 13].

<sup>2</sup> Имеется в виду «Погребальный антем на смерть королевы Каролины» *HWV 264*, из первого хора которого (№2) вырастает знаменитое начало Моцартовского Реквиема (см.: Г. Ф. Гендель. Избранные хоры из опер и антемов / сост. и вст. ст. И. Федосеева. – Л.: Музыка, 1985. – 63 с.).

<sup>3</sup> Многие из этих сочинений на протяжении XIX–XX веков исполнялись... в редакции Моцарта! [14, с. 156].

«Несомненно, что толчком к первой теме послужил хор “*And with his stripes we are healed*” из оратории “Мессия”, а для соединения первой и второй – хор “*Hallelujah! We will rejoice in the salvation*” (“Аллилуйя! Возрадуемся во спасение”) из “Иосифа” Генделя» [14, с. 394, сноска 39].

Пристрастности Аберта и Эйнштейна есть объяснение: генделевский оперный ренессанс, сопоставимый по своему характеру и значению с возрождением Баха в предыдущем столетии<sup>1</sup>, начался лишь в 20-е годы, а труд Аберта вышел в свет сразу после Первой мировой войны<sup>2</sup>, на пике «бахоцентризма», сказавшегося и в исполнительстве, и в педагогике, и в музыковедении. Трагические события 30-х годов в Германии, а затем Вторая мировая война прервали возрождение опер Генделя. Новая волна началась только в 50-е годы<sup>3</sup>, Эйнштейн же завершил свой труд о Моцарте еще в 1945 году<sup>4</sup>.

Первым великопение опер Генделя оценил Р. Роллан; его работа была опубликована в Париже в 1906 году – задолго до начала генделевского ренессанса! Он же первым провел параллели с творчеством Моцарта, характеризуя сцены «с бьющей через край страстной музыкой, каковыми являются некоторые страницы в “*Admeto*” и “*Orlando*”, где смешиваются комическое и трагическое в манере “Дон Жуана”» [8, с. 107]. Особо он отмечает «Орландо» как «шедевр <...>, музыкальное богатство и совершенство которого стоят на такой же высоте, как понимание

---

<sup>1</sup> Как для исполнения в 1829 под управлением Ф. Мендельсона «Страстей по Матфею», так и для возобновленных постановок опер Генделя были характерны и серьезные искажения авторского стиля, произвольная адаптация, многочисленные купюры.

<sup>2</sup> *Abert H. W. A. Mozart: neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns «Mozart». Leipzig, 1919–1921.*

<sup>3</sup> За прошедшие с той поры шестьдесят лет общее количество постановок генделевских опер приблизилось к двум тысячам, а число представлений вообще, по-видимому, не поддается учету (только в ГДР в период с 1950 по 1983 год в разных городах состоялись 117 постановок, а количество представлений исчисляется тысячами; см. *G. F. Händel. Bekentnisse. Befunde. Berichte. Halle, 1985. S. 64–81*), причем речь идет обо всех (!) сорока шести операх «великого саксонца», с успехом поставленных в театрах Базеля, Берлина, Варшавы, Вены, Венеции, Висбадена, Галле, Ганновера, Геттингена, Далласа, Дрездена, Дюссельдорфа, Карлсруэ, Кайзерслаутерна, Лейпцига, Лондона, Манчестера, Мельбурна, Парижа, Таллина, Стокгольма, Цюриха...

<sup>4</sup> *Einstein A. Mozart. Zürich–Stuttgart, 1953.*



характеров и жизни духа и чувств <...> “Орландо” заставляет подумать о прекрасных операх Моцарта» [8, с. 70]<sup>1</sup>. Из отечественных исследователей первым обратил внимание на преемственность «Волшебной флейты» операм Генделя Р. И. Грубер [5, с. 48], опираясь, прежде всего, на фундаментальный труд Х. Ляйхтентритта [16], а также на ряд поздних работ Г. Аберта ... о Генделе! [5, с. 115].

В 50-е годы В. Зигмунд-Шульце начинает системную разработку вопроса о прямом влиянии музыки Генделя на Моцарта [18, с. 21-56] сначала на страницах возобновленного «Генделевского ежегодника», а затем и в монографии [17]. В поле зрения автора оказывается сходство в приемах тональной и интонационной драматургии, в принципах характеристики персонажей, в трактовке ансамблей. Это родство становится очевидным при сопоставлении жанрово близких «волшебных» опер Генделя и «Волшебной флейты» Моцарта.

К жанру так называемой «волшебной» оперы у Генделя относятся «Ринальдо» *HWV 7*<sup>a b</sup> (1711 / 1731), «Тезей» *HWV 9* (1712), «Амадис Галльский» *HWV 11* (1715), «Адмет, царь Фессалии» *HWV 22* (1726), «Орландо» *HWV 31* (1732), «Ариадна на Крите» *HWV 32* (1733), «Альчина» *HWV 34* (1735), «Юстин» *HWV 37* (1736). Обязательными признаками жанра было введение аллегорических фигур богов, «говорящих статуй», прочих «волшебных» сценических эффектов, а также сочетание подлинной патетики с элементами комического. Уже в «Ринальдо», первой лондонской опере Генделя, неистово страстная Армида открывает череду «инфернальных» героинь Генделя, которую продолжает Медея – по сути, главный персонаж оперы «Тезей», возрождающей традиции раннеклассической французской лирической трагедии. Партия волшебницы включает яркие ариозо с речитативом, патетические сцены-заклинания, интонационные арки.

Подлинным шедевром в жанре «волшебной» оперы стал «Амадис Галльский». Великолепие, пышность постановки, по меньшей мере, не уступала премьере «Ринальдо». Высокое мастерство исполнителей<sup>2</sup> и,

---

<sup>1</sup> См. также с. 104–105, на которых дана тонкая оценка генделевских ансамблей [9].

<sup>2</sup> Как и в предыдущей опере «Сулла» *HWV 10* в распоряжении Генделя не было ни одного мужского голоса. Партию Амадиса пел Николини, Мелиссы – Э. Пилотти-Скьявонетти, кроткой и верной Орианы – обаятельная А. Робинсон, Дардана – Диана Вико (позже – второй кастрат А. Бернакки); исполнитель эпизодической роли Органдо неизвестен.

конечно, генделевская музыка обеспечили успех спектакля. Итальянский текст произведения был подготовлен Дж. Росси на основе сюжетов «лирических трагедий» Ж. Б. Люлли («*Amadis de Gaule*», либретто – Ф. Кино, 1684 год) и А. К. Детуша («*Amadis de Grèce*», либретто – А. Удар де Ла Мотт, 1699 год), и в «Амадисе» сочетались черты итальянской и французской оперной драматургии.

...Царевна Ориана и прославленный герой Амадис горячо любят друг друга. Но могущественная волшебница Мелисса пылает страстью к Амадису, а в Ориану влюблен фракийский принц Дардан. Цели Мелиссы и Дардана совпадают: с помощью демонических сил волшебница стремится завоевать сердце Амадиса и разлучить его с Орианой. Она заточает девушку в башню, окруженную бушующим пламенем, но бесстрашный герой проходит сквозь огонь и разрушает заколдованные стены. Радость влюбленных оказывается недолгой, демоны по воле Мелиссы вновь уводят Ориану. – Безутешный Амадис блуждает по роскошному саду. Мелисса решает убедить его в мнимой неверности Орианы. Перед героем возникает чудесный фонтан, «источник истинной любви», благодаря чарам Мелиссы в его водах Амадис видит Ориану в объятиях Дардана. В отчаянии Амадис шлет проклятья неверной подруге и лишается чувств. Появляется Ориана и, видя Амадиса без признаков жизни, изливает свою скорбь. Придя в сознание, Амадис гневно отвергает нежность девушки, осыпая ее упреками. Оскорбленная Ориана хочет лишиться себя жизни, но ей препятствует Мелисса – смерть соперницы не входит в планы коварной волшебницы. Она продолжает борьбу за Амадиса, снова и снова прибегая к колдовству. Но герой стоек и непреклонен, а верное сердце Орианы помогает ей противиться домогательствам Дардана. В поединке с Амадисом Дардан погибает, но и это не может погасить страсть Мелиссы. Невыразимые страдания приносит ей встреча обретших друг друга Амадиса и Орианы. Волшебница жаждет мести, но поднимающаяся из подземного царства тень Дардана сообщает ей волю богов: она должна отказаться от своих желаний и не препятствовать союзу верных сердец. Покинутая богами, гордая чародейка пронзает себя кинжалом и, умирая, нежно прощается с образом отвергнувшего

ее возлюбленного. Радостные фанфары возвещают о счастье Амадиса и Орианы, выстраданном в жестоких испытаниях.

Наряду с ариями, в «Амадисе» представлены три *accompagnato*, два дуэта, две «симфонии», один хор и заключительный *Ballo*. По мере продвижения к финалу развитие динамизируется – уменьшается количество номеров в актах, а в последнем действии сокращается и масштаб арий, *accompagnato* и *secco*. Значительна роль тональной драматургии с безусловным центром *g-moll*:

I акт – *c* (увертюра), *g, g, C, B, e, B, g, F, Es, A, B, B, g*.

II акт – *F, f, F, c, B, d, d, A, A, D*.

III акт – *a, B, g, e, g, D, D, g, g*.

Тональность *g-moll*<sup>1</sup> символизирует союз Амадиса и Орианы (№№ 3, 13, 26, 31, 32); в *g-moll* идут и арии Дардана – соперника Амадиса (№№ 1<sup>a</sup>, 7). Единственный раз в партии Мелиссы *g-moll* появляется в прощании умирающей волшебницы с образом Амадиса (№ 28). Не случайно эта тональность не встречается во втором акте – влюбленные подвергнуты испытаниям, находятся во власти заблуждений. *B-dur* – тональность гнева, мести, борьбы (дуэт-поединок Мелиссы и Амадиса № 18 и ария Мелиссы № 25 – последний всплеск ее ярости).

Символична связь № 5 (первая ария Мелиссы) и № 27 (появление тени Дардана), идущими в *e-moll*, – тональности, далекой и от *g-moll*, и от *B-dur*, но объединяющей неудачливых соперников. Мастерски применен *D-dur* с традиционной трубой: завершающая второй акт «ложная развязка» (№ 23 – Мелисса призывает фурий и предвкушает близкую победу), ликующие «симфония» (№ 29) и ария Амадиса (№ 30). Эти две последние пьесы разделяют сцену гибели волшебницы и счастливую развязку (№№ 31, 32) – основная тональность *g-moll* приносит эмоциональное умиротворение с чертами тихой элегической печали.

Центральным и наиболее сложным персонажем является Мелисса, жертва собственной страсти, – один из самых поразительных женских образов у Генделя. В ней узнаются черты Армиды и Медеи, однако оригинальностью и цельностью столь различных проявлений природы, как ярость, ревность, коварство, страсть, гордость, нежность, смирение,

---

<sup>1</sup> По меткому замечанию Зигмунда-Шульце, – любимая тональность Генделя и Моцарта! [17, с. 145].

Мелисса не только превосходит эти партии, но и предвосхищает ярчайшие достижения оперной драматургии будущего (образы Донны Анны, Царицы Ночи, Нормы, Амнерис, вплоть до многочисленных примеров оперной литературы XX века). Шедевр подлинного драматизма – заключительные *accompagnato* и ариозо Мелиссы. Гендель дает новую версию своей знаменитой сарабанды – в данной сценической ситуации «говорящие» паузы реалистически передают прерывистую речь и дыхание угасающей женщины. Еще один вариант все той же сарабанды представлен в арии Дардана № 19, словно предвосхищающей гибель Мелиссы, что также сближает характеристики этих героев. Эффектен и лаконичен (всего 14 тактов) *accompagnato* тени Дардана № 27 с применением выразительных средств, типичных для сцен заклинаний, прорицаний, столь часто и разнообразно представленных у Генделя. Наряду с увертюрой важное драматургическое значение имеют *sinfonia* № 8 (Амадис борется с волшебным пламенем) и финальный *Ballo* (№ 32), тематически объединенный с предыдущим хором № 31.

Единственная «волшебная» опера 1720-х годов – «Адмет, царь Фессалии». Увертюра *d-moll* образно и тонально связана с № 1 (*Introduzione*), живописующим страшный танец призраков, проносящихся в воображении умирающего Адмета. В начале второго акта «блок» номеров в *g-moll* образует потрясающую сцену освобождения Альцесты Гераклом из царства мертвых. Картины адских сил (образы трона грозного царя подземного мира, чудовищ, терзающих несчастную Альцесту; дикий лай Цербера, возбужденные реплики зовущих друг друга Альцесты и Геракла) не только предшествуют Глюку и Моцарту, но во многом остаются непревзойденными и поныне. Вместе с тем, калейдоскопичность в смене ситуаций предвосхищает *buffa*-финалы ближайшего и далекого будущего<sup>1</sup> – в этой связи не кажется случайным эпизодом или лишь данью традиции и комедийная интермедия Ориндо с прелестной мнимой пастушкой «Росильдой».

---

<sup>1</sup> Направивается параллель с финалом «Волшебной флейты»: резкие стилистические контрасты, «калейдоскоп» событий и образов – два покушения на самоубийство (Памина, Папагено), суровая решимость и отвага, любовное томление, фривольно-эротическая интермедия (Папагено и Папагена), злодейство (Моностатос, Царица Ночи, дамы), благородное величие (Зарастро, жрецы) и общий финальный «перепляс»!

В «Орландо» и «Альчине» Гендель обогащает жанр «волшебной» оперы новыми штрихами. Для Сенезино (Орландо), Челестины (Доринда), Страды (Анжелика), Бертолли (Медор) и Монтаньяны (Зороастр) «Орландо» поистине стал звездным часом, а концертмейстер оркестра Пьетро Каструччи вместе со своим братом Просперо восхитили всех изобретенным им инструментом: в сопровождении арии Орландо № 35 вместо обычных скрипок включены две оригинальные «*violette marine*».

В основе сюжета – эпизод из «Неистового Роланда» Л. Ариосто. Неизвестный литератор переработал для Генделя либретто К. С. Капече «*L'Orlando, overo La gelosa pazzia*» (Рим, 1711 год, музыка Д. Скарлатти).

Мудрый волшебник Зороастр наставляет юного Орландо на путь Истины. Звезды открыли чародею, что Орландо может оказаться во власти любовных грез и покинуть предназначенное ему судьбой поприще служения Долгу, Чести и Славе. Предостерегая юношу, Зороастр являет ему волшебную, аллегорическую картину: прекрасная богиня любви Венера, у ее ног – пребывающий в сладком полусабытии некогда могучий и бесстрашный герой. Орландо понимает назидательность видения, но его чувства охвачены неведомым ранее волнением. – Прелестная пастушка Доринда радуется идиллии сельской жизни. Появляется Орландо, неся на руках спасенную от страшного чудовища принцессу Анжелику. Герой покорен красотой девушки, не зная, что ее сердце принадлежит принцу Медору. Смущенная любовными излияниями своего спасителя, Анжелика рассеянно благодарит его, принимая от Орландо на память драгоценный перстень. Входит Медор, по волшебству Зороастра невидимый для ревнивого Орландо. Анжелике удается с помощью искусно разыгранной ласки убедить Орландо отправиться на совершение подвигов в ее честь, но когда герой, опьяненный и воодушевленный, наконец, удаляется, она тотчас убеждает Медора бежать вместе с ней. Перстень Орландо Анжелика дарит восхищенной Доринде, которая охотно предоставляет влюбленным приют в своей хижине. – Возвратившийся Орландо встречает Доринду, видит свой перстень и узнает о бегстве влюбленных. Ярость обманутого так велика, что Зороастр, спасая беглецов от мести, лишает его разума. Жуткие видения окружают Орландо, ему чудятся лай Цербера, фурии, ладыя Харона... – В безумии Орландо принимает пастушку Доринду за свою даму сердца и пытается оказывать

ей знаки внимания. Неожиданное появление Медора и Анжелики вновь ввергает его в бешенство, безумец сбрасывает Анжелику в пропасть. Обессиленный, он вдруг успокаивается и погружается в блаженный сон. Зороастр спасает Анжелику от гибели и возвращает разум пробуждающемуся Орландо. Все убеждают рыцаря не препятствовать счастью влюбленных. Орландо решает снова стать на путь доблести и подвигов и искренне желает счастья Анжелике и Медору.

В «Орландо» едва ли не впервые «чистые» арии составляют только половину от общего числа номеров (двадцать из сорока). В опере девять (!) *accompagnato*, два ариозо и шесть ансамблей: четыре дуэта, терцет и заключительный «хор»-квнтет №40 в ритме гавота. Патетическая увертюра *fis-moll* написана в форме четырехчастной сонаты *da chiesa*. Небольшая *sinfonia* № 3 *F-dur* открывает сцену волшебства Зороастра и впервые переключает тональную драматургию из диезной сферы в бемольную<sup>1</sup>. Взволнованная *sinfonia* № 25 *d-moll* выполняет функцию увертюры к III акту, а искрящаяся радостью *sinfonia* № 37 *B-dur* обрисовывает эпизод пробуждения Орландо и его исцеления Зороастром.

Небольшой любовный дуэт Анжелики и Медора № 10 *B-dur* – первый номер с их участием (Анжелика ранее была занята только в *secco*, а первое появление Медора совпадает с началом дуэта). Так, вместо «выходной» арии звучит «выходной» дуэт неразлучной пары. Символический драматургический штрих! – Анжелика и Медор с самого начала оказываются вместе, а любовь Орландо обречена на безответность. Завершается первый акт терцетом Анжелики, Доринды и Медора № 16 *G-dur* – легким, воздушным, словно «заговорщики» с облегчением вздыхают после ухода Орландо<sup>2</sup>. Оба ансамбля образуют образно-смысловую и архитектурную арку, обрамляя развернутый эпизод объяснения Анжелики и Орландо. В третьем акте великолепен трагикомический дуэт-ариозо № 27, обрисовывающий нелепость галантных ухаживаний рыцаря за пастушкой. Церемонные поклоны несчастного Орландо в ритме медленного менуэта без устойчивого тонального центра (*Largo*, 3/4,

---

<sup>1</sup> С началом новой сцены (появление Доринды) возвращаются диезные тональности – волшебный мираж рассеялся!

<sup>2</sup> Необычайно развернуто (18 тактов) инструментальное вступление терцета, тогда как реприза значительно сокращена, что придает ансамблю особую динамичность.

чередование *g-moll*, *F-dur*, *B-dur*) сменяются удивленно-взволнованными фразами Доринды в размере 4/4 на фоне фигураций шестнадцатых. Неожиданно окончание дуэта, *attacca* переходящего в диалог *secco*. Необычен и дуэт № 33 *f-moll*, в котором Гендель отказывается от *da capo*, соединяя контрастные аффекты и усиливая динамизм сцены, – сначала жалобные мольбы Анжелики и яростные реплики Орlando звучат раздельно, в кульминации они совмещаются. Далее следуют короткий *secco* и *accompagnato-furioso* № 34 – взбешенный, не владеющий собой Орlando реализует свою угрозу. Дуэт № 38 *fis-moll*, предваряющий заключительную сцену оперы, решен в форме диалогического ариозо: горько раскаивается исцеленный Орlando, затем появляется спасенная Зороастром Анжелика.

Все *accompagnato* представляют собой насыщенные действием сцены. Некоторые из них завершаются внезапным вторжением *secco* (*accompagnato e Recitativo* № 1 *h-moll* – Зороастр, наблюдающий за звездным небом); за другими следует ария, образуя развернутую, но и более традиционную оперную форму (*accompagnato* № 5 *f-moll* и ария № 6 *F-dur* Орlando, выражающего свое неоднозначное отношение к представленной волшебником аллегорической картине); третьи являются лишь составной частью масштабной сцены (*accompagnato* Доринды № 7 *A-dur* – пятитактовый *secco* Доринды – ария Доринды № 9 *d-moll*; сцена снятия волшебных чар: *accompagnato* Зороастра № 36 *b-moll* и *sinfonia* № 37 *B-dur*).

Уникальна в мировой оперной литературе сцена сумасшествия Орlando. По масштабу и нестандартности используемых средств ей уступают даже знаменитые монологи Цезаря, сцена смерти Баязета, мрачные видения больного Адмета или сцена Геракла в преисподней. Грандиозное (195 тактов!) *accompagnato* № 2 включает шесть контрастных эпизодов. Сцена открывается тревожной пульсацией оркестра на обращении трезвучия *G-dur*, но уже с первыми страстно-декламационными репликами несчастного Орlando гармония усложняется, начинают преобладать уменьшенные аккорды – безумцу мнится, что он окружен терзающими его фуриями. Ирреальный образ Харона и его страшной лодки, скользящей по мрачным водам Стикса, передается редчайшим в практике XVIII века размером 5/8. Жуткий лай Цербера живописуется

в разделе *c-moll Andante* 6/8. На протяжении сцены оркестр то вторит вокальному голосу мощным унисоном, то тонко взаимодействует с ним, то оставляет его без поддержки, то принимает на себя изобразительную функцию. За леденящим душу фантастическим гавотом *alla breve F-dur* следует построенная на хроматически нисходящих басах трагическая пассакалия *d-moll Larghetto* 3/4.

Роль Орlando и по значению, и по совокупности выразительных средств намного превосходит партии остальных персонажей<sup>1</sup>. Характеристика его состоит из трех различных, но взаимосвязанных образов: Орlando-рыцарь, Орlando-влюбленный, Орlando-пораженный безумием. При этом присущие герою «подлинные» черты остаются узнаваемыми и в сценах безумия, несмотря на их намеренное окарикатуривание. Впервые Орlando выступает с мужественным ариозо № 2 *E-dur*, весьма кратким (всего 16 тактов) и намечающим лишь внешний облик юного рыцаря. Более полно темперамент Орlando, увлекающегося и склонного к экзальтации, раскрывается в его ответе на зороастровское назидание-искушение – уже упомянутые *accompanato* № 5 и ария № 6. «Менуэтная» поступь этой арии тонко перекликается с едва ли не гротесковой «галантной» сценой с Дориндой. Неоднозначно воспринимается героическая ария № 15 *B-dur*, в которой нет никаких черт «снижения» или иронии, но контекст сценической ситуации – воодушевленный мнимой приветливостью Анжелики, влюбленный юноша отправляется на подвиги – вызывает чувство именно иронии, быть может, горькой, и невольного сострадания к наивному герою. Ария № 19 *e-moll* еще пребывающего в здравом уме, но уже пораженного «безумием» ревности рыцаря – стремительное *allegro* со сверкающим контрапунктом голоса и оркестра. Обе последние описанные арии корреспондируют с трагикомическими эпизодами третьего акта.

Противопоставление образу Орlando нежного образа Анжелики создает почти шекспировскую коллизию в драматургии – юная героиня оказывается невольной виновницей всех бед и страданий ее спасителя. Обе арии из первого акта мажорны, грациозны и неотразимо обаятельны. Ария № 11 *B-dur* обращена к Медору и выражает (не без чудесного

---

<sup>1</sup> Орlando занят в 15 номерах, Доринда – в 11, Анжелика – в 11, Зороастр – в 8, Медор – в 7.



лукавства!) радость сердечной победы. Ария № 14 *G-dur* – безапелляционный приказ Орlando отправляться в героический поход, не подчиниться которому рыцарь просто не в состоянии, столь восхитительна повелительность графически четкого «жеста» хрупкой и изящной мелодики. Все следующие арии Анжелики минорны, но оттенки настроений тонки и разнообразны: тревожная патетика арии № 22 *e-moll*, тихая печаль арии-пасторали № 23 *g-moll* с нежным пением струнных и флейт, трогательная меланхолия арии № 29 *a-moll*. Подлинного трагизма образ Анжелики достигает в упомянутом ранее дуэте № 33.

Пасторальному образу Доринды принадлежит важная роль и в эстетической концепции, и в драматургии спектакля. В Доринде возрождается дух и аромат «Верного пастуха» или «Ациса и Галатеи», в известной степени, предвосхищаются моцартовский Керубино, корсаковский Лель. Доринда – своего рода земное воплощение Венеры, непобедимая сила которой постоянно витает над героями. Вздохи любовного томления украшают арию № 9 *d-moll*, светлым пасторальным колоритом отмечена ария № 13 *B-dur*. Две миниатюрные пьесы открывают второй акт: полное любовных грез ариозо № 17 *A-dur* 12/8 и подернутая дымкой меланхолии сицилиана № 18 *c-moll*, следующая за драматическим объяснением с возвратившимся рыцарем (Орlando узнает свой перстень, подаренный им Анжелике). Единственная в третьем акте сольная пьеса Доринды – полное трепетных колоратур *allegro* № 30 – подобна лучу солнца, пробивающемуся сквозь грозную тучу<sup>1</sup>.

Три арии Медора представляют образ близкий и Ацису (ария № 12 *a-moll*), и мечтательным, благородным, но несколько пассивным героям эпохи раннеромантической оперы (идиллическая ария № 21 *B-dur* и небольшая печальная сицилиана № 26 *d-moll*).

Импозантна и драматически действенна партия Зороастра – главного «режиссера» представления, герои которого, подобно персонажам «Деревенского колдуна», «Бастьена и Бастьены», «Волшебной флейты», постоянно вырываются из-под опеки своего покровителя и оказываются в бурном океане противоречивых чувств и страстей. Ария № 4 *B-dur*, в которой волшебник наставляет Орlando, и тонально, и маршеобразным

---

<sup>1</sup> Подобная функциональная роль в драматургии была присуща и Дамону из «Ациса»: выступления Доринды нередко снимают драматическое напряжение.

характером перекликается с арией № 15 отправляющегося на подвиги юноши. Величественна и благородна идущая в ритме торжественного менуэта ария № 20 *D-dur* в сцене с Анжеликой и Медором. В размашистом мелодическом движении решена взволнованная ария № 32 *c-moll*. Последняя сольная пьеса Зороастра – *accompanato* № 36 *b-moll*, открывающий сцену исцеления Орlando, – пример изысканной простоты выразительных средств, применяемых композитором для изображения таинственных медитаций чародея.

В трех созданных после «Орlando» «волшебных» операх Гендель развивает прежние новаторские достижения. В «Ариадне на Крите», втором обращении к образу Тезея, увертюра *d-moll* – пример оригинальной трактовки внешне вполне традиционной формы. После сурового медленного вступления и волевой стремительной фуги заключительный раздел (менуэт *D-dur*) звучит при открытом занавесе – корабль Тезея причаливает, и прибывшие вступают на критскую землю. Задолго до Глюка и Моцарта Гендель прибегает к приему, который считался новым во времена обеих «Ифигений» (70-е годы) и «Идоменей» (начало 80-х)! «Праздничное звучание танцевального напева напоминает жертвенные танцы, религиозные храмовые марши» [16, с. 741], столь характерные для Глюка и Моцарта.

В «Альчине» восхищает единство музыкально-драматических средств, новизна мелодического стиля, яркая характеристичность ведущих персонажей<sup>1</sup>, разнообразие танцевальных, хоровых и инструментальных разделов, интонационно скрепляющих целое. Наконец, в «Юстине» отметим предвосхищение амплуа «героического тенора» в партии Виталиана, написанной для Джона Бирда<sup>2</sup>.

Во всех рассмотренных операх, как и в «Волшебной флейте», воспевается стойкая, самоотверженная любовь, как правило, соединенная

---

<sup>1</sup> Партия Руджеро предвосхищает тип «романтического» героя, а в мелодике арий мудрого Мелиссо, жизнерадостной Брадаманты, ревнивого Оронте, экзальтированной Морганы и юного Оберто, образ которого дан в развитии, ощутима близость манере младших современников – Н. Йомелли и Т. Траэтты. Главная героиня, Альчина, наследуя «инфернальным» образам Армиды, Медеи, Мелиссы, проходит путь от бесстрастной волшебницы до глубоко любящей и страдающей женщины. «Альчина» – одна из наиболее репертуарных опер Генделя на рубеже XX-XXI столетий!

<sup>2</sup> Впоследствии он блистал в теноровых партиях английских ораторий Генделя.

с верным и мужественным служением долгу. Моцартовская Памина словно вырастает из обаятельных образов героинь Генделя – Альмилены, Альцесты, Агилеи, Орианы, Ариадны, Брадаманты, а Тамино сочетает многие лирико-патетические черты Ринальдо, Тезея, Руджеро и, в особенности, Амадиса и Орландо. Одновременно цельный и противоречивый образ Царицы Ночи вбирает и типовые, и сугубо индивидуальные штрихи, которыми так богаты демонические, но глубоко очеловеченные фигуры Армиды, Медеи, Мелиссы, Альчины. Человечность, присущая неудачливым интригующим соперникам в операх Генделя (Аргант в «Ринальдо», Эгей в «Тезее», Дардан в «Амадисе», Тразимед в «Адмете», безумный Орландо, Оронте в «Альчине», Таврид в «Ариадне»), не чужда даже оперному «злодею» Моностатосу, особенно в комических эпизодах. Комическое начало, характерное для побочных сюжетных линий, не только оттеняет пафос высоких страстей, но зачастую, «снижая» его, избавляет от пресловутой ходульности (у Генделя – Геракл, комедийная интермедия Орино и Росильды из «Адмета», образ Доринды и элементы трагикомедии в сцене безумия Орландо; в «Волшебной флейте» – три дамы, танцующие стражники, Папагено и Папагена). Уникально функциональное родство философски глубоких образов Зороастра в «Орландо» и Зарастро в «Волшебной флейте» – мудрых и благородных повелителей-чародеев.

И у Генделя («Орландо», «Ариадна», «Альчина», «Юстин»), и у Моцарта увертюра зачастую устанавливает тональные центры и тесно связывается с другими оркестровыми разделами, хорами, танцами. Оркестровые эпизоды могут встречаться по ходу действия (картины битв, поединков, бегств, шествий; в «Волшебной флейте» – марши жрецов, шествие Зарастро, испытания «водой и пламенем»).

Насколько близки принципы интонационно-тональной драматургии «Волшебной флейты», например, «Амадису» и «Орландо» (см. выше), явствует из соответствующих разделов исследований Е. Чигаревой [13, с. 135-136], Е. Черной [12, с. 426]. Завершая феноменальный по глубине анализ финала «Волшебной флейты», Г. Аберт писал: «К той же взаимосвязи относится частое возвращение определенных гармонических и ритмических деталей и выбор тональностей, символичностью которого особенно поражен Бетховен. Отбор тональностей <...> служит

основной идее, так что повторение той же тональности всегда имеет совершенно особенное значение» [2, с. 370]. «Тональность основной мистической идеи – *Es-dur*, тональность мира жрецов – *F-dur*, тональность враждебных, мрачных сил – *c-moll*, за веселым миром комических персонажей сохраняется тональность *G-dur*. Тональность страдания – *g-moll*. В кульминациях представители обеих враждующих сил переходят из своих сфер в более острые тональности, Царица, например, – в *d-moll*, а Зарастро – в *E-dur*» [2, с. 364, сноска 307].

Намеченный ход рассуждений может быть продолжен и существенно дополнен. Шиканедер в рамках финала, включающего шесть относительно замкнутых разделов, менее чем за полчаса ловко завершает все четыре сюжетные линии (Памина и Тамино, Папагено и Папагена, Моностатос и Царица Ночи с дамами, народ и Зарастро со жрецами), а Моцарт устраивает головокружительное «путешествие» по музыкальным стилям XVIII века. Стройно симметричен общий тональный план: *Es-dur – c-moll – C-dur – G-dur – c-moll – Es-dur*. Однако внутри каждого раздела тональное движение изменчиво, нестабильно, как динамичны и события, в нем происходящие. Так, в ансамбле трех мальчиков с полубезумной Паминой (№ 21) тональный центр смещается едва ли не потактно, мелькание зловещего *c-moll* словно напоминает о реальной смертельной опасности (*c-moll* – Тамино и змей), *g-moll* – тональность страданий Царицы-матери и ее дочери. Сразу после счастливого спасения Памины вновь сгущается угроза смерти: два воина готовят Тамино к страшному испытанию. На смену романсовому, грациозному «чувствительному» стилю приходит суровая архаика хоральных вариаций и изощренной контрапунктической техники. Кульминация подчеркнута звучанием неаполитанского секстаккорда, до того на мгновение блеснувшего и в предыдущем пении мальчиков<sup>1</sup>. По звучанию и технике письма сцена чрезвычайно близка не только образцам, на которые указывает Аберт [2, с. 350-352], но в не меньшей степени знаменитому

---

<sup>1</sup> Его леденящее звучание пронизывает всю оперу: Тамино и змей, первый речитатив (окончание) и обе арии Царицы Ночи, окончание арии Памины в «материнском» *g-moll*, наконец, в сцене покушения Папагено на самоубийство; кроме того, низкая вторая ступень *c-moll* словно увлекает злодеев в преисподнюю (окончание предпоследней одиннадцатой картины).

терцету Ациса, Галатеи и Полифема Генделя (*HWV 49<sup>a</sup> № 17 c-moll*) и полифонической обработке хорала

«*Aus tiefer Noth*» из его же *Foundling Hospital Anthem* (*HWV 268 № 2 g-moll*) – оба произведения были хорошо известны Моцарту. Патетическое выступление Тамино, готового идти на смерть (*f-moll*, вновь неаполитанский секстаккорд), прерывается звучащим вдалеке голосом Памины, и колорит тотчас меняется; ратники тоже преображаются и «аккомпанируют» Тамино в танцевальной манере французской комической оперы. В обращении Памины к Тамино словно оживает ее «портрет», но та же интонация звучит не в *Es-dur*, как в первой арии принца, а на тон выше, в тональности арии Зарастро (№ 10).

Тональные и интонационные связи между ситуациями и состояниями персонажей не только обеспечивают единство драматургии, но и становятся у Моцарта гарантом единства стилистического, которое остается незыблемым, несмотря на постоянное соседство и стремительное чередование казалось бы мало совместимых стилистических манер. Первые десять тактов оркестра в сцене перехода через огненную пещеру, повторяющиеся перед прохождением через водопад, их тихая торжественность явно были вдохновлены *обобщенным* выражением просветленного таинства, представленным в траурном марше из «Саула» *HWV 53 №77<sup>b</sup> C-dur* (!) и «Самсона» *HWV 57 №53<sup>b</sup> D-dur*.

Трудно согласиться с Абертом в том, что следующая за этим «трагикомедия Папагено» – комическая параллель к сцене покушения Памины на самоубийство, которой она аналогична по своему развитию. Он и сам чуть позже, по существу, противоречит себе: «Вот теперь Папагено теряет самообладание: в поистине жалобном *Andante g-moll* с устремленной вниз мелодией и с неаполитанской секстой он прощается с лживым миром» [2, с. 356]. Папагено идет вешаться *взаправду*, а не понарошку! Как и все герои Моцарта, он просто *не умеет* притворяться, как не умеют притворяться Гульельмо и Феррандо, будто бы *понарошку* ухаживающие за Дорабеллой и Фьёрдилиджи. В этом особый артистизм Моцарта, способность совершенно «воплощаться» в своих героев, всерьез сочувствовать им. Так, и Царица Ночи, наследуя генделевским «инфернальным» героиням, не менее убедительна и в образе нежно любящей страдающей матери; не случайно тень ее образа не оставляет Памину –

и тонально, и интонационно. Пародия в современном смысле абсолютно несвойственна Моцарту, и не случайно, что зона применения неаполитанского секстаккорда всегда расположена внутри сферы величественного и возвышенного, подлинного. Здесь автор «Волшебной флейты» вновь близок Генделю: в частности, прощальный *accompanato* умирающего Ациса, следующий за упомянутым терцетом; средний раздел альтовой арии № 5 из «Мессии» *HWV 56 (Prestissimo, F-dur)*, где текст повествует об очищающем пламени; там же *accompanato* тенора № 24 (*Larghetto, b-moll*), посвященное теме одиночества и страдания Христа; начало упомянутого хора № 2 из антема *HWV 268 (Grave, g-moll)*, где «брошенный» неаполитанский секстаккорд с первых тактов заявляет об особой значимости милосердия.

«Волшебная флейта», последний зингшпиль Моцарта, синтезирует жанровые признаки всех важнейших явлений в опере XVIII века – как комедийных (итальянская *buffa*, французская комическая опера, австро-немецкий зингшпиль), так и серьезных (неаполитанская и венецианская *seria*, французская лирическая трагедия с ее многочисленными разновидностями, реформаторские оперы К. В. Глюка). До этого, в границах эпохи «высокого барокко» подобный синтез осуществил Г. Ф. Гендель – тенденция к смешению комического и серьезного в их немецких, французских и итальянских проявлениях прослеживается от первой его оперы («Альмира» *HWV 1*, Гамбург, 1705) до последней («Дейдамия» *HWV 42*, Лондон, 1741). Моцартовский синтез уже целиком принадлежит новой эпохе, эпохе венского классицизма с характерной для него симфонизацией оперы и таких вокально-инструментальных жанров, как мессы, оратории.

Знал ли Моцарт оперы Генделя? Возможно, – так как партитуры Генделя издавались еще при его жизни и были доступны многим в библиотеках и в частных собраниях и в Лондоне, и на континенте. Важнее другое: «временно удалившись от сцены», оперы Генделя еще долго были на слуху и продолжали оказывать влияние на творчество младших современников (немцев, итальянцев, французов<sup>1</sup>, Глюка), во

---

<sup>1</sup> Так, великий Ф. Филидор (1726–1795) непосредственно общался с Генделем и хорошо знал его музыку [3, с. 174]. Кроме того, в 30-е годы его операм посвящались восторженные стихи, в которых среди прочих, упомянуты «Ринальдо» и «Адмет» [8, с. 576].

многим сформировавшим интонационный тезаурус Моцарта<sup>1</sup>. Кроме того, интонационный интеллект Моцарта на основании глубокого изучения инструментальной и ораториальной музыки Генделя по существу «реконструирует» его оперный стиль. Опираясь на него, как на некую энциклопедию достижений ближайшего прошлого, он приходит к созданию собственной, неповторимо-оригинальной оперной концепции. «Волшебные оперы» Генделя и Моцарта, разумеется, принадлежат к разным эпохам и предполагают разную культуру слышания и слушания музыки. Но истинно великое востребовано всегда, всегда родственно друг другу. Родственно вне времени...

#### **Список использованной литературы**

1. Аберт Г. В. А. Моцарт/ Герман Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1990. — Ч. 2, кн. 2. — 560 с.
2. Брянцева В. Н. Французская комическая опера XVIII века : пути развития и становления жанра / В. Н. Брянцева. — М. : Музыка, 1985. — 312 с.
3. Булычева А. В. Сады Армиды : Музыкальный театр французского барокко / Анна Булычева. — М. : Аграф, 2004. — 448 с. — (Волшебная флейта).
4. Грубер Р. И. Гендель / Р. И. Грубер. — Л. : НИИ искусствознания, 1935. — 126 с.
5. Луцкер П. В. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. Под знаком Аркадии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : [Б. и.], 1998. — 438 с.
6. Луцкер П. В. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазियो / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : [Б. и.], 2004. — 767 с.
7. Материалы и документы по истории музыки. Т 2. XVIII век / пер. с ит., фр., нем., и англ. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. — М. : ОГИЗ : Гос. муз. изд-во, 1934. — 604 с.
8. Роллан Р. Гендель / Ромен Роллан ; [сост., ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцевой]. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
9. Федосеев И. С. Оперное творчество Г. Ф. Генделя : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / И. С. Федосеев ; С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 1996. — 36 с.
10. Федосеев И. С. Оперы Г. Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720—1728) / И. С. Федосеев. — СПб. : Сударыня, 1996. — 156 с.

---

<sup>1</sup> Не так ли происходило с наследием Шютца, Монтеверди, Пёрселла, в полной мере оцененным спустя столетия?

11. Черная Е. С. *Моцарт и австрийский музыкальный театр* / Черная Е. С. — М. : Гос. муз. изд-во, 1963. — 435 с.
12. Чигарева Е. И. *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени : худож. индивидуальность, семантика* / Е. И. Чигарева. — Изд. 2-е, испр. — М. : УРСС, 2001. — 279 с.
13. Эйштейн А. *Моцарт : личность, творчество* / А. Эйштейн ; [пер. с нем. Е. М. Закс]. — М. : Музыка, 1977. — 355 с.
14. Bimberg G. *Dramaturgie der Händel-Opern* / Guido Bimberg. — Halle (Saale) : Martin-Luther-Universität Halle-Wittenber, 1985. — 110 S.
15. Leichtentritt H. *Händel* / H. Leichtentritt. — Stuttgart ; Berlin : Deutsche Verlags-Anstalt, 1924. — 871 S.
16. Sigmund-Schultze W. *Georg Friedrich Händel* / W. Sigmund-Schultze. — Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980. — 225 S.
17. Sigmund-Schultze W. *Wolfgang Amadeus Mozart unter dem Einfluss Georg Friedrich Händels* / Walther Sigmund-Schultze // *Händel-Jahrbuch*. — Leipzig, 1956. — 2 Jg. [VIII]. — S. 21—56.

УДК 78.071.1 : 782.1(430) “18”

**Ирина Иванова, Адиля Мизитова**

### **ОПЕРНЫЕ ОПЫТЫ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА**

*Авторы рассматривают лидершипиль «Возвращение с чужбины» в контексте оперных исканий Ф. Мендельсона. Приводятся высказывания композитора, раскрывающие некоторые представления о его идеале оперного искусства. Особая расположенность Ф. Мендельсона к жанрам национального театра объясняется его связями с культурой бидермайера. Даны сведения о И. Ф. Райхардте как о создателе жанра лидершипиль в немецкой музыке.*

**Ключевые слова:** Ф. Мендельсон, И. Ф. Райхардт, лидершипиль, бидермайер, Hausmusik.

**Ирина Иванова, Аділя Мізітова**

**ОПЕРНІ СПРОБИ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА.** *Автори розглядають лідершипіль «Повернення з чужини» в контексті оперних пошуків Ф. Мендельсона. Наводяться вислови композитора, що розкривають*



деякі уявлення про його ідеал оперного мистецтва. Особлива прихильність Ф. Мендельсона до жанрів національного театру пояснюється його зв'язками з культурою бідермайєра. Надані відомості про Й. Ф. Райхардта як засновника жанру лідершпіля в німецькій музиці.

**Ключові слова:** Ф. Мендельсон, Й. Ф. Райхардт, лідершпіль, бідермайєр, Hausmusik.

*Iryna Ivanova, Adilya Mizitova*

**F. MENDELSSOHN'S OPERA EXPERIMENTS.** *The authors consider the Liederspiel «Die Rückkehr aus der Fremde» in the context of F. Mendelssohn's opera tries. They cite some of the composer's judgements which show his view on his ideal of opera art. F. Mendelssohn's liking for national theatre genres results from his connections to Biedermeier culture. The article gives information about I. F. Reichardt as a creator of Liederspiel genre in German music.*

**Key words:** F. Mendelssohn, I. F. Reichardt, Liederspiel, Biedermeier, Hausmusik.

Романтическая опера XIX века в австро-немецкой культуре привычно связывается в украинском и российском музыкознании с тем направлением, которое было открыто «Ундиной» Э. Т. А. Гофмана и «Фаустом» Л. Шпора и плодотворно продолжено «триадой» К. М. Вебера, музыкально-сценическими сочинениями Г. Маршнера, А. Лорцинга, Р. Шумана, раннего Р. Вагнера – от «Фей» до «Лоэнгрин». Возникнув на основе национального зингшпиля, романтическая опера, на первый взгляд, поглотила его, вытеснив на периферию музыкальной культуры. Между тем, как показывает реальная картина творчества мастеров австро-немецкой оперы, комическая линия жанра успешно продолжала свое существование. Отчасти она привлекала внимание украинских музыковедов, определяя тематику, как дипломных работ, так и развернутых научных статей. Несмотря на это, общая панорама жанра не претерпевала существенных изменений, сохраняя пиететное отношение к признанному типу оперной поэтики, которая неизменно выступала эмблематичным выражением типологических свойств австро-немецкого музыкального театра XIX века. Отсюда недооценка начинаний Ф. Шуберта, лишь в последнее время подвергающихся научной коррекции [8], и музыкально-сценических опытов Ф. Мендельсона, также отдавшего

дань этой сфере творчества<sup>1</sup>. На первый взгляд, наследие композитора не дает оснований для причисления его к ряду «театральных». Действительно, Ф. Мендельсон не оставил столь впечатляющих, сохраняющих сценическую жизнь ярких оперных образцов, которые можно было бы объединить понятием «театр Мендельсона». Между тем, как свидетельствует список сочинений композитора, его интерес к сценическому искусству, возникший буквально с первых профессиональных шагов, не угасает до конца жизни. В марте 1820 года юный автор пишет драматическую сцену «*Quel bonheur pour mon coeur*» («Какая радость моему сердцу») по Жан-Пьеру Клари де Флориану (1755-1794), а несколько месяцев спустя – *Lustspiel* «*Ich, J. Mendelssohn...*»<sup>2</sup>. С этого момента и вплоть до 1829 года композитор создает пять зингшпилей и лидершпиль «Возвращение с чужбины» («*Heimkehr aus der Fremde*»). Десять лет спустя Ф. Мендельсон выступает в новом амплуа – автора музыки к драматическим спектаклям: «Рюи Блаз», «Антигона», «Сон в летнюю ночь», «Эдип в Колоне», «Аталия». Во фрагментах остался замысел оперы «Лорелея» по Э. Гайбелю.

Возможно, стремление композитора в пору юности достичь успеха на оперной сцене подогревалось амбициозными побуждениями его родителей. Как пишет Бернхард Бартельс (*Bernhard Bartels*), мать композитора Леа имела намерения поставить «Свадьбу Камачо» в придворной опере, но из-за сопротивления генерального музыкального директора Г. Спонтини она прозвучала лишь два года спустя (1827) с подмостков драматического театра [11, с. 68-69]. В связи с этим событием Арнд Рихтер (*Arnd Richter*) приводит письмо Ф. Мендельсона отцу: «<...> “Свадьба” теперь забыта в Берлине; они ее снова возобновят, и тогда

---

<sup>1</sup> Было бы неправомерным говорить о полном забвении оперного наследия композитора в XX веке. Так, например, в 1962 году городской театр Виттенберга представил новую инсценировку зингшпиля «Солдатская любовь» (1820) в обработке партитуры Вальтера Хербста; в том же году в Берлинской *Komische Oper* силами студенческого ансамбля Восточноберлинской консерватории был исполнен зингшпиль «Два педагога» (1821); а в 1977 году Баварское телерадиовещание показало лидершпиль «Возвращение с чужбины» (1829) при участии известных исполнителей: Ханны Шварц, Хелены Донат, Петера Шрайера. Дитера Фишер-Дискау и Бенно Куше под руководством Хайнца Вальберга [14, с. 55-57, 61].

<sup>2</sup> Напомним, что первое из имен композитора – Якоб (*Jacob*).

станет ясно, жить ей или умереть. Если она продержится, то ее найдут другие театры, если нет, то постановки на других сценах не помогут ей, а вот мне повредят <...>. Как считает музыковед, из содержания приведенного письма явствует, «что проект “Камачо” был родительским предприятием» [18, с. 90-91]. Симптоматично, что А. Рихтер называет «Свадьбу Камачо» единственной оперой Ф. Мендельсона.

Означает ли это, что композитор в зрелые годы не тяготел к завоеванию оперной сцены? Ответить на этот вопрос пытается Вульф Конольд (*Wulf Konold*) [15]. В качестве свидетеля его активных оперных исканий он привлекает вхожего в дом Мендельсонов с начала 20-х годов певца, актера и режиссера Эдуарда Девриента. Как замечает В. Конольд, в противовес друзьям семьи доктору Иоганну Людвигу Касперу и Карлу Клингеману – либреттистам зингшпилей юного Феликса, Э. Девриент считал его готовым для создания серьезной оперы. Однако композитор отверг предложенные певцом тексты. Первый из них, воспроизводящий эпизод освобождения Иерусалима, Ф. Мендельсон нашел слишком трудным для себя. Что касается второго, то он не понравился композитору, поскольку главный герой Ханс Хайлинг был ему несимпатичен, а стихи не пришлись по душе. Кроме того сюжет показался ему слишком похожим на «Фрайшюца» К. М. Вебера. Как бы то ни было речь должна идти не о качестве либретто, предложенном Э. Девриентом, а о субъективном неприятии его Ф. Мендельсоном. Показательно, что в 1833 году в Берлине с успехом была поставлена опера «Ханс Хайлинг» Г. Маршнера на этот же текст [15, с. 226-228]. Вместе с тем, Ф. Мендельсон не оставляет поисков оперного либретто. Об этом говорят его переговоры с театром *Drury Lane Theatre* и с руководством Мюнхенского театра. Он также планировал взять версию шекспировской «Бури» Карла Иммермана, для чего ездил для переговоров с поэтом в Дюссельдорф. Долгое время в переписке с К. Клингеманом обсуждался план либретто «*Pervonte*» по комедии Августа Фридриха Фердинанда фон Коцебу, но и он остался неосуществленным. «В последующие годы, – пишет В. Конольд, – Мендельсон больше не занимался так сильно своими оперными планами, но все время говорил о новых проектах и новых текстах» [15, с. 233]. Мощным стимулом для дальнейших «оперных страданий» композитора послужило его увлечение шведской певицей Дженни

Линд. Он возобновляет переговоры с Э. Девриентом, не столько предлагая конкретные идеи, сколько выдвигая основные принципы: «Это должно быть немецким, благородным и веселым: пусть это будет рейнское народное сказание или еще какое-либо подлинно национальное событие, или сказка, или настоящий главный герой (как в “Фиделио”). Это не Кольхас и не Синяя борода, или Андреас Хофер или Лоре Лей – но это может быть понемногу всего от всех!» [цит. по: 15, с. 235]. Одновременно композитор обсуждал возможный замысел оперы с немецкой актрисой и писательницей Шарлоттой Бирх-Пфайффер (1800-1868). Он даже планировал заполучить в качестве либреттиста Эжена Скриба, что довольно странно, учитывая нелюбовь Ф. Мендельсона ко всему французскому. Однако лишь в сотрудничестве с поэтом Эммануилом Гайбелем над созданием «Лорелеи» дело дошло до сочинения музыки.

Приведенная в работе В. Конольда любопытная информация об оперных «странствиях» немецкого романтика заставляет задуматься над парадоксальным несоответствием прилагаемых усилий и полученных художественных результатов. Заметим, что вынесенный в качестве заглавия вопрос – «Неудача с оперой?» – остается риторическим, поскольку автор завершает свое повествование фактически многоточием, предоставляя читателю либо исследователю найти свой вариант ответа. Выскажем некоторые соображения по этому поводу. Складывается впечатление, что Ф. Мендельсон не имел достаточно четких представлений об идеальном облике оперного сочинения. В письме к отцу, относящемся к периоду, последовавшему за премьерой «Свадьбы Камачо», композитор писал: «В инструментальной музыке (и это мои собственные слова, дорогой отец) я проложил свою собственную дорогу, а в остальном пока нет. Я знаю, что смогу сделать это и в оперном жанре, <...> поэтому я буду продолжать работать, пока найду возможность ясно выразить мои мысли насчет оперы <...>» [цит. по: 18, с. 91]. Судя по приведенным выше рекомендациям Э. Девриенту в отношении искомого оперного сюжета, он находился на перепутье и, возможно, в «Лорелее» смог бы обрести себя.

И все же отдельные мысли, высказываемые Ф. Мендельсоном в письмах, позволяют понять, что хотел и чего он не приемлел в оперном жанре. Так, в достаточно резких выражениях он критикует современную

французскую оперу, резюмируя: « <...> да, это произвело впечатление, но у меня нет для такого музыки. Потому что это низко, и если сегодня этого требует время и это необходимо, то лучше я буду писать церковную музыку» [цит. по: 15, с. 231]. В связи с приведенной выдержкой В. Конольд замечает, что «бидермайеровски-чопорная позиция», «строгое еврейское воспитание», отвергающее «всякую эротику», нелюбовь к эффектности, «без чего опера – по крайней мере, для того понимания времени – не могла обойтись», заставляли Ф. Мендельсона остро чувствовать «проблематику жанра на духовном уровне» [15, с. 231]. Лирик и поэт по своей природе, последовательно избегавший любых крайностей в искусстве, композитор неизменно стремился к простоте и безыскусности высказывания. Возможно, он был знаком с теорией драматической литературы Августа Шлегеля, который выдвинул положение о двух типах художественной формы. «Механической, – писал йенский романтик, – является та форма, которая путем внешнего воздействия придается какому-либо материалу только как случайное дополнение, без отношения к его сущности. <...> Органическая форма, напротив, является прирожденной, она строит материал изнутри и достигает своей определенности одновременно с полным развитием первоначального зачатка. Такие формы мы встречаем в природе <...>» [9, с. 255]. Созвучным воспринимается пожелание Ф. Мендельсона к оперной драматургии с исторической фабулой. События не должны были складываться в отдельные мелодраматические картины, а представлять собой органичное единство, характеры получать естественное развитие, вызывая живое сочувствие слушателей: «Я хочу попытаться написать не эффектную пьесу (хотя я все возможные эффекты, которые получатся из этого, горячо приветствую), а по-настоящему искреннее, произрастающее само из себя произведение искусства, если я возьмусь за оперу. А такое я хотел бы получить уже в самом материале» [10, с. 63].

Итак, если обращение композитора к зингшпилю можно объяснить «школьным» заданием, стремлением охватить как можно более широкий круг жанров, то создание лидершпиля «Возвращение с чужбины» («*Heimkehr aus der Fremde*») на пороге творческой зрелости (1829), несомненно, стало результатом сознательного выбора. Поэтому, не ставя перед собой цели представить музыкально-сценические опусы Ф. Мендельсона

в полном объеме, остановимся на этом сочинении, возникшем по поводу серебряной свадьбы родителей композитора, которая отмечалась 22 декабря 1829 года. Напомним, что родоначальником жанра лидершпиля считается Иоганн Фридрих Райхардт (1752-1814), один из признанных представителей второй берлинской песенной школы. Поскольку фигура этого уникального в своем роде человека не получила достойного освещения в отечественной науке, кратко представим его творческий путь и вклад в национальную культуру.

И. Ф. Райхардт родом из Кенигсберга. Он вырос в атмосфере музыки, упражняясь в игре на скрипке и фортепиано и изучая теоретические предметы у И. Ф. Харткноха, К. Г. Рихтера, Ф. А. Файхтнера. К музыкальным увлечениям вскоре добавились философские и литературные интересы. Он познакомился с И. Кантом, по рекомендации которого в 1768 году стал изучать право в университете. Музыкальное образование И. Ф. Райхардт пополнял в многочисленных поездках по Германии и Богемии, а также благодаря общению с именитыми музыкантами, в том числе Ф. Бендой<sup>1</sup>, И. А. Хиллером, К. Г. Нефе, Ф. К. Душеком, К. Ф. Э. Бахом. Как пишет Х.-Г. Оттенберг (*Hans-Günter Ottenberg*), встреча с И. А. Хиллером стимулировала его на создание зингспиелей «Гензхен и Гретхен» и «Панорама Амура» [16, с. 1471]. Этот же музыковед отмечает воздействие на композиторский вкус И. Ф. Райхардта ораторий Г. Ф. Генделя и клавирной музыки К. Ф. Э. Баха. Образцами оперы *seria* для него служили сочинения И. А. Хассе и К. Г. Грауна – основателя и руководителя Берлинского оперного театра (1742). Впоследствии, во время посещения Парижа, И. Ф. Райхардт впервые услышал оперы К. В. Глюка, «в которые сразу влюбился» [16, с. 1473]. Музыкальные

---

<sup>1</sup> Франтишек (Франц) Бенда (1709-1786) – старший брат Й. А. Бенды, основоположник немецкой скрипичной школы, автор 17 симфоний, 15 сохранившихся скрипичных и двух флейтовых концертов с оркестром, 182 сонат для разных инструментов в основном с *basso continuo*, среди которых 167 скрипичных, 5 сохранившихся трио-сонат, 31 скрипичного дуэта, 68 сохранившихся каприччио для скрипки *solo*[12]. Ф. Бенда происходит из семьи чешских музыкантов, представленной 12 композиторами, скрипачами, клавесинистами, певицами. Глава рода – Ян Иржи (Иоганн Георг) Бенда (1686-1757). Пятеро из его шестерых детей были видными музыкантами. Приобрели известность на музыкальном поприще два сына и две дочери Франтишка Бенды. Его дочь Юлиана стала женой И. Ф. Райхардта [2].

интересы И. Ф. Райхардта нашли отражение в его музыкально-критических работах: «Письмах внимательного путешественника о музыке» (1774 и 1776), программном выпуске «Журнала музыкального искусства» (1782). Композитор оставил огромное наследие в жанрах оратории, кантаты, оперы, песни, мелодрамы, балета, инструментальной музыки, в том числе 7 симфоний, серию концертов для разных составов и пр. Его оперные опыты включают множество зингспиелей, лидерспиелей, опер *seria*. В отношении «открытого» И. Ф. Райхардтом жанра лидерспииля Хартмут Гримм (*Hartmut Grimm*) пишет как об «анахронистической попытке» композитора создать музыкальный театр, основанный лишь на песенных формах. Названный автор усматривает в этих начинаниях «экстремальный вариант раннего средне- и северо-немецкого зингспииля». Цель композитора видится ему в благоприятном воздействии на публику простых и любимых мелодий, контрастирующих «любимому той же самой публикой “оглушающему шуму” бравурной большой оперы, так что лидерспииль рекомендовался в качестве “эпилога” после оперного представления» [13, с. 1484]. Заметим, что такого рода попытки закрепить «исконно немецкое» в музыкальном театре гармонировали с ведущими идеями веймарских классиков. Симптоматично, что первым образцом жанра называют «Любовь и верность», созданную И. Ф. Райхардтом на либретто Иоганна Вильгельма Гете в 1800 году.

Популярность лидерспииля в Германии, на первый взгляд, противоречит интересам романтиков ко всему необычному, выходящему за границы повседневного. Вместе с тем, он принадлежит к тому слою национальной культуры, который традиционно связан с повышенным вниманием к быту как высокой ценности. Комментируя некоторые тенденции творчества Ганса Сакса (1494-1576), литературовед Б. Пуришев пишет: «Домашний очаг – его микрокосм. В нем воплощается для Сакса идеал бюргерского благополучия и прочности земных связей. И подобно тому, как он торжественно и деловито воспел городское благоустройство Нюрнберга, воспел он столь же деловито и не без наивного пафоса примерное благоустройство своего домашнего очага». В качестве примера ученый приводит стихотворение прославленного мастерзингера «Вся домашняя утварь, числом в триста предметов» (1544), где он обстоятельно описывает «вещь за вещь всю свою домашнюю утварь,

возводя, таким образом, бюргерский уют в предмет поэтического панегирика» [7, с. 21]. Зародившийся в эпоху Реформации культ Дома возрождается в XIX веке, прежде всего, в художественном явлении, получившем наименование бидермайера. Уместно привести толкование «домашнего» А. Михайловым. «То, что мы видим, стоя на улице и глядя на дом, – пишет литературовед, – это внешняя сторона и оболочка внутреннего, не просто фасад <...>, но проявление этого внутреннего» [5, с. 236-237]. Приводя эту выдержку из работы ученого, Р. Мизитова делает вывод, что «в романтической культуре осуществляется своеобразная идентификация “я” и “дома”, поскольку интерьер – это пространство, где человек живет собственной жизнью. Следовательно, категория дома приобретает мировоззренческий смысл, служа одним из способов высказывания самого человека» [4, с. 110]. Симптоматично, что рассуждения такого рода музыковед привлекает в контексте анализа фортепианных сонат Ф. Мендельсона.

Романтическое понятие «дома» корреспондирует с широко распространенной в Германии традицией *Hausmusik*, которая в XIX веке оказывается частью культуры бидермайера. Рассматривая это явление в связи с анализом «Песен без слов» Ф. Мендельсона, Г. Демченко указывает, в первую очередь, на его глубокую укорененность в демократической среде, обращение к бытовым формам музицирования, «домашний» способ высказывания и общения [3, с. 45-46]. Немецкий музыковед Николаи Петрат (*Nicolai Petrat*) характеризует домашнее музицирование как особый сценарий, в котором значительное место отводится пению, обсуждению звучащих образцов, наряду с которыми исполняются достаточно крупные сочинения – вплоть до оратории. «Завершает домашнее мероприятие в семейном кругу, – пишет автор, – в любом случае хорал; в конце “семейного развлечения” стоит “вечерняя молитва для всей семьи”» [17, с. 158-160]. В какой-то мере единицы «домашнего спектакля» определили в результате композиционно-драматургическую идею 48 «Песен без слов» Ф. Мендельсона. Здесь и сольные лирические признания, и эпическое повествование, и имитация *Liedertafel*. А завершается эта уникальная антология в стиле бидермайера хоральной пьесой.

В этом русле целесообразно рассматривать оперные опыты Ф. Мендельсона 1820-х годов. Напомним, что культуру бидермайера обычно



отграничивают 1815-1848 годами. Квинтэссенцией интереса композитора к такого рода искусству служит «Возвращение с чужбины» в силу принадлежности к жанру лидершпиля. Автором либретто К.-Х. Кёлер (*Karl-Heinz Köhler*) уверенно называет К. Клингмана [14, с. 60]. Иного мнения придерживается Вульф Конольд. Ссылаясь на Рудольфа Элверса, он сообщает, «что, по крайней мере, большие части либретто написал писатель из Ганновера Фридрих Фойгт (1792-1861)» [15, с. 226]. «Домашность» интонации незамысловатого сюжета<sup>1</sup>, его добродушный юмор сказываются в отсутствии амплуа «злодея», несмотря на недобрые намерения Кауца, чьи происки служат пружиной развития интриги. Возникает любопытная параллель с «темными» Каспаром, Лизиартом, Мефистофелем, вмешательство которых в жизнь главных героев непременно окрашивалось в демонические тона. Происходящие события в лидершпиле Ф. Мендельсона имеют подчеркнута бытовой характер, персонажи представляют собой типичные портреты людей из народа, ход перипетий – предсказуем, что в совокупности превращает это сочинение в веселую игру, легко реализуемую сценически в домашних условиях.

Поэтика такого рода проецируется на текст разговорных диалогов. В этом плане особенно примечательна сцена 4, в которой реплики Лизбет и Кауца нередко перебивают друг друга, образуя своеобразный «вторгающийся контрапункт».

**Кауц:** *Ведь ты еще не выбрала себе кого-либо из этих молодых парней?*

---

<sup>1</sup> Действие оперы происходит в сельской местности. Молодой человек Герман (тенор), вопреки воле матери, отправляется на войну и отсутствует несколько лет. Его верно ждет возлюбленная Лизбет (сопрано). Накануне праздника в деревне появляется торговец Кауц (в пер. с нем. – «малый»; бас). Обманным путем он пытается расположить к себе приглянувшуюся ему девушку, для чего, в соответствии с законом комического жанра, выдает себя то за вербовщика, то за церемонеймейстера, то за воина, а «прощупав» ситуацию, – и за Германа. Бойкость и известное обаяние позволяют ему ввести в заблуждение чету Шульцев – родителей главного героя, но, в конечном счете, он сам себя разоблачает. В игру с переодеванием включается и Герман; появившись в одежде бродячего музыканта, он пытается узнать, как настроены родители по отношению к нему. Затем, надев пальто и меховую шапку сторожа Мартина и вооружившись его горном, фонарем и шпагой, разыгрывает сцену ареста Кауца. Неприхотливая интрига благополучно завершается всеобщим примирением и воссоединением влюбленных.

(Лизбет качает головой). *Никого – тем лучше, а то завтра мне было бы  
Жаль, если бы мой долг ...*

**Лизбет:** *Как? Вы ...*

**Кауц:** *Да, трудный денек! Да, дитя мое, завтра здесь будет дело – но я  
не помешаю Вашему празднику, я отпраздную с вами!*

Или:

**Кауц** (потирает колено): *Добрый вечер, господин Шульц! Мостовая в  
деревне могла бы быть и получше!*

**Шульц:** *Когда привыкаешь, то идешь осторожнее. Добро пожаловать,  
(жене), ну, поздоровайся же!*

Истолковывая понятие «разговора» в качестве особого типа общения, А. Михайлов пишет: «Разговор (как светская беседа) не приводит в волнение глубины души (да этих глубин как бы и нет – в соответствии с тем, как понимается личность), а потому остается условным и отвлеченным – как выражение мнений, где реплики и возражения возможны лишь на некотором поверхностном уровне; диалог формален, он, собственно, состоит из цепочки монологов, некрепко спаянных» [6, с. 287]. Примечательно, что это наблюдение ученый приводит в контексте рассуждений о характерных особенностях литературного бидермайера и замечает в сноске: «Теперь этот феномен бидермейеровской беседы-“болтовни” хорошо исследован <...>», ссылаясь на авторитетный немецкий источник [там же]<sup>1</sup>.

Бытовой настрой лидершпиля не вуалирует романтические мотивы, имеющие многообразные проявления. Уже в первом номере – Романсе жены Шульца, заложена сказочная интонация, столь характерная для художественного творчества XIX столетия. Беспокойство матери по поводу сбежавшего на войну сына предстает под знаком баллады в народном духе: «Давным-давно сидела на троне королева, которая так сильно любила своего сына, что не гнушалась ни хитрости, ни магических заклятий, только чтобы оградить его от беды, – ведь молодежь безумна и не бережет себя!». Главный лирический герой сочинения Герман покидает отчий дом и отправляется странствовать, чтобы, вернувшись, найти свою любовь. Немаловажно, что он путешествует с цитрой в руках и сочиняет песни, аккомпанируя на ней. Так, чисто в романтическом

---

<sup>1</sup> В слове «бидермайер» сохранена авторская орфография – «бидермейер».

ключе преломляется изначальная орфическая тема музыкального искусства. Сами композиционные принципы лидершпиля – чередование событийных разговоров с музыкально-поэтическими вставками, отсылают к наследию йенского романтика Людвиг Тика, в частности, к его незаконченному роману «Странствия Франца Штернбальда» (1798), где занимательное повествование постоянно нарушается песнями героев. Таким образом, сочетание повседневного и поэтического в полной мере отвечает духу бидермайера, одним из представителей которого считают названного писателя. «Поздние произведения Тика, – пишет А. Михайлов, – это все новеллы-разговоры, которые полностью соответствуют тенденции повествовательных жанров бидермейера; более ранние произведения Тика подготавливают такой позднейший “разговорный” жанр» [6, с. 287]. В музыкальном языке лидершпиля Ф. Мендельсон широко разрабатывает тот пласт песенной стилистики, с которым потомки будут нередко связывать его имя. Показательно, что в это же время композитор приступает к созданию первой тетради «Песен без слов».

Композиционно-драматургическая канва «Возвращения с чужбины» включает Увертюру и 14 номеров, в том числе 6 сольных, два дуэта, два терцета, речитатив Кауца, инструментальную интерлюдия, хор и Финал. Заявка на оперную драматургию осуществляется уже в №1 – Романсе, в котором еще до разговорного текста представлена экспозиция интриги. На первый взгляд, он являет собой простую куплетную форму, не притязающую на принадлежность высокому академическому искусству. Его структура типична для данного жанра: три куплета, два из которых различаются лишь кадансом, а третий динамизирован, обрамляются, а изредка и прослаиваются оркестровыми ритурнелями. Однако более внимательный взгляд заставляет вспомнить и о развитых песенных формах Ф. Шуберта, и об инструментальных миниатюрах Ф. Мендельсона. Романс написан в элегическом *e-moll*, в темпе *Andante con moto*. В оркестровых соло имитируется движение прялки, что обусловлено сценической ситуацией: жена Шульца исполняет Романс, сидя за прялкой. Невольно вспоминается «Гретхен за прялкой» Ф. Шуберта, «Песни без слов» *op. 67 № 4 (C-dur, «Песня пряжи»)*, № 5 (*h-moll*, с имитацией в ритурнелях движения прялки) Ф. Мендельсона, стихотворение с музыкой «Стой» М. Везендонк – Р. Вагнера. Даже приведенные

немногочисленные примеры позволяют осмыслить бытовую вещь одновременно как атрибут народной жизни и поэтический символ, что совпадает с двойственной «тональностью» – жанровой и романтической, мендельсоновского лидершпиля. Внешняя классичность формы нарушается неквадратностью вокально-поэтических фраз, неожиданной активизацией оркестровой партии, которая в таких условиях берет на себя роль инструментального обобщения. Названные приемы создают впечатление свободной импровизации: героиня поет «от себя», как бы на ходу сочиняя сюжет. Вместе с тем, как нетрудно убедиться, перед нами – результат изощренной композиторской работы, которая может сравниться с моцартовской утонченностью.

В несколько другом ключе выдержана Песня Лизбет (№ 3). Эта музыкальная экспозиция главной лирической героини скорее напоминает небольшую ариетту. Тональность *g-moll*, темп *Andante con moto*, пластика трехдольного метра, опевания и задержания в мелодии отсылают к чувствительным ариям эпохи В. А. Моцарта. Как и в Романсе, куплетная форма, в данном случае не предполагающая варьирования, характеризуется активным внутритематическим развитием, которое здесь во многом стимулируется гармоническим движением. Романтическая двойственность чувствований представлена в оркестровом вступлении, где первоначальный *B-dur (dolce)* сменяется *g-moll*. Инструментальная партия постоянно меняет свое функциональное амплуа. В первой части куплета она вторит вокальной мелодии, во второй – то выходит на первый план во время выдержанных звуков, то выступает в роли «комментатора» (*espressivo*). На гранях формы оркестровые соло акцентируют лирические, а подчас плачевые интонации, обобщая содержание литературного текста. Приведем его небольшой отрывок: «*Уезжает кто-то на чужбину, / В погоне за далеким счастьем, / Ища в дали то, / Что было так близко. / И вот, из голубой дали / Ночью льется мягкий свет – / Это светят прекрасные звезды юности <...>*».

Иная грань лирической героини раскрывается в Мелодраме и Песне (№ 12). Согласно ремарке, ранним утром Лизбет выходит из дома с цветочными венками, чтобы украсить ими дверь. Текст Песни наполнен типично романтическими мотивами, превращающими явления окружающего мира в поэтические метафоры. Свой сольный выход девушка

завершает следующими словами: «*Сейчас взойдет солнце, но не буди спящих! / Пусть цветы своим сиянием станут герольдами сегодняшнего дня! / Цветочные цепи обнимут их, счастливые часы сплетутся в венки и обовьют их, / Обретших друг друга. / Цветы живут и умирают, исполнив сладкий долг <...>*». В австро-немецкой художественной традиции мотив цветов можно считать сквозным. Вспомним: В. Мюллер и Ф. Шуберт – «Цветы Мельника» и «Засохшие цветы», как символы рассвета любви и ее заката, К. М. Вебер – розы Агаты, окрапленные Отшельником, Г. Гейне и Р. Шуман – «Я укрою свою душу в чашечке цветка», Р. Вагнер – девушки-цветы, своим ароматом прельщающие неосторожных путников. Мимо «цветочной» тематики, возможно, не без влияния австро-немецкого искусства, не прошли и создатели французской лирической оперы. Так, в «Фаусте» Ш. Гуно Мефистофель закликает цветы искушать Маргариту; он же накладывает запрет на любовные подношения Зибеля; Мелизанда боится протянуть руки Пеллеасу, так как они полны цветов; Голо, восхищаясь маленькими ручками жены, говорит, что мог бы смять их, как цветы; политые в полдень цветы символизируют освобождение Пеллеаса от ужаса бездны. Во всех приведенных примерах цветы и любовь связаны прочными узами – не случайно и по сию пору в знак нежных чувств мужчина дарит возлюбленной цветы. Если же заглянуть в глубь истории, то невольно вспоминается одна из литературных версий «Тристана и Изольды» – лэ «Жимолость» средневековой поэтессы Марии Французской. Нетрудно заметить, как поэтическая призма художественного творчества преобразует бытовую деталь – часть материальной культуры, в духовную субстанцию. Свойство романтического искусства удерживать одновременно в смысловом поле сочинения бытовые и возвышенные стороны содержания определяет характер и Песни Лизбет. Ее «весенний» *A-dur*, очень быстрый темп *Molto allegro vivace*, безостановочное движение в партии оркестра, простая мелодия, куплетная форма апеллируют как к песням Ф. Шуберта в народном духе, так и к более поздним *Lieder* И. Брамса.

На фоне миниатюрных лирических высказываний Песня Кауца (№ 4) – характерного героя, выделяется развернутостью масштабов. Она построена по принципу сложной двухчастной формы с блестящей кодой-стреттой. Определяя жанр выхода Кауца словом «песня», Ф. Мендельсон,

скорее, отдает дань традиции народных спектаклей, так как, по сути, он пишет настоящую оперную арию, не уступающую в высоком слоге номерам Папагено. К.-Х. Кёлер отмечает сходство виртуозного парландо Кауца с оперной музыкой Дж. Россини [14, с. 61]. Амплуа комического баса с типичным приемом скороговорки позволяет композитору создать песню-скерцо с такими ее приметам, как подчеркнутые доли такта, с помощью которых «выстреливаются» отдельные слова, трели, форшлагги, *staccato*, неожиданная смена динамики. Названные свойства присущи оркестровой партии, дополняющей портретную зарисовку героя. Возникает своеобразная пародия на расстоянии – параллель к скерцозной песне Каспара, соблазняющего Макса возможностью легкого выигрыша. В лидершпиле Ф. Мендельсона – аналогичная ситуация: Кауц пытается обаять Лизбет. Ощущение пародирования усиливается тональными ассоциациями; демонический *h-moll* подменяется в бытовой пьесе победоносным *D-dur*. Пародийность проникает и в глубь Песни Кауца, ее вторую часть, решенную в духе полонеза (*maestoso*, 3/4), с фанфарными ходами и пунктирным ритмом. Здесь рождается еще одна параллель, отсылающая к знаменитой арии Фигаро «Мальчик резвый». Возвращение темпа *Allegro vivace* в коде сопровождается неуклонным возрастанием динамики от двух *pp* до *ff*, что напоминает искрометные *crescendo* Дж. Россини. Описанный номер раскрывает хрестоматийный «образ» Ф. Мендельсона с неожиданной стороны, как блистательного физиономиста, музыкального комедиографа, мастера характеристического портрета. Юный Ф. Мендельсон смело вступает в соревнование с такими общепризнанными мэтрами буффонного жанра, как В. А. Моцарт и Дж. Россини. Будь немецкий романтик композитором XX века, ему приписали бы сложные интертекстульные связи, многосторонний диалог с культурой, в то время, как он учитывает слушательский тезаурус, с одной стороны, избавляя простонародный сюжет от откровенно бытового звучания, с другой, – подчеркивая принадлежность к единому интонационному словарю эпохи.

Театральность, отмеченная в Песне Кауца, получает новое наклонение в сольном выходе Германа. В качестве «визитной карточки» он поет для Лизбет, подыгрывая себе на цитре. Драматургия его Песни (№ 5) складывается из двух контрастных образов (двойная двухчастная

форма). В нечетных частях вечерней пасторали, запечатленной в поэтической тексте, отвечает используемый комплекс музыкальных средств: *G-dur*, *Andante*, 6/8, бурдонные басы, имитация переборов на щипковом инструменте. В четных разделах картинка меняется: военная жизнь, не приносящая радости, озвучивается тональностью *h-moll*, темпом *Allegro*, размером 2/4, *f* и *ff*, сигнальными мотивами. При единстве их музыкального материала заключительный фазис идет на *diminuendo*, а «мысли о Ней» окрашиваются мажорной краской *H-dur*.

Остроумно решена вторая Песня Германа (№ 8). Строфы номера, написанные в романтическом музыкально-поэтическом ключе, периодически чередуются с вмешательствами Кауца, реплики которого снижают возвышенный тон высказывания. Это заставляет и Германа прервать пение и разразиться далеко не поэтическим восклицанием: «Черт побери, чтобы у него легкие разорвало!». Оппозиция названных героев корреспондирует с парой Бельмонт – Осмин из «Похищения из сераля». Г. Аберт считает этих персонажей главными противниками в опере В. А. Моцарта. Он обращает внимание на их дуэт, в котором Бельмонт передразнивает Осмина, и характеризует его как совершенно паразитическую, подлинно моцартовскую пьесу [1, с. 411-426]. Черты диалога присущи Речитативу Кауца (№ 9) – соло героя прерывается пародийными репликами оркестра, а в конце – Германа. Хвостовство Кауца передается повторностью квинтовых призывных оборотов с пунктирами, которые комментируются кадансовым оборотом с трелью в инструментальной партии.

Моцартовские традиции просматриваются в сфере ансамблевого письма. В обоих дуэтах и терцетах соблюдается принцип индивидуализации участников. Открывает серию дуэтов общение Лизбет и матери Германа. Партия девушки в легком вальсовом движении соответствует настроению стихов, где сообщается о подготовке праздника (*G-dur*). Ответные соло матери, горюющей об отсутствующем сыне, изобилуют плачевыми интонациями, секстовыми ходами, общим нисходящим движением мелодических фраз (*e-moll*). Кода дуэта приводит к согласию героинь и заканчивается радостным ожиданием праздника. Лирическому женскому дуэту «отвечает» *quasi* воинственный комический мужской – Германа и Кауца. Его строение соответствует сюжетной ситуации:

Герман призывает арестовать Кауца, а его противник просит пощады. Отсюда – пунктирные квартовые интонации, громкая звучность, скандирование на одном звуке у первого из них и элементы скороговорки, *pianissimo*, интонации мольбы у другого. В партии оркестра используются типовые формулы «военной» музыки – тираты, фанфарные ритмические фигуры, стремительные гаммообразные взлеты. Три раздела дуэта обрисовывают ситуацию в развитии, завершаясь, в конце концов, примирением героев. В отличие от номера в традиционной опере, который, как правило, останавливает действие, давая выход лирическим чувствам, дуэт в лидершпиле Ф. Мендельсона органично встроено в сюжетную коллизию, чему способствуют словесные вторжения Шульца. В еще большей степени сказанное касается обоих терцетов. И в том, и в другом в качестве «бродильного» элемента выступает Кауц. В № 6 Герман оказывается как бы на линии огня: Лизбет старается вовлечь возлюбленного в лирический диалог, а Кауц пытается помешать им, провоцируя юношу на проявление агрессии. В результате характер интонации подвергается частой смене, сообщая Терцету сквозное музыкальное развитие. Поскольку данный номер находится в эпицентре интриги, он не приводит к согласию сторон. Активность драматургического процесса, открытость Терцета дальнейшим событиям подчеркиваются сквозным тонально-гармоническим планом. Начавшись в *A-dur (Vivace)*, ансамбль во втором разделе приходит в *d-moll (Allegro vivace)*, в коде закрепляется *D-dur (Presto)*. Второй этап драматургического развития ознаменован возникновением скерцозности, что проявляется в пульсации размера 6/8, трелях, форшлагах, штрихе *staccato* в партии оркестра. Интонационный строй вокальной мелодии соло Кауца представляет собой обыгрывание характерных приемов арии мести с элементами басовой скороговорки. Нацеленность на скерцозность сохраняется до самого конца, словно передавая атмосферу «безумного дня». В Терцете № 7 Кауц пытается очернить Лизбет в глазах четы Шульцев. Сохраняя установку на интонационную индивидуализацию персонажей, Ф. Мендельсон выписывает партию матери в кантиленном ключе, чередуя центры *F-dur, d-moll, B-dur*; такого рода нестабильность тонального плана передает волнение, охватившее героиню. В противовес фрау Шульц, ее супруг спокоен (ремарка *tranquillo*); он постоянно бубнит на одной ноте,



сопровождаясь остиной формулой *T-D*. По принципу ансамбля построен и единственный Хор (№ 13), на который накладываются прозаические реплики персонажей. Его стилистика отвечает широко распространенным «поздравительным» хорам в австрийской и немецкой опере классико-романтической эпохи («Свадьба Фигаро», «Фрайшютц», «Лоэнгрин»). С этого момента интрига движется к счастливой развязке. В Финале (№ 14) Ф. Мендельсон не делает кульминации, отдавая предпочтение водевилю согласия. Композитор позволяет высказаться по очереди всем ключевым персонажам (Герману, Матери, Лизбет, Кауцу) и закругляет представление хором, прославляющим любовь и верность.

Романтический флер мендельсоновского лидершпиля в наиболее концентрированном виде предстает в двух инструментальных номерах: Увертюре и симфонической картине «Ночь. Перед наступлением утра» (№ 11). Драматургически они связаны с образом Лизбет. Характеризующая ее тема обрамляет Увертюру и сопровождает появление героини на сцене в конце программной зарисовки. «Арочность» этих номеров подчеркнута тональными средствами, соответственно *A-dur – e-moll*, переходящий в *A-dur*. Увертюра насыщена лирической песенностью. Во вступлении (*Andante*) она подкрашена танцевальностью (6/8), а в последующих разделах (*Allegro di molto*) приобретает различные оттенки: взволнованная, возбужденная в главной партии, широко распевная в заключительной. Очевидно, во избежание некоторой монотонности высказывания композитор создает в экспозиции контрастные образы. В связующей партии возникает диалог между «воинственными» пунктирными ходами и закругленными лирическими фразами. Побочная партия погружена в атмосферу легкой скерцозности. Драматургический акцент, несомненно, падает на заключительную тему – наиболее яркую в экспозиции, что вообще типично для Ф. Мендельсона. Эта же тема господствует в разработке и репризе, причем во втором случае она вытесняет главную на основе их интонационного родства. Вопреки увлеченности Ф. Мендельсона оперными увертюрами К. М. Вебера, нашедшей отражение в его собственных концертных увертюрах, в данном случае он не прибегает к приемам программной музыки, предвосхищая ту поэтическую ауру, которая превратит бытовую пьесу в творение художественно-романтического сознания. Напротив, эпизод рассвета

живописен, что проявляется в постепенном переходе от *Adagio* к *Più mosso*, от строгих аккордовых вертикалей к оживленному движению, от гармонической последовательности побочных ступеней к терцовым мажоро-минорным сопоставлениям – *e-moll-C-dur-A-dur-Fis-dur-A-dur*, от *pp* до *ff*. Как представляется, это едва ли не первый в оперной практике XIX века пример воссоздания симфоническими средствами картины рассвета, подготавливающий аналогичные опыты Р. Вагнера и Н. Римского-Корсакова. Нет сомнений в том, что музыка Ф. Мендельсона не может соперничать с интонационно-гармонической роскошью образцов, созданных композиторами более позднего времени. Тем не менее, несмотря на камерный тон высказывания, она не лишена колористики и акварельной живописности. Не будем забывать, что ранний немецкий романтик был талантливым рисовальщиком.

Знакомство с лидершпилем «Возвращение с чужбины» Ф. Мендельсона убеждает в принадлежности этого жанра к оперному искусству, поскольку ни простота сюжета, ни формальное преобладание песни как средства характеристики героев, ни наличие развернутых разговорных диалогов не умаляют значения собственно оперных закономерностей. Доказательством этому служат превращение некоторых песен в небольшие арии, тематическая индивидуализация персонажей в сольных и ансамблевых номерах, обращение практически ко всем типичным оперным формам, включая хор, масштабную увертюру и инструментальный эпизод. Вместе с тем, выбор тональностей, неширокая тесситура вокальных партий, отсутствие виртуозности позволяют исполнять это сочинение силами любителей, отвечая сложившейся культурной традиции. При этом лидершпиль сценичен, предполагает актерскую игру певцов, содержит эффектные повороты. Таким образом, анализ скромного музыкально-сценического кунштюка Ф. Мендельсона убеждает в незаурядности оперного мастерства композитора. Присущее ему чувство театра, владение динамикой драматургического развития, способность к созданию ярких музыкальных характеристик героев при сознательном ограничении избираемых средств оставляют открытым вопрос о причинах несостоявшейся оперной карьеры Ф. Мендельсона – еще одна загадка, оставленная романтическим XIX веком.

### Список использованной литературы

1. Аберт Г. В. А. Моцарт/ Герман Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1988. — Ч. 1, кн. 2. — 608 с.
2. Бенда, Франтишек [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [ru.wikipedia.org/wiki/Бенда,\\_Франтишек](http://ru.wikipedia.org/wiki/Бенда,_Франтишек). — Загл. с экрана.
3. Демченко Г. Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона / Г. Ю. Демченко // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 44—48.
4. Мизитова Р. В. Фортепианная соната 10 — 20-х годов XIX столетия (к проблеме исторической типологии раннего романтизма) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Мизитова Рената Владимировна ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — М., 1999. — 195 л.
5. Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII—XIX вв. / А. В. Михайлов // Быт и история в античности : сб. ст. / отв. ред. Г. С. Кнабе. — М., 1988. — С. 219—270.
6. Михайлов А. В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» / А. В. Михайлов // Странствия Франца Штернбальда / Людвиг Тик. — М., 1987. — С. 279—340.
7. Пуришев Б. Себастиан Брант и Ганс Сакс / Б. Пуришев // Корабль дураков / Себастиан Брант. Избранное : [оба произведения] пер. с нем / Ганс Сакс. — М., 1989. — С. 7—27.
8. Черкашина М. Р. Шуберт и музыкальный театр / М. Черкашина // Шуберт и шубертианство : сб. материалов науч. музыковед. симпозиума 30 сент. — 2 окт. 1993 г. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1994. — С. 45—54.
9. Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве / Август Шлегель ; пер. Т. И. Сильман // Литературная теория немецкого романтизма : документы / под ред., со вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковского. — Л., [1935]. — С. 213—268.
10. Appold J. L. Felix Mendelssohn Bartholdy. Landschaften in Briefen, Bildern und Musik / Juliette Laurence Appold. — Essen : Die Blaue Eule, 2007. — 306 S. — (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule ; Bd. 77).
11. Bartels B. Mendelssohn-Bartholdy. Mensch und Werk / Bernhard Bartels. — Bremen ; Hannover : Walter Dorn, cop. 1947. — 303 S.
12. Franz Benda [Electronic resource]. — Mode of access: [en.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Benda](http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Benda). — Title from the screen.
13. Grimm H. Reichardt Johann Friedrich. Bühnenwerke / Hartmut Grimm // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : 26 Bd. in 2 T. / hrsg. von Ludwig Finscher. — 2., neubearb. Ausg. — Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2005. — Personenteil 13 : Pal – Rib. — S. 1484—1485.

14. Köhler K.-H. Mendelssohn / Karl-Heinz Köhler. — Stuttgart ; Weimar : J. B. Metzler, 1995. — 174 S.
15. Konold W. Felix Mendelssohn Bartholdy und Seine Zeit / Wulf Konold. — Regensburg : LAABER, 1984. — 376 S.
16. Ottenberg H.-G. Reichardt Johann Friedrich / Hans-Günter Ottenberg // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : 26 Bd. in 2 T. / hrsg. von Ludwig Finscher. — 2., neubearb. Ausg. — Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2005. — Personenteil 13 : Pal – Rib. — S. 1471—1478.
17. Petrat N. Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815-1848) / N. Petrat. — Hamburg : Wagner, 1986. — 306 S.
18. Richter A. Mendelssohn : Leben, Werke, Dokumente / Arnd Richter. — Mainz : Schott ; München : Piper, 1994. — 425 S. — (Serie Musik Piper-Schott ; Bd. 8202).

УДК 78.071.1 : 782.1(450) “17/18”

**Ирина Драч**

### **РУССКАЯ ЭКЗОТИКА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Г. ДОНИЦЕТТИ**

*Оперное наследие итальянского композитора Г. Доницетти представлено в аспекте реализации принципов культурного диалога. Характеризуются особенности малоизвестного композиторского опуса «Восемь месяцев в два часа, или Ссылные в Сибири» (1827) как образца романтической мелодрамы и раннего опыта воплощения русского сюжета на европейской музыкальной сцене. Раскрываются образно-смысловое содержание и историческая основа сочинения. Обнаружена мелодия популярной украинской песни «Їхав козак за Дунай» в увертюре ко второй («римской») редакции этой оперы (1832).*

**Ключевые слова:** оперный сюжет, жанр «романтической мелодрамы», бельканто, итальянская опера

**Ирина Драч**

**РОСІЙСЬКА ЕКЗОТИКА В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ Г. ДОНІЦЕТТІ.** *Оперна спадщина італійського композитора Г. Доницетті представлена в аспекті реалізації принципів культурного діалогу. Характеризуються особливості*

маловідомого композиторського опусу «Вісім місяців у дві години, або Заслані до Сибіру» (1827) як зразка романтичної мелодрами і ранньої спроби втілити російський сюжет на європейській музичній сцені. Розкриваються образно-смісловий зміст та історична основа твору. Виявлена мелодія популярної української пісні «Їхав козак за Дунай» в увертюрі до другої («римської») редакції цієї опери (1832).

**Ключові слова:** оперний сюжет, жанр «романтичної мелодрами», бельканто, італійська опера

**Iryna Drach**

**RUSSIAN EXOTICISM IN G. DONIZETTI'S OPERA WORKS.** *The opera heritage of Italian composer G. Donizetti is considered in the aspect of the realization cultural dialog principles. The article characterizes specific features of the little-known composer's opus «Otto mesi in due ore, ossia Gli esiliati in Siberia» (1827) as the example of romantic melodrama and the early successful experience of the embodiment Russian subject on the European music scene. An image and sense content of this work, its historical geneses are uncovered. The melody of the popular Ukrainian song «Jichav kozak za Dunay» has been found in the overture of the second («Romanic») version of this work (1832).*

**Key words:** opera subject, genre «romantic melodrama», belcanto, Italian opera.

Имя Гаэтано Доницетти (1797-1848) вряд ли можно отыскать в числе реформаторов. Его оперное наследие в исторической ретроспективе выглядит, словно цветущая плодородная долина среди горных вершин. Первую свою оперу он написал в Болонье в год премьеры rossиниевского «Севильского цирюльника» (1816). Последнее сочинение увидело свет рампы несколько месяцев спустя после триумфа вердиевского «Набукко» (1843). Премьеры оперных сочинений Г. Доницетти продолжались и после смерти композитора<sup>1</sup>. Однако «музыку будущего» Г. Доницетти не писал. Освоив под руководством Симона Майра и падре Станислао Маттео композиторское ремесло, постигнув совершенный и

---

<sup>1</sup> Так, лирическая трагедия «Полиевкт» прозвучала в Неаполе в 1848 году, комическая опера «Рита, или Побитый муж» впервые была поставлена в Париже в 1860 году, премьера незаконченной оперы «Герцог Альба» состоялась в Риме в 1882 году, одноактный фарс «Пигмалион» (тот самый «сверстник» rossиниевского «Цирюльника») был впервые представлен на сцене в родном городе композитора Бергамо в 1960 году.

прекрасно отлаженный механизм итальянской оперы, он не стремился сохранить прошлое, а был озабочен настоящим, бесперебойно поставляя все новые и новые оперы, которые принесли ему европейскую славу, богатство, но не предотвратили раннего угасания.

Творческая продуктивность Г. Доницетти была достойна «старых мастеров». За четверть века им создано семьдесят оперных партитур, не считая многочисленных редакций, которые осуществлялись при каждом возобновлении ранее написанного. Долгое время его оперное наследие принято было рассматривать как «магазин готового платья», где господствует «привычный покрой» целого, устойчивые композиционные и драматургические клише. Однако появление новой плеяды блистательных исполнителей и бурный ренессанс «оперы бельканто» во второй половине XX столетия, вернувший на сцену практически *все* доницеттиевские опусы, позволяют сегодня пересмотреть существующие представления о творчестве Г. Доницетти, по-новому оценить его мелодический дар, неувядаемую свежесть, легкость и непосредственность композиторского высказывания.

За годы творческой активности Г. Доницетти европейская опера пережила заметные метаморфозы, которые следует осмыслить сегодня если не в статусе реформы, то, по крайней мере, с позиции *укрепления и обновления* итальянской оперы. Не это ли является конечной целью любых реформ?

В многочисленных исследованиях, посвященных Г. Доницетти [19; 20; 23; 25], реформаторская струя, как правило, выявляется на материале его оперного творчества 1830-40-х годов, начиная с «Анны Болейн». Этап же творческого становления, связанного с активными поисками пути к европейскому признанию в 1820-х годах, оставлен без должного внимания. И это характерно не только для популярных изданий [4; 6; 16; 23]. Даже такие авторитетные ученые, как Г. Вейнсток, Дж. С. Аллит, В. Ашбрук [25; 19; 20], склонны частично разделять суровость одного из рецензентов молодого Г. Доницетти, полагавшего, что написанное композитором – всего лишь «россиниевская, меркадантовская и паччиниевская антология, если судить по множеству цветов из этих садов, собранных Доницетти и не очень искусно пересаженных в оперу, которую он называет своей» [цит. по: 16, с. 69]. Однако если категоричность

современника объясняется привычной психологической установкой слышать и реагировать на уже знакомое (скажем, «россиниевское»), то сегодняшнее восприятие той же музыки Г. Доницетти позволяет услышать в ней и многое другое, которое впоследствии прорастет как в зрелых и поздних сочинениях самого композитора, так и в музыке будущих оперных реформаторов.

**Цель данной статьи** состоит в том, чтобы осмыслить на материале образцов раннего творчества Г. Доницетти опыт воссоздания на итальянской оперной сцене 1820-х годов «русской экзотики» как проявления романтической культуры и кристаллизации в ней «русского сегмента». Исходным методологическим основанием для изучения ранних партитур Г. Доницетти служит монография М. Р. Черкашиной «Историческая опера эпохи романтизма», в которой музыкальный театр Г. Доницетти расценивается как самостоятельное явление оперной истории, «первый этап развития итальянской романтической оперы» [18, с. 74]. Главным итогом этого периода стало формирование на базе исторической мелодрамы нового романтического жанра лирической оперы, что «привело к окончательному преодолению антиномии “высокой” и “низкой” жанровых сфер» [18, с. 79].

Для первых десятилетий XIX столетия освоение отдаленной России в качестве места оперного действия является вполне закономерным. Это было продиктовано не только стремлением максимально расширить исторические и географические границы в выборе оперных сюжетов. Успешная европеизация России, ее обращенность к Европе и деятельное участие в европейских военно-политических событиях показали «русский характер», очертили те особенности «русской жизни», которые в европейском осознании получали своеобразную экзотическую трактовку. «Принадлежит ли Россия к Европе?» – на этот вопрос несколько поколений «западников» и «славянофилов» отвечали отрицательно [5, с. 59], хотя и понимали, что современная им Россия все же «принадлежит Европе по праву “усыновления”, она усвоила себе то, что выработала Европа, она сделалась участницей в ее трудах, в ее триумфах» [5, с. 60]. При этом Россия никогда не сливалась с Европой и была от нее отделена. «Европа не признает нас своими, – писал в середине XIX столетия Н. А. Данилевский. – Она видит в России нечто ей чуждое,

а вместе с тем, что не может служить для нее простым материалом, из которого она могла бы извлекать свои выгоды» [5, с. 50-51]. Между тем западноевропейское оперное искусство еще в конце XVIII столетия начало извлекать «свои выгоды» из «русской экзотики». Первым из композиторов, который написал для западноевропейской оперной сцены оперу на «русский» сюжет, считается бельгиец А. Э. М. Гретри (1741 – 1813) [12; 17]. С его легкой руки в музыкально-театральной практике получил широкое распространение известный в Европе благодаря Вольтеру «исторический анекдот» о том, как Петр Великий постигал в Европе азы кораблестроения<sup>1</sup>.

Живой интерес к личности Петра и его «европейским приключениям» проявил и начинающий композитор Г. Доницетти. Свое «окно в Россию» композитор прорубил в 1819 году, поставив в Венеции двухактную мелодраму-бурлеску «*Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник*» («*Pietro il Grande, Czar delle Russie, ossia Il falegname di Livonia*»). В партии главного героя, предназначенной для басового амплуа, выступил П. Боттичелли. В более позднем варианте того же сюжета – двухактной мелодраме-*giocoso* «*Саардамский бургомистр*» («*Il Burgomastro di Saardam*»), поставленной в 1827 году на сцене неаполитанского театра «Дель Фондо», русского царя-реформатора представил публике в «маске» рабочего Петра Михайлова известный баритон Сальватори [24]. В этих сочинениях композитор проявил *наивное* (по классификации А. Н. Серова [12, с. 75]) отношение к русскому сюжету. То есть писал музыку в том «общеевропейском», а точнее итальянском

---

<sup>1</sup> Евгений Цодоков указывает: «История сочинений западных авторов, легших в основу оперных либретто, восходит к Вольтеру и его “Истории Русской империи при Петре Великом” (1759-63). Сюжет из этого сочинения, связанный с пребыванием инкогнито и работой плотником Петра I на судовой верфи в голландском городе Саардаме (1697), увлек многих писателей и композиторов, а затем оброс легендами. Упомянем оперу А. Гретри “Петр Великий” (1790), приводившую в восторг Н. М. Карамзина, оперу Г. Доницетти “Саардамский бургомистр, или Два Петра” (1827, Неаполь, либретто Г. Джилардони) и, наконец, “Царь и плотник” Альберта Лорцинга (1837, Лейпциг, либретто автора) – пожалуй, лучшую версию знаменитой легенды. Сочинение было весьма популярно в России, хотя и пришло к нам по цензурным соображениям (царя показывать на сцене было нельзя) довольно поздно (1907, Петербург, Народный дом)» [17].



характере, который вызывал у русского слушателя XIX столетия ощущение несоответствия формы и содержания, некоторой фальши, той самой «ложности в основе, ложности *ничем* не извиняемой, *ничем* не заглаживаемой», которой попрекал сорок лет спустя критик А. Н. Серов своих далеких от «народнических» идеалов коллег [12, с.75]. Но и современникам Г. Доницетти «русская экзотика» на оперной сцене не пришлась по вкусу. В своих дневниках 1825 года «европеец до мозга костей» А. И. Тургенев<sup>1</sup> (так его охарактеризовал П. Я. Чаадаев) оставил свои впечатления от оперного стиля *du Russe*: «Недавно играли здесь [в Дрездене] итальянцы оперу “Петр Великий”. Музыка, краденная из Россини. Сюжет оперы несообразный, и костюмы смешные. В роще, летом, Петр Великий и Головин в шубейках и шапках, Лефорт и Меншиков в старинных мундирах, а придворные и Сенат во французских шитых кафтанах, в розовых шелковых штанах и в адвокатских париках. Екатерина I в польском наряде, фрейлины ее в сарафанах с длинными рукавами. Петр I мистифицирует саардамского корабельщика, который приехал навестить его со своею свояченицей. Она выходит за Головина, который еще в Саардаме любил ее, но не женился по высочайшему повелению» [15, с. 56]. Хотя прямые указания на авторство этой оперы в дневнике отсутствуют, но подобные упреки могли быть высказаны и в адрес постановок «русских опер» Г. Доницетти. Русской публике того времени в принципе оказалась чуждой условная трактовка русских сюжетов как *экзотики*, которую можно воспринимать издали, не сливаясь с ней, не переживая ее. Такой подход порождал мысль о «незнании Европы, ее невежестве относительно России». Неминуемо вставал вопрос, полемически заостренный Н. Я. Данилевским: «Почему же Европа, которая все знает от санскритского языка до ирокезских наречий, от законов движения сложных систем звезд до строения микроскопических организмов не знает одной только России?» – спрашивает он своих читателей и далее предлагает ответ: «Европа не знает, потому что не хочет знать или, лучше сказать, знает так, как знать хочет» [5, с. 50].

Как же знал или «хотел знать» Россию Г. Доницетти? Побывать в России ему так и не довелось. Карта его путешествий ограничивалась

---

<sup>1</sup> Александр Иванович Тургенев (1784-1845) – русский писатель, историк [прим. ред.].

лоскутной Италией. Лишь в 1835 году ему представилась возможность съездить в Париж, там же он проработал два года (1838-1840). В 1842 году он поехал в Вену, где был назначен придворным композитором. Если бы не болезнь, Г. Доницетти, возможно, проложил бы свой жизненный маршрут дальше на Восток, предвосхищая петербургские премьеры Дж. Верди. Но стали бы плодотворными для итальянского композитора того времени «русские странствия»? Что мог он привезти из России? «Музыкальный сувенир» или «русское каприччио»? Ведь время выхода русской музыки и литературы на авансцену европейской культуры было еще впереди.

Свои представления о «русской экзотике» у композитора, прежде всего, могли возникнуть благодаря общению с теми русскими, которые бывали в Италии. А их было немало. В первую очередь свою роль могли сыграть детские впечатления композитора от «итальянских походов» русских войск. Так, только Сибирский гренадерский полк в наполеоновскую компанию прошел маршем в 1805 году по Италии до Рима. Следует заметить, что европейцы уже тогда были в состоянии оценить «варварское» своеобразие русских солдатских песен. Л. Кириллина, в частности, приводит цитату из лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты», где корреспондент со знанием дела описал пение русских солдат: «Если взять в восемь раз больше наших немецких певцов, то вряд ли бы они достигли такой мощи звучания. Эти же геркулесы в состоянии играючи дико надрываться в течение 4-6 часов с небольшим перерывом, проделывая это на свежем, иногда морозном воздухе. Они освежались шнапсом и становились развязно-веселыми. <...> Хотя певцы не пользовались для сопровождения никаким инструментом, они очень точно выдерживали песню в изначальном тоне и не съезжали вниз, даже повторяя ту же самую вещь в течении четверти часа. <...> Слушать их лучше издалека, вблизи же звучание слишком грубое. В сольных эпизодах ритм не всегда ясен, но в *tutti* такт строго соблюдается» [цит. по: 9, с. 203]. Разумеется, подобный материал был абсолютно неприемлем для далеких от этнографических изысканий итальянских оперных *maestri*, но все же мог стать базовым в ощущении феномена «русскости». Кроме того, непосредственное общение с представителями «русской колонии» в Италии позволило получить конкретные представления о «русском

характере». На улицах Рима, Неаполя, Флоренции можно было встретить русских художников – пенсионеров Санкт-Петербургской академии художеств, которые под опекой графа Ф. П. Толстого осваивали классическое наследие прошлого. Срок обучения обычно длился три года, но некоторые задерживались здесь и на целые десятилетия [8]. Органической частью тогдашней художественной жизни Италии также были салоны представителей русской аристократии: князей Гагариных, Апраксиных, братьев Виельгорских, где принимали не только соотечественников. Так, в 1821 году, впервые попав с рекомендательным письмом влиятельного либреттиста Якопо Феретти в Рим, Г. Доницетти был представлен русскому посланнику А. Я. Италинскому<sup>1</sup>, что позволило начинающему композитору стать завсегдатаем в салоне Зинаиды Александровны Волконской (1789-1862). Ее отец – князь Белосельский, был послом Екатерины II при короле Сардинии в Турине. В 1820 году З. А. Волконская переезжает в Рим и снимает роскошные апартаменты в палаццо Поли близ фонтана Треви, открывая первый русский салон в Италии, где бывали В. Скотт, Дж. Ф. Купер, Стендаль, В. Гюго. В 1824 году она возвращается в Россию, но после 1828 года вновь приезжает в Рим, покупает виллу и часть парка у храма Сан-Джованни ин Латерано.

У Г. Доницетти были также знакомства в среде русских музыкантов и певцов. Композитор состоял в дружеских отношениях с Н. К. Ивановым (1810-1880) – достойным соперником Рубини, высоким тенором, который дебютировал в 1832 году в партии лорда Ричарда Перси на сцене неаполитанского театра Сан-Карло в доницеттиевской опере «Анна Болейн». Он же стал первым исполнителем партии Пьетро в парижской премьере оперы Г. Доницетти «Марино Фальеро».

Разумеется, нельзя утверждать, что молодой Г. Доницетти испытывал напряженный интерес ко всему русскому. В начале своей карьеры он стремился достичь успеха у оперной публики любой ценой. В острой конкуренции с россиниевской музой и многочисленными не менее преуспевающими современниками Г. Доницетти придавал особое значение обновлению сюжетного фонда итальянской оперы. В 1820-е годы он неоднократно слышал упреки в отношении выбранных им либретто и

---

<sup>1</sup> А. Я. Италинский служил в дипломатическом представительстве России с 1817 по 1827 год. Его сменил князь Г. И. Гагарин, который был посланником до 1832 года.

был одержим поисками нового (современного и актуального) драматического материала для своих опер: «Хотите, чтобы я писал на хорошие либретто? Дайте мне их... Ну, дайте же... И я готов предложить сто скудо тому, кто напишет мне отличное либретто» [16, с. 93]. История умалчивает, получил ли свои сто скудо Доменико Джиралдони (1798-1831), предложивший Г. Доницетти «русский сюжет» для «романтической мелодрамы» в трех актах «Восемь месяцев в два часа, или Ссылные в Сибири» («*Otto mesi in due ore, ossia Gli esiliati in Siberia*»). Но успех ее неаполитанской премьеры в 1827 году на сцене театра *Nuovo* (первый такого масштаба в карьере композитора!) и дальнейшее плодотворное сотрудничество с либреттистом подтвердили правильность выбора.

Либретто оперы отвечало требованиям новейшей романтической драматургии, но не той, где, как писал Дж. Леопарди, «авторы хотят завоевать участие читателя или слушателя, сделав действующих лиц драмы близкими ему, заставляя читателей узнавать и созерцать самих себя, собственное сердце, собственные чувства, собственные мысли, собственные несчастья, собственные превратности, собственные обстоятельства, <...> словно в самом надежном зеркале. Такое воздействие слишком слабо и мягко» [10, с. 306]. Д. Джиралдони удалось достичь «воздействия более сильного, резкого, “*éclatant*” (поражающего), чувств куда более неистовых, более напряженных, более *prononcées* (явственных), впечатлений более величественных, менее внутренних и более вещественных и внешних» [10, с. 306], представив на оперной сцене «русские характеры» в «русских обстоятельствах» на «русских просторах».

Следует отметить, что сама идея вывести на итальянскую оперную сцену персонажей «с другого конца света» была не нова. Так, например, один из героев «Брачного векселя» Дж. Россини – чужак Слук – канадец, но этот факт не вдохновил композитора на использование особой «экзотической палитры». Ведь, как указывает автор монографии о композиторе Г. Вейнсток, Дж. Россини «в меньшей степени интересуют человеческие качества его персонажей – их переживания и чувства. Все его внимание направлено на их поступки, способные вызвать смех» [3, с.36]. Г. Доницетти же интересуется собственно их экзотическая характерность, несводимая также к обобщенно эмоциональному воплощению (как в операх В. Беллини).

Появление в 1827 году двух «русских опер», в названии одной из которых фигурировали «ссылыные в Сибири», в некотором смысле могло стать откликом на реалии русской действительности, в частности на «происшествие 14 декабря» 1825 года, когда Россия присягала новому императору. Картечные выстрелы на Сенатской площади и их последствия широко обсуждались в Европе. В салонах повторяли рассказы о «пяти повешенных»<sup>1</sup>, о ссыльных, многие из которых состояли в родстве с «русскими итальянцами», пребывавшими в хлопотах об отмене приговоров. Из уст в уста передавались «анекдоты» о следствии, суде и казни. Чтобы оправдаться перед европейским общественным мнением за стремительную расправу над «декабристами», царское правительство опубликовало в 1826 году на русском и французском языках составленное Д. Н. Блудовым «Донесение следственной комиссии», содержащее фактически обвинительное заключение по делу заговорщиков. «Русский эксцесс» отчасти резонировал с настроениями пережившего крах карбонариев итальянского общества. В памяти композитора и его соотечественников еще не изгладился след от волны жестоких репрессий, прокатившихся по Италии после 1820-1821 года. Однако политическая подоплека в выборе сюжета была далеко не главной. Сам Г. Доницетти не раз признавался, что всецело сосредоточенный на творчестве, он мало интересуется политикой. В письме к отцу 15.02.1831 года он писал: «Я принадлежу к числу тех, кого мало что может тронуть, больше того – единственно, что меня может взволновать, – это провал моей оперы. Остальное меня не касается» [цит. по: 16, с. 54].

Собственно сюжет новой, двадцать четвертой оперы Г. Доницетти прямого отношения к событиям 1825 года не имел. Но его основой стали подлинные события, произошедшие в России за два десятилетия до восстания декабристов. В начале царствования Александра I молодая девушка, дочь ссыльного, Прасковья Лупáлова пришла пешком из Сибири в Петербург, чтобы вымолить у государя прощение своему отцу.

---

<sup>1</sup> Русские были потрясены приведением в исполнение смертного приговора 13 июля 1826 года, поскольку при императрице Елизавете Петровне семьдесят лет назад в России была отменена смертная казнь. Исключение было сделано лишь для Е. Пугачева. Всего по делу декабристов было привлечено 579 человек, из которых 287 признаны виновными, 120 человек были сосланы на каторгу в Сибирь или на поселение.

Эту историю описала французская писательница Мари Софи Коттен в своем романе «Елизавета Л\*\*\*, или Ссылыные в Сибири» (*Cottin S. Élisabeth L\*\*\*, ou Les exilés de Sibirie. Paris, 1806*). Успех романа М. С. Коттен был настолько велик, что вскоре появились его иностранные переводы и драматические версии. Среди них была пьеса Л. Маркионни (1791-1864), которая послужила основой заинтересовавшего Г. Доницетти либретто Д. Джиралдони. Также в качестве литературного первоисточника, вероятно, была использована пьеса Рене Шарля Жильбера де Пиксерекура «Дочь ссыльного, или Восемь месяцев за два часа» (1820)<sup>1</sup>. В названии этого сочинения, как и оперы Г. Доницетти<sup>2</sup>, содержится четкий вектор, указывающий на демонстративный отход от классицистской нормы «трех единств». Выбор для неаполитанской премьеры именно второго названия свидетельствует о том, что на итальянской оперной сцене успешно осваивалась в качестве приоритетной шекспировская модель театрального спектакля, с присущей ей возможностью охватить временной отрезок любой протяженности. Г. Доницетти, как и его увлеченные романтическими художественными идеями современники, учился «смотреть на музыкальную драму <...> шекспировскими глазами» [14, с. 502]. На первых порах «время в рассказе о событии» («восемь месяцев») пока еще требовало приравнивания ко «времени рассказа о событии» («два часа»), но вскоре такое «приравнивание» становится излишним, поэтому в последующих редакциях опера идет под названиями «Ссылыные в Сибири» (1832) и «Елизавета, или Дочь ссыльного» (во французской версии 1838-1840 годов).

В отличие от французского романа М. С. Коттен в опере отсутствует любовная линия. Все интересы героини сосредоточены на спасении

---

<sup>1</sup> Своеобразной репликой в диалоге с «русским» романом М. С. Коттен стал шотландский роман В. Скотта «Эдинбургская темница» (1818), в основу которого также положен сюжетный мотив путешествия: Дженни Динс отправляется из Эдинбурга в Лондон за помилованием для своей сестры и добивается прощения при личной аудиенции с королевой. Этот сюжет послужил основой одноименной оперы М. Э. Карафы (1833)

<sup>2</sup> Аналогичные названия были достаточно распространены в драматургии начала XIX столетия. Например, поставленная на сцене московского Большого театра в 1828 году опера-водевиль «Пять лет в двух часах, или Как дороги утки», либо опера К. А. Кавоса «Светлана, или Сто лет в один день» (1822).

своей семьи: оправдании отца и возвращении из сибирской ссылки («Благородная девушка не знала никакой иной страсти, кроме дочерней любви»)<sup>1</sup>. Композитором и либреттистом разработан сюжетный архетип – «третья история – о поиске» (по Х. Л. Борхесу), которая восходит к древним мифологиям: «Это – Ясон плывет за золотым руном, и тридцать персидских птиц, пересекающих горы и моря, чтобы увидеть лик своего бога – Симурга...» [2, с. 280]. Елизавета преодолевает горы, реки в половодье, леса, чтобы увидеть Императора. Характерно, что в первой (неаполитанской) редакции 1827 года этим императором оказывается не Александр I (как это было в реальности) и не Екатерина II (как предлагалось в некоторых других литературных версиях), а давний знакомый европейской оперной публики Петр Великий<sup>2</sup> [22]. В отличие от своих «оперных двойников», действующих в художественном пространстве комического жанра, «царь-плотник» сохраняет здесь неизменно высокий статус, выполняя не только служебную функцию «*Deus Ex Machina*», даруя прощение, но и несет символический смысл, становясь олицетворением милости и любви. Его партия поручена тенору (в первом исполнении ее пел Антонио Гинелли), который, демонстрируя блистательную виртуозность, завершает оперу «предъявлением» образа Просвещенного монарха – мудрого отца своему народу, того самого «царя-батюшку», который карает виновных и восстанавливает справедливость.

Во второй редакции 1832 года, предназначенной для римского театра «*Valle*»<sup>3</sup>, композитор пересматривает «итоговый» характер этого образа

---

<sup>1</sup> Эта трактовка сближает оперу с повестью Ксавьера де Местра «Молодая сибирячка» (1815), которая основывалась на тех же реальных событиях, что и роман М. С. Коттен, но была написана в духе «семейной хроники», где не приключения отдельного персонажа привлекают читателей, а события так или иначе важные для целого семейства. Как и в опере, романтической нити в повести нет. «Хроникальный ракурс» в изображении оперной Елизаветы выявляет в ее образе черты, свойственные «естественному» человеку. Выросшая в глуши, она, тем не менее, не теряется в любых испытаниях.

<sup>2</sup> В последующих редакциях имя Петра Великого (*Pietro Grande*) исчезает, и вместо него среди действующих лиц остается персонаж, именуемый «Императором».

<sup>3</sup> В настоящее время существует две аудиозаписи второй (римской) редакции оперы:

**1997.** *Royal Opera Orchestra & Chorus* (Лондон) с дирижером *Carlo Rizzi* (*Elisabetta: Andrea Rost* *Il conte Stanislao Potoski: Juan Diego Florez* *Michele: Alessandro Corbelli, Ivano: Alastair Miles, La contessa Fedora: Leah-Marian Jones, Maria: Anna Maria Owens*)

**1999.** *Orchestra - Orchestre Philharmonique de Montpellier Languedoc-Roussillon, Chorus - Latvian Radio and Television Choir.* *Дирижер – Enrique Diemecke* (*Elisabetta - Brigitte Hahn, Potoski - Luca Canonici, Fedora - Christine Barbaux, Maria - Alessandra Palomba, Michele - Alfonso Antoniazzi, Ivano - Valery Ivanov, Imperator – Yann Beuron* [7].

и заменяет его финальный выход заключительной каватиной Елизаветы, тем самым снижая «просветительский» пафос и выдвигая на первый план идею подвига дочерней любви. Причиной такого изменения мог быть кроме прочего и новый исполнительский состав. Если в Неаполе партию Елизаветы исполняла россиниевская певица Катерина Липпарини (1792-1855), блиставшая в партии Розины, то в Риме «молодую сибирячку» пела восходящая звезда европейской оперы великолепная Каролина Унгер (1803-1877). Кроме белькантового репертуара австрийская певица также исполняла песни В. А. Моцарта и романтические опусы Ф. Шуберта, принимала участие в премьере Девятой симфонии Л. Бетховена. Ее исполнительская индивидуальность позволяла рельефно выявить романтическую суть образа главной героини Г. Доницетти, изменить его масштаб в сравнении с привычным оперным типажом «доброты дочери» («*buona figlia*»), разработанным в комической опере Никколо Пиччини (1760). Получившая широкую известность пиччиниевская Чеккина, скромность и добродетельность которой вознаграждается обретением благородного отца и семейного счастья, выступая в маске простоты и безыскусности, требовала сострадания и сочувствия. Елизавета в опере Доницетти существует вне маленьких житейских радостей и обыденного, несет идею верности и постоянства. Ее вокальная партия, обильно украшенная сложнейшей колоратурой, словно светится, лучится, представляя восторженно-гордый и вместе с тем одухотворенный смиренный образ. Вырастая на основе традиций европейского сентиментализма, претворенных в популярном на рубеже XVIII – XIX столетий жанре «оперы спасения», доницеттиевская героиня обретает величие, демонстрируя мужество, силу духа, энергию. Этим она отчасти напоминает россиниевскую Изабеллу из «Итальянки в Алжире» (1813), но вместе с тем в ее характере проступают несвойственные россиниевским героиням покорность, ласковое сердце и невинность.

Образ главной героини в опере Г. Доницетти сохраняет поразительную цельность и константность, достаточно полно раскрываясь в каватине



первого акта (пример № 4<sup>1</sup>). Ситуации, в которые попадает героиня, лишь высвечивают разные грани ее характера, словно пропущенного сквозь призму совершенного отшлифованного алмаза. Ей чужды сомнения. В первом акте Елизавета появляется в тот момент, когда решение о путешествии уже принято. Толчком для осуществления замысла становится приезд из Петербурга Михаила – сына ее няни Марии. Он служит у царя курьером и возвращается в Петербург. Дуэт Елизаветы и Михаила в первом акте служит завязкой действия. Здесь, с одной стороны, обнаруживается стремление героини сохранить в тайне свои намерения, с другой, – выявляется в полной мере решимость их реализовать. Композитор «поляризует» вокальные партии, концентрируя у сопрано лирическую экспрессию, у баса – буффонную скороговорку (пример № 6).

Характерно, что в первой редакции Михаил представлен как напоминающий доктора Бартоло низовой простонародный тип, изъясняющийся на неаполитанском диалекте. Г. Доницетти намеренно избегает какой-либо идеализации в создании этого персонажа, ведь для осознания новизны представленной оперной концепции важно, чтобы Михаил выступал лишь «помощником» и никак не претендовал на роль героя-любownika (пример № 5). Но уже в постановке 1828 года в Палермо Михаил заговорил и запел на чистом итальянском, утратив не только специфически локальный колорит, но и способность постоянно вызывать смех. В нем парадоксальным образом обнаружилась предприимчивость Фигаро с его умением стремительно действовать и разить насмешкой. И, наконец, во французской версии *«Élisabeth, ou la fille de l'exilé»* 1838-1840 годов, о которой пишет осуществивший в 2003 году ее первую постановку<sup>2</sup> дирижер У. Крашфилд, Михаил выступает в теноровом амплуа, открывая выход лирической экспрессии [21]. Так, исключенный либреттистом из оперного действия поклонник Елизаветы – сын Тобольского губернатора Смолон, которого придумала для «занимательности» общей интриги мадам Коттен, вновь возвратился в свою историю, но уже под именем Михаила.

---

<sup>1</sup>Нотные примеры даны по рукописи партитуры, хранящейся в Неаполитанской консерватории [22].

<sup>2</sup> Нью-Йорк, *Caramoor Festival*, 17 и 19 июля 2003 года

«Картина огромности России» составлена в опере из череды встреч и испытаний главной героини. Драматургия оперы разворачивается как последовательное преодоление ряда препятствий. Первое – быть может, самое сложное – это выйти из круга родительской опеки. Елизавета решает тайно покинуть родительский дом, оставив письмо («Когда вы получите это письмо, я буду уже далеко»). Но отец застал ее с письмом, и Елизавете приходится проявить всю силу своего убеждения, чтобы получить родительское благословение. Это – одна из самых проникновенных и прекрасных музыкальных сцен Г. Доницетти, которую впоследствии композитор включит в оперу «Анна Болейн». Финал первого действия – «ансамбль прощания» – окрашен в сумрачные тона недобрых предчувствий (пример № 7).

Во втором акте испытания на пути героини несут отчетливую символическую нагрузку, указывая на главные составляющие европейского «мифа о России». Это – злодей, толпа варваров и стихия. Спускаясь с горы, Елизавета видит на берегу реки Камы паромщика «боярина» Ивана – того самого злодея, клевете и наветам которого был обязан ссылкой ее отец граф Потоцкий. Но, горюя над телом своей умершей дочери Лизаньки, Иван кается в преступлении и дает Елизавете письмо с доказательством невинности ее отца (примеры №№ 8-9). Исповедь и горе Ивана вознаграждаются великодушным прощением. Баритоновая партия Ивана и по экспрессии, и по характеру вокализации – настоящий эскиз к образу вердиевского Риголетто.

Выход Елизаветы (краткий оркестровый эпизод *Desciesa di Elisa*) сопровождается музыкой тяжелого шествия, вызывающего отчетливые реминисценции с барочными прообразами. В ее речитативных репликах слышатся настороженность и усталость. Но Елизавете не суждено отдохнуть («Что за рев?»). Приближается орда татар во главе с Альтерханом и Орзаком. Татары обсуждают разбойничье нападение на богатый конвой. Потрясая оружием и подогревая себя алкоголем, они поют о «сердце, не знающем страха». Обнаружив спрятавшуюся в хижине Ивана Елизавету, Альтерхан строго допрашивает девушку: «Куда идешь?» – «К императору», – отвечает она и бесхитростно рассказывает свою историю. Тронутые искренностью и непосредственностью юной путешественницы, разбойники предлагают ей свою помощь. Но

внезапно начинается буря. От ливня стремительно разливается река. Соорудив из крышки гроба плот, Елизавета скрывается в волнах шторма. Завершается второй акт хором «горцев». Буря продолжается, но над волнами житейского моря раздается исполненная внутреннего света молитва Елизаветы.

Третий акт происходит в московском Кремле. Елизавету ожидает еще одно, на этот раз последнее испытание, – испытание лукавством царедворца. Фельдмаршал расспрашивает Михаила о Потоцких, опасаясь раскрытия своей интриги. Его каватина, украшенная виртуозной колоратурой, не слишком привычной для басовых партий, сопровождается «военной музыкой» с фанфарами медных духовых и барабанной дробью, но «бряцание оружием» не может скрыть его страха перед неминуемым разоблачением. Прибывшая в город Елизавета предъявляет письмо Ивана и добивается высочайшей аудиенции. Но в терците с Фельдмаршалом и Михаилом, который сохраняет свою буффонную скороговорку, Елизавета никого не обличает, не настаивает, не требует, а смиренно просит о помиловании.

**Выводы.** Несмотря на кажущуюся несуразность и этнографическую недостоверность «русских персонажей», изъясняющихся в операх Г. Доницетти языком россиниевского пения, эти сочинения обогащают европейский опыт воссоздания «русской экзотики», благодаря которому, по определению Л. Баткина, «накапливался, кристаллизовался и провоцировался феномен *русскости* в культуре» [1, с. 605].

Постановка «русских опер» Г. Доницетти по цензурным соображениям была невозможна в России. Но появление два десятилетия спустя на российских сценах того же сюжета о дочерней любви в «русской были» Н. А. Полевого «Параша-Сибирячка» (1840) и одноименной опере Д. Ю. Струйского свидетельствует о его значимости для самосознания русской культуры. Г. Доницетти осуществил поворот к романтической трактовке русской темы. В отличие от «оперы спасения» доницеттиевская «опера о спасении» утрачивает пафос морализаторства, сфокусировавшего дух Просвещения. Без этнографического подобию композитору удалось в общих чертах угадать сущность русского национального характера (не как «сумму притягательно прекрасных и отвратительных проявлений, а как некую проблему, живое противоречие»

[1, с. 559]). Основу сюжетной драматургии составило то, что имеет сакральный смысл и называется непереводаемым русским словом «подвиг». Не «геройский поступок, а идея служения – “страстотерпческого” и “душеспасительного”, направленного не вдаль, а вверх» [1, с. 566]. И хотя Г. Доницетти был далек от поисков этнографической достоверности, все же он не совсем игнорирует местный колорит. Знакомство с реалиями русской жизни проявляется в характерных деталях либретто, ориентирующих на узнаваемые русские типажи:

*«царь-батюшка»* (для республиканской Италии фигура в достаточной мере проблематичная),

*«девица-подвижница»* («слабая героиня», но сильной духом),

*кающийся и прощенный грешник «боярин» Иван*<sup>1</sup>,

*коварный царедворец* (трепещущий перед царской немилостью),

*ссылный граф Потоцкий* (олицетворение «русской хандры»<sup>2</sup>, «русского поляка», который в сознании европейцев «был украшен двойным золотым венцом (ореолом): воинской доблести и несчастья» [10, с. 225]),

*верной супруги Федоры* (последовавшей за ним в ссылку, пренебрегая радостями светской жизни)<sup>3</sup>,

*«служивого» Михаила* (увальня, не без лукавства),

*няня Елизаветы – мать*<sup>4</sup> Михаила (воплощающая патриархальный дух, «укорененность» в давние традиции и принадлежность к семье не на правах «обслуживающего персонала», а как близкой родственницы).

Наконец, многоликий хор: крестьяне в первом акте, татары и «горняки или рудокопы» (по-видимому, каторжники) во втором действии и придворные в третьем акте.

Представленная в опере Г. Доницетти «условно-игровая Россия», сродни моцартовскому экзотически-обаятельному Востоку, вряд ли

---

<sup>1</sup> То, что русский начинает говорить с первым незнакомцем о самом главном и самом интимном, «то, что он с такой ненасытной пытливостью расспрашивает и рассказывает о тайных движениях души», М. Волошин относит к основным чертам русского характера: «Французу кажется это в одно и то же время и варварским, и диким, и притягательно бесстыдным» («Лица и маски»).

<sup>2</sup> Выход Потоцкого в первом акте (примеры №№ 2-3).

<sup>3</sup> Рассказ Федоры в Интродукции (пример № 1).

<sup>4</sup> Прощание Марии с сыном в финале первого действия (пример № 7).

может быть осмыслена в роли исторического документа. Как и В. А. Моцарт, Г. Доницетти не столько не сумел, сколько не собирался воссоздавать реальность. Это прекрасно понимал А. Н. Серов, который справедливо полагал, что «поричать Россини за избыток *итальянских* украшений, *итальянских* форм в опере, действие которой происходит в Вавилоне или Египте времен фараонов, – совершенно то же, что преследовать Паоло Веронезе за изображение на его гениальной картине венецианцев XVI столетия, вместо евреев эпохи первых римских императоров» [14, с. 464]. Но вместе с тем, следуя новым романтическим веяниям, Г. Доницетти все же вставил во вторую редакцию «Ссылных» музыкальную цитату – ту, по-видимому, самую известную европейской публике настоящую «русскую тему». Это – мелодия украинской песни «Їхав козак за Дунай». Ею открывается оркестровая *Sinfonia* оперы. Выполняя эмблематические функции, эта тема служит обрамлением к сонатной форме, построенной на тематическом материале оперы (в основном из третьего акта) с настоящей мотивной разработкой, достойной ученика С. Майра. О том, каким образом эта мелодия «освоилась» в бетховенской Вене, написала в своем «музыковедческом расследовании» Л. Кириллина [9]. Дальнейший же «путь» украинского напева через Альпы требует самостоятельного исторического и текстологического исследования.

Подводя итог, хотелось бы подчеркнуть, что Г. Доницетти не преобразовывал (реформировал) итальянскую оперу, а максимально прояснял ее основания. Свое призвание он нашел не в том, чтобы разрушить или отбросить устаревшее, обветшавшее, а в том, чтобы принять и впитать *иное*, тем самым, сохранив *свое*. В этом, думается, секрет неувядаемой свежести доницеттиевского оперного творчества и его счастливой сценической судьбы.

#### **Список использованной литературы**

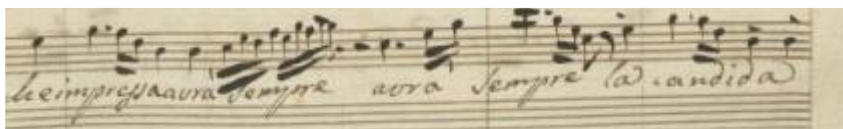
1. Баткин Л. М. *Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре* / Л. Баткин. — 2-е изд., доп. — М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. — 640 с.
2. Борхес Х. Л. *Четыре цикла : из кн. «Золото тигров»* / Хорхе Луис Борхес ; пер. Б. Дубина // *Проза разных лет : пер. с исп. / Хорхе Луис Борхес*. — М., 1984. — С. 280—281.
3. Вейнсток Г. *Джоаккино Россини. Принц музыки* / Герберт Вейнсток ; [пер. с англ. И. Э. Балод]. — М. : Центрполиграф, 2003. — 495 с. — (Великие имена).

4. Грищенко С. М. Доницетти / С. М. Грищенко // Муз. энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 290—291.
5. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. — М. : Книга, 1991. — 574 с. — (Историко-литературный архив).
6. Донати-Петтени Д. Гаэтано Доницетти / Дж. Донати-Петтени ; [сокращ. пер. с итал. И. Константиновой]. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. — 192 с.
7. Доницетти Г. Сосланные в Сибирь [Электронный ресурс] : оп. в 3 акт. : (римская ред. 1832 г.) : запись 1999 г. / Гаэтано Доницетти ; либр. Доменико Джилардони ; исп. Хор Латышского радио ; Нац. Оркестр Монпелье региона Лангедок-Руссильон ; дир. Энрике Димеке. — Режим доступа: <http://intoclassics.net/news/2012-11-06-29405>. — Загл. с экрана.
8. Каишанова Е. В. Русская художественная колония в Италии как феномен культурных связей России и Европы первой половины XIX века : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Каишанова Елена Владимировна. — М., 2003. — 140 с.
9. Кириллина Л. В. «Schöne Minka» и ее сестры / Л. В. Кириллина // Бортнянский и его время : к 250-лет. со дня рожд. Д. С. Бортнянского : материалы междунар. науч. конф. — М., 2003. — С. 191—205. — (Научные труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского ; сб. 43).
10. Леопарди Д. Нравственные очерки. Дневник размышлений. Мысли / Дж. Леопарди ; [пер. с итал. С. А. Ошерова и др.]. — М. : Республика, 2000. — 448 с. — (Библиотека этической мысли).
11. Печерин В. С. Замогильные записки (Apologia pro vita mea) / В. С. Печерин // Русское общество 30-х годов XIX в.: люди и идеи : мемуары современников / под ред. И. А. Федосова. — М., 1989. — С. 148—311.
12. Рождественский Г. Н. Прембулы / Геннадий Рождественский. — М. : Сов. композитор, 1989. — 303 с.
13. Серов А. Н. «Гроза» / А. Н. Серов // Избр. статьи : [в 2 т.] / А. Н. Серов. — М., 1957. — Т. 2. — С. 72—78.
14. Серов А. Н. Россини : критический очерк / А. Н. Серов // Избр. статьи : [в 2 т.] / А. Н. Серов. — М. ; Л., 1950. — Т. 1. — С. 459—468.
15. Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.) / А. И. Тургенев ; [отв. ред. М. П. Алексеев]. — М. ; Л. : Наука, 1964. — 624 с. — (Литературные памятники).
16. Фраккароли А. Гаэтано Доницетти / А. Фраккароли ; пер. с итал. И. Константиновой. — СПб. : Сад искусств, 2003. — 334 с. — (Вошебный мир музыки).
17. Цодоков Е. «Русские» оперы зарубежных композиторов [Электронный ресурс] / Евгений Цодоков. — Режим доступа: [www.operanews.ru/history1.html](http://www.operanews.ru/history1.html). — Загл. с экрана.

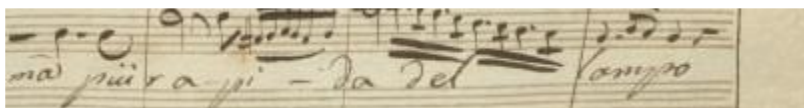
18. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма (Опыт исследования) / М. Черкашина. — К. : Муз. Україна, 1986. — 152 с.
19. Allitt J. S. Gaetano Donizetti: pensiero, musica, opere scelte / John Stewart Allitt ; traduzione di Sergio Pagliaroli. — Villa di Serio (Bergamo) : Ed. Villadiseriane, 2003. — 352 p.
20. Ashbrook W. Donizetti and his Operas / W. Ashbrook. — Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1982. — 561 p.
21. Crutchfield W. Donizetti's *Élisabeth, ou la fille de l'exilé* [Electronic resource] / Will Crutchfield. — Mode of access: <http://www.donizettisociety.com/Articles/articleelisabeth.htm>. — Title from the screen.
22. *Otto mesi in due ore* (Donizetti, Gaetano) [Electronic resource]. — Mode of access: [imslp.org/wiki/Otto\\_mesi\\_in\\_due\\_ore\\_\(Donizetti,\\_Gaetano\)](http://www.imslp.org/wiki/Otto_mesi_in_due_ore_(Donizetti,_Gaetano)). — Title from the screen.
23. Sandelewsky W. Donizetti / W. Sandelewsky. — Krakow : PWM, 1982. — 300 s.
24. Schaap J. *Il vortgastastro di Saardam* / J. de Schaap // Donizetti Society Journal. — 1971. — № 1. — P. 51—59.
25. Weinstock H. *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century* / Herbert Weinstock. — New York : Pantheon Books, 1963. — 453 p.

### **Нотные примеры**

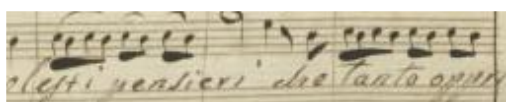
#### 1. Интродукция. Рассказ Федоры:



#### 2. Интродукция. Выход Потоцкого. *Larghetto*

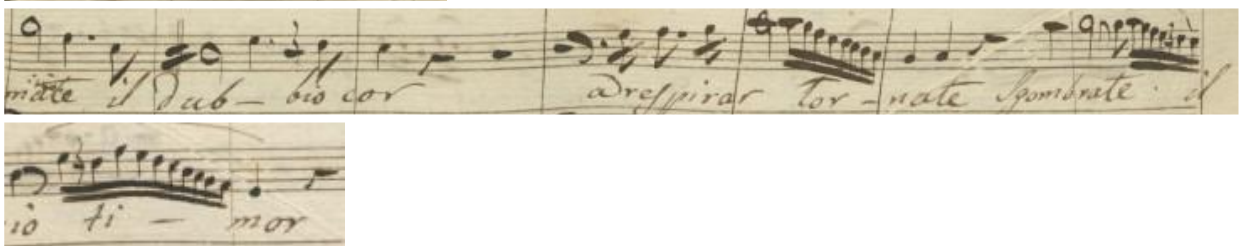
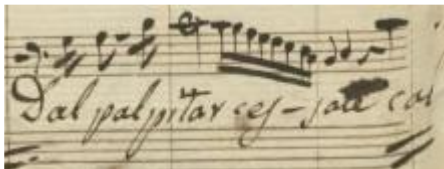


#### 3. Интродукция. Выход Потоцкого. *Allegro*





4. Каватина Елизаветы. Вступление:

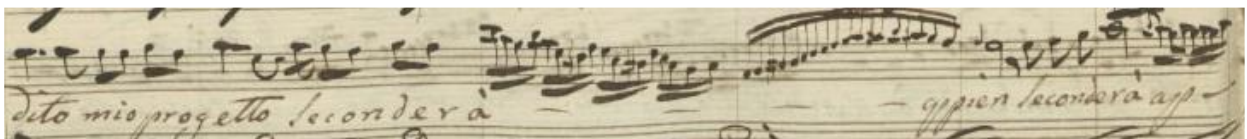
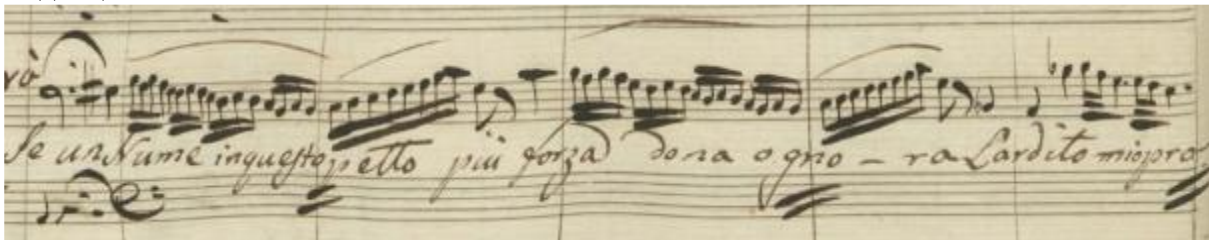


Allegro:

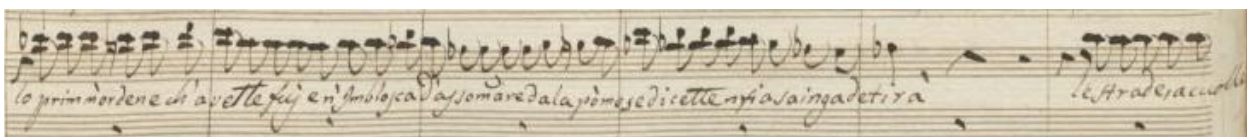




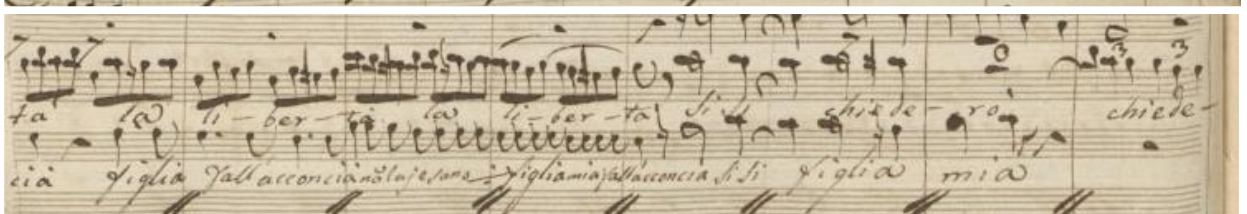
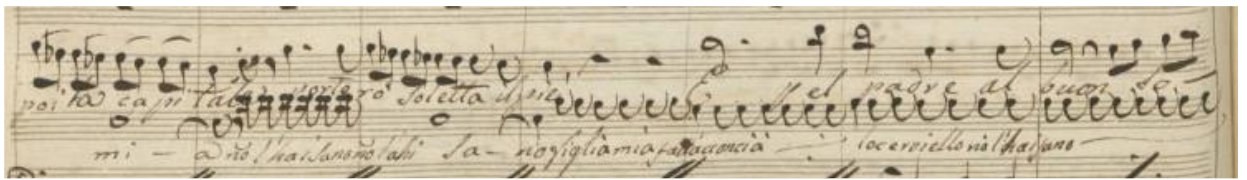
Каденция:



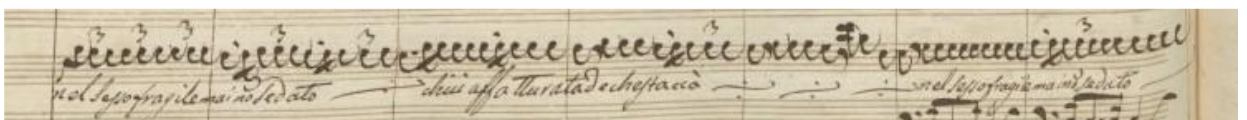
5. Каватина Михаила



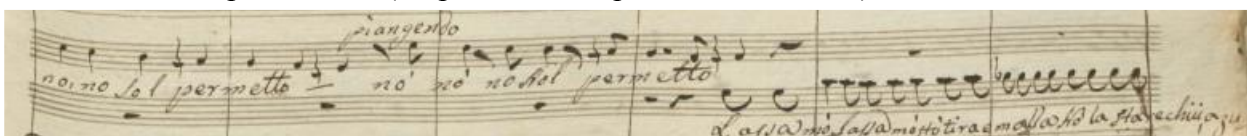
6. Дуэт Елизаветы и Михаила



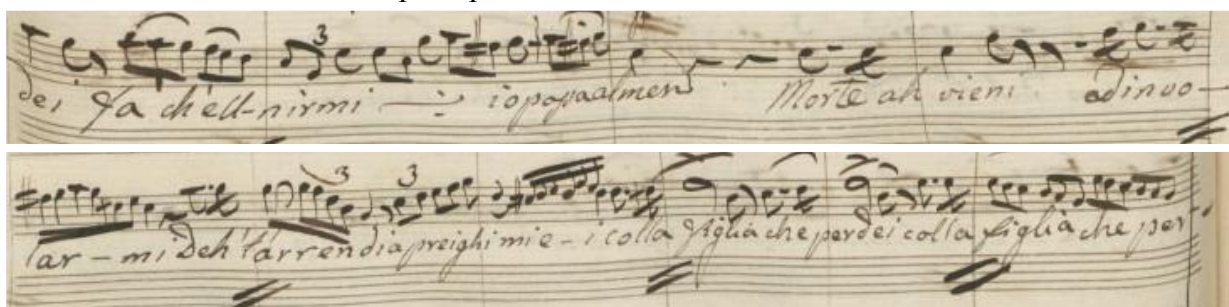
«Скороговорка» Михаила:



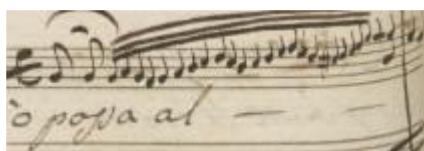
7. Финал первого акта. (Мария, плача, прощается с сыном)



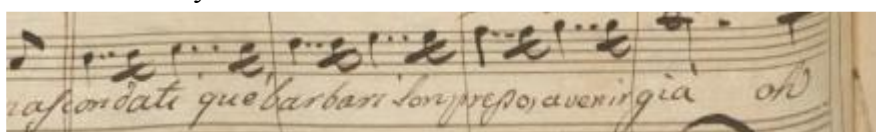
8. Каватина Ивана «Смерть пришла»



Каденция:



9. Тема дуэта Ивана и Елизаветы:



*Елена Рощенко*

**ЖАНРОВЫЕ ЧЕРТЫ НОВЕЛЛЫ В ОПЕРЕ Р. ВАГНЕРА  
«ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ»**

*Выявлены особенности композиторской интерпретации «новеллистического опыта» Г. Гейне «Из мемуаров господина фон Шнабелевского» в опере Р. Вагнера «Летучий голландец». Установлен характер преломления жанровых черт романтической новеллы в первой реформаторской опере байройтского гения. Определены черты взаимодействия между новеллой, сказкой, романом и драмой в опере Вагнера.*

***Ключевые слова:** опера, новелла, фрагмент, катастрофизм, двухфазность организации повествования.*

*Олена Рощенко*

**ЖАНРОВІ РИСИ НОВЕЛИ В ОПЕРІ Р. ВАГНЕРА «ЛЕТЮЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ».**

*Виявлено особливості композиторської інтерпретації «новелістичного досвіду» Г. Гейне «З мемуарів пана фон Шнабелевського» в опері Р. Вагнера «Летючий голландець». Встановлено характер втілення жанрових рис романтичної новели в першій реформаторській опері байройтського генія. Визначені риси взаємодії між новелою, казкою, романом і драмою в опері Вагнера.*

***Ключові слова:** опера, новела, фрагмент, катастрофізм, двухфазність організації оповідання.*

*Yelena Roshchenko*

**GENRE FEATURES OF A SHORT STORY IN R. WAGNER'S OPERA «DER FLIEGENDE HOLLÄNDER».** *The article reveals specific of compositional interpretation of novel genre experience of «The memoirs of Mr. von Shnabelevopsky» by H. Heine in Wagner's opera «The Flying Dutchman». It shows the reflected genre features of romantic novels in the first reformatory opera of Bayreuth's genius. The author describes interaction between short story, fairy tale, novel and drama in Wagner's opera.*

***Key words:** opera, short story, fragment, catastrophism, biphasic narration organization.*

Выявление сущности жанрово-стилевых компонентов вагнеровского синтеза в творимой им опере как драме, как произведении искусства будущего представляет собой *актуальную задачу* современного музыковедения, поскольку способствует прояснению специфики художественной целостности. В числе таких компонентов – жанровые черты новеллы, обретшие композиторскую интерпретацию в опере «Летучий голландец». Особое проявление черт литературного жанра в опере обусловлено, в частности, опорой «композитора мифа» на гейневскую концепцию легенды, содержащуюся в произведении «Из мемуаров господина фон Шнабелевопского», в качестве одного из оснований сюжета.

Появившийся за семь лет (1834) до завершения первой реформаторской оперы Р. Вагнера «своеобразный новеллистический опыт» Г. Гейне [4, с. 397] стал для байройтского гения не только источником «пучка мифем», способствующих развертыванию мифологемы Скитальца, но и обусловил значимость жанровых черт новеллы в музыкальной драме. В написанном в экспериментальной форме произведении Г. Гейне, не имеющем «четких жанровых примет» [4, с. 397], взаимодействуют черты сказки, рассказа, новеллы и мемуаров, фрагмента, очерка и романа. Многообразны и те авторские жанровые имена, что «разбросаны» в гейневском тексте. Среди них, прежде всего, мемуары, «прекрасные сказки» [2, с. 5], а также сопряженные с повествованием о Голландце «легенда», «история», театральная пьеса [2, с. 27]. Множественность жанровых моделей свойственна и опере Р. Вагнера, обладающей чертами баллады и сказки, романа и рассказа, драмы и, конечно же, новеллы [6]. Их взаимодействие способствует «введению стилистической неоднородности», что служит «остранению обыденности, представлению ее как проявления мира чудес», предстает как черта возрожденной романтизмом новеллы [8, с. 90-91].

У Г. Гейне повествование о Летучем Голландце – вставная повесть, новелла в новелле, фрагмент незаконченного романа в форме мемуаров. Целое организовано как цикл новелл: по принципу цепи (венка, каравана) фрагментов один новеллистический сюжет переходит в другой. *В новеллистическом прообразе оперы Р. Вагнера представлена новомифологическая трактовка мемуаров как «системы фрагментов»* [7, с. 293]. Новеллистическая композиция «Из мемуаров...» отображает

такое свойство раннеромантической новеллы, как фрагментарность. Фрагменты гейновских мемуаров оформлены как новеллы: каждый мемуарный фрагмент обладает комплексом жанровых черт новеллы, представляя ее главное свойство, которое И. В. Гете определил как «свершившееся неслыханное событие» [5, с. 161], являющее «осколок универсальной картины мира, предполагающей наличие многих других фрагментов» [5, с. 6]. По И. Н. Юдкину, в новелле признаком событийности «оказывается пребывание на грани чуда, когда оказывается наполненной волшебством сама повседневность» [8, с. 90]. Оформление гейневских мемуаров как системы фрагментов осуществляется благодаря сквозной роли присущего каждой из новелл причудливого сочетания «поэтического вымысла с автобиографическими фактами» [3, с. 558]. Странствия созерцающего героя способствуют объединению в единое целое представленных в мемуарном цикле новелл «осколков» универсальной картины мира.

Сквозь призму созерцания в «новеллистическом опыте» Г. Гейне представлена и легенда о Летучем Голландце. «История о заколдованном корабле» образует сюжетную основу спектакля, который посещает странствующий автор-герой мемуаров: *в новеллу проникают жанровые черты драмы для чтения (Lesendrama)*. В гейневском изложении легенды проступает такая черта романтической новеллы, как взаимодействие со сценическим искусством, благодаря чему «реальность смешивается с театральным представлением» [8, с. 91]. В повествовании Г. Гейне новеллистическая вертикализация злободневности (похождения странствующего героя) и чудесного (сценическое развертывание легенды) образуют тот «одномоментный срез жизни», что подразумевает свойственное новелле «презентистское видение мира». Двойной план разворачивания действия обуславливает актуализацию принципа «балансирования на грани иллюзии», что также приближает новеллистику к сценическому искусству [там же]. Тотальная театрализация новеллы, осуществленная Р. Вагнером в опере, вытекает из одного из ключевых свойств жанра.

Повествование о Голландце, по замыслу писателя, должно «служить только рамой» для отнюдь нецеломудренной истории, подобно кривому зеркалу исказившей историю любви искупительной. Наличие «рамы»

позволяет реализовать такое свойство новеллы, как «контрастные противопоставления персонажей, ситуаций, <...> высокой и низкой видимости и сущности вещей, что ведет к <...> применению двупланового построения» [5, с. 34]. По сути, в гейневском мемуарном фрагменте, повествующем о Голландце, происходит смешение, взаимодействие вклинивающихся друг в друга сюжетов, двух новелл. Путешественник замечает на представлении пьесы о вечном Скитальце «голландскую блондинку» – «удивительно красивую Еву», чей взгляд таит соблазн, улыбка отравлена «ядом познания, от которого вкусили уста». Плод, сгубивший «прародителей в раю», обретает вид «яблока, или, вернее, апельсина» (корки от него амстердамская прелестница бросала на голову выходцу из Шнабелевопса), «библейская змея» превращается в «нечто вроде хвостика у скользящей ящерицы», что «свернулась колечком» у «верхней губки» юнгфрау [2, с. 29]. *Происшествие с амстердамской Евой – вставная новелла в истории Голландца, в свою очередь, являющейся вставной новеллой в цепи мемуарных фрагментов.* Так в гейневской интерпретации легенды о заколдованном капитане проявляется такое восходящее к арабским сказкам свойство новеллы, как «иерархия вставных повествований» [5, с. 34].

Если герой-рассказчик – пародийный двойник проклятого Скитальца, то происходящая в зрительном зале драма искушения – пародийное отражение сценической драмы искупления. Двойничество возникает здесь на основе принципа романтической иронии, разработанного в учении новой мифологии. Введение амстердамского приключения способствует привнесению иронии в повествование, что становится «формообразующей основой новеллистической композиции, как бы демонстрирующей артистизм игры с предметом романтического повествования» [8, с. 91]. Гейневская ирония в изложении амстердамской интриги героя способствует проявлению таких черт новеллы, как «искусство скрывать страсти, дистанцироваться от предмета повествования, превращающегося в предмет игры», видимость «отстраненности автора», на самом деле подразумевающей его глубокую заинтересованность [там же]. Переключения с повествования фантастического на иронизированное, с идеального на реалистическое придают вставной новелле черты причудливости, фрагментарности, делая ее неожиданной в каждой точке

повествования, насыщая событийностью. Согласно присущей романтической новелле жанровой и стилиевой двумерности, во вставной новелле царят «интересы большой любви»; когда же «герои этих новелл спускаются в основной текст с его обыкновенной жизнью, то это кажется чудесным превращением ...» [1, с. 36].

Трактовка «Из мемуаров ...» как «незавершенного фрагмента романного повествования» [4, с. 397] обусловлена присущим романтической новелле перерастанием «в малый роман» [5, с. 163], подобием сборника новелл роману «эпизодного строения», в котором «вставные эпизоды имеют относительно самостоятельное значение» [5, с. 6]. Произведению Г. Гейне свойственно *синтезирование жанровых черт романа, тяготеющего к универсальному охвату бытия, и фрагмента, осмысливающего «осколок» абсолюта*. Две истории любви, соотносимые по принципу пародийного отражения, – перемежающиеся романы, свернутые до масштабов фрагмента. *Новелла о Летучем Голландце как фрагмент основанного на смешении романно-мемуарного целого, обладающего хаотической формой арабески, – запечатленное в миниатюре отражение универсального произведения искусства – новомифологической энциклопедии*.

Кроме иронического и портретного отражений Летучий Голландец новеллы Г. Гейне имеет еще одного двойника. Сравнение героя с «Вечным Жидом океана» сделано на манер романтического *docta stilo* – без расшифровок и конкретизаций: за сакральным апеллятивом скрывается свернутый сюжет. Г. Гейне идентифицирует имена-функции Летучего Голландца и Вечного Жида.

Если для новеллы Г. Гейне характерно гофмановское «сочетание фантастики с юмором» [5, с. 176], то в опере Р. Вагнера преломлены жанровые черты психологизированной фантастической романтической новеллы. Композитор фокусирует внимание на драме искупления, исключая повествование ироническое. Из новеллы-рамы Г. Гейне Р. Вагнер возвращает идейную концепцию оперы, конфликт которой, согласно законам жанра, охватывает «недра душевной жизни и окружающий человека мир, вплоть до космического начала» [5, с. 162]. Атрибутивные мифологемы корабля-призрака и портрета связаны с гейневским прообразом. Гейневское описание «дервянного призрака»,

«страшного судна» – «большого корабля с кроваво-красными парусами» [2, с. 27] – целиком вошло в оперу Р. Вагнера, который добавил к нему лишь «черную, как смоль», мачту. Корабль-призрак – тот «чудесный предмет», что перешел в новеллу из сказки и служил в ранней форме новеллы – новеллистической сказке – «способом идентификации героя» [5, с. 10]. Корабль с огненно-красными парусами – способ идентификации героя в опере Р. Вагнера, перенятый им от Г. Гейне, а тем, в свою очередь, от сказки. Как и гейневская Катарина, вагнеровская Сента «часто с тоской» [2] вглядывается в изображенного на портрете мужчину в испанском костюме. Краткое высказывание из новеллы Г. Гейне стало источником развертывания в опере Р. Вагнера мифологем созерцания, сострадания, томления и любовного взгляда, сопряженных с героиней и предвещающих появление оригинала портрета в ее доме. И у Г. Гейне, и у Р. Вагнера портрет выполняет функцию ключевого образа, «силуэта», что, согласно П. Хейзе, организует концепцию новеллы [5, с. 3]. Портрет – еще один чудесный предмет, с помощью которого осуществляется идентификация героя. В сцене узнавания девой оригинала портрета идентификация героя завершена (Голландец – истинный герой новеллы), идентификация невесты только начинается. Р. Вагнер воспринимает гейневское обоснование мифологем проклятия, Страшного суда и искупления любовью.

В опере значима и такая черта новеллистической фабулистики, как противопоставление злободневного, рутинного и чудесного. Наиболее ярко оно проявляется в сцене остранения Сенты, «ушедшей в портрет», от ее окружения – прядущих девушек (1 Сцена 2 действия) и в двухорной композиции начала 3 действия, в которой мирской суете вокруг корабля Даланда контрастирует безмолвие демонического экипажа корабля-призрака.

На конструкцию оперы повлияла структура, сообщенная Г. Гейне легенде о Голландце. Согласно конструктивному плану романтической новеллы, гейневское и вагнеровское повествование «начинается с момента, предвещающего поворотный пункт, а затем отчетливо делится на две части» [5, с. 172]. Таким поворотным пунктом, присущим романтической новелле началом «*in medias res*, с <...> срединного пункта, близкого к кульминации» [5, с. 182], и у Г. Гейне, и у Р. Вагнера является



открывающее изложение легенды окончание очередного семилетнего срока скитаний и выхода Голландца на берег в поисках верной жены. О жанровых чертах романтической новеллы в литературном источнике и опере свидетельствует «введение предыстории», характерной для «первой половины новеллы», – до начала ее двухфазной организации [5, с. 173]. Фрагмент мемуаров и оперу объединяет наличие двойной предыстории: первая излагается Скитальцем (у Р. Вагнера – ария Голландца из 1 д.), вторая – девицей (Баллада). В обоих случаях этапы предыстории объединены судьбой Голландца. Мотивировкой перенесения действия в дом невесты служит заключение сделки с ее отцом. Вступительная часть объединяет обе предыстории, сливающиеся в последующих частях. Сцена узнавания, клятвы верности в мемуарном фрагменте и опере образует начало первой части двухэпизодной структуры новеллы (у Р. Вагнера ее начало связано со второй половиной 2 д.). Согласно новеллистической природе, первая часть двухэпизодной структуры оканчивается счастливым концом: верная невеста, любовь которой сулит искупление, найдена. Начало второго эпизода новеллы у Гейне пропущено – герой покидает театр ради амстердамской красотки и возвращается лишь к развязке. У Р. Вагнера гейневский «пропуск» замещает сцена объяснения Сенты и Эрика и внезапное появление Черного Капитана, слышавшего упреки покинутого жениха: так в опере появляется дополнительная мотивировка отплытия Голландца, оставляющего невесту. Композитор-поэт, не имея литературного образца для данного этапа действия, чутко отразил свойственную новелле «склонность к повторению ситуаций» [5, с. 172], характерную для ее второго эпизода: объяснения Эрика и последующее вторжение Голландца – отражение переломной ситуации 2 действия, входящего в первый эпизод новеллы. Окончанием новеллы Г. Гейне подсказана развязка оперы: герой покидает любимую, «чтобы избавить от гибели, и открывает ей свою ужасную судьбу и тяготеющее над ним страшное проклятие». А она, чтобы сохранить «верность до самой смерти», «бросается в море, и вот наступает конец проклятью, тяготеющему над Летучим Голландцем; он спасен, <...> корабль-призрак погружается в морскую пучину» [2, с. 30]. Так в опере осуществляется характерное для романтической новеллы «совпадение этапа распутывания тайны» и финала, нередко сопрягаемого со свадьбой.

В финале легенды в гейневской версии сказывается влияние присущего романтической новеллистике принципа катастрофизма, взаимодействующего с прорывом чудесного: «В момент катастрофической кульминации новелла исчерпывает» возможности эпического стиля, что свидетельствует о «проникновении <...> драматической наполненности, однократности действия» [8, с. 91]. Восприняв от мемуарного фрагмента Г. Гейне свойственный романтической новеллистике принцип катастрофизма, Р. Вагнер превращает его в основу сюжетообразования оперы, многократно вводя в музыкально-сценическое действие. Принцип катастрофизма ощутим в сцене бури из хоровой Интродукции; в арии Голландца из 1 действия, исполненной ожидания Страшного Суда; в трагедии, переживаемой Эриком; в мнимом «разоблачении» Сенты и отплытии Голландца (Финал 3-го действия). Вместе с тем, наиболее ярко он дает о себе знать в искупительной развязке оперы, где катастрофа превращается в чудо.

В развязке мемуарного фрагмента Г. Гейне и в финале оперы вновь сказывается влияние ранней формы новеллы, перешедшей в нее из сказки. Здесь преломлен мотив сказочного испытания, объект которого – жена (включение элементов сказки свойственно фантастической новелле романтизма). Как и героиня новеллистической сказки, она претерпевает «нарочито суровое обращение мужа», «выручает мужа из беды», выдерживает «испытание верности и добродетели» [5, с. 14-15]. В вагнеровском варианте этот сказочный мотив усилен открытием «лживости обвинений ее в измене», подтверждением того, что «гонения мужа на нее» беспочвенны [5, с. 17]. Если при идентификации героя, согласно законам новеллистической сказки, достаточно чудесных предметов, которые, по сути, действуют вместо него, то для отождествления героини с искупительницей таковых недостаточно: она подвергается испытанию, от нее требуется свершение поступка. В связи с этим идентификация героя происходит в пределах первого новеллистического эпизода, а отождествление героини длится вплоть до окончания второго эпизода, то есть всей оперы. Композитор расширяет прием сказочного испытания и на Эрика, который не выдерживает его: страдания «земного» жениха Сенты несравнимы с мировой скорбью, излучаемой взором Страдальца. В результате новеллистическое целое развивается «в рамках основного

и единственного испытания» [5, с. 12], окончание которого совпадает с завершением сюжета. Введение черт новеллистической сказки в оперу связано с задачами идентификации и испытания героев. *Синтез романтической новеллы с новеллистической сказкой, черты которой заключаются в наличии чудесных предметов, с помощью которых осуществляется идентификация героя, и развязки-испытания, способствующей идентификации героини, подчеркивает присущие мемуарному фрагменту Г. Гейне и опере Р. Вагнера свойства новомифологической энциклопедии.* Опера обретает «трехступенчатую структуру» новеллы [5, с. 10], первую ступень которой образует двойная предыстория, а две последующие части (эпизоды) связаны с этапами идентификации и испытания.

Связью с романтической новеллой обусловлена присущая опере трактовка «удивительного» и «неслыханного». Это «и сверхъестественное, то есть мистическое или сказочное, и необычайные психологические обстоятельства, и странные, причудливые характеры людей (демонические натуры...), и проявления национального или местного бытового колорита» [5, с. 162]. Все сферы новеллистически-удивительного объемлет вагнеровская опера, что придает заключенному в ней неслыханному событию масштаб и глубину. Голландец – герой, чья «самодеятельность <...> ограничена различными силами», Сента, свободно осуществляя свой выбор, относятся к числу тех причудливых характеров, изображение странностей которых психологизировало действие романтической новеллы. Взаимодействие героев с фантастикой служило «обогащению глубинного уровня» жанра [5, с. 163], обеспечивая переход «удивительного» «из сферы чистой фантастики в область психологических феноменов» [5, с. 180]. Значима для оперы и «оппозиция между необычайным и реальным», составляющая «жанровую природу новеллы» [там же]. Бытовое окружение Сенты подчеркивает происходящее в ее душе отчуждение от реального мира. Трактовка невероятного «как были» [5, с. 164], фантастики как «метафоры действительной жизни» и способа отчуждения [5, с. 182], взаимодействие живописного и лирического начал, замедленность действия, одновременность протекания внешней и внутренней драм [5, с. 172] указывают на наличие черт романтической новеллы в опере.

Опере Р. Вагнера свойственна и такая черта фантастической романтической новеллы, как связь с мифом. Сущность новеллистически-

неслыханного события в опере глубоко укоренена в мифологических истоках. В духе новеллы опера характеризуется введением персонажа мифа [5, с. 178], каковым является Голландец, «вставных мифоподобных рассказов, вставных историй-мифов». К «вставным „мифам“» [5, с. 177] относятся сцена прибытия корабля-призрака, преломляющие жанровые черты рассказа Баллада Сенты, рассказ Эрика о вещем сне, две фазы рассказа Скитальца (Финал III д.), основанные на драматургии сновидений. Вагнеровские вставные мифы – новеллы в новелле, ибо каждый из них содержит определяющую черту жанра – свершившееся неслыханное событие. Наличие вставных мифов-новелл подчеркивает связи оперы с гейневским первоисточником как системой фрагментов, причудливо и закономерно сочетающихся осколков универсальной картины мира. *В опере Р. Вагнера взаимодействие мифа и сказки осуществлено в пределах художественного поля романтической новеллы – психологической и фантастической.*

Развив образ отца невесты (соответствует обнаруженной В. Я. Проппом сказочной функции), введя образы «земного» жениха, создав развернутые хоровые сцены, Р. Вагнер драматизировал литературно-новеллистический прообраз: драма для чтения превращена в сценическую драму, обладающую чертами видения.

#### ***Список использованной литературы***

1. Берковский Н. Я. *Романтизм в Германии* / Н. Я. Берковский. — Л. : Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1973. — 567 с.
2. Гейне Г. *Из мемуаров господина фон Шнабелевского* / Генрих Гейне // *Собр. соч. : в 6 т.* — М., 1983. — Т. 5. — С. 5—53.
3. Дейч А. *Комментарии (к новелле Г. Гейне «Из мемуаров господина фон Шнабелевского»)* / А. Дейч // *Избр. произв. : в 2 т.* / Генрих Гейне. — М., 1956. — Т. 2. — С. 558—559.
4. Дмитриев А. *Комментарии* / А. Дмитриев, А. Соловьева // *Собр. соч. : в 6 т.* / Генрих Гейне. — М., 1983. — Т. 5. — С. 397—461.
5. Мелетинский Е. М. *Историческая поэтика новеллы* / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука, 1990. — 275 с.
6. Рощенко Е. Г. *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография* / Елена Рощенко (Аверьянова). — Х. : ХНУРЕ, 2004. — 288 с.

7. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2 / Ф. Шлегель. — М. : Искусство, 1983. — 479 с.
8. Юдкин-Рипун И. Н. Культура романтики / И. Н. Юдкин-Рипун. — К. : НАНУ, 2001. — 408 с.

УДК 78.071.1 : 782.1 (470)

*Андрей Жданько*

### **СКАЗКА И СКАЗОЧНОСТЬ В ОПЕРНОМ «КОСМОСЕ» Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

*В статье рассматриваются эстетическая направленность сказки, присущая этому жанру целевая установка, особый процесс сказывания, раскрывается связь сказки с двумя сторонами игры: системой правил и вольностью, приемы сказочной симметрии. С этих позиций характеризуется корсаковское «двоемирие», обращается внимание на особую трактовку слова. Под знаком сказки раскрываются особенности корсаковского психологизма, триединое проявление игрового начала: игры-представления, игры-повествования, игры-вещи, способность сказки входить в любой жанрово-семантический ареал. Указывается на сочетание сказочности и ритуальности (обрядовости) в операх Н. Римского-Корсакова, подтверждающее возможность их рассмотрения в едином смысловом срезе. Делается вывод, что сказка и ритуал служат средствами воплощения игровой сути космоса.*

**Ключевые слова:** сказка, сказочность, ритуальность, игра, опера, музыкально-сценический космос, поэтика.

*Андрій Жданько*

### **КАЗКА І КАЗКОВІСТЬ В ОПЕРНОМУ «КОСМОСІ» М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА.**

*У статті розглядаються естетична спрямованість казки, властива цьому жанру цільова установка, особливий процес оповідання, розкривається зв'язок казки з двома сторонами гри: системою правил і свободою, прийоми казкової симетрії. З цих позицій характеризується корсаковське «двосвіття», звертається увага на особливе трактування слова. Під знаком казки розкриваються особливості корсаковського психологізму, триєдиний прояв ігрового початку: ігри-уявлення, ігри-оповідання, ігри-речі, здатність казки входити в будь-який жанрово-семантичний ареал. Вказується на поєднання казковості і ритуальності (обрядовості) в операх М. Римського-Корсакова, що підтверджує можливість їх розгляду в єдиному смислому зрізі. Робиться висновок, що казка і ритуал слугують засобами втілення ігрової суті космосу.*

*Ключові слова:* казка, казковість, ритуальність, гра, опера, музично-сценічний космос, поетика.

*Andrey Zhdan'ko*

**FAIRY TALE AND FAIRYTALESNESS IN OPERA «COSMOS» OF N. RIMSKY-KORSAKOV.** *The article considers the aesthetic orientation of fairy tales, target setting inherent in this genre, specific narration, shows its connection with two sides of the game: the system of rules and liberty, techniques of fairy-tale symmetry. From these positions, the author characterized Korsakov's «two worlds» focusing on the specific interpretation of the word. Under the sign of fairy tale the article reveals the peculiarities of Korsakov's psychologism, the triune manifestation of game principles: game-performance, game-storytelling, game-object, the ability of fairy tale to enter any genre and semantic area. The article shows the combination of fairytalesness and ritualism (rites) in operas by Rimsky-Korsakov, proving that it is possible to examine them in a unified semantic cut. It is concluded that the tale and ritual are the means of embodiment of the game essence of cosmos.*

**Key words:** *fairy tale, fairytalesness, ritual character, play, opera, musical and scenic cosmos, poetics.*

За Н. Римским-Корсаковым – оперным композитором – прочно закрепилась слава великого сказочника. Едва ли не в каждом его музыкально-сценическом сочинении, отмеченном сказочностью или включающем сказку в качестве «вставного эпизода», этот жанр поворачивается новой стороной, представляя, в сущности, неисчерпаемые возможности для авторской фантазии. В такой приверженности сказке традиционно видится глубокая связь композитора с национальной культурой, взятой в ее фольклорно-этническом срезе. Однако существует и иной род обусловленности этого интереса, коренящийся в самих основах корсаковского мирозерцания, которое русский философ И. Лапшин еще в 1922 году определил как эстетическое [3; 4]. В контексте художественного сознания композитора это означает воплощение идеи порядка, совершенства, гармонии, или – в нашей терминологии – *космоса*. Его специфизированным отражением и становится сказка. **Цель** настоящей статьи состоит в том, чтобы раскрыть роль сказки как смыслообразующего начала в музыкальном театре Н. Римского-Корсакова с этих позиций.

В качестве одной из определяющих сторон поэтики сказки предстает ее *эстетическая направленность*. Разумеется, «сказка ложь, да в ней намек», однако речь идет не столько о *содержании*, сколько о присущей ей *целевой установке*, определяющей всю ее художественную систему: от занимательного сюжета до стилистики. Сразу заметим, что поскольку, согласно изысканиям В. Проппа и его школы [7; 8], морфология сказки складывается из системы функций-значений того или иного персонажа и его действий, в ней всегда есть элемент предсказуемости, и производимый ею эстетический эффект основан на одновременном ожидании уже известных сюжетных ходов и новизны их претворения в данном повествовании, повторяемости на уровне жанрового кода и вариантности как свободной игры в установленных этим кодом границах.

Следует оговорить также существенность процесса самого сказывания, «плетения словес», при котором сказитель проявляет искусство слово-игры. С этих позиций кажется симптоматичным неоднократное обращение Н. Римского-Корсакова к сказкам А. Пушкина и «украинской» прозе Н. Гоголя, отмеченным особым чувством слова, при котором оно выступает не только своей предметно-понятийной, но и колористической стороной. Очевидно, в сознании композитора слились впечатления, полученные от произведений русской классической литературы, связанных со сферой сказочности и слово-игры, и фольклорных сказок, запечатленных в сборниках А. Афанасьева. Показательно, что он ни разу не обратился непосредственно к образцам устного народного творчества как основе оперного либретто, отдавая очевидное предпочтение авторским. Не менее важно и другое: о глубоком проникновении в морфологические свойства сказки свидетельствует его «Кашей Бессмертный», сюжетного аналога которого нет ни в фольклоре, ни в области профессионального литературного творчества, и либретто оперы целиком принадлежит Н. Римскому-Корсакову – от сюжетно-фабульной основы до словесного текста [10].

Слово неизменно поворачивается в либретто корсаковских опер (как созданных им самим, так и в содружестве с И. Тюменевым и В. Бельским) своей колористической стороной – даже в «Китеже», где оно призвано нести философско-этическую нагрузку. Однако, помимо слово-игры в операх композитора (как отражение литературного приема и как

самостоятельная ветвь от единого со словесностью корня – игры) широко используется и игра интонационная. Не останавливаясь на этом предмете подробно в силу необходимости его самостоятельной разработки, укажем лишь на своеобразие трактовки лейтмотивов и удержанных (остинатных) тем отдельных сцен и картин. У Н. Римского-Корсакова они выступают своего рода устойчивыми «фразеологическими оборотами», искусно комбинируемыми композитором, причем их осязаемость, иконичность оказываются по степени конкретики и наглядной предметности сродни слову. К этому же ассоциативному ряду следует отнести и прием любования широко понимаемой интонацией – не только мелодически изложенной, но и гармонической, темброво окрашенной.

Как видим, эстетическая функция сказки непосредственно связана с различными проявлениями игры: сочетанием «*play*» и «*game*»<sup>1</sup>, следованием правилам построения сюжета и помещением его в пространство воображения сказителя (писателя), искусством словоупотребления – сложения текста из «готовых» блоков в фольклорной сказке и отбора колоритных оборотов в авторской с их последующим комбинированием, в конечном счете, любованием словом.

Другим не менее важным свойством поэтики сказки предстает сознательный вымысел, также сопряженный с игрой (воображения) и эстетическим назначением жанра. При этом вымысел преподносится как осязаемая реальность – во всех подробностях и чувственной конкретике. Здесь игра смыкается с метафорическим «как будто», вследствие чего восприятие занимает двоякую позицию, одновременно и переживая сказочные перипетии как достоверные, и дистанцируясь от них как условных, созданных по воле автора, невсамделишных. Это и есть правила игры сказки в коммуникативной проекции.

Третья особенность сказки заключается в наличии в ней двух миров: «своего» и «чужого» [10, с. 16-17], при этом в каждом из них есть островок другого мира. В целом же выстраивается симметричная структура, в которой герой «своего» мира разрешает свои проблемы, перемещаясь в «чужой» [там же]. Так происходит и в операх Н. Римского-Корсакова: Левко соединяется с Ганной благодаря его помощи Панночке-русалке,

---

<sup>1</sup> Дифференциация игры на «*play*» (свободную) и «*game*» (по правилам) осуществлена литературоведом М. Эпштейном [11, с. 281-285].



в свою очередь, оказывающей поддержку ему; Садко<sup>1</sup> укрепляет славу Новгорода, совершая странствия в подводное царство; Яромир познает истину, погружаясь в сон; Гвидон и Милитриса воссоединяются с царем Салтаном на острове Буяне и пр.

Существенен и иной аспект сказочной симметрии: образующие ее оппозиции состояются противостоянием как героев, так и высших сил. В этой связи исследователи высказывают мысль о натурфилософском содержании сказки, выявляя в ней «природный» аспект [6]. Отсюда ими выводится специфическое сказочное время как модель вечности, а с другой стороны – сопряжение природного и социального, при котором первое оказывается более существенным, нежели второе, однако моделируется в соответствии с ним (ведь природа в осмыслении человеческим сознанием всегда социальна) [6, с. 9-13]. В свою очередь, натурфилософский аспект сказки демонстрирует единство человека и природы как чего-то родственного, своего, что отвечает идее целостности мира.

Наконец, четвертым признаком сказочной поэтики предстает отсутствие в ней личностно-психологического начала. Герой сказки как художественный образ не подлежит эволюции, развитию и преобразованию и не познает себя в качестве индивида [10, с. 25-27]. Разумеется, данный тезис характеризует прежде всего фольклорную сказку; однако, и в авторской, нацеленной на раскрытие эстетического содержания, психологизация касается лишь воссоздания внутреннего эмоционального состояния персонажа, как это происходит со Снегурочкой. В самом деле, ее переход от сердечного холода к теплу и любви только на поверхности кажется результатом ее свободного выбора. В действительности же она не может не полюбить, поскольку Весна всегда берет верх над Зимой и Морозом. Даже познав любовь, Снегурочка скорее радуется новому для нее состоянию, чем отдается ему со страстью. Об этом свидетельствует воспроизведение в сцене таяния музыки Ариетты из Пролога с ее минором, одиночеством и грустью, а также темы дуэта с Мизгирем, производной из пятого, танцевального лейтмотива и сохраняющей,

---

<sup>1</sup> Несмотря на то, что «Садко» – опера-былина, а не сказка, в нем присутствуют практически все приметы поэтики сказки, что позволяет ссылаться на него в качестве примера сказочных путешествий.

несмотря на песенно-лирическое истолкование, семантическую связь со своим первообразом.

Специфически эстетическое предназначение сказки как фольклорного жанра сообщает ей свойство семантической размытости, многозначности, амбивалентности, присущих и игре. Это, в свою очередь, допускает бесчисленное множество смысловых поворотов жанра в профессиональном литературном и композиторском творчестве. Сказка может высвечиваться авантюрной или занимательной гранью, сближаться с небылицей, притчей, нести в себе сатирически-обличительный либо же сугубо развлекательный смысл. Очевидно, что подобная многоликость сказки способствовала ее актуализации в XIX столетии с его тенденцией полисемантической, переменности значений, относительности, многообразия содержательных граней в едином жанровом пространстве. Иными словами, интерес к сказке в этот исторический период стимулировался не только характерными для него тяготениями к национально специфическому, почвенному, первичному, естественному, но и более широкими представлениями мирозерцательного плана, связанными с созданием или избранием новых по сравнению с предыдущей эпохой познавательных моделей. В русской музыкальной традиции сказка стала едва ли не эмблемой национальной культуры, охватывая область оркестровых жанров (миниатюры К. Лядова, произведения Н. Римского-Корсакова), музыкально-сценического искусства (начиная от «волшебной оперы» М. Глинки), фортепианных сочинений (Н. Метнер, С. Прокофьев). Тем самым оперный театр Н. Римского-Корсакова оказывается вписанным в общенациональный контекст. Однако в творчестве этого композитора сказка собственно и становится традицией, благодаря как количественному фактору (частота обращений), так и качественному (совпадение сказки с мирозерцательными установлениями автора, избранием ее в роли адекватной формы их выражения).

Свойство сказки при попадании в зону действия авторской воли мимикрировать, вмещать в себя разноплановое содержание используется Н. Римским-Корсаковым как средство варьирования конкретных способов донесения единого для его опер содержания: эстетического смысла мироустройства. Заметим при этом, что сказка или сказочные фрагменты присущи примерно двум третям опер композитора, проникая и в былинку

«Садко», и в мифологизированный мир «Млады», и в лирико-бытовую среду «Майской ночи» и «Ночи перед Рождеством». Показательно, что хотя первое музыкально-сценическое произведение Н. Римского-Корсакова «Псковитянка» написано в ином, не сказочном, жанре – исторической оперы, уже в ее начальных сценах внимание автора концентрируется на сказке (Власьевны). Последующие же сочинения варьируют сказку и сказочность, составляющие таким образом, устойчивые признаки его музыкального театра. Среди них выделим собственно сказки: «Снегурочку», «Салтана», «Жащя Бессмертного» и небылицу в лицах – «Золотого петушка»<sup>1</sup>.

В «Снегурочке» сказка раскрывается своей натурфилософской («природной») и культурфилософской (авторское мирозерцание) сторонами. Одна из них предстает в виде календарного «сюжета» – движения от зимы к лету, другая – в форме эстетизации всемирного закона как гаранта целостности мира. Авторское вмешательство в сказку проявляется в ее лиризации, сообщении ей утонченности психологических состояний, превращении героев из носителей значений-функций в характеры, отмеченные индивидуальными чертами. Поскольку «Снегурочка» неизменно привлекала и продолжает привлекать к себе внимание исследователей [9], ограничимся сказанным.

Переходя к характеристике с избранных позиций «Сказки о царе Салтане», укажем на то, что здесь присущее сказке игровое начало предстает в соотношении игры-представления, игры-повествования и игры-вещи<sup>2</sup>. Повествовательность оперы обусловлена жанром литературного оригинала, где сказка «сказывалась». Внешним проявлением этого качества сказочности у Н. Римского-Корсакова служат эпитафии-цитаты пушкинского сочинения, представленные в виде словесного текста перед оркестровыми вступлениями первого и второго актов, что сближает эти эпизоды с симфонической программностью XIX века. Допустимо предположение о специфической направленности такого приема,

---

<sup>1</sup> В работе Н. Рязанцевой выдвигается тезис о сказке, как инвариантной особенности оперного стиля Н. Римского-Корсакова [10, с. 110].

<sup>2</sup> Рассматривая философию игрушки, культуролог О. Грицай видит в ней единство вещи и слова: «Іграшка та казка мають одну сутність і тільки за буттям різні...» [2, с. 11].

восходящей к глинкинскому Баяну, повествующему об авторе «Руслана», а в наследии самого Н. Римского-Корсакова раскрывающегося в финале «Ночи перед Рождеством» – посвящении Н. Гоголю. Создается впечатление, что композитор, опираясь на традицию своего предтечи, стремится дать слово самому поэту, не только беря его в единомышленники, но и косвенно выявляя связь с его творческими установками на игру, эстетизацию литературного высказывания<sup>1</sup>.

Вместе с тем, повествовательность, понимаемая под углом зрения процесса рассказывания и «плетения словес» сказителем, обладает в опере Н. Римского-Корсакова и иной формой воплощения – в обширных, многочисленных оркестровых эпизодах-картинах, «ведущих» сюжетную линию. Иными словами, оркестр служит «автором», от имени которого ведется рассказ, подобно тому, как в опере психологической он описывает, объясняет внутреннее состояние героя и выдает его истинные намерения и страсти. Подчеркнем, что аналогичный способ воплощения повествовательного начала – средствами инструментализма – характеризует и симфоническое творчество Н. Римского-Корсакова, опыт которого, несомненно, преломлен в анализируемом оперном сочинении.

Возникает, однако, вопрос: что значит «повествовать» в условиях музыкального искусства? В опере лирической – это ритмические, интонационные, гармонические, тембровые, динамические, агогические взаимопереходы разноплановых тем. В опере драматического профиля – их столкновение, также представленное в едином потоке музыкального развития. В «Сказке о царе Салтане», опере сказочной, по определению, повествование неизбежно должно воплощаться посредством смены живописных картин, отвечающих и необходимости сюжетного движения, сцепления различных сцен, и эстетизации сказочного слова. С этих позиции оркестровые эпизоды оперы Н. Римского-Корсакова предстают

---

<sup>1</sup> Напомним об игровой природе пушкинского гения, проявляющейся даже в «серьезном» жанре поэмы («Домик в Коломне»). Одновременно возникает возможность видеть в таком приеме игру композитора с автором литературного оригинала, поскольку благодаря ему рождается ситуация своего рода «соревнования», приводящего к созданию собственного художественного времени-пространства «в ответ» на уже существующее. Указывая в самом тексте (прямо или опосредованно) автора первоисточника, композитор словно объявляет правила игры, заключающиеся в постепенной соотнесенности творимой эстетической реальности с уже сотворенной.

не только красочными иллюстрациями к происходящим событиям, но самими событиями, получающими не-вокальную, не-вербальную форму. Располагаясь во времени, сообщая музыкальному «сюжету» последовательность изложения и сопряжения единиц сюжета литературного, оркестровые картины одновременно и представляют их, живописуют подобно сказочному словесному узору. Между тем о повествовательности, даже осуществляемой в таком специфическом, «визуализированном», виде, возможно говорить с известной мерой условности, метафорически, поскольку она воплощается посредством моделирования логических основ повествовательности литературно-словесной, то есть на достаточно высоком уровне абстракции. Это создает смысловой зазор между собственно повествованием и «как бы» повествованием, помещая его в ситуацию игры. Непосредственное разыгрывание сказочных ситуаций происходит в драматических (действенных) сценах с участием разнообразных персонажей – заостренно характеристических и оттого почти невсамделишных, придуманных, «сказанных». С этих позиций и старшие сестры Милитрисы, и сватья Баба Бабариха выступают не столько фигурами буффонно-комическими либо сатирическими, сколько игровыми, живущими в условном мире возможного, хотя и наделены всеми приметам реальными людей.

Сопряжение повествовательности и показа в опере Н. Римского-Корсакова приводит к возникновению особого композиционно-драматургического алгоритма, основанного на чередовании сценического и оркестрового планов действия. Причем игровая позиция, занимаемая здесь автором благодаря жанровой поэтике сказки, предусматривает возможность взгляда на их соотношение и под углом зрения разыгрывания в лицах ситуаций, возникающих по мере продвижения повествования, и в проекции на книжную форму сказки, где представляемые положения иллюстрируются яркими, красочными картинками (книжка-«раскладушка»). Тем самым события, происходящие в сказке, помещаются в выразительный живописный декор, отвечающий ее эстетической природе. В силу этого сказка в «Салтане» оказывается «вещью», предметным воплощением самой идеи сказочности, заключающейся в раскрытии красоты, а, в конечном счете, – совершенного в своей пластичности и многокрасочности космического «тела» – предмета радостного

созерцания. Даже иронические голоса, вплетенные в эту симфонию радости, подчиняются заданной ею тональности, поднимаясь над осуждением или порицанием в область свободной игры в реальное как возможное и наоборот<sup>1</sup>.

Обе «сказочки со смыслом» – «Кашей Бессмертный» и «Золотой петушок», демонстрируя способность сказки входить в любой жанрово-семантический ареал, отмечены и перегруппировкой трех константных составляющих игровой структуры произведений Н. Римского-Корсакова: представления, повествования, вещи, сменой значений каждой из них.

«Кашей», сюжет которого всецело скомбинирован самим композитором, близок притче. В нем активизировано действие излюбленной автором категории любви и сострадания (события) как воплощения красоты в мире нравственных ценностей, поэтому центральной «вещью-символом» оперы становится слезинка из глаз Кашеевны, несущая смерть ее отцу, – слезинка любви и сострадания<sup>2</sup>. Притчевость повествования провоцирует на символическое истолкование и других компонентов оперы – как сюжетных, так и фигуративных. Сказка на каждом шагу превращается в иную разновидность игры: парадокс, как если бы под каждое общепринятое значение нарочито был подставлен прямо противоположный знак<sup>3</sup>. Притчевость и парадоксальность и составляют суть игрового лика «Кашея».

Притчевость, понимаемая как загадочная, не лежащая на поверхности многосмысленность, а не поучительность, как в «Кашее», характеризует другую из названных «сказочек». Показательно, что в обеих

---

<sup>1</sup> Уместно привести суждение А. Лосева по поводу «юмористики» Вл. Соловьева, о которой русский философ писал: «Юмористика была у него не отрицанием возвышенного идеализма, а, наоборот свидетельствовала о непоколебимых основах последнего. Вл. Соловьев невинно шутил и смеялся, подтверждая тем самым свое радостное состояние и свое духовное веселье в связи с незыблемостью для него исповедуемых им великих истин» [5]. Нечто подобное происходит и в «Салтане» Н. Римского-Корсакова, смеховое начало которого есть производное от игрового.

<sup>2</sup> Н. Рязанцева указывает на прорастание мотива слез как знака любви в «Снегурочке» [10, с. 101-102].

<sup>3</sup> Например, согласно логике естественной жизни, Кашей не может умереть: ибо он – сама смерть; не случайно его имя: «Бессмертный». Между тем, он умирает, умерщвленный слезинкой Кашеевны.

операх весьма велика весомость слова со стороны значения, а не только колорита, фонетики, ритмико-игровых возможностей. По отношению к абсолютной красоте мироздания обе они выступают антимирами или миром, вывернутым наизнанку. Кашеево царство – это мир теневой, осенний, призрачный, амбивалентный; Додоново царство – это мир оболваненный, оглушенный, редуцированный, фантомный, абсурдный. В силу их перевернутости вопрос о том, что в них подлинно, а что – неподлинно, не подразумевает однозначного ответа. Была или не была смерть Кашея? Возможно ли заставить его дочь – плакать? Кто в действительности «живые лица» в небылице о золотом петушке? Сказка тем и хороша, что, давая добрым молодцам урок, она всегда остается сама собой: выражением амбивалентной целостности игрового космоса.

Смысловая сущность корсаковской сказочности особенно рельефно выделяется при ее сравнении с ритуально-обрядовыми действиями, также ставшими неотъемлемой частью оперного театра композитора. Укажем на тот аспект ритуальности, который непосредственно связан со взаимопереходом реального и возможного, природного и культурного. «Замечательный культурный парадокс, – пишут Л. Ванд и А. Муратова, – состоит в том, что обряд, будучи “сделанным” и обладая потенциалом делания и преобразования, норовит казаться естественным. Мифы и предания о божественном происхождении обрядов осеняют последние не только священным ореолом, но и намекают на естественность, так как божественное само по себе мыслится только как естественное – природное или *всегда существующее*». И далее: «Естественное – это то, что есть, а что подлинно есть, то есть всегда» [1, с. 291]<sup>1</sup>. Из приведенного тезиса следуют два вывода: первый из них отсылает к «есть» космоса, постижением чего и предстает ритуал. Другой – указывает на игровое перемещение смысловых акцентов в восприятии «естественного» и «культурного», когда собственно культурный хронотоп (время-пространство ритуала) оказывается каналом связи с природным началом,

---

<sup>1</sup> Авторы подчеркивают отнесенность такого представления о ритуале к народным верованиям, языческой натурфилософии. Иное – христианство (не народное, а учительское), которое «так никогда и не согласилось признать положительно-священной сущности природного бытия», вследствие чего именно в культуре, в преобразуемом, а не в природном мире, христианство утверждало свои святыни [1, с. 4].

напротив, для постижения этого начала требуется особая культурная форма: ритуал. Тем самым, подобно сказке, ритуал – особый мир, организованный по своим законам. Не случайно для его отправления требуется знание его границ и внутренней структурированности. При этом сама структурированность, будучи рукотворной, «искусственной», отражает естественную структурированность природного мира, космического алгоритма событий. Взаимная метаморфоза созданного и сотворенного подчиняется самому духу игры, ее расположенности «между», ее свойству связывать и объединять, – не говоря уже о конкретных игровых формах непосредственно ритуального действия, всегда совершаемого по определенным правилам, в соответствии с принятыми ролевыми функциями участников и символическими атрибутами-вещами («игрушками»). Примечательно, что слово в ритуале «не просто сказывается, не просто произносится – оно, вкуче со всем остальным, *совершается и действует*. Это – первозданная способность слова» (курсив автора) [1, с. 270]. И еще одно свойство сближает ритуал с игрой: «Цель и средство – категории искусственного мира. Обряд же, – когда он действительно существует в культуре *как обряд*, – начисто лишен таких мотивировок. Естественное, по определению, не может осмысливаться через понятия цели и средства» (курсив автора) [1, с. 291]. Даже магические действия, обладающие, казалось бы, целевым (утилитарным) назначением, предстают игровой формой общения с природными или потусторонними силами, механизмом управления ими, обеспечения связи между мирами.

Сказанное не означает, разумеется, идентичности смыслового кода сказки и ритуала; важно, однако, что существующие между ними точки соприкосновения, лежащие в области игрового модуса отражения реальности, обеспечили органичность сосуществования того и другого в музыкально-сценическом космосе Н. Римского-Корсакова. В самом деле, ритуальность (обрядовость) предстает почти обязательным компонентом сказочных опер композитора либо «заменителем» ее в несказочных сюжетах<sup>1</sup>. При этом, аналогично тому, как сказочность может

---

<sup>1</sup> Как, например, в «Царской невесте», где отдельные элементы свадебного обряда переносят на время в идеальный мир почти нереального пространства – благополучного разрешения коллизий, выступая антитезой подлинной их развязке в следующей сцене.



окрашиваться у него мрачными и даже зловещими красками (например, в «Кашее Бессмертном»), так и ритуальность (обрядовость) нередко принимает пугающий смысл (во «Младе», в бесовской колядке «Ночи перед Рождеством» и пр.). Но и в том, и в другом случае ритуальность – как и сказочность – всегда связана с яркостью и живописной пластичностью музыкально-сценических образов, причем условная реальность, присущая им, неизменно устанавливает дистанцию между созерцаемым и созерцающим, приводя к их эстетизации.

Не менее важно, что ритуально-обрядовая игра сопряжена с коренными проблемами и явлениями жизни коллектива, самого бытия, оттого излучает свет сакрального. Напротив, сказка всецело оперирует внекультовыми представлениями и ценностями и направлена на раскрытие эстетического отношения к миру. С этих позиций она может быть представлена как эмблематическое выражение корсаковского космоса.

#### **Список использованной литературы**

1. Ванд Л. Э. *Генеалогия культуры и веры: зримое и тайное* / Л. Э. Ванд, А. С. Муратова. — 2-е изд., испр. — М. : Рудомино, 2000. — 523 с.
2. Грицай О. В. *Соціокультурний зміст безпосереднього в онто- і філогенезі суспільного розвитку : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04* / О. В. Грицай ; Харк. держ. ун-т. — Х., 1998. — 17 с.
3. Лапшин И. И. *Римский-Корсаков: два очерка* / И. И. Лапшин. — Пг. : Акад. филармония, 1922. — 74 с.
4. Лапшин И. И. *Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова* / И. И. Лапшин. — Пг. : В. Гоффе, 1922. — 192 с.
5. Лосев А. Ф. *Владимир Соловьев и его время* / А. Ф. Лосев. — М. : Прогресс, 1990. — 720 с.
6. Неелов Е. М. *Натурфилософия русской волшебной сказки : учеб. пособие по спец. курсу* / Е. М. Неелов. — Петрозаводск : Глобус, 1989. — 214 с.
7. Пропп В. Я. *Исторические корни волшебной сказки* / В. Я. Пропп. — 2-е изд. — Л. : Изд-во ЛГУД, 1996. — 364 с.
8. Пропп В. Я. *Морфология сказки* / В. Я. Пропп. — 2-е изд. — М. : Наука, 1969. — 168 с.
9. Ручьевская Е. А. *«Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова : стиль, драматургия, слово и музыка* / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор, 2002. — 396 с.

10. Рязанцева Н. Поэтика сказки в оперном театре Н. А. Римского-Корсакова (на примере «Майской ночи» и «Снегурочки») / Н. Рязанцева. — Х., 2000. — 129 с. — Рукопись.
11. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны : о литературном развитии XIX —XX веков / М. Н. Эпштейн. — М. : Сов. писатель, 1988. — 184 с.

УДК 78.071.1 : 782.1 (436) “19”

*Наталья Дегтярева*

### **ПУТИ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРА В ПОЗДНИХ ОПЕРАХ ФРАНЦА ШРЕКЕРА**

*Статья посвящена проблеме обновления оперной эстетики в поздних сочинениях Франца Шрекера. Предметом анализа становятся сюжетная основа, особенности драматургии и композиции, стилистика. Рассматриваются связи оперной концепции Шрекера с тенденциями развития жанра в немецкой культуре конца 1920-х – начала 1930-х годов.*

*Ключевые слова:* Франц Шрекер, «Поющий черт», «Гентский кузнец», модерн, Zeioper, стилевой диалог, ретро-композиция, оперный «лубок».

*Наталья Дегтярева*

### **ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ ЖАНРУ В ПІЗНІХ ОПЕРАХ ФРАНЦА ШРЕКЕРА.**

*Стаття присвячена проблемі оновлення оперної естетики в пізніх творах Франца Шрекера. Предметом аналізу стають сюжетна основа, особливості драматургії та композиції, стилістика. Розглядаються зв'язки оперної концепції Шрекера з тенденціями розвитку жанру в німецькій культурі кінця 1920-х – початку 1930-х років.*

*Ключові слова:* Франц Шрекер, «Чорт, що співає», «Гентський коваль», модерн, Zeioper, стильовий діалог, ретро-композиція, оперний «лубок».

*Natalia Degtyareva*

**THE WAYS OF GENRE RENOVATION IN FRANZ SCHREKER'S LATE OPERAS.** *This article deals with the problem of renovation of opera aesthetics in Franz Schreker's late works. The article focuses on libretto, music dramaturgy, composition and stylistics. Opera concepts by Schreker have been analyzed in the connection with*

*leading tendencies of genre evolution in the German culture at the end of the 1920s – the beginning of the 1930s.*

**Keywords:** *Franz Schreker, «Der singende Teufel», «Der Schmied von Gent», modern style, Zeitoper, style dialogue, retrocomposition, «opera-popular print».*

Рубеж 1920-1930-х годов в музыкально-театральной жизни Германии ознаменован появлением ряда произведений, обозначивших новые тенденции в развитии оперного жанра. В 1928 году в Берлине состоялась сенсационная премьера «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта – К. Вайля. Тогда же были поставлены «Джонни наигрывает» Э. Кренека (1927, Лейпциг) и «Машинист Хопкинс» Макса Бранда (1929, Дуйсбург), положившие начало жанру *Zeitoper*. В близком направлении развивается опера в творчестве Пауля Хиндемита («Туда и обратно», 1927, Баден-Баден; «Новости дня, 1929, Берлин). Арнольд Шёнберг, уже работающий над «Моисеем и Аароном», ставит в 1930 году во Франкфурте-на-Майне оперу «С сегодня на завтра». В письме к Г. Яловецу композитор характеризует ее следующим образом: «Опера одноактная, <...> никаких трудностей с освещением и реквизитом, никаких особых костюмов, современное платье. Это веселая, светлая, местами даже (так я, по крайней мере, надеюсь) комическая опера; никакого гротеска, никаких скабрёзностей, никакой политики, никакой религии. Музыка <...> соответствует материалу и поэтому насыщена замкнутыми формами, прерываемыми и связанными явственно выделяющимися (но, разумеется, “нетональными”) речитативами, не претендующими на мелодичность» [5, с. 194].

Обновление захватывает все стороны жанра – тематику, сюжетное начало, музыкальный язык и музыкальный материал (особую роль здесь часто играет джаз), композицию и драматургию. Среди произведений, внесших вклад в этот процесс, есть и те, что в силу разных причин не получили широкой известности. Многие из них представляют значительный интерес не только с исторической, но и с художественной точки зрения. К их числу относятся и три последних оперных опуса Франца Шрекера – «Поющий черт» (1928), «Христофор, или “Видение оперы”» (1929), «Гентский кузнец» (1932)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее указаны даты создания произведений.

Франц Шрекер (1878-1934) – австрийский композитор, пользовавшийся в 1910-1920-е годы широкой европейской известностью. С 1920 года он живет в Берлине, где занимает престижную должность директора Высшей школы музыки. Оперы Шрекера, созданные в венский период творчества и ярко воплотившие художественные идеалы *модерна* – «Дальний звон» (1910), «Игрушка и принцесса» (1912)<sup>1</sup>, «Отмеченные» (1915), «Кладоискатель» (1918), в 1910-х – первой половине 1920-х годов с неослабевающим успехом шли на больших и малых немецких сценах. Но послевоенная эпоха приносит с собой смену эстетических приоритетов. Модерн, с его нищестанством, идеями Фрейда и Вейнингера, с его обостренным вниманием к сфере подсознательного, эротике и образу «роковой женщины», эстетизирующими устремлениями и культом декоративной чувственности, теперь кажется устаревшим. Это показывает премьера «Иррелое» (завершена в 1922, премьера в 1924), последней венской оперы, законченной уже в Берлине. Шрекер сознает, что он вступает в полосу творческого кризиса. Его последние оперы являют собой попытку выхода из кризиса, поиск нового, направленный на *преодоление* модерна.

Из трех берлинских опер Шрекера наиболее радикальным опытом оказался «Христофор», в котором свободно соединяются злободневность, свойственная *Zeitoper*<sup>2</sup>, и углубленный психологизм, стилистика «новой деловитости» и стилевой комплекс модерна, барочный музыкальный тематизм и джаз, элементы ретро-формы, отсылающие к опере XVIII века, и самые смелые музыкально-драматургические идеи века XX<sup>3</sup>. Но не менее интересные и своеобразные версии обновления оперной эстетики предлагают две другие оперы – «Поющий черт» и «Гентский кузнец», которым и посвящена настоящая статья<sup>4</sup>.

**«Поющий черт».** Новая манера в «Поющем черте» прокладывает себе путь сквозь традиционные для Шрекера приемы письма, и эстетико-стилевой облик оперы являет собой некий симбиоз разнонаправленных

---

<sup>1</sup> Вторая редакция оперы (1915) носит название «Игрушка» и жанровое определение *мистерия*.

<sup>2</sup> Здесь не лишним будет напомнить о том, что и Эрнст Кренек, и Макс Бранд, авторы «классических» образцов *Zeitoper*, были учениками Шрекера по композиции.

<sup>3</sup> Подробнее о «Христофоре» см.: [3].

<sup>4</sup> В следующем разделе статьи частично использован материал из книги: [4].

тенденций. В нем сопрягаются стремление к значительной экономии (и даже аскетизму) звуковых средств и тембровое богатство большого оперного оркестра; камерное, предельно скупое по краскам *parlando* и монументальные вокально-оркестровые фрески, архаика стилизованной грегорианской монодии и декоративные звуковые панно. Либретто «Поющего черта» вбирает в себя литургический латинский текст, описание *ослиной мессы*, цитаты из *Syntagma musicum* М. Преториуса и средневековой мавританской поэзии<sup>1</sup>. В действии оперы в контрастных сплетениях представлена панорама немецкого средневековья: суровое благочестие монастырской службы соседствует с буйными языческими обрядами, фанатичному христианскому ригоризму отвечает проповедь веселой вседозволенности, высокие духовные порывы сменяются дикими сценами насилия, «возвышенное и земное» пересекаются в причудливых взаимоотражениях. Перед нами еще одна (хотя и не отмеченная соответствующим жанровым определением) мистерия Шрекера, и в центре ее вновь, как и в предшествующих его операх, судьба художника. Теперь это Амандус Херц, молодой органный мастер, продолжатель семейной традиции. Он должен завершить дело своего отца – довести до конца строительство органа, инструмента, которому суждено стать совершенным творением, голосом самой церкви. Вопросы веры, морали, духовных поисков заслоняют в новой опере Шрекера другие проблемы, уводя концепцию с проторенного модерном пути. Тема Эроса, характерная для модерна, находится здесь на периферии сюжета и не определяет всецело ни становления действия, ни ситуации личностной и творческой катастрофы, в которой в конечном итоге оказывается герой. И юная Лилиан, подруга Амандуса – «страдающая» героиня, невинная жертва роковых обстоятельств, образ скорее романтический, чем созданный фантазией художника модерна.

Борьба язычества и христианства – одна из главных тем оперы. Основные события концентрируются в двух автономно развивающихся, но динамически сопряженных планах. Широко выписанным массовым языческим сценам (обряд выбора невесты – любовной жертвы богине Фрейе, праздник солнцеворота, похороны Смерти) противостоят сцены

---

<sup>1</sup> В «Поющем черте», в «Гентском кузнеце» (как и во всех других своих операх, за исключением юношеской оперы «Пламя») автором либретто является Шрекер.

в монастыре (массовые – католическая служба, и камерные – диалоги Амандуса и Лилиан, Амандуса и настоятеля монастыря, патера Калейдоса). Оба плана по мере развития действия накапливают отрицательную энергию, агрессию выражения. Все яростнее призывы язычников: «Бей попов! Долой отродье монахов!»; все громче голос патера Калейдоса, призывающего гнев Господень на головы нечестивцев. Между двумя полюсами разворачивается история Амандуса – христианина, твердого в своей вере, и Лилиан – язычницы, избранницы богини Фрейи. Попытка разрешить противоречия заканчивается плачевно: Лилиан становится добычей вождя язычников, дикого, вечно пьяного рыцаря Зинбранда, Амандус принимает монашеский постриг.

Между двумя полюсами – но уже в символическом поле оперы – движется и образ «поющего черта», органа, который строит Амандус. Язычникам в его звучании чудится пение дьявола, волшебные заклинания и голос черной магии. Для патера Калейдоса тембр органа – это тембр *Ecclesia militans*, воинствующей церкви, грозного судии. Амандус же хочет воплотить в нем голос Спасителя, голос утешения, любви и милосердия. Он вводит новые регистры, несущие мелодию слова Божьего: *Liebet euch*. Но его молитва не услышана, «небесные» регистры отказываются звучать в дни лжи и насилия. Сцена резни в храме (язычников, очарованных звучанием органа и благоговейно склонившихся перед чудом, избивают вооруженные монахи) являет собой одновременно и сцену духовного крушения Амандуса – крушения окончательного и бесповоротного.

В финале оперы горит монастырь, сверкают в огне серебряные трубы органа, и звуки его ангельских регистров устремляются к небесам. Гибнет Лилиан. Повисает в воздухе безумный возглас Амандуса: «Почему?..»

Ни одна из предшествующих опер Шрекера, за исключением, быть может, «Отмеченных», не несла в себе столь полного и законченного выражения безнадежности. Кажется, что подсознание сыграло с композитором шутку в тот момент, когда он выбирал для своего 50-летнего юбилея (1928) «менее актуальное» и «менее провоцирующее», чем «Христофор», произведение. Что до актуальности, то социальный пессимизм «Поющего черта», действительно, мало отвечал тогдашним

умонастроениям Веймарской республики, а что до «провокационных» моментов, то при желании (время, для этого, к счастью, еще не пришло) можно было бы усмотреть в содержании оперы политические намеки. В ее концепции отзываются экспрессионистские искания Шрекера, проявившиеся в «Игрушке», «Иррелое», «Христофоре». «Человек – зверь» – вслед за Петером («Иррелое») повторяет Лилиан. В каком-то смысле «Поющий черт» Шрекера – это еще один экспрессионистский миф о «закате Европы».

Мифологизирующая тенденция проявляет себя здесь в особом, непривычном для Шрекера драматургическом ракурсе. Две противоборствующие силы, персонифицированные в образах язычников и христиан, показаны сценически выпукло, в открытом столкновении, в развернутой системе событий. С этим связана беспрецедентно весомая роль массовых сцен и их «двойников» – картинных симфонических эпизодов, обрисовывающих сквозной рельеф драматических кульминаций. Но основным «полем битвы» в «Поющем черте» является все же сознание Амандуса. Этот внутренний план действия – путь от веры к сомнению, отчаянию, резиньяции и безумию – прочерчен пунктиром рассредоточенных диалогических сцен. Амандус – персонаж рефлектирующий, а не действующий. Его «вторжения» в событийный ряд крайне редки (хотя и выразительны) и всегда заканчиваются поражением. Диалоги же с его участием (Амандус – Лилиан, I, III д.; Амандус – патер Калейдос, I, II, III д.; Амандус – мавританский паломник, IV д.) скорее напоминают богословские споры или проповеди, чем традиционные оперные сцены. Тот же «нравоучительный» аспект подчеркнут и в заключительном хоре оперы. В призрачном, «нездешнем» звучании (*ppp*, ремарка композитора: «без всякого выражения») хор провозглашает моральную сентенцию, дублирующую только что отзвучавший возглас Амандуса – «Почему?»: «Как все меняется, все искажается, нам остается только вечно гадать. Добрые и злые дела, любовь и ненависть, все это равнозначно. Если бы можно было узнать, что нами движет и что нас преследует до последнего часа этой бедной жизни – вечный робкий вопрос...». Конфликт во внутренней сфере оперы – это конфликт идей, а не событий, при этом их оппозиции по смыслу близки тем, что развиваются в «Христофоре» (сильное – слабое, путь – цель, деяние – молитва).

С необычным замыслом, с одной стороны, обостряющим театральное-картинное, зрелищное начало, с другой стороны, тяготеющим к «драме идей», связаны новые черты в драматургии «Поющего черта». Вместе с тем, опера и в этой сфере содержит немало реминисценций из арсенала приемов «раннего» Шрекера. Узнаваемы характерные типажи: Зинбранд – смесь отца Греты, Трактирщика («Дальний звон») и Тамаре («Отмеченные»), мавританский паломник, веселый безбожник и фаталист – еще один шрекеровский шут. Сохраняет свое значение техника «стоп-кадров», меткие зарисовки персонажей второго ряда: сцена мальчиков, воспитанников духовной семинарии, которые с восторгом, перебивая друг друга, рассказывают (словами Преториуса) о новом органе; буффонный диалог послушников, сплетников и пьяниц, озабоченных сохранностью монастырского винного погреба (III д.). При этом, как часто у Шрекера, побочные, «отвлекающие» сцены вмонтированы в драматургически контрастную среду, в фазу наиболее активного действия. Наконец, со всей очевидностью в условиях обновленной концепции заявляют о себе архетипы-символы шрекеровских опер – искусство, смерть, огонь.

Новые черты весьма определенно проступают в сфере формообразования и музыкального языка. Они связаны, прежде всего, с линейной тенденцией, которая выражена здесь весьма последовательно. Уже начало оперы дает «камerton» этому преобладанию полифонии: звучит регаль<sup>1</sup>, Амандус прелюдирует в свободной инвенционной манере (пример 1).

Линейная энергия в «Поющем черте» устремляется в два основных русла. С одной стороны, это принципы развития, с другой – качество тематического материала. В музыкальной форме оперы активно действуют полифонические приемы (имитации, каноны, полимелодическое письмо), а в кульминационных фазах нередко возникают развернутые полифонические структуры. Среди них выделяются пятиголосное фугато язычников, смеющихся над Лилиан – подругой «монаха» (II д.), и большая хоровая фуга – молитва монахов (III д.). Ее мелодика, стилизованная в «грегорианской»

---

<sup>1</sup> Регаль (*Schnarrorgel*), наряду с органом, включен в состав сценического оркестра. В примечании к партитуре Шрекер предлагает театрам приобрести или взять в аренду инструмент фирмы *Schiedmayer* (Штутгарт), реконструированный по образцу – старинному оригиналу из коллекции Высшей школы музыки в Берлине.



манере, обильно уснащена мелизматическими распевами. Мелизматика, как выписанный элемент мелодической линии, словно бы пытается «заменить» собой фигуративное начало (этот опознавательный знак прежней шрекеровской стилистики), которое в «Поющем черте» потеснено в своих правах. Но фигурация не исчезает окончательно, она лишь меняет свой облик: на месте декоративных арабесок, «извивов на плоскости, параллельных завитков» модерна (Э. Блох) являются жесткие линии, углы и зигзаги.

Идее линии подчинен фактурный рисунок вокально-оркестровой ткани. В нем часты унисоны, октавные дублировки, параллельное ведение голосов. Фактура то крайне экономна («пуантилистическая» россыпь отдельных звуков двух-трех инструментов), то полипластова, многослойна, с включением большого сценического оркестра, но всегда тонко дифференцирована. Шрекер отказывается от привычной для него техники смешения тембров, резко противопоставляя самостоятельные тембровые группы и линии.

Гармонические средства поляризуются в двух основных сферах: *quasi*-модальная и «нетональная» гармония, с линейными каскадами параллельных секунд, с квартовым или секундовым (в тесном, «кластерном» расположении) строением вертикали. Линией в «Поющем черте» стремится стать даже кластер. Чрезвычайно выразительный пример этого рода содержит сцена язычников, которые «выносят Смерть» (II д.). В. Гмайндль, сделавший клавираусцуг «Поющего черта», в статье об инструментальной технике оперы обращает особое внимание на этот фрагмент с тремя параллельно идущими оркестровыми пластами: созвучие *Eis-Fis-Gis-Ais-cis* в глубоких басах у валторн и фаготов, пульсирующее восьмыми на протяжении 40 с лишним тактов («через 8 страниц партитуры»); ритмическое остинато «барабанного» А контроктавы у контрабасов; крикливая музыка шествия (квартовые симметричные фигуры деревянных, ударные; пример 2) [6, с. 107].

Конечно, в «Поющем черте» встречаются и красочные орнаментальные разделы, выдержанные в прежней манере, но сцена «выноса Смерти» и подобные ей эпизоды меняют сам характер художественной эмоции: она становится «механической», утрачивая свойственное музыке Шрекера (и модерна!) нервное, капризно-чувственное обаяние.

Невольно вспоминается меткое определение Асафьева – «механик эмоций» (адресованное, однако, не Шрекеру, а Паулю Хиндемиту, одному из наиболее ярких выразителей «новых идей» в немецкой музыке 1920-х годов) [1, с. 167].

**«Гентский кузнец».** Мысль о комической опере на сказочный сюжет пришла на ум Шрекеру во время каникул 1929 года, проведенных на севере Италии. Воспоминания композитора дают живое представление о необычном характере замысла и об атмосфере, в которой он возник: «Несколько лет тому назад я был в Палланце, маленьком итальянском городке на Лаго Маджоре. <...>На рыночной площади Палланцы царил большое волнение. Прибыл человек с кукольным театром. Установили ряды сидений, и вся Палланца – стар и млад, богатый и бедный – участвовала в представлении с таким воодушевлением, как если бы она чувствовала Тосканини, Верди или какого-нибудь знаменитого певца. Там, во время этого забавного спектакля пришла ко мне мысль написать однажды совсем простое, наивное театральное произведение, оперу для каждого, и после короткого размышления я остановился на восхитительной повести де Костера “Сметсе Смее” из его фламандских сказок. Тот, кто читал повесть, знаком и с либретто» [8, с. 151]. Последнее утверждение композитора справедливо как в отношении сюжета, персонажей, так и в отношении языка повествования. Шрекер почти без изменений следует за текстом повести Шарля де Костера, действие которой происходит в эпоху нидерландской революции XVI века, воспроизводя события, ситуации, уснащая диалоги просторечными оборотами и анахронизмами. В либретто нет и следа от патетики, «высокого слога», преувеличенной экспрессии выражения (чем грешили тексты прежних опер Шрекера), как нет и метафор, сложного подтекста, символики поэтических шифров и «голосов подсознания». Язык либретто – живой, подвижный, остроумный бытовой диалог, при этом диалог, отражающий действие и пронизанный действием.

Выпукло и ярко, в духе фламандской легенды выписаны характеры персонажей. Веселый кузнец Смее (ранний набросок образа Уленшпигеля в творчестве де Костера) – честный труженик и добряк, одержавший верх над полчищем дьяволов, благодаря своей ловкости и природной сметке. Его жена – простосердечная и богобоязненная женщина,

верная спутница и защитница мужа. Меткими штрихами обрисованы и персонажи второго ряда – расторопный и находчивый подмастерье Флипке, трусливый и заносчивый Слимбрук – завистливый конкурент Смее.

Колоритны комически сниженные образы призраков, посланцев ада, которых нещадно колотят дубинками подмастерья хитрого Смее. Это палач Якоб Гессельс, член «Кровавого совета», учрежденного герцогом Альбой, прислужник испанцев, повешенный гёзами (Смее заставляет его залезть на сливовое дерево, с которого тот не может слезть), жестокий герцог Альба (Смее сажает его в кресло, с которого тот не может встать) и соблазнительница Астарта (Смее засовывает ее в мешок, из которого она не может выбраться). В духе народной комедии травестированы образы святого Иосифа, святого Петра, девы Марии и других персонажей «небесной сферы» оперы.

В рамках большого трехактного спектакля удачно распределены контрасты и эффектные кульминации, компактно сгруппировано действие. Основные этапы первого акта: экспозиция – Смее и подмастерья, разорение Смее, договор с дьяволом. Второй акт: встреча со Святым Семейством, единоборство с адскими силами, освобождение Смее. Третий акт: смерть Смее, путешествие в ад и на небеса, сцена у райских врат (взвешивание на небесных весах прегрешений и добрых дел Смее), хвала храброму Смее и заключительная *Gloria*. В целом либретто «Гентского кузнеца», одно из лучших у Шрекера, представляет собой мастерски сделанную театральную пьесу, жанровую рекомпозицию повести Ш. де Костера, выдержанную в стилистике площадного театра. Эстетика народного представления, связанная с атмосферой игровой образности, определяет в сознании Шрекера и сценографический облик произведения, который он мыслит как органическую часть концепции и детали которого он чрезвычайно подробно прописывает в многочисленных ремарках и пояснениях. В этом плане особенно примечательно *Предисловие* к переработанному тексту партитуры<sup>1</sup>. Оно хранилось

---

<sup>1</sup> Скандал, устроенный нацистами на премьере «Кузнеца» в Берлинской городской опере 29 октября 1932 года и положивший конец распространению музыки Шрекера, не развеял иллюзий композитора относительно сценической судьбы произведения. Шрекер считал «Гентского кузнеца» своей безусловной удачей и связывал с ним надежду на возвращение утраченных позиций в музыкальной жизни Германии. Желая еще более приблизить оперу к идеалу «репертуарного спектакля», он после премьеры внес в партитуру некоторые изменения. Эти изменения были учтены в 1981 году при первой после 1932 года постановке «Гентского кузнеца» (преьера – 5.07.1981, Берлин, *Deutsche Staatsoper*).

в архиве Шрекера и было впервые опубликовано в 1984 году М. Хедлером. Приводим его с некоторыми сокращениями:

«Исходя из опыта репетиций и премьеры, я преследую данной переработкой оперы ту цель, чтобы театры, в близком или отдаленном будущем захотевшие поставить произведение в соответствии с его стилем, обусловленным особенностями текста и музыки, смогли добиться полного успеха. В противоположность моим другим произведениям, это – со сценической точки зрения – должно обходиться совершенно примитивными, кажущимися наивными вспомогательными средствами. Разговорная интонация, прямолинейность музыки, вдохновленной рассказом де Костера и старыми фламандскими картинами, с непреложностью требуют адекватного сценического действия, которое не должно подавлять произведение своей помпезностью. То, что представлялось мне, было старыми играми, <...> фастнахтшпилями XVI столетия<sup>1</sup>. Я отсылаю, в частности, к знаменитому “*Luzerner Spielplan*” (смотри лист IX, папка IX “Памятников театра”, Пипер, и далее листы XVIII и XXII из той же папки<sup>2</sup>), который прямо-таки образцово подходит для того, чтобы служить художникам стимулом [для понимания – Н. Д.] своеобразия средневекового светского и религиозного театра.

В подобных комедиях в изображении адской сферы господствует искажение: сверхреализм аномального, гротескного, уродливо-комического;

---

<sup>1</sup> Фастнахтшпиль – «масленичное действо», народная комедия, распространенная в Германии XV–XVI вв. Мастером фастнахтшпелей был Ганс Сакс.

<sup>2</sup> Шрекер говорит об уникальном издании *Denkmäler des Theaters. Inszenierung / Dekoration, Kostüm des Theaters und der grossen Feste aller Zeiten. Nach originalen der Theatersammlung der Nationalbibliothek der Albertina und Verwandter Sammlungen* (Piper Verlag, 1926-1939), выходящем в ограниченном количестве экземпляров и представлявшем самую полную из когда-либо опубликованных коллекцию сценографии. Издание включает 12 портфолио с монохромными и цветными изображениями, сопровождается пояснительными брошюрами (автор текста – инициатор издания, видный историк театра Й. Грегор). IX папка собрания – «Театр средневековья» (*Theatre des Mittelalters, seine Wirkungen in Graphik*) включает 29 изображений, 8 из которых – цветные.

напротив, небесная сфера изображается в мягких красках, приближена к бюргерскому, ремесленному, земному в смысле “*Vlamentummels*”<sup>1</sup>. Таких персонажей, как Петр или Иосиф, я не мог бы представить себе с двумя лицами. Черт же может иметь их три: на правильном месте, сзади и на животе; этим он восхитительным образом оживит нашу фантазию. Наш профессиональный оперный театр, переутомленный измышлениями сценического “стиля”, сегодня задыхается в атмосфере изысканности. <...> Яркость, пестрота – запрещены. Триумф празднует серый цвет. Я отказываюсь от этого. Я требую для этой пьесы пестроты, грубой, резкой пестроты, в частности, для костюмов. Где написано, что ангел должен носить белое литургическое облачение или одежду конфирманта? Я вижу перед собой на великолепном листе XXII из уже упоминавшейся папки ангела в фиолетовом одеянии, с одним черным, а другим желтым крылом! Другой – в зелено-красно-золотом облачении, крылья окантованы фиолетовым! Все это только в качестве примера» [7, с. 151-153].

Шрекер решительно настаивает и на световом<sup>2</sup> разграничении трех сфер действия: земля – преисподняя – небеса. Для него это принципиальный вопрос, и его не пугает, что подобная манера (по его словам) может быть отвергнута некоторыми сценическими художниками как китч.

То же стремление к пестроте и контрастности соединяемых пластов обнаруживает и музыкальное решение «Гентского кузнеца». Стилистический коллаж оперы в оценке автора выглядит следующим образом: «Композиторский стиль произведения, слава Богу, не очень однообразен. Соответствуя моему грешному музыкальному прошлому, блистают голоса соблазна, прегрешения, ада моими собственными (мне от Бога данными) красками, об отсутствии которых в “Поющем черте” так мучительно сожалели те, кто презирает эту манеру. В других частях, напротив, расчет был на строгие и жесткие тенденции времени, а также и на прояснение моего собственного стиля. Хотя я не мог включить

---

<sup>1</sup> Так (а не *Flamen-*) в источнике. Может быть переведено как «фламандскость».

<sup>2</sup> Свет рассматривается Шрекером в качестве важнейшего выразительного средства, о чем есть соответствующая ремарка в партитуре: «Автор придает особое значение тому, что произведение может исполняться с самыми примитивными декорациями <...>. Но возможности осветительной аппаратуры должны быть реализованы полностью».

джазовую музыку, все же, я надеюсь, что это не будет скучным и будет достаточно современным» [8, с. 152].

Краски, которыми «блистают голоса соблазна и прегрешения», являют собой «воспоминание о модерне», связанное, в основном, с характеристикой Астарты. Да и сама Астарта, введенная в оперу вместо короля Филиппа, действующего в повести де Костера, это легкий – отчасти пародийный – «поклон» в сторону модерна. Ансамбль звенящих, мерцающих оттенками тембров (арфа, челеста, глоккеншпиль, фортепиано), колористическая трактовка инструментов, динамика в диапазоне *pp* – *p*, орнаментальный узор оркестровой фактуры, фигуративный тематизм, без выделения темы-линии – все это типичный комплекс средств, характеризующий женские образы в предшествующих операх Шрекера. Но *femme fatale* модерна превратилась в «Гентском кузнеце» в гротескно-комедийный образ, шутовской персонаж балаганного действия. И одна из остроумных находок Шрекера-драматурга состоит в том, что первоначальная призрачно-манящая тема Астарты звучит в опере весьма фрагментарно и проводится лишь дважды – в сцене искушения Смее в I акте и в момент появления Астарты во II акте. Как только Астарта вступает в диалог, чары рассеиваются, ореол модерна «спадает», словно карнавальный наряд. И в музыкальной характеристике других явлений нечистой силы «сверхреализм аномального» порождает ряд не менее изобретательных приемов. Так, опознавательным знаком Люцифера служит *glissando* тромбонов – десятки тактов партитуры исчерчены его причудливыми зигзагами (пример 3). Герцог Альба выступает под звуки торжественно-мрачной пассакальи. Испанский колорит в ней не очень ощутим, но ощутимы «хромающий» ритм и забавные метрические сдвиги при каждом новом проведении *basso ostinato*.

Разнообразием красок отличается и музыка «небесной» сферы. Явление Святого Семейства (св. Иосиф и дева Мария с младенцем Иисусом на руках, в одежде простолюдинов, приходят в кузницу Смее), обозначенное в партитуре как «Пастораль» (темп *Andante religioso*), решено в *quasi*-архаическом плане: бурдон, наслаивающиеся друг на друга ленты кварто-квинтовых параллелизмов, графический облик текста – «белая нотация» с половинной нотой в качестве основной метрической единицы. Хоры небожителей – *Gloria*, *Alleluja* – аллюзия на литургическое

пение, украшены юбилеями, мелизматическими распевами (в манере, знакомой по «Поющему черту»).

В обрисовке образа Смее наиболее яркие черты связаны с песенными формами. Впервые у Шрекера опера открывается сольно-хоровой экспозицией – песней Смее и подмастерьев. И в драматургическом решении (сцена напоминает оперную интродукцию), и в музыкально-поэтическом содержании (хвала кузнечному ремеслу, волшебной музыке молота, кузнечных мехов и наковальни) здесь обыгрывается старая оперная традиция (вспомним хотя бы хор цыган из начала II акта «Трубадура»)<sup>1</sup>. Не считая этого вводного эпизода, всего в «Гентском кузнеце» шесть песен разной жанровой направленности: воинственная, боевая песня гёзов (I д.), две сатирические песни (*Spottlied*, I и II д.), застольная песня (III д.), игровая хороводная песня, «вставной номер» в сцене победного танца фламандцев перед решающим сражением с демонами (II д.) и песня-молитва жены Смее, напутствующей душу своего умершего мужа на ее праведном пути в загробный мир (III д.). В большинстве своем это хоровые или ансамблевые эпизоды, но практически все они являются прямой или косвенной характеристикой Смее. И функционально, и своим музыкальным обликом «шлягеров», «уличных песен» они чем-то неуловимо напоминают зонги «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта – К. Вайля. С достаточной определенностью в них выдержаны, а то и маркированы фольклорные приметы песенного жанра: периодичность синтаксиса, строфическая форма, простая фактура, консонантность (по крайней мере, в вокальных партиях), столь контрастирующая с принципом секундово-квартовой вертикали, типичной для гармонии позднего Шрекера (пример 4). И этот «песенный путь» «Гентского кузнеца» не только приближает оперу к искомому прообразу «народной комедии», но и подчеркивает игровую сущность ее художественной природы.

Художественная интуиция, в немалой степени способствовавшая успеху Шрекера в годы модерна, не изменила ему и в позднем периоде. В новой опере, как в свое время в «Дальнем звоне», ему удалось воплотить

---

<sup>1</sup> Попутно отметим, что свободный вариант этой песни звучит и в финале I акта. Подобное обрамление также принадлежит к числу обыгрываемых Шрекером традиционных оперных приемов.

те голоса эпохи, которые ждали своего воплощения. Речь здесь идет не о политической тенденции. Она присутствует в «Гентском кузнеце», ибо события нидерландской истории XVI века, борьбы гёзов с испанцами могли породить вполне определенные ассоциации в канун заката Веймарской республики. Но, как справедливо замечает Хедлер, эта тенденция в опере отражает скорее некий социальный инстинкт, чем ясную политическую позицию [7, с. 154]. И, безусловно, политическая критика вовсе не входила в намерения Шрекера, «Гентский кузнец» для него – это, в первую очередь, «опера а ла Брейгель». Дело также и не в практических основаниях, хотя и они в период экономического кризиса (сильно ударившего по постановочным возможностям музыкальных театров) играли значительную роль в стремлениях композитора вновь обрести «идеальную аудиторию». Дело, прежде всего, в том, что в музыкально-театральном «лубке» последней оперы Шрекера угадана актуальная перспектива новой художественной реальности. Ближайшей ее проекцией вскоре станут «Луна» и «Умница», оперы-сказки Карла Орфа.

#### **Список использованной литературы**

1. Асафьев Б. В. Новая музыка II // Б. Асафьев О музыке XX века / Б. Асафьев – Л., 1982. – С. 160–174.
2. Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии / Н. И. Дегтярева. — СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2010. — 368 с.
3. Дегтярева Н. И. Франц Шрекер. «Христофор, или «Видение оперы»: на перекрестке эпох [Электронный ресурс] / Н. И. Дегтярева // Вестник РАМ им. Гнесиных. — 2012. — Вып. 1. — Режим доступа: <http://www.vestnikram.ra/issue.php?Year=2012&Number=1>. — Загл. с экрана.
4. Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии / Н. И. Дегтярева. — СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2010. — 368 с.
5. Шенберг А. Письма / Арнольд Шенберг ; сост. и публ. Э. Штайна ; пер. Б. Шнитке ; общ. ред. М. Друскина, Л. Ковнацкой. — СПб. : Композитор, 2001. — 464 с.
6. Gmeindl W. Die Instrumentation des «Singenden Teufels» / W. Gmeindl // Anbruch. — 1928. — X/3–4. — S. 105—107.



7. Haedler M. *Naivität und Prophetie. Anmerkungen zur großen Zauberoper «Der Schmied von Gent»* / M. Haedler // Franz Schreker (1878—1934) : zum 50. Todestag / hrsg. v. R. Ermen. — Aachen, 1984. — S. 147—155.
8. Schreker F. *Smee und die sieben Jahre* / F. Schreker // *Anbruch*. — 1931. — XIII/6—7. — S. 150—152.

### Нотные примеры

#### Пример 1.

(♩ = 69-72)  
(Bei geschlossenem Vorhang auf der Bühne)

(Regal (Schnarrorgel) auf der Bühne)

#### Пример 2.

Musik hinter der Szene

Hbl. Schlagz.

*ppp*

Пример 3.

*(Die Schmiede birst mitten auseinander.) (Man sieht im Hintergrunde eingerahmt von den geborstenen Mauern der Schmiede Lucifer, nackt und schön mit einem Banner, darauf steht im feurigen Lettern: „Schöner als Gott!“ Aus seinem Leibe strahlt Licht, das alles erhellt.) (Höhepunkt des Donners.) Von hier ab — und nur p - mf*

*Langsam* **1130**

Fl. Picc. Fl. Kgl. Glocksp. *ffz* Pos. *p*

Пример 4.

**655** *Flügel II* *ff*

*Slimbroek*

*Szn.* *ff*

**655** *ff* *Str. u. Org.* *Trümpfer*

*Ende der Welt - - - e steht ein Haus - - - steht der Herr - - - gott den Fin - ger 'raus -*

*Ende der Welt - - - e steht ein Haus - - - steht der Herr - - - gott den Fin - ger 'raus -*

*steht ein Haus - - - Fin - ger 'raus -*

УДК 78.01 : 78.071.1

Адиля Мизитова

**АПОКАЛИПСИС ВОЙНЫ В ЗЕРКАЛЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ РЕФЛЕКСИИ**

Автор рассматривает две оперы, сюжет которых связан с событиями в Освенциме. Выявляются черты сходства и различий «Пассажиры» М. Вайнберга и «Женского оркестра Аушвица» Ш. Хойке. Характеризуются особенности литературных первоисточников, тематизм, композиционно-драматургическое решение,

трактовка оркестра. В отношении крупномасштабного полотна Ш. Хойке вводится понятие «музыкальная хроника».

**Ключевые слова:** Освенцим, опера, «музыкальная хроника», М. Вайнберг, Ш. Хойке.

*Adilya Mizitova*

**АПОКАЛІПСІС ВІЙНИ У ДЗЕРКАЛІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ РЕФЛЕКСІЇ.** Автор розглядає дві опери, сюжет яких пов'язаний з подіями в Освенцимі. Виявляються риси схожості та відмінностей «Пасажирки» М. Вайнберга та «Жіночого оркестру Аушвіца» Ш. Хойке. Характеризуються особливості літературних першоджерел, тематизм, композиційно-драматургічне рішення, трактування оркестру. У відношенні великомасштабного полотна Ш. Хойке запроваджено поняття «музична хроніка».

**Ключові слова:** Освенцим, опера, «музична хроніка», М. Вайнберг, Ш. Хойке.

*Adilya Mizitova*

**WAR APOCALYPSE IN THE MIRROR OF COMPOSER'S REFLECTION.** The author focuses on two operas where the plot refers to the events in Oswiecim. It reveals similarities and differences of M. Weinberg's «The Passenger» and S. Heucke's «Das Frauenorchester von Auschwitz». It characterises specific features of literary original sources, themes, compositional-dramatic solution, orchestral interpretation. Regarding S. Heucke's large-scale creation it introduces the term «musical chronicle».

**Key words:** Oswiecim, opera, «musical chronicle», M. Weinberg, S. Heucke.

Четырехвековой опыт оперного жанра, казалось бы, не оставил сомнений по поводу его способности воплощать самые разнообразные сюжеты. И все же некоторые страницы не столь отдаленного времени, не утрачивая своей актуальности в современной социально-политической жизни и продолжая волновать умы творческой интеллигенции, оказались за границами оперной сцены. На этом фоне опера «Женский оркестр Аушвица» («Das Frauenorchester von Auschwitz»; 2004-2006<sup>1</sup>)

---

<sup>1</sup> В партитуре, выпущенной Schott Musik International (Mainz), указан 2004 год, на интернет-сайте издательства годом сочинения назван 2006 [5]. Согласно сведениям немецкой Википедии, опера, над которой композитор уже работал несколько лет, в 2004 году была заказана Государственным театром Крефельд/Мёнхенгладбах, где и была поставлена [7].

немецкого композитора Штефана Хойке (*Stefan Heucke*; род. 1959) разрушила негласно существующее табу в национальном искусстве послевоенного времени, а «*Пассажирка*» (1968) Мечислава (Моисея) Вайнберга (1919-1996) преодолела барьер героико-патриотического изображения военных событий на советской сцене. Судьбы этих сочинений парадоксальным образом пересекаются в культурном пространстве. Обе увидели свет рампы в 2006 году. Однако если постановка оперы Ш. Хойке осуществилась вслед за завершением композиторской работы, то детище М. Вайнберга, высоко оцененное Д. Шостаковичем, «пролежало в столе» 38 лет, мировая же премьера состоялась в концертном исполнении. Известная инверсия событий наблюдается в последующей театрально-сценической их жизни. «*Женский оркестр Аушвица*», вызвав громкий резонанс и острую полемику в музыкально-критических кругах, осталась на сегодняшний день открытием творческого коллектива оперного театра Крефельд/Мёнхенгладбах (Германия), напротив, «*Пассажирка*» начала шествие по оперным сценам Новосибирска, Брегенца (Австрия), Варшавы, Лондона, Мадрида. Разделенные без малого 40 годами и индивидуальностью их авторов, они тесно связаны темой Освенцима, избавляющей современников от исторической амнезии, помогающей не просто понять, но всем своим существом ощутить ценность человеческой жизни, высокую себестоимость личностной нравственной позиции и ответственности за собственные поступки.

Литературной основой обеих опер стали произведения бывших узниц концлагеря Освенцим – повесть «*Пассажирка*» (1962) Зофии Посмыш [4] и роман «*Оркестр девушек в Аушвице*» (1973-1975) Фани Фенелон. Профессиональная деятельность польской писательницы З. Посмыш сказалась на сюжете повести<sup>1</sup>, которая выходит за пределы

---

<sup>1</sup> Действие происходит на корабле, плывущем из Германии в Бразилию, куда направляется чета Кречмеров – Лиза и Вальтер, который назначен советником посольства ФРГ в этой южноамериканской стране. Внимание Лизы привлекает элегантно одетая женщина, стоящая неподалеку на палубе. Пристально взглядываясь в эту фигуру, Лиза все более начинает ощущать тревогу, которая выливается в длительный, полуистеричный, несколько раз прерываемый будничными деталями корабельной жизни, признательный монолог жены новоиспеченного советника. Она рассказывает мужу, что в годы войны вступила в SS, поскольку искренне верила фюреру, и была направлена на стажировку в Освенцим. Пережив шок от увиденного, она продолжала исполнять свой долг, присутствовать при экзекуциях, писать рапорты на нарушителей порядка. В частности, по ее докладу была истерзана одна из девушек, чья вина состояла лишь в том, что она перебрасывала через проволочное ограждение теплые носки из кладовой узникам, работавшим на дороге. Отбирая среди узниц работниц для вещевого склада, что в тех условиях было равносильно надежде на выживание, Анна Лиза Франц, так в ту пору именовалась милая Лизхен Кречмер, увидела польку Марту, поразившую ее своим взглядом, направленным словно сквозь собеседника. Почувствовав в ней внутреннюю силу, фрау Франц назначает Марту писарем, оказывает ей поддержку, устраивает свидание с возлюбленным Тадеушом, спасает от верной гибели, одновременно желая одержать над ней верх, заставить служить себе верой и правдой, быть благодарной за доброе отношение, тем самым, растоптать ее чувство собственного достоинства. Вальтер в ужасе от исповеди любимой жены. Он спокойно, буквально накануне, рассказал американцу Бредли, которого живо интересуется «немецкая душа» с ее оценкой прошлого, что добровольцем пошел воевать «за отечество», чтобы под натиском матери и дяди не попасть в SS. Для Вальтера понятия «за» и «для» различны, потому что «за отечество» означает оборонять его, а «для» – завоевывать для него земли и славу. Он и тогда отдавал себе отчет в том, что неспособен быть героем и активно противостоять режиму, но становиться в собственных глазах негодяем не хотел. Вальтер верит жене, что она ни разу не ударила никого из узниц, сделала почти невозможное, чтобы

реальных событий. Значительный удельный вес художественного вымысла в повествовании смещает акцент с доподлинного показа всего происходящего в лагере смерти на психологию личности, воссоздавая напряженную атмосферу мук совести, страха разоблачения и утраты любви близкого человека, поиска фактов для самооправдания, обуявших главную героиню. Это открыло путь либреттистам (А. Медведев, Ю. Лукин) к расширению ситуативных мотивов в опере, введению новых

---

сохранить жизнь Марте, что в глубине души осуждала садизм вышестоящих чинов, что, в конце концов, была молода и неопытна, но мысль о том, что Лиза была эсэсовкой и ее темное прошлое в случае огласки положит конец карьере, приводит его в содрогание. Он принимает решение на время расстаться с женой и предлагает ей оставшийся путь проделать самостоятельно. Но сложившаяся ситуация, достигнув, казалось бы, апогея, неожиданно разрешается: в последнем европейском порту Марта, так и не проронив ни слова в адрес Лизы, лишь презрительно напоследок окинув ее взглядом, покидает корабль, чтобы продолжить путь самолетом, а чета Кречмеров надеется, что десять лет супружества помогут им все преодолеть.

действующих лиц из числа узниц лагеря, аргументирует отказ от важной для первоисточника персоны Бредли, перепрофессионализацию Тадеуша, жениха Марты, в скрипача, что наряду со звучащей в Освенциме игрой оркестра позволяет сохранить столь существенное для такого рода сюжета жизнеподобие [1]. Благодаря этому заложенная в повести З. Посмыш двуплановость, сопряжение настоящего и прошлого, повествования и диалогических сцен, получает отражение в композиционно-драматургическом решении оперы, согласно требованиям музыкально-сценического жанра.

В отличие от повести З. Посмыш, роман Ф. Фенелон был написан по дневниковым записям, которые она стала вести с момента отправки в Освенцим. Воспоминания бывшей певицы лагерного оркестра, по сути, – документальное свидетельство о судьбе реальных людей, попавших в жернова машины уничтожения. Вместе с тем, они вызвали известное неприятие оставшихся в живых участниц оркестра, в силу чего Ш. Хойке тесно сотрудничал с бывшей виолончелисткой лагерного оркестра Анитой Ласкер-Вальфиш<sup>1</sup>, которая помогла авторам (либреттист К. Хойке) внести необходимые коррективы в литературный текст оперы, в трактовку образа руководительницы оркестра Альмы Розэ<sup>2</sup>. Реализм романного повествования Ф. Фенелон<sup>3</sup> потребовал не только учесть законы драмы при распределении событий в музыкально-сценическом пространстве, но и высветить общечеловеческие духовные проблемы за фактами конкретной истории. Отсюда органичное сочетание в опере Ш. Хойке хроникальной документалистики с нравственной проповедью. Событийная канва соткана из реалий лагерной жизни: сцен оценки и отбора нового «человеческого материала», многочисленных репетиций и выступлений оркестра, объяснений с лагерным начальством. Их дополняют побочные линии, связанные с образами Альмы

---

<sup>1</sup> В 1996 г. была опубликована книга ее воспоминаний о пережитом в Освенциме «Вы должны унаследовать правду» на английском языке, в 1997 она была издана в Германии.

<sup>2</sup> Альма Розэ – известная скрипачка, племянница Густава Малера, руководила женским оркестром в Аушвице в 1943-1944 гг.

<sup>3</sup> Артистический псевдоним Фани Гольдштайн, популярной исполнительницы французских шансон; родилась в Париже в семье еврейского коммерсанта, училась в консерватории, выступала в барах.

Розé и главной надзирательницы Марии Мандель. Действенно-психологическую основу сюжета составляют противоречивые переживания участниц оркестра: взаимоотношения девушек, их недовольство по поводу требовательности Альмы к качеству игры, постоянного расширения репертуара, ненависть к фашистам, невыносимое презрение к себе, восхищение смелостью переводчицы Малы, бесстрашно помогающей заключенным, надежда на успех ее побега с возлюбленным Эдеком, раздавленность от участия в ее казни<sup>1</sup> [6]. Опера Ш. Хойке также отмечена двуплановостью, проявляющейся на макроуровне в переключении из драматического действия в эпико-повествовательный ряд (Фаня озвучивает заполняемые страницы дневника), из показа в рассказ, на микроуровне – в сопоставлении крупного и общего планов, многособытийных, многофигурных и камерных сцен.

---

<sup>1</sup>Основное действие оперы разворачивается в лагере смерти, куда прибыла в числе тысяч других депортированных главная героиня. В вагоне для перевозки скота, ныне до отказа набитого людьми, она сближается с Бертой; одинокие девушки обещают друг другу держаться вместе. По счастливой случайности Фаня Фенелон попадает в музыкальный блок лагеря Биркенау – одна из оркестранток узнала в толпе вновь прибывших исполнительницу французских шансон. Оставаясь верной своему слову, Фаня после прослушивания просит руководительницу оркестра Альму Розé взять в оркестр и ее подругу, в противном случае она не останется среди них и вернется в барак. Альма потрясена ее условием. Так для девушек начинается новая жизнь – в борьбе между инстинктом самосохранения и разъедающими душу угрызениями совести. И каждая из них решает эту дилемму по-своему. Фаня – в стремлении не утратить в себе человека; Берта – в утолении неугасающего чувства голода, любой ценой, не гнушаясь ни плотских утех с надзирателями, ни воровства скудной пайки обитательниц музыкального блока. Она ставит знак равенства между своими поступками и повседневными обязанностями оркестранток – сопровождать бодрими маршами других заключенных и на работу, и в газовую камеру, играть что-нибудь веселенькое во время циничной процедуры селекции новых узников доктором Менгеле, услаждать слух высших чинов. И в момент обострения взаимоотношений Берта расплачивается с Фаней за то, что та спасла ей жизнь: она отдает ей одну из «заработанных» сосисок. Сначала Фаня не реагирует, пытается избежать ссоры, затем увещевает подругу, говоря о необходимости сохранить самоуважение, но, в конце концов, после ухода Берты, жадно ее съедает. В предпоследней сцене оперы, когда в связи со смертью Альмы оркестр распускают и, отделив девушек-ариек, евреек заставляют выстроиться в колонну и двигаться к вагону, Берта, назначенная надзирать за процессией, перенимает манеру поведения эсэсовцев и жестоко сбивает еле держащуюся на ногах Фаню на землю.

Общность ключевой тематики объясняет и иные пересекающиеся линии обеих опер. Так, их роднит введение молитвы, многочисленного цитатного материала, причем «Чакона» И. С. Баха становится характеристикой Альмы у Ш. Хойке и своеобразным символом неповиновения скрипача Тадеуша у М. Вайнберга, танцевальных ритмов, в целом, – оперирование устойчивыми тематическими комплексами при обрисовке образов зла и насилия. Сходные черты оттеняют различия композиционно-драматургического решения, жанровых признаков, стилистики вокальных партий, трактовки оркестра и т. п. «Пассажирка» М. Вайнберга сочетает признаки лирико-психологической камерной оперы и музыкальной драмы. Восемь картин, каждая из которых имеет название, объединены в два действия и обрамляются Вступлением и Эпилогом. Три масштабные картины I акта – «Корабль», «Переключка», «Барак», являются развернутой экспозицией основных ситуативных мотивов, персонажей и их отношений, драматургического приема переключения из настоящего в прошлое, моно-диалогического высказывания в действенные сцены. Здесь же даны ведущие тематические комплексы и обозначен сложный по структуре, многосторонний конфликт, все смысловые нити которого завязаны на фигуре Лизы Кречмер. Одна из его граней спроецирована на психологию «раздвоения» личности героини, ведущей негласный неусыпный диалог со своим прошлым. Другие – направлены вовне, продвигая сюжетные коллизии: Лиза – Вальтер, Лиза – Марта. Последняя пара определяет активность событийной составляющей оперы, вносит реалистические детали, создает предпосылки для напряженного театрально-сценического процесса. Развивая заложенные в литературном первоисточнике сюжетные положения, авторы оперы вводят в экспозицию любовную линию Марта – Тадеуш, которая получит свое развитие во II акте, и усиливают мотив существования лагерного подполья и его контактов с внешним миром образом схваченной с шифровкой связистки Кати, русской учительницы из Смоленска. Данный образ, отсутствующий у З. Посмыш, приобретает смысловую значимость в сценах, обрисовывающих взаимоотношения узниц, в том числе с фрау Франц, в Освенциме, и обогащает ситуативный ряд оперного полотна.

В пяти картинах II акта – «Склад», «Мастерская», «Барак», «Корабль», «Концерт», доминирует событийная фабула. Именно здесь



достигается максимальный контраст между «человеческим» и «бесчеловечным». Щемящий любовный дуэт Марты и Тадеуша, их светлые воспоминания, слова о счастье и черная пропасть лагерных будней, ощущение опасности, исходящей от «благосклонности» фрау Франц (5 к.); радостные поздравления друзьями по несчастью Марты с днем рождения, мечты о свободе и открытое столкновение именинницы с надзирательницей, изоощренная месть молодой эсэсовки не за неповиновение, а за отсутствие преданности и благодарности узницы; трогательная до боли сцена урока французского языка со склонением слова «жить», который дает Иветта старой крестьянке Бронке, и ворвавшийся «металлический» голос из репродуктора, среди всех прочих произносящий лагерные номера безвинных чешки Власты, 20 лет, еврейки Ханы, 18 лет, русской Кати, 21 год, француженки Иветты, 15 лет, посылая их на смерть (6 к.). Многофигурная шестая картина построена по кинематографическому принципу; относительно завершенные «кадры» со своей мини-фабулой нанизываются на ключевые сюжетно-психологические мотивы, обеспечивая, с одной стороны, их детальную прорисовку и разворот драматического действия, с другой стороны, динамичное продвижение коллизий.

М. Вайнберг мастерски выстраивает драматургию, используя приемы «обрыва» и умножения кульминационных зон: трагическая по звучанию описанная картина переключает в безоблачную атмосферу корабельной жизни (7 к.), чтобы затем вновь ввергнуть главную героиню в пучину позорящих ее воспоминаний. Немаловажную роль в достижении более высокого уровня психологического напряжения в предпоследней, седьмой, картине играет ускорение темпоритма событий: положения, ранее составляющие основу развития музыкально-сценического действия, здесь словно спрессованы во времени, калейдоскопом представляя предельно контрастные ситуации. Так, предвкушение Вальтера танцевального вечера с «наплывом»-напоминанием соответствующей ритмической музыки в оркестре сменяется ощущением крушения всех планов и драматическим объяснением супругов, отражающим болезненный выбор обоих между чувством, сложившимся жизненным укладом и нравственными постулатами в оценке прошлого, когда речь идет о близком человеке. Принятое в столь сложной внутренней борьбе

решение «*все забыть*», стремление восстановить душевное равновесие в танцевальном салоне разрушаются в мгновение ока звучанием вальсового шлягерного мотива «*из ада*», который заказала молчаливая пассажирка корабельному оркестру. Теперь у Лизы нет никаких сомнений, что незнакомка, ставшая причиной ее мучительных терзаний, – это *та самая* Марта. Однако если раньше одни только подозрения приводили Лизу Кречмер в состояние панического ужаса, то сейчас минутный шок вызывает обратную реакцию – она жаждет услышать от бывшей узницы Освенцима слова благодарности за то, что выжила, и с этой целью направляется к ней. В окончании седьмой картины композитор использует возможности оркестрово-сценических средств: на фоне роковой музыки (*ff*, *pesante*, остинатные «удары» в глубоких басах) Лиза под взглядом Марты «внезапно останавливается посреди салона... И теперь уже Марта движется на Лизу, ближе, ближе... и Лиза, подняв руки, словно защищаясь, начинает медленно отступать назад, к краю палубы» (ремарка в клавире) [1, с. 262]. Этот немой поединок «разрешается» последним воспоминанием Анны Лизы Франк о концерте в помещении лагерной бани (8 к.), куда молодая надзирательница привела Марту еще раз взглянуть на любимого Тадеуша. Музыкально-театральное решение этой картины становится генеральной кульминацией все оперы. Сопоставление смысловых антагонистов – зловещей остинатной музыки, включающей лейттему SS, и высокого трагизма баховской «Чаконьы», выражает глубинную идею композиторского замысла, обнажающую трагедию немецкого народа, несущего бремя ответственности за прошлое. Заключительный хор картины «Черная стена <...>» со звучанием поминального колокола и последние слова Марты в Эпиллоге обо всех безвозвратно ушедших с их наказом «*И не прощайте им никогда!*», обобщая событийную линию сюжета, возвращает в день сегодняшний, независимо от конкретной даты календаря. Переключка позиций: «*все забыть*» (Лиза, Вальтер) – «*никогда не прощать*» (Марта и все узники), выставляет в конце оперы нравственно-психологическое многообразие.

Проблема исторической памяти волнует и Ш. Хойке, особенно в свете того, что он, пожалуй, впервые в оперной практике обратился к теме Холокоста. Крупномасштабное полотно «*Женского оркестра Аушвица*» композитор именует «музыкальным театром в трех актах», опираясь

на опыт, выработанный как в лоне музыкального экспрессионизма – от «Воццека» А. Берга до «Солдатов» Б. А. Циммермана, так и открытий в области режиссуры Э. Пискатора и Б. Брехта. Это предопределяет наличие в партитуре многочисленных детальными ремарок, тщательно прописанных рекомендаций по световому оформлению ввиду отсутствия перемены декораций, элементов кинематографа при проекции на закрытый занавес двух эпиграфов из Маймонида и Т. Манна в качестве дополнительного смыслового ряда во время звучания оркестровых Прелюдий. Несмотря на ограниченное число персонажей, отсутствие хорового начала, оперу трудно назвать камерной, хотя Ш. Хойке использует традиционные приемы сопоставления общего и крупного планов, сольного и ансамблевого письма. Замкнутость места и времени действия активизирует сценарную драматургию, связанную здесь с использованием большого числа статистов, участвующих в сценах «селекционирования» либо разгрузки вновь прибывших узников.

32 сцены Ш. Хойке организует в симметричную композицию, в которой крайние акты содержат наибольшее их число (I д.: 1 – 10; III д.: 19 – 32), а центральный – всего восемь (11 – 18). Уравновешенности целого способствуют развернутое Вступление, состоящее из двух оркестровых Прелюдий (I, II), обрамляющих повествовательный Пролог, и постлюдия, специально не обозначенная автором в партитуре<sup>1</sup>. Вступительный триптих играет немаловажную роль в драматургии всей оперы. Здесь экспонируются многие из основных лейттем; вводится фигура Аниты Ласкер-Вальфиш (речевая роль), которая зачитывает текст письма композитору, что заявляет хроникальный характер сюжета, существующую неоднозначность в оценке событий и связывает прошлое с настоящим; содержится ядро драматургического конфликта, выходящего далеко за пределы конкретной истории, приобретая философско-этический смысл. Противостояние образных сфер дано в начальных тактах оркестровой Прелюдии I – у литавр проводится тритоновая ритмогруппа с тремоло, из которой затем произрастет лейттема SS, у струнных, поддержанных тамтамами, – 12-тоновый кластер, являющий собой символический мотив

---

<sup>1</sup> В аналитических примерах частично использован материал из статей автора, опубликованных в российских изданиях [2; 3].

«воспоминаний»<sup>1</sup>. Им отвечает одинокий голос шофара<sup>2</sup>, который трактовался и в эсхатологическом ключе, как «рыдание, стон». Данный комплекс является своеобразным *motto* развернутой оркестровой преамбулы и всей оперы. Центральное место в Прелюдии I занимает 12-тоновый вариант еврейского молитвенного напева у валторны. Его строфическая структура и каноническое изложение предвосхищают основной напев в четырехголосном каноне оркестранток «*Adon olam*»<sup>3</sup> и в заключительной оркестровой постлюдии. Прелюдия II вводится по принципу контраста, развивает ключевые интонационные идеи, выдвигая прием симфонического обобщения как основополагающий в оперном полотне. Подтверждает данное наблюдение постлюдия, выполняющая в композиции целую функцию коды-резюме. Ее тематизм составляют *motto*, молитвенный напев и начальные фразы цитат из репертуара лагерного оркестра. На занавес в это время проецируется вид «лагеря Биркенау сегодня с высоты сторожевой вышки» (ремарка в партитуре); пронзительно печальная музыка постепенно истаивает, а голос шофара, сопровождаемый трагической формулой у литавр, подчеркивает мемориальный характер оперы.

Музыкальная драматургия оперы Ш. Хойке определяется взаимодействием четырех интонационно-стилистических комплексов. Первый связан с цитатным материалом, представляющим репертуар лагерного оркестра, который располагается на сцене и является действующим лицом сочинения. Его состав отражает реальную ситуацию времени и места действия, когда коллектив создавался из тех инструментов и

---

<sup>1</sup> В таблице, составленной композитором, ведущие лейтмотивы разделены на «персональные» (*Personenmotive*), характеризующие героев, и «символические» (*Symbolmotive*), связанные с обобщенными образами и идеями.

<sup>2</sup> Шофар – единственный инструмент, сохранившийся в первозданном виде в еврейской литургии с библейских времен; способен издавать от двух до трех тонов (второй и третий обертоны); в Ветхом Завете прослеживаются коммуникативная функция шофара во время войны (со времен изгнания она утрачивается) и культовая, сохраняющаяся по сей день.

<sup>3</sup> Сцена 17 (II д.), здесь он дополнен контрапунктом молитвы «*Ave Maria*» в партии Евы (*Eva*). Заметим, что М. Вайнберг в аналогичной сюжетно-сценической ситуации также обращается к цитатному материалу, сопровождая молитву Бронки мелодией польского хора XV века неизвестного автора (3 к. «Барак»; ремарка в клавире).

участниц, которые были «под рукой». Среди цитируемых авторов – Ф. Шуберт, Ф. Зуппе, Дж. Пуччини, И. Штраус, Р. Шуман. К данному комплексу примыкают уже названные выше «Чакона» И. С. Баха, еврейский молитвенный напев и детская игровая песенка «*Hoppe, hoppe, Reiter*», не имеющая точного музыкального источника, но известная каждому немецкому ребенку. Цитатный материал не только усиливает реалистичность происходящего на сцене, но и проживает свою линию развития в контексте оперы, образуя относительно самостоятельный сюжет, раскрывающий внутренний слой содержания. Второй интонационно-стилистический комплекс образует авторский тематизм, основанный на разветвленной системе лейтмотивов подчас с закрепленными за ними лейттемами. Большинство из устойчивых тематических образований имеет единый источник – всеинтервальный ряд, который мыслится композитором одним из символических мотивов, хотя не поддается слуховой и аналитической идентификации. Его особенности предопределяют интервальное сходство тем, не лишая их индивидуальных качеств. По сути, партитура соткана из разнообразных комбинаций «персональных» и «символических» мотивов, их производных, обеспечивая сюжетосложение на музыкальном уровне, сопровождая героев либо рассказ о них, раскрывая психологический подтекст происходящего, удерживая противостояние конфликтных сфер и нравственных позиций, создавая смысловой фон для вокальных партий. Два других интонационно-стилистических комплекса определяют специфику вокальных партий. Один из них представляет собой ритмизованную речь, связанную с повествованием от первого лица, активизируя романский прием дневниковых записей. Собственно в оперном действии она появляется редко: в партиях обезличенных эсэсовцев либо фразеологических оборотах, соответствующих лагерному уставу обращения к начальству. В каждом из случаев данная стилистика вносит контраст и несет драматургическую нагрузку. Мелодика вокальных партий выдержана в соответствии с приемами атонального экспрессионистского письма: широкие разнонаправленные ходы, регистровая всеохватность, резкая смена тесситурной позиции, обостренность ритмики. Ш. Хойке, словно бы, игнорирует законы оперного жанра и не стремится придать лексике героев индивидуальные черты. Благодаря избранному приему

достигается реалистическая достоверность в изображении событий, лишаящих людей в атмосфере насилия, страха и унижения «собственного лица». В таком контексте понятно и отсутствие в масштабном оперном полотне традиционных «лирических выходов» и развернутых сольных высказываний. Даже содержащийся в либретто сюжетный мотив любви Малы и Эдека не становится поводом для введения любовного дуэта, напротив, получает косвенную характеристику в разговорах оркестранток о новостях лагерной жизни, другими словами, выключен из музыкально-сценического ряда. Закономерно, что подобного рода стилистика вокальных партий обостряет контраст между авторской и цитатной музыкой как носителями разных смыслообразов, подчеркивает высокую значимость текстового ряда и оркестровых лейтхарактеристик. Возникающие же у отдельных персонажей распевные обороты на микроучастках сольно-диалогических реплик, как и речитация, оттеняют незримые душевные движения, акцентируют внимание на важности данного момента драматического действия.

М. Вайнберг, напротив, максимально выявляет вокальное начало, обогащая партии практически всех ключевых фигур лирической интонацией. Таковы ариозно-диалогические сцены Марты и Тадеуша, баллада на стихи Ш. Петефи в партии Марты, русская народная песня «Ты, долинушка, долина», которую подругам поет Катя, сумрачно-трагическая мелодия хора «Черная стена»; не лишает автор лирических нот и супружескую пару Кречмер в эпизодах идиллического плана, сопровождая их нередко обостренным танцевальным ритмом, и даже вкладывает в уста безымянных эсэсовцев, расточающих комплименты «фройляйн Франц», наивно-простодушную австрийскую народную песенку «Ах, мой милый Августин». Появляющаяся вслед их циничным рассуждениям о том, что «люди – плохие дрова», она обнажает ужасающие бездны человеческой природы. Стилистика вокального мелоса определяет доминирование законов оперного жанра, несмотря на то, что М. Вайнберг использует различные типы интонирования, расширяя палитру выразительных средств приемами распева, *glissando*, осовремененного речитатива *secco*, говора. Отсюда большое число сольных высказываний, не затеняющих, однако, смысловой нагрузки текста, активно продвигающего событийно-психологическое

действие, островки тонально окрашенных фраз при общей атональной основе музыкальной ткани, не перегруженной в силу этого «кричащими» диссонансами. Тематизм «Пассажиры» внешне кажется более скромным по сравнению с «Женским оркестром Аушвица»: нет большого числа лейтмотивов, не столь обширен цитатный материал, менее задействован прием обобщения через жанр в реализации художественной идеи. Если в опере Ш. Хойке четыре узловые точки драматургии: фуга – молитва – пассакалья – детская песенка, образуют силовое поле притяжения ключевых смысловых линий, то в сочинении М. Вайнберга хоральность, вальсовость, эстрадная танцевальность либо вторят сценической ситуации, либо создают комментирующий фон. Тем не менее, здесь также налицо аналогичные интонационно-тематические комплексы, каждый из которых несет собственную драматургическую нагрузку, велика роль лейттем и тематических арок в организации целого, симфонических обобщений, в которых ощутимо влияние Д. Шостаковича. Возникающие как в обрамлении, так и внутри картин, они укрупняют заявленный в сюжете антагонизм образных сфер, вскрывают психологический подтекст, способствуют накоплению драматизма.

Как видно, обе оперы в своем обращении к одной из страшных страниц истории XX века опровергают любые тезисы о кризисе оперного жанра, известной ограниченности ее тематики, отсутствии интенции к саморазвитию. С другой стороны, они дают повод к размышлениям о воздействии литературного источника и характера сюжета на сам жанр, устоявшиеся представления о нем и возможностях его метаморфозы. С этих позиций повесть З. Посмыш при наличии реалистических и, возможно, автобиографических деталей отмечена свойствами художественного обобщения, выводящего ее за рамки конкретной действительности. Это прогнозирует активизацию собственно оперных средств и оперной условности при воплощении сюжета в сочинении М. Вайнберга. Иначе обстоит дело с музыкально-сценическим полотном Ш. Хойке. Правда жизни в романе Ф. Фенелон потребовала поиска максимальной достоверности в изображении событий в условиях сохранения одного из неизменных атрибутов оперного жанра – вокального интонирования, независимо от избранного комплекса выразительных средств и возможностей музыкального языка. Отказываясь от очевидных знаков оперы,

таких, в частности, как развернутые сольные высказывания, композитор использует иные ее свойства для реализации замысла, где первоочередную роль играет симфонический метод обобщения, позволяющий расширить сферу воздействия сценарной и световой партитуры, ввести дополнительный текстовый и зрительный ряд, другими словами, создать *музыкальную хронику* как новую разновидность жанра в современной музыке.

### **Список использованной литературы**

1. Вайнберг М. С. *Пассажи́рка [Ноты]* : оп. в 2 д., 8 карт. с эпилогом : клавир / М. Вайнберг ; либр. А. Медведева и Ю. Лукина по одноим. повести Зофии Посмыш. — М. : Сов. композитор, 1977. — 280 с.
2. Мизитова А. А. «Женский оркестр Аушвица» Ш. Хойке: музыкальный театр или публицистика? / Адиля Мизитова // *Эксперимент в сфере музыкального искусства: образование, наука, творчество* : сб. науч. ст. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д, 2013. — С. 93—107.
3. Мизитова А. А. Музыкальная хроника лагеря смерти: опера Штефана Хойке «Das Frauenorchester von Auschwitz» / Адиля Мизитова // *Критика. Музыкознание. Современные аспекты* : ст. и материалы Междунар. науч. конф. к XXXV-лет. Каф. муз. критики (10—12 нояб. 2011 г.) / С.-Петерб. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 2012. — С. 269—281.
4. Посмиш З. *Пасажи́рка. Відпустка на Адріатиці* : повісті : пер. з пол. / Зофія Посмиш. — К. : Дніпро, 1972. — 332 с.
5. *Das Frauenorchester von Auschwitz [Electronic resource]*. — Mode of access: [www.schott-musik.de/shop/.../show,231334.html](http://www.schott-musik.de/shop/.../show,231334.html). — Title from the screen.
6. Heucke S. *Das Frauenorchester von Auschwitz [Music]* : Musiktheater in 3 Akt. : op. 47 / Stefan Heucke ; Libr. von Clemens Heucke. — Partitur. — Mainz : Schott Musik International, 2004. — 806 S.
7. Stefan Heucke [Electronic resource]. — Mode of access: [www.wikipedia.org/wiki/Stefan\\_Heucke](http://www.wikipedia.org/wiki/Stefan_Heucke). — Title from the screen.



### РОЗДІЛ 3

#### СЛУЖНИЦЯ ЧИ ПАНІ? МУЗИКА В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ТА ДРАМАТИЧНІЙ ВИСТАВІ

*Раздел 3. Служанка или госпожа? Музыка в хореографическом и драматическом спектакле*

*Part 3. Servant or master? Music in choreographic and drama performances*

УДК 792.82 (47) «19»

*Светлана Анфилова*

#### **СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ СИТУАЦИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

*В статье исследуется жанровая ситуация в балетном театре первой половины XX века. Автором предложена классификация сочинений по типу соотносительности «танцевального» и «пластического» в синтетической драматургии танцевального спектакля. Главное внимание уделено наиболее выдающимся образцам балетного театра советского периода. Выявлены преемственность с канонами классической хореографии и новизна в их прочтении.*

**Ключевые слова:** *советский балет, танцевальное, пластическое, драмбалет, дивертисмент, музыкально-хореографические формы, пластический монолог.*

*Світлана Анфілова*

**РАДЯНСЬКІЙ БАЛЕТ У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ СИТУАЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.** У статті досліджується жанрова ситуація в балетному театрі першої половини ХХ століття. Автором запропоновано класифікацію творів за типом співвіднесеності «танцювального» і «пластичного» в синтетичній драматургії танцювального спектаклю. Головна увага приділяється найбільш видатним зразкам балетного театру радянського періоду. Виявлено спадкоємність з канонами класичної хореографії та новизна їх прочитання.

**Ключові слова:** радянський балет, танцювальне, пластичне, драмбалет, дивертисмент, музично-хореографічні форми, пластичний монолог.

*Svitlana Anfilova*

**SOVIET BALLET IN CONTEXT OF THE GENRE'S SITUATION IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY.** The article investigates the genre situation in the ballet theatre of the first half of the twentieth century. The author proposed a classification of works by type of relatedness «dance» and «plastic» in the synthetic drama dance performance. The main attention is given to the most outstanding examples of the ballet theatre of the Soviet period. The article reveals the succession to the canons of classical choreography and originality in their interpretation.

**Keywords:** Soviet ballet, dance, plastic, drama ballet, divertissement, musical and choreographic forms, plastic monologue.

В истории хореографии наступление ХХ века ознаменовалось переворотом устоявшихся норм и традиций. Подобно изменившейся картине мира, искусство балета – до этого монолитное и гармоничное – вдруг обнаружило скрытые резервы и неожиданные грани. О грядущих изменениях уже в 90-х годах XIX столетия свидетельствовали многочисленные публикации на страницах театральных изданий и монографические очерки, посвященные вопросам «идеалов хореографии и истинных путей балета». На первый взгляд, интерес к танцу не являлся чем-то

выдающимся: балет всегда был в центре внимания искусствоведов. Изменился угол зрения: особую актуальность приобретает проблема сохранения классических традиций, неприкосновенности оригиналов в условиях растущего движения за кардинальное обновления спектакля. Эта мысль звучит в дневниках и выступлениях М. Петипа 1905–1907 годов – балетмейстера, являвшегося олицетворением «золотого» века классического танца. Ее присутствие ощутимо и в уникальной «Истории танцев» Николая Худекова – труда, хотя и спорного в некоторых смыслах, но обобщившего весь опыт хореографии с древности до современного автору периода.

С одной стороны, балет переживал общий для всех областей творчества кризис рубежа веков. С другой, внутри самой хореографии назрели кардинальные изменения, связанные с высвобождением стихии «дионисийского», более двух веков бывшего в подчинении строгой системы «аполлонического» – канонических правил сценического танца. Стремление к сохранению наследия, консервации традиций приобретает особый смысл в условиях реального ослабления гегемонии «классического балета». Так, начало века ознаменовалось расцветом танца *модерн* как в творчестве А. Дункан, так и ее многочисленных подражателей. И хотя эти техники не получили всестороннего признания хореографов, они все же сыграли роль катализатора процессов внутреннего обновления балета, открыв ему сферу альтернативной лексики.

Выбор традиционной классики или свободной пластики означал теперь больше, чем просто выбор стилистики будущего произведения. Отказ от привычной эстетики в сфере хореографии приводил к пересмотру всей художественной природы спектакля по причине синкретизма балетной драматургии, взаимосвязанности всех ее сторон – танцевальной, музыкальной, театральной и живописной. Наиболее же остро на сложившуюся ситуацию реагировали музыка и хореография.

Свидетельством соподчиненности этих двух начал может служить факт образования в академических спектаклях XIX века конкретных типов периодов, интонационных оборотов, гармонических цепочек – своего рода аудио формул, – максимально соответствовавших комбинации

«па». Поэтому даже незначительные изменения танцевальной лексики влекли за собой и кардинальную перестройку в области музыкального языка. В рамках самого балета примерами различного оформления являются *дивертисментные эпизоды* и *пластические сцены*. Для первых, стабильных по своей хореографической структуре, характерны строгая мотивная периодичность, ритмическая регулярность, симметричность музыкальных построений, жанровая определенность, что в целом соответствует экспозиционному типу изложения. Мимические речитативы, основанные на пантомиме, технике импровизации, свободны от регламентации и в музыкальном плане. Их отличает сквозное тематическое развитие, контрастность, неоднородность элементов, ритмическая нерегулярность, – характеризующие развивающий тип изложения. Сформировавшиеся в рамках дивертисментов и мизансцен два разных механизма соподчинения хореографии и музыки приобретают значение универсальных категорий – «танцевального» и «пластического», которые могут экстраполироваться не только на каждую из драматургий, но и логику развития жанра в целом. Таким образом, «танцевальное» не только подразумевает подчинение музыки хореографии, но и выступает синонимом канону, правилу. «Пластическое», основанное на приоритете музыкального развития, импровизационности, наоборот, тождественно обновляющему началу, альтернативе.

В классическом спектакле XIX века данная диалектическая пара находилась в равновесии. С началом нового столетия ситуация радикально изменилась. Возникновение в танцевальном искусстве новых течений привело к расширению сферы «пластического» и «танцевального», их взаимообогащению. Р. Захаров в книге «Искусство балетмейстера» (1954) выделяет среди своих хореографов-современников несколько творческих типов. «Экспериментаторы 20–30-х годов, – отмечает автор, – пытались “исправить” классический балет, подменяя его в одном случае акробатикой, в другом сплошной пантомимой» [3, с. 24]. Под первыми автор подразумевает Ф. Лопухова<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup>Лопухов Федор Васильевич (1886-1973) – русский и советский артист балета, балетмейстер, педагог. За время руководства балетной группой Мариинского театра (1922-1931, 1944-1946, 1955-1956 гг.) отстоял и сохранил большинство балетных спектаклей классического наследия, входящих ныне в «золотой фонд» русского и мирового балетного искусства. Во время редакторской работы над классическими балетами делал это так мастерски, что поставленные им танцы нередко невозможно было отличить от первоисточника М. Петипа. Балетмейстерское творчество Федора Лопухова разносторонне, в нем большую роль играют экспериментальные работы, тем не менее, основанные на классическом танце с привнесением разнообразных народных плясок. Наряду с К. Голейзовским впервые ввел в дуэтный танец сложные акробатические поддержки. Является одним из создателей бессюжетного балета. В его новаторской постановке – танцсимфонии «Величие мироздания» (1923), принимал участие Г. Баланчивадзе (Дж. Баланчин) – будущий ярчайший мастер этого балетного жанра [6].

К. Голейзовского<sup>1</sup>, Н. Фореггера<sup>2</sup>, под вторыми – Л. Якобсона<sup>3</sup>. Поиск новых хореографических решений не мог сочетаться с традиционным музыкальным материалом, закономерно провоцируя обращение авторов к произведениям симфонической классики: сочинениям Л. Бетховена, Ф. Листа, Ф. Шуберта, А. Скрябина и др. Предтечей же данных опытов стал «импрессионизм» М. Фокина, одного из первых выступивших против канонов «старой» хореографии.

Однако наряду с растущей популярностью идеи свободного пластического танца и ее радикальной разновидности – модерна, особый смысл приобретает движение за сохранение чистой классики, равно как и жанра хореографической драмы. В числе приверженцев последнего –

---

<sup>1</sup>**Голейзовский Касьян Ярославич** (1892-1970) – советский артист и балетмейстер. С первых лет артистической деятельности изучал искусство балетмейстера; участник новаторских опытов М. Фокина и А. Горского. Музыкальность и богатая фантазия в области хореографических форм определили самобытность творчества К. Голейзовского. Утверждая собственный стиль, обращался к произведениям С. Рахманинова, А. Скрябина, Ф. Шопена в поисках балетных соответствий с эмоционально-пластической выразительностью музыки [5, с. 150-151].

<sup>2</sup>**Фореггер Николай Михайлович** (1892-1939) – советский режиссер и балетмейстер. В 1920 создал в Москве мастерскую «Мастфор» («Мастерская Фореггера»; существовала до 1924). Поставил здесь «Танцы машин», в которых акробатика и танцы изображали производственные процессы [8, с. 550].

<sup>3</sup>**Якобсон Леонид Вениаминович** (1904-1975) – советский артист и балетмейстер. Продолжатель и последователь М. Фокина. В молодости отрицал классический танец, в зрелости стал инициатором возвращения в балетный театр танцевальной пластики, раздвинув ее выразительные возможности и применяя в разных жанрах. Всегда искал новые выразительные средства и формы, переносил в балет образы и приемы смежных искусств [2, с. 612].

Р. Захаров<sup>1</sup>, В. Вайнонен<sup>2</sup>, Л. Лавровский<sup>3</sup>. К середине 30-х годов репрезентируемый в их творчестве обновленный традиционный стиль «большого балетного спектакля» стал основополагающим для советской сцены. Эксперимент же отныне осуществлялся на Западе, в том числе и силами эмигрировавших туда русских хореографов и композиторов (М. Фокин, Л. Мясин, Дж. Баланчин, С. Лифарь, С. Прокофьев, И. Стравинский и др.).

Подобно танцу, в области музыкального оформления спектаклей выявилась аналогичная многовариантность решений. Умеренному академизму сочинений Б. Асафьева и Р. Глиэра противостояло демонстративное новаторство И. Стравинского и С. Прокофьева. Добавим, что в творчестве последних каждый новый балет являл совершенно особый тип композиции с оригинальными драматургическими признаками. Данная множественность делает подчас затруднительным анализ балетных

---

<sup>1</sup> **Захаров Ростислав Владимирович** (1907-1984) – советский балетмейстер, режиссер и педагог. Выдающаяся работа – постановка балета «Бахчисарайский фонтан», положившего начало советской хореографической «пушкиниане» (1934). В своем творчестве Р. Захаров утверждал новый метод сочинения балетного спектакля, предполагавший углубленную разработку экспозиции балета, самостоятельную работу актеров над образами по системе Станиславского, а также хореографическую режиссуру, направленную на создание действенных, осмысленных танцев [1, с. 210-211].

<sup>2</sup> **Вайнонен Василий Иванович** (1901-1964) – один из признанных советских хореографов. Первая большая работа – постановка балета «Золотой век» Д. Шостаковича (1930 г.). Выдающееся создание В. Вайнонена – балет «Пламя Парижа» Б. Асафьева (1932, Театр им. Кирова; 1933, Большой театр), впервые в истории советского балета воссоздающий образ народа как главного героя спектакля. Большое место в нем принадлежало массовому танцу. В балете сказалось влияние массовых зрелищ первых послереволюционных лет и в то же время стремление к сюжетности, подготовившее эстетику советской хореографической драмы. Значительный вклад в культуру классического танца внес и заново сочиненный В. Вайноненом «Щелкунчик» (1934) [7, с. 103].

<sup>3</sup> **Лавровский Леонид Михайлович** (1905-1967) – советский артист, балетмейстер и педагог. Уже в его ранних работах определились приверженность к классическому танцу и драматическим пантомимным эпизодам, стремление на основе их синтеза создавать образные характеристики героев. Наиболее полно особенности искусства балетмейстера проявились в лучшей работе – балете «Ромео и Джульетта» [4, с. 288-289].

образцов с общих позиций. Ключом к выработке единого подхода может стать пара категорий «танцевальное» – «пластическое», вскрывающая характер соподчинения музыки и хореографии и позволяющая вследствие этого выявить ростки «пластического» в рамках подчеркнуто канонических форм, равно как и завуалированность «танцевального» в зонах повышенного действия «пластического».

В целом, как свидетельствует история жанра, можно выделить четыре степени взаимодействия указанных категорий, что позволяет классифицировать сочинения, созданные в XX веке, по четырем группам.

**I группа** представляют *большие дивертисментные спектакли*, восстанавливающие традицию академических балетов Л. Минкуса, Р. Дриго, Ц. Пуни, а также «Спящей красавицы» П. Чайковского. Яркие образцы господства «танцевального», а значит и прикладного характера музыки, по причине ее утилитарной роли в спектакле.

**II группа** – *драмбалет* – форма, суммирующая в советском балетном театре идеи *хореографической драмы* П. Чайковского «Лебединое озеро» и ее более ранних предтеч – *балета-пантомимы* «Жизель» А. Адана и *пластических драм* К. В. Глюка – Ж.-Ж. Новерра (сер. XVIII века). Произведения этой группы демонстрируют такой тип связей, при котором имманентность музыкального развития и значимость театральной драматургии корректируют хореографию в сторону освобождения от шаблонов и усиления в ней «пластического».

Полная победа «пластического» в музыке и хореографии, а также соотнесенность их по принципу свободного сочетания двух самостоятельных текстов отличает произведения **III группы**, к которой относятся «Жар-Птица» и «Петрушка» И. Стравинского, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля (все в постановке М. Фокина). Установка на образно-эмоциональную согласованность звукового и танцевального начал, отношение к музыке как главному элементу спектакля, а также вера в возможности классической хореографии, способной раскрыть смысл музыки, заведомо не предназначавшейся для сцены, – стали определяющими творческими постулатами для Ф. Лопухова и Дж. Баланчина, чьи произведения образуют последнюю (**IV**), наиболее интересную разновидность балетов – пример парадоксального параллелизма «пластического» в музыке и «танцевального» в хореографии.

Остановимся подробнее на произведениях первых двух групп, как показательных для советского искусства первой половины XX века. Не претендуя на полноту обобщений по данному вопросу, в качестве материала исследования изберем наиболее показательные образцы.

К типу больших дивертисментных спектаклей могут быть отнесены *«Красный мак»* Р. Глиэра (1929, хор. Ф. Лопухова), *«Золотой век»* Д. Шостаковича (1930, хор. В. Вайнонен), *«Пламя Парижа»* Б. Асафьева (1932, хор. В. Вайнонена), *«Золушка»* С. Прокофьева (1944, хор. К. Сергеева). Многоактность, масштабность композиции, недраматическая природа фабулы, неторопливый, сродни эпическому, характер развертывания сюжетного действия выступают типичными характеристиками данных сочинений. Академичность обнаруживает себя в главенствующей роли танца, представляющего во всех разновидностях – «классическом», характерном, в виде рассредоточенных сюит, целых дивертисментов, классических хореографических форм, ансамблей (*Pas de deux* и др.). Нельзя обойти вниманием и факт широкого использования приемов романтического спектакля, таких как показ «балета в балете» («Пламя Парижа», II д.) или «театра в театре» («Красный мак», III д.), вызывающих ассоциации с Праздником часов из «Коппелии» Л. Делиба или Шествием сказок из «Спящей красавицы». Сцена сна Тао-Хао из II д. «Красного мака» также отсылает к прообразу из прошлого – картине Зачарованного сада из «Дон Кихота» Л. Минкуса; а *Pas de deux* Жанны и Филиппа («Пламя Парижа», IV д.) по своему эмоциональному настрою и драматургической функции невольно ассоциируется с заключительным дуэтом Китри и Базиля («Дон Кихот»). В рассматриваемых произведениях особый эффект рождается именно от сочетания законов романтического спектакля и идеологического подтекста содержания.

Типизированность хореографической лексики подкрепляется и качеством музыки, если не подчеркнута дансантажной, то жанрово конкретизированной. Палитра шаблонных балетных ритмов (полька, вальс, галоп) обогащается то ритмообразами старинных танцев, то эстрады 20-х годов. Так, в «Пламени Парижа» помимо чаконь, менуэта, гавота и сарабанды присутствуют и танцы французской революции – фарандола, *Ca ira*; а в «Золотом веке» – популярные тогда таити-трот, танго, фокстрот. Жанровая определенность становится залогом регулярности



метрической пульсации, ритмической однотипности номера, его интонационной простоты и ясности гармонического рисунка. Однако некоторая упрощенность музыкального стиля, имеющая место быть в балетах Б. Асафьева и Р. Глиэра, совершенно не свойственна сочинениям С. Прокофьева. При внешней классичности танцевальной композиции «Золушки» в памяти остается терпкая свежесть ее интонаций, неординарность интонационного и гармонического языка.

Самодостаточность логики музыкального развития у Прокофьева приводит к преодолению периодичности и симметричности построений, открывая возможность свободного тока мелодии «поверх» метроритмических барьеров, что сразу приводит к усложнению музыкальной формы номеров. В частности, наряду с двух-, трехчастными, рондальными структурами, типичными для дивертисментов и в изобилии представленными в «Пламени Парижа» и «Красном маке», особого внимания заслуживает контрастно-составная форма *монологов* героини (№ 9 «Мечты»; № 45 «Пробуждение»). В гибкой смене тем, мотивов предстает перед нами душевный мир Золушки. Сосредотачивая внимание на психологическом портрете, Прокофьев нацеливает хореографа на создание пластического монолога, который становится альтернативой «блестящей» вариации – традиционной сольной характеристики. Переключение внимание с внешнего – дивертисментного плана, на внутренний – музыкально-пластический, способствует непрерывности развития, цельности драматургии, в то время, как в балетах Б. Асафьева и Р. Глиэра подобное оказывается невозможным, по причине главенства в них «танцевального». В пользу последнего свидетельствует и тот факт, что дискретность развития основной мысли, ослабленность музыкальных связей между частями целого позволили осуществлять перестановку музыкальных номеров в «Пламени Парижа», что, кстати, губительно сказалось на сценической судьбе произведения.

Сочинения второй группы представляют интересный сплав уже знакомых черт большого дивертисментного спектакля и свободного музыкально-симфонического развития в рамках академических форм. Балеты «Бахчисарайский фонтан» (1934, хор. Р. Захаров) и «Кавказский пленник» (1936, хор. Р. Захаров) Б. Асафьева, «Ромео и Джульетта» (1940, хор. Л. Лавровский) С. Прокофьева, «Медный всадник» (1948–1949,

хор. Р. Захаров) Р. Глиэра, несмотря на вводимые их авторами жанровые уточнения («балет-поэма», «балет-повесть» и др.) являются образцами хореодрамы, получившей в советском театре название *драмбалета*. Его расцвет пришелся на 30-40-е годы XX века. Как и два столетия назад, во времена Ж.-Ж. Новерра, драма виделась многим балетмейстерам единственно возможным вариантом спектакля, той идеальной формой, в которой танец диктовался самим сценическим действием, а сюжетная фабула развивалась по законам драмы литературно-театральной. И если придворный дивертисмент середины XVIII века обогатился трагедиями П. Корнеля и Ж. Расина, то в XX веке хореографы черпали вдохновение в произведениях А. Пушкина, Н. Гоголя, О. Бальзака, Лопе де Вега и др. Законы литературного жанра, привнесенные в танцевальный спектакль, привели к кристаллизации устойчивых признаков, сближающих произведения разных авторов. К таковым относятся: многоактность, напряженность литературно-фабульного действия, конфликтный тип драматургии, предполагавший если не столкновение, то противопоставление различных образных сфер. Так, в «Бахчисарайском фонтане» излом судьбы героини показан через оппозицию привычного для Марии дворцово-шляхетного и чуждого ей восточно-гаремного уклада, разницы в обычаях и, соответственно, мировоззрениях поляков и крымских татар. В «Кавказском пленнике» будни чеченского плена оттеняются для героя воспоминаниями о петербургских днях. В «Медном всаднике», как и в «Ромео и Джульетте», конфликт из сферы контраста внешних ситуаций перемещается на более глубинный, психологический уровень, будучи связан с диалектикой понятий «личная свобода – законы общества», «судьба маленького человека – интересы государства». Тесно переплетенные в литературном сочинении социум и личная драма в хореографическом плане стыкуются лишь внешне, опираясь на различные, подчас в корне противоположные средства выражения: социум связан со сферой «танцевального», личная драма – «пластического». Поясним это на примерах.

Характеристика внешней среды – обстановки быта, эпохи осуществлялась в пластической и хореографической драмах весьма традиционно – через *дивертисменты*, составлявшие суть «бальных» актов в балетах как К. В. Глюка, так и П. Чайковского («Лебединое озеро»),

I и III д.; «Спящая красавица» I д.; «Щелкунчик» I д.). Эта традиция сохраняется и в сочинениях советской эпохи. Характеризуя каждую из противопоставляемых сторон, композиторы тонко воссоздают звуковой образ народных танцев, даже не прибегая к фольклорным первоисточникам. В большинстве образцов прослеживается опора на общепринятые жанрово-ритмические формулы вальса, польки, гавота, марша, что более отчетливо ощутимо в европейских фрагментах и несколько завуалировано в восточных (ср.: «Бахчисарайский фонтан» – «польский» и «татарский» акты – I д. и II д.; «Кавказский пленник» – I акт «Кавказ» и II акт «Петербург»). Неизменной для танцевальных номеров является периодичность, повторность мотивов, регулярность акцентов, ясность мелодико-гармонического рисунка. Весьма редки, в виде исключения, нарушения квадратности структуры, подобно тому, какое содержится в «Танце черкесских девушек» («Кавказский пленник», I д.) – **A** (4+4+7) **B** (3+5+2) **A<sub>1</sub>** (4+4+7). Не новы и типы форм: преобладают трехчастные, рондальные и контрастно-составные (в массовых эпизодах).

В танцевальном отношении данные фрагменты решены средствами балетной классики и характерного танца, о чем свидетельствуют и традиционные обозначения – *выход*, *Adagio*, *вариация*, *кода* («Кавказский пленник», II д.; «Медный всадник», № 8, № 30 «Вариация Евгения», № 31 «Вариация Параша», № 32 «Кода-вальс» и др.). Обращает на себя внимание и стремление к цельности структуры при внешней разрозненности ее частей. Так, во II акте «Кавказского пленника» разделенные друг с другом эпизоды образуют на музыкальном и хореографическом уровнях традиционное академическое *Pas de deux*, причем повторяется эта структура дважды. Это доказывает, что несмотря на усиление в драмбалетах театральной драматургии, роли сюжетного развития – значимых признаков «пластического», ген «танцевального» сохранял свою жизнеспособность.

Стремлением уйти от академических балетных форм, завуалировать их присутствие путем введения образных названий номеров руководило желание постановщиков каким-то образом обновить эстетику хореодрамы, ее традиционную хореографическую канву, обладающую устойчивой инерцией сохранения типизированных схем и шаблонов;

подчинить танец логике сюжетного развития. Между тем, изъятые внешне, эти схемы продолжали действовать на уровне внутренней организации материала, указывая на прочные позиции «танцевального» в рамках пластической драмы. При этом показательно, что избегая подчас обозначения *Adagio* (центрального лирического раздела *Pas de deux*), постановщики оставляют в неприкосновенности *Вариацию*, трактуя ее как технически блестящее соло с соответствующим хореографическим и музыкальным наполнением. Противоположностью *Вариации* становятся танцевальные портреты героев, *танцевально-пластические монологи*, раскрывающие их психологическое состояние. Для советских *драмбалетов* было типичным наделять главных действующих лиц такой двойной характеристикой. Насколько по-разному решены две эти формы можно судить, сравнив следующие фрагменты: Вариацию Марии (I д.) и ее «Элегию», Сцену (III д.) из «Бахчисарайского фонтана»; два Танца Заремы, ее партию в *Adagio* с Гиреем (II д.) и Сцену Заремы и Марии (III д.); Марш Гирея (II д.) и Сцену с его участием (IV д.) в том же балете. Аналогична ситуация и в «Кавказском пленнике»: мужской вариации (II д.) и Танцу Черкешенки (I д.) противостоят сцены из I и III д. («Пленник», «Черкешенка»), содержащие пластические характеристики героев. В «Медном всаднике»: № 30 – «Вариация Евгения», которой предшествовал «портрет» героя – № 18 «Евгений»; № 31 «Вариация Параша» – № 19 «Параша». Данный принцип действует и в «Ромео и Джульетте»: № 20 «Вариация Ромео» – № 2 «Ромео»; № 10 «Джульетта-девочка» – № 14 «Вариация Джульетты» и т.д.

Разделяя *вариацию* и *монологи* на смысловом уровне, композиторы используют и различные способы организации музыкального материала. В противовес танцевальным ариям «портреты» героев не симметричны по форме. Привычную трехчастность сменяет индивидуальная в каждом конкретном случае композиция. Так, в № 18 «Евгений» и № 19 «Параша» из «Медного всадника» можно наблюдать двукратное варьированное повторение периода. При этом форма целого оказывается разомкнутой – отсутствует заключительный каданс, что продиктовано сценической ситуацией и предполагает естественное перетекание одного фрагмента в другой. Признаки сразу двух форм – рондо и концентрической – присутствуют в «Элегии» Марии из III д.

«Бахчисарайского фонтана» – **АВАСВ<sub>1</sub>А**. Предшествующая «Элегии» сцена, еще один монолог Марии, строится как контрастно-составная композиция, в которой первые два раздела (в общей сложности их четыре) проводят к тому же вариационный принцип. «Портреты» также отличаются богатством мелодического содержания. Если в вариациях даже выразительные мелодии, скованные жанрово, дробятся до роли «мотивчиков», то в эпизодах пластических доминируют темы широкого дыхания, нередко играющие в музыкальной драматургии значительную роль, подобную лейтмотивам. Все это свидетельствует об особой роли *пластических монологов*, направленных на показ внутреннего состояния героя, его поступков и потому продвигающих сюжет, связывающих события, отдаленные друг от друга, в отличие от *вариации*, останавливавшей театральное действие.

Представляя два разных подхода, *вариация* и *танец-портрет (пластический монолог)* испытали значительное взаимовлияние. Уже в «Ромео и Джульетте» наметилась тенденция, которая станет определяющей для поздних сочинений композитора, – смешение признаков двух форм. Яркий пример – «Вариация Джульетты» (№ 14), в которой контрастно-составная форма, показательная для пластических эпизодов, сопряжена с постепенным усилением в музыке танцевальности. У Прокофьева можно видеть и привнесение в портретные характеристики черт симметрии, метрической регулярности, ритмической упорядоченности и даже квадратности – признаков «танцевального» («Джульетта-девочка», «Ромео»).

Значительные изменения претерпели в *драмбалете* и ансамблевые фрагменты, в первую очередь, *дуэты*. Особенностью жанра становится вытеснение примерно с середины спектакля дивертисментных номеров и традиционных балетных схем сценами и ансамблями лирического склада, что шире объясняется переключением действия с внешнего на внутренний – психологический, план. Так развивается драматургия в «Ромео и Джульетте», «Бахчисарайском фонтане», «Медном всаднике» и, в несколько измененном виде, в «Кавказском пленнике»<sup>1</sup>. Сгущенность лирических эпизодов, узловых моментов развития наделяла многоактные драмбалеты чертами камерности, монодрамы. Логика

---

<sup>1</sup> Изменения связаны с неожиданным вторжением экспозиции русского войска в развитие любовной темы Пленника и Черкешенки (IV д.).

целенаправленного движения к концу, а также выявление в динамических ситуациях психологического подтекста стали причиной распространения таких разновидностей ансамблей, как *дуэт-сцена* и *дуэт, в обратной перспективе воссоздающий форму Pas de deux*. Примерами первых («отанцованного» действия или, другими словами, действенного танца) можно считать Сцену Марии и Гирея, Сцену Марии и Заремы («Бахчисарайский фонтан», III д.); Сцену расставания Евгения и Параши («Медный всадник», № № 33-34); Сцену у балкона и «Любовный танец» («Ромео и Джульетта»). Прием «обратной перспективы» представлен в «Ромео и Джульетте» – Вариации героев (№ № 14, 20), предшествующие их *Adagio* (№ 21). В «Медном всаднике» – портреты героев также предваряют лирический дуэт (№ № 18-20).

Подчинение хореографических форм логике сюжетного развития, перипетиям драмы, сыграло положительную роль в перспективе дальнейшего движения хореографии к свободной пластике. Однако четкое разграничение в *драмбалете* дивертисментной и лирико-драматической частей не могло привести к сближению их музыкальных характеристик: разница «танцевального» и «пластического» в музыке прочитывалась слишком ясно. Это усугублялось и традиционной системой работы над клавиром, согласно которой сочинение музыки производилось по заранее установленному хореографом плану, с четким указанием не только характера номеров, но и количества тактов. Не каждому композитору удалось добиться целостности музыкальной драматургии, свободной от дробления на подчеркнуто дансанные номера, особенно режущие слух привычными вальсовыми формулами на фоне искусственно-сложного симфонического развития лирических эпизодов. Преодолеть эти противоречия в большей мере смог, пожалуй, С. Прокофьев, обладавший природным ощущением пластичности музыки. Не оправдал жанр *драмбалета* и надежд, возлагавшихся на него балетмейстерами. Опора на традиционный язык хореографии в танцевальных номерах и музыкально-ритмизованную пантомиму в лирических и действенных эпизодах не способствовала связности элементов в единое целое. В очередной раз эксперименты в области *драмбалета* доказали необходимость поиска альтернативы канону через радикальный пересмотр всей системы выразительных средств хореоспектакля: бóльшим привлечением музыки

симфонического склада в совокупности с пересмотром художественно-выразительных задач классической хореографии.

### **Список использованной литературы**

1. Бочарникова Е. В. Захаров Ростислав Владимирович / Е. В. Бочарникова // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 210-211.
2. Добровольская Г. Н. Якобсон Леонид Вениаминович / Г. Н. Добровольская // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 611-612.
3. Захаров Р. *Искусство балетмейстера* / Р. Захаров. – М. : Искусство, 1954. – 235 с.
4. Клейменова М. С. Лавровский Леонид Михайлович / М. С. Клейменова // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 288-289.
5. Красовская В. М. Голейзовский Касьян Ярославич / В. М. Красовская // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 150-151.
6. Лопухов, Федор Васильевич. [Электронный ресурс] / Ф. Лопухов. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>, свободный. — Загл. с экрана.
7. Паппе В. Вайнонен Василий Иванович / В. Паппе // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
8. Фореггер Николай Михайлович // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 550 с.

УДК 78.071.1 (470)

*Елена Зинькевич*

### **ПЕРВЫЙ «ЛИР» ШОСТАКОВИЧА**

Статья посвящена малоизвестному произведению Д. Шостаковича – его музыке к спектаклю «Король Лир» в постановке Г. Козинцева (1941, Большой драматический театр, Ленинград). В основе работы – рукописи (партитура и клавиш), хранящиеся в Архиве Д. Д. Шостаковича, и отклики прессы на спектакль. Анализ музыкальных материалов позволяет понять концепцию произведения и взгляд Д. Шостаковича на драматургию В. Шекспира.

**Ключевые слова:** Шостакович, Шекспир, «Король Лир», музыка к спектаклю.

*Олена Зінькевич*

**ПЕРШИЙ «ЛІР» ШОСТАКОВИЧА.** Стаття присвячена маловідомому твору Д. Шостаковича – його музиці до вистави «Король Лір» у постановці І. Козинцева (1941, Великий драматичний театр, Ленінград). В основі роботи – рукописи (партитура та клавір), що зберігаються в Архіві Д. Д. Шостаковича, і відгуки преси на виставу. Аналіз музичних матеріалів дозволяє зрозуміти концепцію твору та погляд Д. Шостаковича на драматургію В. Шекспіра.

**Ключові слова:** Шостакович, Шекспір, «Король Лір», музика до вистави.

*Olena Zin'kevych*

**THE FIRST «LEAR» BY D. SHOSTAKOVICH.** This article focuses on a little-known work by D. Shostakovich – his music for the play «King Lear» in the stage direction of G. Kozintsev (1941, the Big Drama Theatre, Leningrad). Research materials are manuscripts (score and clavier) which are kept in D. Shostakovich's archive and reviews on a theatrical. Analysis of music allows us to understand the concept of Shostakovich's work and his view on Shakespeare's dramaturgy.

**Keywords:** Shostakovich, Shakespeare, «King Lear», music to the theatrical.

«Трудно писать музыку к пьесам Шекспира. Автор “Гамлета” и “Короля Лира” абсолютно не терпит банальности» [13, с. 61]. Эти слова Шостаковича не были умозрительной сентенцией. В них – собственный и уже немалый опыт творческого общения с Шекспиром: музыка к «Гамлету» в постановке Н. Акимова (1932) [см.: 9; 7] и только что завершенная партитура для «Короля Лира» в постановке БДТ. Этот спектакль БДТ стал для Шостаковича важной вехой: в нем он обрел «своего» Шекспира и «своего» режиссера – Григория Козинцева, с которым впоследствии будут созданы их общие кино-шедевры: «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971).

Спектакль, поставленный Г. Козинцевым в БДТ<sup>1</sup>, запомнился не столько актерской игрой (это как раз была одна из уязвимых его сторон), сколько единством режиссерской концепции и мастерством оформления.

---

<sup>1</sup> Премьера состоялась 24 марта 1941 г. Постановщик – Г. Козинцев, художник – Н. Альтман. В главных ролях: Лир – В. Софронов, Шут – В. Полицеймако, Корделия – В. Осокина. Спектакль шел в переводе М. В. Кузмина и А. Радловой.



В нем была конкретно определена эпоха «Короля Лира» – раннее средневековье, и с большой силой показана ее суровая и жестокая атмосфера. «Мы можем легко представить себе фон портрета Лира, – писал Козинцев. – Тяжелые каменные замки на высоких холмах, перед замками – рвы, вокруг замков – леса и разоренные деревни. Обязательная принадлежность пейзажа – колесо для казни и виселица. Порабощение, угнетение, разбой движут миром. Лир – человек, видевший этот мир сквозь вырезы в железном забрале шлема. Средневековый король – это воин. Война – это закованный в железо разбой. <...> Замок Лира менее всего похож на королевский дворец, это – военная крепость. В ней мрачно и сыро. Свет проникает сквозь вырезы бойниц, чадят огромные каменные очаги, мигают смоляные факелы. Страх окружает Лира. Он слышит только те слова, которые хочет слышать» [13, с. 18]<sup>1</sup>.

Замысел Козинцева получил яркое визуальное воплощение в сценографии Н. Альтмана. «Оформление “Короля Лира”, – писал Альтман, – возникло у меня как цветовая гамма серого, черного и красного. <...> Каждое действие и каждое из основных действующих лиц имеет свой цветовой лейтмотив» [13, с. 59]. «Декорации и костюмы Альтмана выше похвал, – отмечали рецензенты, – это краски Шекспира и трагедии» [3, с. 23]. «Гигантские рыцари, закованные в броню, стерегут сцену. Выразительные живописные панно изображают средневековые сражения и схватки. Еще только открылся занавес, а зритель уже захвачен, потрясен. <...> Само сочетание цветов и красок сообщает ощущение трагизма, напряжения, отчаяния, борьбы» [2]. «Дворец Гонерильи был красный, кирпичный, цвета свежей крови. <...> На каменном кирпичном ложе <...> на каменном дворе возлежала Гонерилья, и Освальд, более похожий на подмастерье палача, нежели на парикмахера, расчесывал медно-красные волосы своей госпожи» [3, с. 23].

По мнению критики, выделив крупным планом образ кровавого века, Козинцев все же несколько односторонне трактовал произведение: алчный тиран, дом которого заложен на крови, не мог превратиться в гуманиста. Оказался сниженным и пафос протеста против этого жестокого мира. Впрочем, возможно более талантливое актерское исполнение

---

<sup>1</sup> К премьере была специально выпущена брошюра, где каждый из постановщиков объяснял свое видение пьесы.

заставило бы убедительнее прозвучать интересные идеи постановки <sup>1</sup>. Но те черты трагедии, которые были недостаточно ярко раскрыты в игре актеров, возрождались в музыке Шостаковича. В ней звучали трагическое напряжение, страсть, протестующий пафос, сила больших человеческих чувств. По словам рецензентов, благодаря музыке был спасен образ Лира. «И все же мы слышали Лира. Там, где в устах актера никнет слово Шекспира, бессмертное, многообразное слово, на помощь приходит композитор Д. Шостакович. Вдохновенное чувство театра, бурливого, изменчивого ритма сценического действия, владение искусством не только иллюстрировать (меньше всего – иллюстрировать!), но как бы вмешиваться в действие, трепетно и нервно жить судьбами героев, прерывистым дыханием драматических конфликтов – все это отличает музыку Шостаковича к “Королю Лиру”. Описывать музыку – занятие бесплодное. Ее надо слышать, ею надо волноваться так, как волнуется зритель, обжигаемый горьким сарказмом песен Шута, тревожимый стоном оркестра, в звучаньях которого буйно пульсирует опаленное гневом и скорбью сердце старого Лира» [6, с. 4]. Такое восторженное и обстоятельное высказывание о музыке в театральной рецензии – едва ли не единственный в своем роде случай, и это тоже яркое свидетельство большой творческой удачи Шостаковича<sup>2</sup>.

В «Короле Лире» Шостаковича не было ставших традиционными музыкальных номеров, присутствующих почти во всех театральных постановках трагедии. Нет отображения бури в степи (редко кому удавалось избежать в этом номере иллюстрации завывания ветра и воплотить «бурю человеческих душ и сердец»<sup>3</sup>), нет увертюры (ведь и Шекспир без подготовки начинает трагедию грозой, потрясением: проклятием Корделии и изгнанием ее и Кента). Нет маршей, сопровождающих выходы Лира в первом действии, по-новому решены образ Корделии и сцена пробуждения Лира, иначе звучит финал – как будто вразрез

---

<sup>1</sup> Софронова-Лира назвали «лишь тенью Лира» [3, с. 23].

<sup>2</sup> Партитура и клавир «Короля Лира» Шостаковича долгое время хранились в архиве БДТ, сейчас находятся в Архиве Д. Д. Шостаковича, ф. 1 р. 1, ед. хр. 260 (партитура), 261 (клавир).

<sup>3</sup> Подзаголовок к «Буре» Хачатуряна в его музыке к «Королю Лиру» (1958, театр им. Моссовета).

с авторской ремаркой («уходят все под похоронный марш»), но полностью соответствуя самой сути шекспировского финала<sup>1</sup>.

Шостакович своим решением спорил и с теми постановщиками, которые слишком перегружали спектакль музыкой<sup>2</sup>, и с теми, кто отводил ей исключительно служебную роль, например, с С. Михоэлсом, считавшим, что «музыка в шекспировских пьесах должна оставаться, главным образом, вспомогательной, служебной» [16]<sup>3</sup>. Шостакович следует иному принципу: «<...> в большой трагедии музыка должна, <...> появляться только лишь в моменты наивысшего напряжения действия. Композитор обязан изложить языком музыки свое понимание основной идеи, основной коллизии, <...> свое понимание и ощущение тех или иных персонажей» [13, с. 61]. Это не значит, что Шостакович не учел шекспировских ремарок. Напротив, он даже некоторые из них как бы расширил, развил. Так, в пятом действии появились военный марш и небольшой музыкальный эпизод «Лагерь», возникшие на основе ремарки «проходят с барабанами». Ремарка «звуки рога за сценой» (1 д.) вызвала к жизни номер «Возвращение с охоты» – миниатюру, сотканную из охотничьих зовов. Но даже эта, казалось бы, сугубо служебная, музыка входит в спектакль, скорее, как звуки внешнего мира – как шум дождя, вой ветра, раскаты грома. И, конечно, не она определяет облик «Лира» Шостаковича, не она является главной в его музыкальной концепции. «Смерть короля и рождение человека» – как определял Козинцев тему «Лира» [13, с. 27], была главной и для Шостаковича, в произведении которого можно выделить три основные сферы. Первая связана с судьбой Лира и Глостера – трагедией познания жизни через страдание; вторая – это разоблачение зла, несправедливости через горькую иронию песен Шута, и в третьей утверждается чувство большой человеческой любви, человечности, символом которой у Шекспира является Корделия.

---

<sup>1</sup>Подобная музыкальная диспозиция (но с новым материалом) станет основой работы Шостаковича в фильме Козинцева [см.: 10; 8].

<sup>2</sup>Изобиловал музыкой (самой по себе – прекрасной, композитор – А. Хачатурян) спектакль театра им. Моссовета. Рецензенты усмотрели в нем «оперность и сусальность» [11].

<sup>3</sup>Музыкальное решение спектакля театра Михоэлса (ГОСЕТ, 1935. Режиссер С. Радлов, музыка Л. Пульвера, в заглавной роли – С. Михоэлс, чей Лир – один из лучших в истории советского театра) больше тяготело к жанрово-бытовому типу театральной музыки и исходило из авторских ремарок.

Первая образная сфера представлена пятью номерами<sup>1</sup>. Значение их сходно: когда страдания несправедливо обиженных достигают наибольшей силы, в спектакль врывается страстная и тревожная музыка. Образ, рождаемый ею, – не однозначен: в ней слышатся и душевные муки, и протестующий пафос. Эта музыка говорит и от имени героев – как голос их «опаленных скорбью и гневом» сердец, и от имени автора, который вместе со всеми обездоленными восстает против жестокости жизни. Образное и драматургическое сходство этих номеров накладывает отпечаток и на их музыкальный материал, который связан интонационно-тематическим родством, общностью тональной (основная тональность всех номеров, кроме шестого, – *d-moll*), ладовой (минор, обогащенный за счет множества альтераций), фактурной (преобладание полифонии пластов, насыщенные туттийные звучания), темповой (везде – *Moderato*). Все это заставляет воспринимать эти номера как части одного целого, создающего в своем комплексе единый художественный образ: воплощение мучительного процесса осознания реального мира, через который прошли Лир и Глостер.

Первый номер звучит перед состязанием в лести, который устраивает Лир между своими дочерьми. Казалось бы, разве это тот момент «наивысшего напряжения», который требует вмешательства музыки? Лир еще обладает всеми правами власти и окружен почтением и поклонением. Недаром в большинстве постановок здесь звучат церемониальные марши, передающие величие Лира-короля. Но именно от этой сцены тянутся нити ко всем потрясениям, страданиям, конфликтам. В этой сцене воля Лира впервые наталкивается на сопротивление, которое он не в силах сломить. Здесь начало его трагедии. И этот истинный смысл происходящего делает явным именно музыка. В ней анализируется, осмысливается случившееся.

Начало номера как будто рождается из тех же истоков, что и церемониальные марши – из призывных возгласов фанфар, тушей. Но это лишь отблеск внешнего, идущий от облика Лира-короля, Лира-воина: Шостакович переводит фанфарные ритмо-интонации в иную плоскость, насыщая субъективной выразительностью. На первом плане здесь то, что, по мнению Козинцева и Шостаковича, является главным у Шекспира:

---

<sup>1</sup> В партитуре Шостаковича они обозначены как №№ 1, 2, 3, 6 и «Ослепление».

«трагическая человеческая мысль, пытающаяся понять ход движения времени» [13, с. 52]<sup>1</sup>.

Суровая декламация басов (низкое дерево и валторна), замкнутая в пределах уменьшенной терции<sup>2</sup>; патетические возгласы, нервно-напряженный и в тоже время величественный характер которых ассоциируется с темами-эпиграфами V, VI, VIII симфоний; напряженное полифоническое развитие, приводящее к огромному трагическому взрыву, – все это сближает первый номер с характерными для Шостаковича образами сосредоточенного раздумья. Но путь музыкальной мысли – от зарождения до мощного кульминационного взрыва – здесь предельно сжат. Большая сила воздействия этого кульминационного восклицания (оркестровым тутти охвачены все регистры – от субконтрадо третьей октавы) обусловлена и напряженной интонационно-ладовой окраской. Извечная интонация скорби, вздоха, стона – VI-V в миноре, представляющая собой «самое интенсивное нисходящее тяготение минорного лада» [14, с. 84], гипертрофируется здесь в крик огромной душевной боли, отчаяния, протеста.

Последующие номера – Второй<sup>3</sup> и «Ослепление»<sup>4</sup>, представляют собой расширенный вариант этого «кульминационного провозглашения»<sup>5</sup>, которое таким образом обретает роль своеобразного лейтмотива. Ему нельзя дать однозначное название – «лейтмотива скорби» или «лейтмотива протеста», как нельзя одним словом выразить чувства человека в момент крушения его иллюзий (пример 1).

Иначе решен третий номер, который звучит после страстного монолога Лира, оскорбленного отказом Реганы в гостеприимстве. У Шекспира

---

<sup>1</sup> Слова Козинцева.

<sup>2</sup> Поначалу здесь «усугубленный фригийский» (по терминологии Л. Мазеля) – с пониженными II и IV степенями. А затем, как пишет Л. Мазель, «пониженные ступени минорного лада трактуются как настолько самостоятельные и полноправные, что вступают в непосредственные кварто-квинтовые соотношения друг с другом. Таким образом, например, IV пониженная ступень может как бы повлечь за собой (сразу или на некотором расстоянии) I пониженную или же VII дважды пониженную. В аналогичные соотношения могут вступать II пониженная и V пониженная» [15, с. 322].

<sup>3</sup> Звучит в сцене изгнания Лира из замка Гонерильи.

<sup>4</sup> Звучит в сцене ослепления Глостера.

<sup>5</sup> Термин В. Бобровского [4, с. 21], который называет так «решающее событие» произведений Шостаковича, когда в момент кульминации возникает звучание темы, несущей идею сопротивления злему началу жизни.

здесь – столкновение контрастных чувств, переполняющих сердце несчастного короля. Его душит гнев («*да не снесу обиды / Безропотно. Внушите правый гнев*») и жажда мщения («*Мир содрогнется!.. Я еще не знаю, / Что сделаю, но сделаю такое, / Что страшно станет*»), слезы, которые он старается всеми силами скрыть («*Думаете плачу? / Нет, не заплачу*»), и сознание своего бессилия. И музыка призвана отразить эту смятенность. В ней смешиваются, наплывают друг на друга разнородные элементы, построения дробны, течение неровно. В предельном звуковом режиме сталкиваются, сменяя друг друга, отчаянный зов трубы и валторны (ускоряющаяся репетиция на одном звуке), страстная речитация октавных унисонов и непрерывно пульсирующий в высоком регистре звук (октавное тремоло струнных и дерева), словно неотвязная мысль, то тлеющая подспудно, то заполняющая собой сознание. Четырежды, каждый раз захватывая все больше оркестрового пространства, звучит маршевая фраза в ритме темы нашествия из еще не написанной тогда Седьмой симфонии. (пример 2).

Как справедливо отмечает Л. Акопян, тема нашествия (а значит, и ее ритм) сотканы из элементов, уже устоявшихся в творчестве Шостаковича и хорошо знакомых по «Катерине Измайловой», «Пятой симфонии» и др. [1, с. 205]. Причем эти элементы присутствуют не только в «темах насилия», но и в семантически противоположных музыкальных образах [5, с. 127-130; 1, с. 202 и далее]. Подобный феномен амбивалентности Л. Акопян объясняет, сравнивая его с «расщепленностью мира, в котором одни и те же атомы и молекулы служат для воплощения несовместимых, часто диаметрально противоположных онтологических сущностей» [1, с. 296]. Думается, «расщепленное» сознание Лира – с еще не изжитым прежним миропониманием, вполне объясняет соседство в характеризующем его номере «ритма насилия» и лейтмотива – с его протестной валентностью (им завершается Третий номер).

Смысловым центром первой образной сферы становится шестой номер<sup>1</sup>, который перекликается с «тихими кодами» Шостаковича, дающими осмысление пережитого, – с кодами финалов Восьмой симфонии, Третьего и Пятого квартетов и особенно – Четвертой симфонии, с которой роднит и общая жанровая основа – траурный марш. Шостакович

---

<sup>1</sup> Звучит в третьем действии (сцена в степи, у шалаша Эдгара).

здесь, как и в первом номере, исходит не из внешнего проявления событий (буря в природе, усиливающая душевное потрясение, пережитое Лиром), а из внутреннего содержания этого действия, где совершается окончательное прозрение Лира. «Раздумчивый и суровый <...> человеческий голос фагота»<sup>1</sup>, скупое остигато басов (*T-D*), как глухие удары сердца, создают настроение самоуглубленности, возвышенной скорби. В этом мудром размышлении соединились и чувство горечи, и обретенное в страданиях мужество, и духовная зрелость человека, способного понять боль всех страждущих.

Итоговая, резюмирующая роль траурного марша проявляется и в его тематизме, синтезирующем ритмо-интонации предыдущих номеров: маршевость Третьего номера и его вступительные такты, тирата-подобные триольные возгласы Второго и (оттуда же) – тяжелая поступь басовых пунктиров. Полутоновые окончания фраз – воздействие лейтмотива, который не проявляет здесь своей «истовости», но усиливает трагическую выразительность соло фагота (пример 3).

Трагедия Лира и его мучительный путь к обретению нового миропонимания отражается – параллельным планом – в песнях Шута. Шостакович писал: «Шут с изумительным мастерством освещает гигантскую фигуру Лира, и трудность его музыкальной характеристики исключительна. У Шута колкий саркастический смех. Его юмор великолепен своей остротой и мрачностью»[13, с. 61]<sup>2</sup>.

Первые пять песен<sup>3</sup> звучат в четвертой картине первого действия, которая при всем своем драматизме (столкновение Лира и Гонерильи) уступает последующим событиям по степени трагедийности. И песни Шута здесь в общем сохраняют характер балагурства. Мажор (основная тональность всех пяти песен – *F-dur*), шутливая скороговорка в мелодии, гитарный тип аккомпанемента, плясовой характер – все призвано отвести подозрения на серьезность, убедить, что это не больше, чем шутка.

---

<sup>1</sup> Слова А. Толстого о соло фагота в Седьмой симфонии [17, с. 50].

<sup>2</sup> Песни Шута в БДТ шли в переводе С. Маршака.

<sup>3</sup> Это обозначенные в партитуре как 1, 2, 3, 4 и 7 песни. Нумерация песен в партитуре не всегда соответствует порядку их появления в спектакле. Эти пять песен – единственный материал, использованный Шостаковичем в музыке к кинофильму Козинцева [см.: 10, с. 274-276].

Той же цели служит и оркестровый отыгрыш (стремительно слетающая вниз гамма гармонического мажора, «въезжающая» в увеличенное трезвучие VI ступени), который проходит как рефрен через большинство песен и словно передает те ужимки и кривляния, которыми Шут сопровождает свое пение. Но уже со второй песни начинает обнаруживать себя (через ладовое обострение) скрытое внутреннее напряжение, проявляющееся с каждым разом все более явно. Этим трагедийным росткам долго не удастся пробиться через шутовскую оболочку. Родившись, они тут же снимаются, как случайные, отыгрышем-рефреном. Шестая песня – «пророчество», как его называет сам Шут<sup>1</sup> – последняя, в которой сохраняется насмешливо-иронический тон. В последующих песнях<sup>2</sup> уже отсутствуют какие-либо намеки на шутовство. Шуту больше не нужно использовать свою привилегию – выкладывать под видом остроумных горькую правду, не нужно «подхлестывать» сознание Лира – Лир прозрел... И последние песни – каждая с определенной стороны – в полной мере раскрывают доброе и благородное сердце Шута: его сострадание к обездоленным (восьмая песня), мужество и возмущение несправедливостью (девятая), его искреннюю привязанность к Лиру (десятая). Причем главную роль в раскрытии этих черт играет именно музыка.

При том, что последние песни и по своему образному строю, и, следовательно, по музыкальному материалу, отличаются от предыдущих, они не выпадают из всего цикла песен, их новизна особая, «знакомая». Они подготавливались теми отдельными вспышками подлинного чувства, которые так резко нарушали общую атмосферу шутовства. При этом интонационные связи, как это свойственно Шостаковичу, не всегда сразу заметны (можно отметить преемственность между отдельными оборотами четвертой и восьмой песни, второй и девятой). Особенно же ясно прослеживается прорастание печального секундого вздоха – от кратковременного появления его во второй песне – и до десятой, где из подобных вздохов сотканы и оркестровая, и вокальная партии (пример 4). Один из этапов «жизни» этого же оборота – появление в оркестровом сопровождении восьмой и десятой песен характерного для Шостаковича

---

<sup>1</sup> «Когда откажется священник кривить душою из-за денег...». В спектакле звучала в четвертой картине второго действия (Лир у Реганы).

<sup>2</sup> Звучат в сцене в степи (третье действие).



выразительного интонационного комплекса: V-VI-V-VII-V в натуральном миноре<sup>1</sup>. Играя разную роль в различных контекстах, здесь этот комплекс (особенно в десятой песне, где он неоднократно повторен) необычайно остро выявляет свою речевую выразительность.

Десятая песня не случайно становится средоточием выразительнейших интонаций. Это обусловлено ее значением в драматургии «Лира» Шостаковича. Если сначала песни Шути, в основном, комментировали события, как бы текли параллельно процессу душевного прозрения Лира, то, начиная с восьмой песни, мысли, чувства Шути сливаются с мыслями, чувствами, ощущениями Лира. Реакция Лира становится реакцией Шути, страдания Лира – страданиями Шути. Поэтому и происходит такое насыщение песен нисходящими секундовыми попевками – в чем можно усмотреть и влияние лейтмотива. А в девятой песне появляется полностью и сам лейтмотив, неоднократно повторенный в оркестровом заключении. В связи с этим десятая песня становится не просто завершением цикла песен Шути, а приобретает характер более широкого обобщения, примыкая по значению к Шестому номеру, как бы продолжая его<sup>2</sup> и образуя вместе с ним единое заключение, единую «прощальную коду». Это смысловое единство подкреплено и музыкально-тематическим родством: сопровождение десятой песни сплетено из ритмо-интонационных оборотов, родившихся в подголосках Шестого номера.

Подход Шостаковича к образу Корделии во многом обусловлен режиссерским видением этого образа. «Мало о ком в мировой литературе наговорено столько пошлости, сколько о Корделии, – писал Козинцев. – Тут и “вечно женственное”, и “чистое дыхание весны”, и “светлый ангел”. Корделия, прежде всего, родная дочь Лира, а не взятая им на воспитание незабудка...» [13, с. 33]. «Образ Корделии лишен изнеженной мягкости или бесплотной мечтательности <...> Поэзия ее характера близка напряженному чувству народных баллад, ритм которых суров, краски неярки, образы нередко жестоки. <...> Все это не похоже на пение ангелов, с которыми нередко сравнивают младшую наследницу» [12, с. 126]. Эту концепцию и принял Шостакович, создав в качестве характеристики

---

<sup>1</sup> О применении его в разных произведениях Шостаковича см.: [15, с. 316].

<sup>2</sup> И по своему месту в спектакле десятая песня следовала за Шестым номером.

Корделии песню в стиле шотландских народных баллад – с ней Корделия появляется в спектакле (первое действие)<sup>1</sup>. При этом композитор не прибегает к цитированию, но тонко проникает в дух шотландских народных песен<sup>2</sup> (пример 5).

Баллада Корделии – с ее простотой и суровостью звучания – и стала у Шостаковича воплощением той силы, которая противостоит злу, олицетворяет неизбывную веру человека в существование этой гуманной силы – веру, которая помогает переносить страдания, излечивает душевные раны и живет среди самых тяжелых испытаний. Потому-то Шостакович и вводит балладу в сцену пробуждения Лира (ведь не просто музыка излечивает Лира, а заключенная в ней сила любви и милосердия Корделии), потому-то именно ею завершает он и финал трагедии, от которого, несмотря на гибель Лира и Корделии, веет стоическим мужеством.

Первый «Лир» Шостаковича скромнен по масштабу. Композитор не использует всего многообразия шекспировских характеров, многоплановости сюжета, красок эпохи. Но, опустив многое, Шостакович в своей музыке уловил *основное* шекспировское: «<...> трагическую человеческую мысль, пытающуюся понять ход движения времени. <...> Израненную, окровавленную и в то же время гордо побеждающую свое время человеческую мысль»<sup>3</sup>.

#### **Список использованной литературы**

1. Акопян Л. О. *Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества* / Л. О. Акопян. — СПб. : ДБ, 2004. — 474 с.

---

<sup>1</sup> Партия голоса дублируется кларнетом, сопровождение – аккорды восьмыми на каждую долю такта (струнные и фортепьяно – подражание щипковому инструменту, например, лютне).

<sup>2</sup> В частности, можно усмотреть общность с балладой «Веселый мельник» (см. сб. «Английские и шотландские народные песни». Сост. Е. Карасева. М.: Музгиз, 1957). С этой же балладой (как и с другими, в той же стилистике) можно познакомиться в сборнике «*Old English Popular Music*» by William Chappel, F. S. A. (a new edition). New York. Edited by H. E. Wooldridge. V. 1. *The Earlier Ballads*, p. 124.

<sup>3</sup> Слова Г. Козинцева [13, с. 52]. Музыка Шостаковича использовалась в дальнейшем в других постановках: XI. 1954 – Рига, Русский драматический театра, постановщик С. Радлов; V. 1957 – драматический театр г. Балахна (Горьковская обл.). Постановщик – Н. Медведев.

2. Березарк И. Пламенеющим языком меча и огня. Премьера «Короля Лира» в БДТ им. Горького / И. Березарк // Ленингр. правда. — 1941. — 29 март.
3. Берковский Н. Трагедия Лира / Н. Берковский // Искусство и жизнь. — 1941. — № 5. — С. 22—25.
4. Бобровский В. П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича : исследование / В. Бобровский. — М. : Сов. композитор, 1961. — 259 с.
5. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм — мышление — культура / В. Б. Валькова. — Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1992. — 163 с.
6. Дрейден С. «Король Лир» Шостаковича / Сим. Дрейден // Известия. — 1941. — 9 мая.
7. Зинкевич Е. Музыка к первому «Гамлету» / Е. Зинкевич // Сов. музыка. — 1971. — № 5. — С. 94—108.
8. Зинкевич Е. Прочтение Шекспира / Е. Зинкевич // Сов. музыка. — 1971. — № 9. — С. 41—47.
9. Зинькевич Е. «Гамлет» Шостаковича – Акимова / Елена Зинькевич // *Mundus musicae. Тексты и контексты* : избр. ст. / Елена Зинькевич. — К., 2007. — С. 247—265.
10. Зинькевич Е. «Король Лир» Шостакович / Елена Зинькевич // *Mundus musicae. Тексты и контексты* : избр. ст. / Елена Зинькевич. — К., 2007. — С. 266—288.
11. Калашиников Ю. Находки и потери. «Король Лир» в Театре им. Моссовета / Ю. Калашиников // Сов. культура. — 1958. — 10 июня.
12. Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир / Г. Козинцев. — Л. ; М. : Искусство, 1941. — 350 с.
13. «Король Лир» в Большом драматическом театре им. Горького. — Л. ; М. : Искусство, 1941. — 64 с.
14. Мазель Л. О мелодии / Л. Мазель. — М. : Гос. муз. изд-во, 1952. — 300 с.
15. Мазель Л. Заметки о музыкальном языке Шостаковича / Л. Мазель // Дмитрий Шостакович : [сб. ст. / сост. Г. Ш. Орджоникидзе]. — М., 1967. — С. 303—359.
16. Михоэлс С.. Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира [Электронный ресурс] / Соломон Михоэлс. — Режим доступа: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/BIO/GOSET/GOSET14.HTM>. — Загл. с экрана.
17. Толстой А. На репетиции седьмой симфонии Шостаковича / А. Толстой // Дмитрий Шостакович. — М., 1967. — С. 48—51.

## Нотные примеры

### Пример № 1

Moderato

*ff*

*8va*

*8va*

*8va*

### Пример № 2

Moderato

*ff*

*tr*

*tr*

*8vb*

### Пример № 3

Moderato

*pp*

*p*

### Пример № 4

Moderato

Но он с то-бой твой бед-ный шут, слу-жил он не для де-нег он жал-кий шут, но он не плут, не плут

### Пример № 5

Moderato

За тём-ным мо-рем на ска-ле сто-ит вы-со-кий дом

#### РОЗДІЛ 4

#### ПИСЬМЕННИК ТА КОМПОЗИТОР: АСОНАНСИ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ

*Раздел 4. Писатель и композитор: ассонансы творческих поисков*

*Part 4. Writer and composer: assonances in creative search*

УДК [78.071.1 : 782.1] : 82-3 (470)

*Галина Григорьева*

#### **М. БУЛГАКОВ – Н. СИДЕЛЬНИКОВ: «БЕГ» КАК РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ОПЕРА**

*«Бег» Н. Сидельникова рассматривается в контексте одного из ведущих направлений оперного жанра XX века. Под этим углом зрения проводятся многочисленные параллели между литературным оригиналом и его композиторским прочтением, указывается на «музыкальность» булгаковской прозы, раскрываются интертекстуальные связи в романном и оперном текстах. Автор выявляет драматургические и стилистические особенности сочинения Н. Сидельникова, комплекс сквозных интонационно-тематических и ритмических идей, представляет основных персонажей оперы.*

**Ключевые слова:** *Н. Сидельников, М. Булгаков, «Бег», литературная опера, интертекстуальность.*

*Галина Григор'єва*

**М. БУЛГАКОВ – М. СІДЕЛЬНИКОВ: «БІГ» ЯК РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ОПЕРА.** *«Біг» М. Сідельнікова розглядається у контексті одного з ведучих напрямів оперного жанру XX століття. Під цим кутом зору проводяться численні паралелі між*

літературним оригіналом та його композиторською інтерпретацією, указується на «музикальність» булгаківської прози, розкриваються інтертекстуальні зв'язки у романному та оперному текстах. Автор виявляє драматургічні та стилістичні особливості твору М. Сидельнікова, комплекс наскрізних інтонаційно-тематичних та ритмічних ідей, представляє основних персонажів опери.

**Ключові слова:** М. Сидельніков, М. Булгаков, «Біг», літературна опера, інтертекстуальність.

*Galina Grigoryeva*

**M. BULGAKOV – N. SIDEL'NIKOV: «BEG» AS A RUSSIAN LITERARY OPERA.** *This article focuses on «Beg» («The Run») by N. Sidel'nikov in the context of one of the leading directions in opera genre in XX century. From this perspective the article draws a lot of parallels between the literary original and its composer's interpretation, emphasizes «musical character» of Bulgakov's prose, and shows intertextual connections in the texts of the opera and the novel. The author reveals dramatic and stylistic features of N. Sidel'nikov's work, complex of straight-through intonation-thematic and rhythmic ideas, introduces the main characters of the opera.*

**Key words:** *N. Sidel'nikov, M. Bulgakov, «Beg», literary opera, intertextuality.*

Николай Николаевич Сидельников (1930-1992) принадлежит к поколению самых ярких отечественных композиторов второй половины прошлого столетия. Его имя не принято называть в ряду признанных радикальных новаторов, но смелость и оригинальность сидельниковских творческих поисков и свершений, оцененных с дистанции времени, позволяют это сделать безоговорочно. В музыке композитора ярко отпечатались сущностные признаки времени – оригинальная «смешанная техника» (совмещение фольклорной основы с джазовостью, сонорикой, свободной серийностью), широчайший спектр полистилистических приемов, едва ли не самые ранние по времени опыты в технике минимализма, показательные жанровые «гибриды» и многое другое. Сидельников – автор шести симфоний, множества вокально-хоровых сочинений, балета и трех опер [3-5]. Среди новаторов своего времени он выделяется последовательной *русскостью стилистики*, при том, что композитор мастерски владел разными «языками культуры» (хоровой цикл «Романсеро о любви и смерти» на стихи Ф. Гарсиа Лорки, вокально-хоровой

цикл «Сычуаньские элегии» на стихи Ду Фу) [15]. Приверженность к русской культуре ярко проявилась в его сценическом наследии. Об этом красноречиво говорят названия: балет «Степан Разин» (1977), оперы «Аленький цветочек» по сказке С. Аксакова (восстановлена по рукописи автора в 2012 году), «Чертогон» по рассказу Н. Лескова (1981), «Бег» (по пьесе М. Булгакова, 1985).

Пьеса «Бег» (1925-1928) развивает тему, магистральную для М. Булгакова в те годы – тему осознания революции, ее трагических последствий в судьбах людей. «Экспрессивный стиль» писателя складывается уже в романе «Белая гвардия» с мотивами «метели, вьюги, взвихренности» в ситуации «острого конфликта, отчетливых речевых характеристик персонажей», позволивших создать инсценировку романа – пьесу «Дни Турбиных», названную в анализах ее постановки во МХАТе «пьесой об интеллигенции» [7, с. 10-11]. Многоплановость, многоаспектность этой пьесы выразилась в синтезе психологического, а также лирического компонентов с сатирой, гротесковым юмором (образы бандитов-петлюровцев). Образ Алексея Турбина трактован как образ глубоко страдающего, сильного человека, остро переживающего крушение старого мира. Тем самым сюжетная «канва» этой пьесы, ее пафос предвосхитили «Бег», в котором экспрессивный стиль писателя усилился в изображении агонии старого мира, степени остроты сатиры, а главное – введением смелого по тем временам приема «параллельной драматургии» (термин В. Холоповой) [12, с. 81] – череды «снов» в их наслоении на реальные события<sup>1</sup>. Так писатель отразил крепнущую в XX веке тенденцию многослойности текста, сплетения и проникновения реального в нереальное, психологического в событийное; эта тенденция сполна воплотится позже в романе «Мастер и Маргарита» с его «сюжетом в сюжете», перекрещиванием библейского и современного временных пластов, заявив о ростках постмодернистской эстетики уже в 30-е годы.

К работе над оперой «Бег» композитор приступил сразу после завершения «Чертогона». Она создавалась в течение четырех лет (1981-

---

<sup>1</sup> Ранние пьесы Булгакова имели трудную судьбу; напомним, что «Дни Турбиных» были сняты из репертуара МХАТа в 1929 году, а принятая к постановке пьеса «Бег» не увидела сцены благодаря резко критическому отзыву И. Сталина) [7, с. 6].

1985), при жизни композитора была исполнена четвертая картина в одном из концертов фестиваля «Московская осень». Премьера спектакля состоялась лишь в 2010 году в Московском Камерном музыкальном театре (режиссер О. Тимофеева). Для постановки были сделаны некоторые купюры, партитура была переработана композитором К. Уманским для звучания музыки в условиях камерного театра [11]. Сюжет оперы с его антитезой двух миров близок многим предыдущим сочинениям Сидельникова: жизнь – смерть в цикле «Романсеро», русское – иноземное (восточное) в балете «Степан Разин», «Загул» – «Похмелье» в опере «Чертогон». В «Беге» – свои антитезы: «родина – чужбина», «сон – явь» [10, с. 1]. Постановщики оперы «Бег» в Московском Камерном музыкальном театре попытались осуществить параллельное существование сна и реальности разными приемами, среди которых – введение кордебалета; фигуры, «мечущиеся по сцене, то бегущие, то, подобно пламени, пластически извивающиеся, <...> уподоблены персонажам невидимого мира – душам умерших, бесам, реже ангелам» [10, с. 2]. Многие в опере «Бег» продолжает «Чертогон»; и здесь в основе – прозаический текст, вновь композитор – автор либретто, однако текст пьесы Булгакова положен на музыку без каких-либо значительных изменений, автор музыки полностью «доверился» драматургу<sup>1</sup>. «Бег» – «литературная опера»<sup>2</sup>, в отечественной музыке продолжившая традицию, заложенную А. Даргомыжским и М. Мусоргским, С. Прокофьевым и Д. Шостаковичем, Ю. Буцко («Записки сумасшедшего»), Р. Щедриным («Мертвые души», позже – «Лолита», «Очарованный странник») и другими композиторами. Едва ли не единственный аналог оперы о событиях гражданской войны – «Семен Котко» Прокофьева (по пьесе В. Катаева «Я сын трудового народа»).

Жанр «литературной оперы» требует пояснений. Л. Кириллина пишет: «Тенденция к синтезу жанров разных видов искусства под знаком некоей общей – в свое время казавшейся единственно верной и передовой – эстетики нарастала к концу XIX века. Эта эстетика могла мыслиться

---

<sup>1</sup> На титульном листе клавира значится имя Сидельникова как автора либретто; внесенные им изменения касаются незначительного сокращения некоторых монологов, реплик персонажей, а также повторов отдельных слов.

<sup>2</sup> Термин принадлежит К. Дальхаузу [16, с. 6].



как романтическая или реалистическая, историческая или символистская, но всякий раз для определенного поколения или группы единомышленников она распространялась на всё искусство в целом: поэзию, прозу, музыку, театр, живопись и т. д. На этом пути были и великие художественные открытия, и рискованные эксперименты, и крайности, и заблуждения. Так, например, возникшая вследствие распространения на музыкальный театр законов разговорной драмы и эпико-повествовательных жанров *“литературная опера”* (курсив мой – Г. Г.), являющаяся как бы достоверной музыкальной версией по возможности точно перенесенного в либретто литературного или драматического первоисточника, дала немало замечательных произведений, однако в целом была чревата опасностью утраты оперой ее специфики. Музыка здесь могла превратиться (и иногда превращалась) в звуковое сопровождение текста, в иллюстрацию “чужого слова”. Но зачем тогда опера? Из соседних “ниш” ее обязательно вытеснит законный “хозяин” – драма или роман, поскольку в этих жанрах слово – главное, а в опере оно – лишь вспомогательное средство выражения смысла» [6].

Слово, между тем, становилось все более важным компонентом оперы. Об этом свидетельствует развитие жанра литературной оперы в XX веке, которое шло бок о бок с новыми тенденциями, крепнущими в музыке и искусстве вслед оперной реформе Вагнера: опера «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси воплотила черты символистской драмы в русле импрессионизма (ее либреттистом был сам М. Метерлинк); эстетика экспрессионизма отразилась в «Воццеке» Берга, либретто которого было создано композитором (по драме Г. Бюхнера), так же, как и либретто незаконченной оперы «Лулу» (по драме Ф. Ведекинда); в 60-е годы знаменем новой оперной эстетики стала опера Б. А. Циммермана «Солдаты» на сюжет драмы Я. Ленца, воплотившаяся уже в технике полистилистики и заявившая устами ее автора о новой «плюралистической опере» [13]. «Пена дней» Денисова (либретто композитора по роману Б. Виана) в 80-е годы стала воплощением постмодернистской эстетики. Литературная основа оперы «на равных» вошла не только в структуру, но и в стилистику жанра.

«Бег» Сидельникова сполна демонстрирует *новаторскую сущность* драматургии булгаковского театра с его явным отпечатком постмодернистской

эстетики. Она заявила о себе уже в опере «Чертогон» с ее невероятным сюжетом в литературном жанре мениппей<sup>1</sup>, спроецированном на оперный сюжет самим композитором – автором либретто – и воплотившемся в беспрецедентно пестром полистилистическом калейдоскопе музыки. Оперная диалогия «Чертогон» предвосхитила и контрастную двухчастную структуру «Бега»: первые два акта посвящены России, вторые – Турции, Парижу и вновь Турции. Вослед Булгакову композитор строит оперу как череду «снов», в фантазмагорическом чередовании которых разворачиваются события, – опера, как и пьеса, состоит из восьми «снов», попарно объединенных внутри четырех действий.

Трагический образ белого генерала Хлудова, одолеваемого муками совести, – важнейший в опере; другой сюжетный стержень – судьба бравого генерала Чарноты с его постепенным нравственным падением. Лирические герои оперы – молодая петербургская дама Серафима Владимировна Корзухина и Сергей Павлович Голубков, сын петербургского профессора-идеалиста. Другие персонажи дополняют и оттеняют основной сюжет: Корзухин, муж Серафимы, Люська, походная жена Чарноты, монах Паисий, есаул Хлудова Голован, масса второстепенных, но ярких личностей в сцене константинопольского базара.

---

<sup>1</sup> Этот жанр стал известен из работ М. Бахтина; Менипп – автор сатирических сочинений античной эпохи, его имя дало название жанру «Менипповой сатиры». Для мениппеи, как серьезно-смехового жанра, характерны сцены скандалов, эксцентричного поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого. Эти скандалы по своей художественной структуре резко отличны от эпических событий и трагических катастроф. Существенно отличаются они и от комедийных потасовок и разоблачений. Можно сказать, что в мениппее появляются новые художественные категории скандального и эксцентрического, совершенно чуждые классическому эпосу и драматическим жанрам. И далее: мениппея наполнена резкими контрастами, любит играть резкими переходами и сменами, неожиданными сближениями далекого и разъединенного, мезальянсами всякого рода. В мениппее присутствует, таким образом, единство реализма, фантастики и сатиры. К этому жанру М. Бахтин относит сатиру Гоголя, Достоевского, Булгакова. В отечественной музыке в жанре мениппеи написана опера Н. Каретникова «Тиль» (1965-1985). В книге А. Селицкого «Николай Каретников. Выбор судьбы», в частности, говорится о таком свойстве жанра мениппеи, как изображение раздвоения личности, безумия, сцен в виде снов-видений [8, с. 257-259].

Сатирическая направленность в обрисовке персонажей пьесы была чрезвычайно близка натуре Сидельникова, и музыка оперы предстает в изобилии остро пародийных приемов, составляющих едва ли не самый яркий пласт ее драматургии и стилистики. Этот пласт органичен в контрасте с психологическими характеристиками героев, средства обрисовки которых щедро черпаются из «кладовой» русской оперной классики. Психологический аспект связан с мрачной фигурой генерала Хлудова, с образами лирических героев Голубкова и Серафимы. В этом соединении «разного» обнаруживаются и изобразительные приемы, и эстрадно-джазовые элементы, и стилистика православного пения – контекст оперы не только полистилистичен, но и *интертекстуален*, если вслушаться в глубинные интонационные намеки и аллюзии. На «верхний» цитатный слой указывают многочисленные ремарки Булгакова. Текст пьесы прочитан и «услышан» Сидельниковым с максимальным вниманием к ним. Первая ремарка автора пьесы – «послышался вальс» – в третьем «сне», в момент подхода конницы Чарноты. Это – косвенная характеристика «бывшего мира», музыка звучит утонченно, как несомненная аллюзия на прокофьевский вальс из «Войны и мира». Он же кратким фрагментом темы завершает третий «сон» (ц.208). В пятом, турецком, «сне» – столь же скрупулезное следование булгаковским ремаркам («Странная симфония. Поют турецкие напевы, в них вплетается русская шарманочная “Разлука”»). В опере экзотический призыв муэдзина сменяет музыка шарманки: тему «Разлуки» Сидельников дает в примитивной «подлинной» гармонизации ( $T-D$ ,  $D-T$ ), но проводит сначала в разных тональностях ( $e-f$ ), затем политонально ( $e-es$ ). Полутоновые смещения и совмещения создают эффект расстроенного инструмента, усиливая жалостное, пародийное его звучание (на шарманке играет бравый генерал Чарнота). По аналогии с вальсом в третьем «сне», тема шарманки завершает пятый «сон» (на это также указывает булгаковская ремарка). Еще одно ее проведение, обозначенное автором пьесы, будет в шестом «сне» (на этот раз на шарманке играет Голубков – ц. 273, 409<sup>1</sup>). Внутри пятого «сна», перед началом сцены тараканьих бегов, Булгаков упоминает

---

<sup>1</sup> Сноски на цифры даны по рукописи клавира, предоставленного для постановки в Камерном музыкальном театре.

«залихватский марш»<sup>1</sup>; Сидельников же ограничивается лишь напоминанием фанфарного мотива «красных», но далее решает проблему «цитаты времени» по-своему: весь «тараканий бег» он строит на теме русской народной песни «Светит месяц» с вкраплением темы туша<sup>2</sup>.

Композитор не проходит мимо самых мелких булгаковских «музыкальных» ремарок – в конце шестого «сна» она гласит: «голос муэдзина летит с минарета», в оркестре – повторение мотива из начала этого «сна»: музыкальное обрамление и тут оказывается заложенным в тексте пьесы. «Парижский», шестой «сон» связан с аллюзиями и цитатами из «Пиковой дамы», на что прямо указывает текст Булгакова. Центральная сцена – это игра в карты, «сон» предваряется закадровой фразой «три карты, три карты, три карты!». Озвучиваются же они позже, в момент триумфального выигрыша Чарноты, где появляется цитата из партии Германа (ц. 443). Булгаковский эпиграф «Жили двенадцать разбойников» заключительного, восьмого, «сна» предваряет возвращение событий в Турцию, от которых перебрасывается арка к балаганной сцене тараканьих бегов. Хор напоминает шарманочную мелодию «Разлуки» из пятого «сна», контрапункт мотива муэдзина завершает сцену (ц. 692)<sup>3</sup>.

Слой музыкальных цитат, заложенный в тексте, легко схватывается слухом и воплощает «музыкальность пьесы» Булгакова<sup>4</sup>. Другой, внутренний слой, сидельниковский, раскрывает интертекстуальные связи текста и музыки. Он реализован в аллюзиях с оперной классикой весьма широкого диапазона и касается интонационных характеристик главных действующих лиц. В свою очередь, они выполняют роль лейтмотивов, скрепляя «речевой» характер литературной оперы.

---

<sup>1</sup> «Егерский марш», как указано в материалах о постановке «Бега» [2, с 11].

<sup>2</sup> Мотив «тараканьих бегов», встречающийся в рассказах Арк. Аверченко (сборник «Записки протодушного», 1921), в повести А.Н. Толстого «Ибикус, или Похождения Невзорова» (1924; в последней есть повествование о повешенном начальнике станции при отступлении белых на юг), обозначает литературные интертекстуальные связи булгаковской пьесы. На это указывает В. Новиков [7, с. 652].

<sup>3</sup> Текст песни заимствован из поэмы Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»; ставшая народной песня с этими словами была очень популярной, особенно в связи с ее исполнением Ф. Шляпиным [7, с. 652].

<sup>4</sup> Напомним, что М. Булгаков сам был опытным оперным либреттистом. В 1936-1938 годах он был сотрудником Большого театра, для которого сочинил либретто ряда опер; среди них – «Черное море» на сюжет из гражданской войны [7, с. 8].

Едва ли не самый яркий образ – Голубков, влюбленный в свою неожиданную спутницу по «бегу» из России – Серафиму Владимировну. Его ариозо в первом «сне» напрямую связано со стилистикой Чайковского, однако без точного определения «адреса» аллюзии. Имеется в виду восходящее движение мотивов по принципу «мелодического сопротивления», столь свойственного лирической мелодике Чайковского, основанной на «свободной секвентности» [14, с. 107-115]<sup>1</sup>. Для того, чтобы возникла эта секвенция, Сидельников трижды повторяет начальные слова текста («О нет, о нет, о нет»), нарушая прозаический первоисточник ради музыкальности фразы (у Булгакова – «О нет, нет»). Отсвет стилистики Чайковского – и в трех «куплетных» проведений темы с превышением кульминации, столь типичных для его романсов. Одно проведение ариозо далее повторяется в этом «сне», но уже в другой сценической ситуации, приобретая значение «темы Голубкова». Это подтверждается и в третьем «сне», в момент разговора Голубкова с Хлудовым (5 т. перед ц. 234), и в четвертом (ц. 249). Варианты восходящих секвенций с ремаркой *Agitato* – постоянные «спутники» партии этого героя, как и типичные для романсов Чайковского триольные ритмические фигурации аккомпанемента. Ярко ассоциативен и тембр драматического тенора, напоминающий то Германа, то Ленского (пример 1).

Образ Серафимы, нечаянной спутницы Голубкова и предмета его страстной любви, также решен в ассоциативной технике аллюзий. Ее лейттема появляется в первом «сне»; это выразительное *Agitato*, построенное на секвенциях с «молящими» задержаниями, характер которых усилен строением мотива с его ниспадающими повторами, в отличие от страстных восходящих секвентных мотивов Голубкова. «Навязчивый» характер этих повторов (по сюжету Серафима в бреду, у нее тиф) напоминает партию Любки из «Семена Котко» (знаменитое остинато с текстом «Нет, нет, то не Василек» из третьего действия; ц. 364; пример 2). Тема Серафимы звучит не только в моменты ее появления, она возникает в партии Голубкова, когда он говорит о возлюбленной («сон» второй, разговор героя с Хлудовым о судьбе Серафимы; ц. 145, «сон» четвертый, ц. 241). В других ситуациях тема проходит в оркестре, выделяясь мелодической протяженностью и оттеняя речитативный склад вокальных партий.

---

<sup>1</sup>. Сходные приемы *a la* Чайковский можно заметить и в музыке «Чертогона».

Фигура Хлудова представлена в трагических тонах; его лейтмотивы строятся на ярких жанровых элементах, воплощающих волю, жестокость, решительность (властная фанфара, звучащая как повелительный жест, сопровождает его реплики-приказы). Основным лейтмотивом Хлудова становится «мотив повешения»: лапидарный мелодический рисунок, острая синкопированность, изложение либо октавными, либо диссонантными аккордовыми дублировками; и этой теме придан характер властного жеста. Она многократно повторяется в разных ситуациях – в сцене повешения вестового Крапилина, в эпизоде разговора Хлудова с призраком повешенного (ц. 231) и других. В восьмом «сне» мотив трансформируется в почти убаюкивающее остинато (спящий генерал, ц. 602; пример 3). Еще один лейтмотив Хлудова – остинатная фигура с тиратой низких струнных, напоминающая жанровую стилистику траурных маршей. Она неоднократно звучит в «сне» четвертом, где продолжает нарастать его безумие. Хлудов – человек с большой совестью, мучимый призраками; в этих сценах музыка апеллирует к стилистике последнего монолога Бориса<sup>1</sup>. В заключительной сцене («Сон Хлудова»), когда наступает просветление в его сознании, кардинально меняется стилистика: монолог Хлудова ассоциируется со сценой из пролога оперы Мусоргского, особенно в аккордах сопровождения и отдельных репликах (ц. 608). «Тень» оперы Мусоргского лежит и на молитвенных эпизодах оперы (хоры монахов), на хоральном складе в соответствующих ситуации эпизодах (воспоминание Чарноты о Киеве, ц. 306).

Ряд аллюзий с русской оперой дополняют связи с музыкой Римского-Корсакова; лейтмотив Люськи, боевой подруги Чарноты, Сидельников строит на мотиве, подобном секвенции из арии Марфы («Ах, этот сон!») – помимо заложенной в нем экспрессии, мотив подчеркивает «нереальность событий» (опера как череда «снов»; пример 4). Роль лейтмотивов выполняют и разнообразные мелодико-ритмические остинато, противостоящие текучести речитативной ткани. Их множество, изобретательность композитора здесь воистину беспредельна. Триольное

---

<sup>1</sup> «Анализируя образ Хлудова, – отмечает В. Новиков, – исследователи творчества Булгакова не даром вспоминают образ Макбета и “окровавленную тень” “благородного Бланко”, тревожащую его темную совесть, <...> и муки Бориса Годунова <...>, виновного в убийстве царевича Димитрия» [7, с. 18].

движение одноголосных линий – постоянно возникающая «идея бега», реализуемая то в интервальном варианте ломаных секст и кварт, то в узком диапазоне «трепещущих» малых терций («бег» в данной ситуации обнаруживает интертекстуальную связь с токкатностью, если вспомнить значение слова *toccare* – бежать; ц. 8, 151 и др.; пример 5)<sup>1</sup>. Эти остигатные вкрапления постоянны, они выполняют различные функции – то ассоциативно-изобразительную («бег времени» и бегство из гибнущей России), то связующую в речитативном потоке, то лейтмотивно-характеристическую, переходя в вокальные партии (триольные остигатные фигурации в романтических ариозо Голубкова). Техника остигато используется в контрастных стилистических аспектах; так, в сцене прихода конного взвода Чарноты гротескный «Егерский марш» повторяется четырежды, скрепляя динамичную сцену обмена краткими репликами (ц. 50).

Особую роль в опере играют темы, воспроизводящие атмосферу 20-х годов. Они появляются уже в первом «сне»: это пародийно искаженный мотив «Яблочка», сплетенный с фанфарой «красных» (в дальнейшем фанфара неожиданно выливается в тему «Марсельезы»). Фанфарная тема возникает всякий раз при упоминании большевиков (ц. 27, 40, 415 и др.), выполняя функцию лейтмотива. Ряд пародийных тем продолжается и далее – в куплетах Чарноты, играющего на шарманке «блатную» песню «Разлука» («сон» пятый). Так начинается сцена на константинопольском базаре: после оркестрового проведения «Разлуку» поет Чарнота. Тональное смещение куплетов (*e-fis*) – вполне в эстрадном духе, оно присутствует также в оркестровом проведении (*e-es*; ц. 276).

Контраст «миров» подчеркнут максимально, мир эмиграции представлен массой изобретательных приемов. В пятом «сне» – это сцена тараканьих бегов, труднейшая для оперного воплощения с ее всеобщей безостановочной суতোлкой, состоящая из реплик, выкриков из толпы, экстравагантных поведенческих ремарок. Основа сцены – полифония пластов: нижний из них – «подсказанная» Булгаковым песня «Светит

---

<sup>1</sup> На сюжет пьесы Булгакова был создан фильм с музыкой Н. Каретникова (режиссеры А. Алов и В. Наумов, 1970). В книге А. Селицкого читаем: «<...> и здесь в музыке воплощена идея бега, бесконечного <...> до издыхания, бега в пустоту <...>, бега, в который, волею Судьбы и Истории, вовлечены главные персонажи» [8, с. 218].

месяц», на фоне которой звучат реплики Чарноты, Тараканьего царя Артура Артуровича. Фон сцены – сонорный пласт, сопровождающий всю сцену бегов (непрекращающийся «рев, шум, крики, свист превращаются в неясное бормотание», гласит ремарка Булгакова). Вокальные партии постепенно теряют высотную определенность, песня-цитата перерождается в остигатное движение с характерными джазовыми синкопами. Стилистика сцены напрямую связана со сценой купеческого загула в «Чертогоне», где использована та же песня «Светит месяц» из цыганского «ресторанного» репертуара (пример б). Другая ярко пародийная сцена – игра в карты в последнем «сне». Реплики Корзухина и Чарноты звучат на фоне скерцозной темы в жанре чарльстона, она то включается, то выключается, возобновляясь все в новых и новых тональных вариантах. И здесь, как и в сцене тараканьих бегов, скрепляющим моментом в череде кратких реплик служит эта остигатная оркестровая тема (ц. 532). Чарльстон здесь не случаен – карикатурная фигура торговца пушниной Корзухина всюду сопровождается музыкой откровенно эстрадно-опереточного склада (ц. 116).

Пародирование бытовых жанров – прием далеко не новый, достаточно вспомнить балеты Шостаковича «Болт» и «Светлый ручей», оперы «Нос» и «Катерина Измайлова» с массой «тотально-остигатных эпизодов», «карикатур на жанр» (польки, галопа, вальса) [1, с. 123 и далее]. Сидельников не называл Шостаковича в ряду любимых им композиторов и оказавших на него влияние; однако воздействие именно этих приемов на стилистику «Бега» очевидно. Опера заканчивается неожиданным стилевым диссонансом: Голубков и Серафима поют дуэт в стиле лучезарного американского мюзикла. Приведем слова И. Соколова, написанные после премьеры оперы: «Поначалу требуется усилие, чтобы понять, принять эту стилевую трансформацию. И сразу вспоминаются дебаты по поводу подобного приема <...> в “Романсеро о любви и смерти”. Там автор переходил в иной мир, мир невидимый, в котором действуют другие законы. Здесь автор осуществляет стилевой “бег” из мира тоски, нищеты, покинутости домой, в Россию, в мир света, добра, радости» [10, с. 3]. В данном случае Сидельников внес мелкое, но красноречивое изменение: в партию Голубкова введены слова: «<...> все это были только *сны*», отразившие нереальную суть произошедшего в жизни



героев, с одной стороны, а с другой – заставившие поверить в реальность их возврата на Родину музыкальным решением в виде столь «оптимистического стилистического слома»<sup>1</sup>.

Итак, *русская литературная опера*... Современное состояние жанра все больше свидетельствует о ее возрастающем значении. В широком смысле слова многие произведения, использующие в виде первоисточника неизменный или в той или иной степени измененный прозаический текст, относятся к жанру литературной оперы. В тесном, специфическом значении этого термина *литературной оперой* следует считать те образцы жанра, где текст первоисточника никак не нарушен, музыка впрямую следует за ним (исключение составляют незначительные купюры или повторы слов и синтагм). Таковы, к примеру, «Женитьба» Мусоргского и «Игроки» Шостаковича, написанные на текст пьес Гоголя почти без купюр – показательно, что в большинстве случаев либреттистами в них являются сами композиторы. Очевидно, что наиболее естественной почвой для сближения литературного и музыкального жанров является именно *текст пьес*, где диалоги и партии действующих лиц «запрограммированы» самим литературным жанром. Опера Сидельникова «Бег» сполна отвечает этому требованию. Специфика литературных опер конца XX – начала XXI веков ярче всего проявляется там, где драматург обозначает «музыкальный контекст» действия. «Бег» Булгакова именно таков (напомним о его работе в качестве либреттиста опер), авторские музыкальные ремарки в нем постоянны и прямо указывают на стилистику эпохи, а также на драматургические и режиссерские акценты – композитору остается лишь в меру своей фантазии и таланта воспользоваться этим *надтекстовым слоем* литературного первоисточника. Внутренний, собственно оперный компонент возникает как осознанный композитором ассоциативный *интертекстуальный слой*, апеллирующий к культурному опыту музыки в тех его границах, которые он избирает для воплощения сюжета, характеристики образов и т. д.<sup>2</sup>. Можно с полным правом говорить поэтому как о *«музыкальной*

---

<sup>1</sup> В свое время в критике было много споров и по поводу финала булгаковской пьесы, о решении героев вернуться в Россию [7, с. 20].

<sup>2</sup> О «подсказках» для композитора в сюжете «Лолиты» Набокова см.: [12, с. 212.]. Как образец литературной оперы «Лолита» анализируется в кн.: [9, с. 100].

пьесе», так и о «литературной опере» – тенденция синтеза искусств продолжает активно развиваться в условиях нынешнего постмодернистского времени, а русская литературная классика по-прежнему служит воистину неисчерпаемым источником оперных сюжетов.

### Список использованной литературы

1. Акопян Л. О. *Дмитрий Шостакович : опыт феноменологии творчества* / Л. О. Акопян. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. — 475 с.
2. «Бег» Сидельникова в Камерном музыкальном театре имени Б. Покровского... // *Муз. академия*. — 2010. — № 3. — С. 11—12.
3. Григорьева Г. В. *Истинно русский композитор : о музыке Н. Сидельникова* / Галина Григорьева // *Музыка из бывшего СССР : сб. ст. / [ред.-сост. В. С. Ценова]*. — М., 1996. — Вып. 2. — С. 75—92.
4. Григорьева Г. В. *Николай Сидельников* / Г. Григорьева. — М. : Сов. композитор, 1986. — 136 с. — (Портреты советских композиторов).
5. Григорьева Г. В. *О музыке Николая Сидельникова* / Галина Григорьева // *Муз. академия*. — 2005. — № 4. — С. 44—48.
6. Кириллина Л. В. *Драма — опера — роман [Электронный ресурс]* / Лариса Кириллина. — Режим доступа: [www.2israel-music.com/DOR.htm](http://www.2israel-music.com/DOR.htm). — Загл. с экрана.
7. Новиков В. В. *М. А. Булгаков — драматург* / Василий Новиков // *Пьесы* / Михаил Булгаков. — М., 1986. — С. 3—46.
8. Селицкий А. Я. *Николай Каретников. Выбор судьбы : исследование* / А. Я. Селицкий. — Ростов н/Д : Книга, 1997. — 368 с.
9. Синельникова О. В. *Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля* / О. В. Синельникова. — Кемерово : Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. — 311 с.
10. Соколов И. *Праздник духа, мысли, чувства* / Иван Соколов // *Муз. академия*. — 2010. — № 3. — С. 1—3.
11. Уманский К. *Живы наставления учителя* / Кирилл Уманский // *Муз. академия*. — 2010. — № 3. — С. 3—9.
12. Холопова В. Н. *Путь к центру. Композитор Родион Щедрин* / Валентина Холопова. — М. : Композитор. 2000. — 320 с.
13. Циммерман Б. А. *Два эссе о музыке (в переводе А. Сафронова)* [Электронный ресурс] / Бернд Алоиз Циммерман. — Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4012>. — Загл. с экрана
14. Цуккерман В. А. *Выразительные средства лирики Чайковского* / В. Цуккерман. — М. : Музыка. 1971. — 247 с.

15. Эсаулова Т. И. *Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова / Татьяна Эсаулова.* — М. : Композитор, 2007. — 192 с.
16. Dahlhaus C. *Vom Musikdrama zur literaturopoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte / Carl Dahlhaus.* — München ; Salzburg : Musikverlag Emil Katzbichler, 1983. — 331 S.

***Нотные примеры***

Нотный пример №1:

Серафима *tr* *f*

Не луч - ше ль вам бы - ло ос - та - тья?

Голубков *Agitato* *f*

23 Голубков

нет, о нет, о нет, э - то бес - по - во -

Голубков

рот - но, и пусть бу - дет, что бу - дет!

Нотный пример №2:

68

**Agitato**

Серафима

**f**

Я же - на то - ва - ри - ша ми -

Жен-щи - на, — до-ку мент! —

Серафима

нист - ра тор-гов - ли. Я за - стря - ла в Пе-тер-бур - ге, а мой муж у - же — в Кры-му.

Нотный пример №3:

Хлудов

ля - ешь-ся — в но - гах! —

По-

Хлудов

163 Andante

ве - сить е - го!

(Дверь открывается, и первой вбегает Люська, в косынке сестры милосердия, в кожаной куртке и высоких сапогах со шпорами. За ней – обросший бородой де Бризар и вестовой Крапилин с факелом.)

Нотный пример №4:

Люська

54 Agitato

(Бросается на шею Чарноты)

Гри- ша! Гри- Гри! Не ве-рю гла- зам! зар ко мне!

Жи - вой? Спас - ся?

Нотный пример №5:

Голубков

*tr*

Бе- жим... и всё бе- жим...

Голубков

И чем даль - ше, тем не-по-нят-не - е ста -

Нотный пример №6:

Арт. Арт.

Гос - по - да!

Публика (Выстраивается постепенно очередь в кассу.)

*mp* *sotto voce*

Чарнота

*mf*

Да - вай - - - те,

*legato*

*mf* *p*

*Мечислава Демска-Трембач*

**«МИФЫ» И «МЕТОПЫ» КАРОЛЯ ШИМАНОВСКОГО:  
ДИАЛОГ С АНТИЧНОСТЬЮ**

*В триптихах для фортепиано, скрипки и фортепиано Шимановский продолжает традиции гомеровского эпоса, античных греческих мифов и «Метаморфоз» Овидия. Композитор выбрал три из многочисленных приключений Одиссея, касающихся Сицилийского региона. Автобиографические источники двух произведений обнаруживаются в античных скульптурах и живописи, с которыми Шимановский познакомился во время поездок в Палермо, Неаполь, Помпеи и Рим. Свои впечатления композитор «перевел» на музыкальный язык. В результате получились композиции, объединенные общей структурой и техникой, использованной автором, чтобы показать иллюстративный характер музыки.*

**Ключевые слова:** *К. Шимановский, триптих, античность, мифы, метопы.*

*Мечислава Демська-Трембач*

**«МІФИ» ТА «МЕТОПИ» КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО: ДІАЛОГ З АНТИЧНІСТЮ.**

*У триптихах для фортепіано, скрипки і фортепіано Шимановський продовжує традиції гомеровського епосу, античних грецьких міфів та «Метаморфоз» Овідія. Композитор вибрав три з численних пригод Одисея, щодо Сицилійського регіону. Автобіографічні джерела двох творів виявляються в античних скульптурах і живопису, з якими Шимановський познайомився під час подорожі у Палермо, Неаполь, Помпеї та Рим. Свої враження композитор «переклав» на музичну мову. В результаті виникли композиції зі спільною структурою і технікою, яку використав автор, щоб показати ілюстративний характер музики.*

**Ключові слова:** *К. Шимановський, триптих, античність, міфи, метопи.*

*Mechyslava Demska-Trembach*

**KAROL SZYMANOWSKI'S «MYTHES» AND «METOPES»: DIALOGUE WITH THE ANCIENT PAST.** *In his piano, violin and piano triptychs Szymanowski refers to the great tradition of Homer's epos, ancient Greek myths and Ovidius' Metamorphoses. The composer selected three from numerous Odysseus' adventures, related to Sicilian area. Autobiographical sources of the two works can be found in ancient sculptures and painting known to*



*Szymanowski from his visits in Palermo, Naples, Pompeii and Rome. The composer's impressions were 'translated' into the language of music. The result is compositions which are cohesive in terms of their construction and the techniques used by the composer contribute to an illustrative character of music.*

**Key words:** *K. Szymanowski, triptych, ancient past, myths, metopes.*

*Но внезапно в недвижном помертвелом эфире  
Тон возникнул высокий, ветром не уносимый;  
Тьму и родник освоил и – воцаряясь в шири –  
Остановился, снизясь в глубинные стоны,  
И овладев пространством, чистый и богозримый  
Тон, каким подарил нас черный мастер Кремоны<sup>1</sup>*

Ярослав Ивашкевич, *Ключ Аретузы*, 1938

Об общих источниках вдохновения двух друзей: поэта и композитора Кароля Шимановского и Ярослава Ивашкевича, говорилось уже не раз. Приводя во вступлении фрагмент «Сицилийских сонетов», печальной элегии, содержащей аллюзии на смерть друга, я желаю обратить внимание на небывалую силу культуры и пейзажа уникального острова – Сицилии, который сделался точкой соприкосновения и предметом восхищения польского композитора и польского поэта [1, с. 374].

Воспоминания о пейзажах «благоуханного Палермо», переживания молодых лет легли в основу композиции, поэзии и прозы Шимановского, а также прозы и поэзии Ивашкевича. Правда, были высказаны сомнения, имело ли это воздействие в случае композитора непосредственный характер, или же было опосредовано позднейшим чтением *Картин Италии* Павла Муратова [3]. Сомнения эти посеял Ивашкевич, убеждая, что Шимановский был необычайно чувствителен к образам, почерпнутым из книг. Находясь в своем родном доме в Украине, в условиях военной изоляции, композитор возвращался к воспоминаниям двухлетней давности: о путешествиях по средиземноморским странам. Воспоминания эти он поддерживал чтением Гомера и Овидия. Некоторые из оживленных таким способом тем оказались настолько значимыми, что выросли до роли символов дружбы двух художественных индивидуальностей и нашли отражение в творчестве обоих польских художников.

---

<sup>1</sup> Стихотворный перевод А.Эппеля [5, с. 216].

Так обстоит дело, между прочим, с упомянутым мотивом Аретузы. Драма наяды, преображающейся в воде, некогда воспетая Вергилием и Пиндаром, питала воображение двух друзей – музыканта и писателя, и, в конце концов, дождалась воплощения, как в искусстве тонов, так и в искусстве слова. Мотивом Аретузы начал Шимановский один из интереснейших скрипичных триптихов (1915), а ответную поэтическую реплику – *Ключ Аретузы* – Ивашкевич дал уже после кончины композитора (1938). В этом случае в ушах поэта наверняка звучал не только шум воды из родника на острове Ортигия, но и одновременно раздавалось эхо скрипичного произведения, некогда слышанного им в украинском Зарудью: сохранившиеся в памяти звуки скрипки Павла Коханьского. Сонет, посвященный скрипичному «родничку», выступает поэтому как необычайно впечатляющий поэтический «перевод» благодаря своей метафоричности, синтаксису, звуковой инструментровке. Ивашкевич нашел поэтическое соответствие не только для уникального исполнительского мастерства скрипичного виртуоза, но и для оригинальной композиции своего приятеля.

Отношение к музыкальному прообразу Ивашкевич пояснил в *Путешествиях в Италию*: «Думаю, что хорошо передал этот момент гениального произведения, когда на мокрые хлопья фортепьяно падает первая, необыкновенно высокая, чистая кварта Ключа Аретузы, звучащая на чудесном страдивариусе Павла» [1, с. 374]. Поэт также глубоко вникал в музыкальную материю. Он подсказал необычайно оригинальные приемы, которые, иллюстрируя не только шум воды, но и мифологический сюжет, превращаются в звуковую живопись. Гибкий рисунок мелодии в скрипичной партии, утонченная фортепьянная фактура, гармоническое новаторство – все эти выразительные средства вели к обнаружению «заколдованного в музыке Кароля» мира Сицилии.

Для определения источников вдохновения в музыке Шимановского требуется принимать во внимание видение его эпохи. Два триптиха, скрипичный и фортепьянный, которые являются предметом моего разбора, объединяет в единое целое присутствие мотивов эллинской античности, следы которой композитор отслеживал в культуре Сицилии. Интерес к миру древней Эллады – хотя и немного запоздалый – Шимановский разделял с другими польскими художниками эпохи модернизма,

например, с Яцеком Мальчевским и Станиславом Выспяньским. Однако откуда берется набор дионисийских мотивов: под воздействием ли природы, ключа, бьющего рядом с гостиницей, где композитор остановился, приехав в Палермо? Или, быть может, из галерей музеев Палермо и Неаполя, которые он посетил? Наверняка разнообразные элементы, зашифрованные в культурной памяти сицилийского пространства, были весьма значимыми, если произвели на Шимановского столь сильное впечатление.

Также следует осмыслить и другие возможные источники творческих замыслов композитора, расширяя тем самым список тех, которые были обнаружены Ярославом Ивашкевичем. Быть может, обоснованным является не одно единственное толкование, то есть, что триптихи *Мифы* и *Метопы* – это не только сплав музыки и литературы? Даже если проблему прояснил близкий друг композитора, значит ли это, что иного объяснения не может быть? Если композитор снабдил циклы заглавием в одном случае пластического, в другом литературного происхождения, то наверняка хотел этим нечто подсказать слушателю, а не направить его по ложному следу.

### ***Скрипичный триптих о превращениях***

Хорошо ориентируясь в кругу эллинских мифов, Шимановский выбрал легенды о божествах лесов и вод, вписавшись, таким образом, в дионисийский способ видения мира. Композитора меньше интриговали судьбы нимф, чем явления их превращения. Три мифа, которые он выбрал из киклического сказания Овидия, повествуют о смерти и рождении: о драме нимфы Аретузы, обращенной в воду; о метаморфозе юноши Нарцисса в белый цветок Аида, а также описывают грехи любвеобильного божка Пана, который вызвал превращения нимф (Эхо, Сиринги, Питис). В концепции мира, представленной в мифе, существование обычно заканчивается уничтожением, а оно, в свою очередь, дает начало новому бытию. Превращения означают возвращения к природе, к тому, что было вначале. Такое толкование оставил Шимановский, и мысль эту заключил в словах: «На могильных холмах вечно вырастает новая, торжествующая жизнь. Об этом знают те, которые без страха вглядываются в затуманенные зрачки смерти, как Нарцисс в тайный блеск поверхности

лесного озера» [4, с. 317]. И здесь раскрылась внутренняя потребность композитора преодолеть то, что стало: жажда метаморфозы.

Среди лесов и гор, там, где обитали дриады, жил юноша, который влюбился в самого себя, когда в ручье увидел собственное отражение. Не сводящий глаз с зеркальной водяной глади, Нарцисс забыл обо всем на свете и погиб. На его могиле вырос белый цветок с белыми лепестками и желтой сердцевинкой. Сохранился собственноручно переписанный Шимановским латинский фрагмент из *Метаморфоз* Овидия, который свидетельствует, что миф о Нарциссе сильно затронул композитора, точно так же, как и многих символистов и неоромантиков: Верлена и Рильке. Этот миф заключает в себе глубинный шифр, поскольку прочитывается как символ трагической человеческой судьбы – стремления к самопознанию. Такой смысл мифу пробовал придать сам композитор в строфах: «Смотреться в прозрачный ручей / Как Нарцисс, любимец Богов, / Обольщаться своих очей / Красотой – там, где смерти порог» [4, с. 351]. В среднем сегменте скрипичного цикла мотив Нарцисса приобретает мягкий резонанс. Кажется, что он убеждает, что каждую форму любви, даже очарование красотой собственного тела, хорошо соотносить с музыкой – искусством мимолетной красоты, неустойчивой как отражение Нарцисса на зеркальной водяной глади. Для того чтобы выразить свое беспокойство, Шимановский решился на создание музыки, выдержанной в атмосфере ноктюрна, где попеременно сосредоточенности противопоставлено воодушевление, настроению блаженства – горячность. Композитор желал, вероятно, разделить веру тех, кто соединяет любовь с музыкой. Если любовь – мелодия, значит, она столь же эфемерна, как искусство тонов, столь же мимолетна, как изображение Нарцисса в водном зеркале. В центральной части *Мифов* скрываются, кроме того, основы новой эстетики Шимановского – эстетического мифа, вкратце выраженные в опере *Король Роджер*, а также переложённые на слова в повести *Эфеб*. Это мотив прекрасного пастуха. Вспомним, что статуя из музея в Неаполе изображает Нарцисса именно как юношу с козлиной шкурой на плече.

А повествование о радостных спутницах божка Пана? – Рогатое божество, эта гроза аркадийских нимф, своей неотвязной любовью довело до того, что по просьбе Сиринги, боги превратили ее в тростник. С тех пор

печальный Пан выражал свою тоску по прекрасной нимфе с помощью семи позолоченных тростниковых дудочек. Это скрипке соло в отдельных аккордах флажолета Шимановский доверяет особенный эпизод – жалобную песню козлоного божка.

Скрипичная интерпретация радостных игр дриад и Пана, принадлежащая Шимановскому, очевидно, имеет несколько источников, не только литературных, напрямую отсылающих к чтению мифов, не только связанных с воспоминаниями о виденных в неаполитанском музее скульптурных изображениях фавнов, но также вдохновленных польской поэзией и изобразительным искусством эпохи модерн. Достаточно того, что идиллия беззаботной жизни в пелопонесской стране оказалась пригодной для музыкальной интерпретации в качестве заключения музыкального триптиха. Разнообразные настроения, явленные в застывшей пластической форме и интуитивно прочтенные композитором в поэтических работах, он выразил звуком. У слушателя складывается впечатление, что веселые божки скачут по струнам и клавиатуре, как если бы рогатые бесы повыскакивали с картин Яцека Мальчевского. Мы слышим вечернюю игру Пана, когда в звуках инструмента прорывается горестное рыдание печальной души нимфы Сиринги, мы воображаем себе веселого божка, и нам кажется, что с гор сбегает дриада, чтобы на поляне в радостном хороводе сопутствовать козлоному.

### ***Героические фортепьянные сказания***

В мир иных легенд вступил Шимановский, когда создавал цикл фортепьянных *Метон*, *ор.* 29. Ассоциации с Сицилией представляются в данном случае непосредственными. В указанном цикле композитор сосредоточился на трех приключениях Одиссея, местом действия которых традиция сделала район морей, омывающих этот прекрасный остров. Как и в скрипичных *Мифах*, героинями фортепьянных поэм являются женщины с двойными характерами: добрые – нимфа и королевна, и наряду с ними злые – сирены. Литературность мотивов, переложенных на ноты, является бесспорной. Итак, откуда же архитектурное название цикла – *Метоны*?

Определенные подсказки содержит *Книга об Италии* Ярослава Ивашкевича [1]. Писательская трактовка проблем, связанных с композиторским

мастерством и идеями, которые терзали Шимановского, дает основания для дальнейших ассоциаций. Например, в каких пределах следует учитывать связи с изобразительным искусством при размышлении о происхождении фортепьянного цикла. Ведь композитор знал сохранившиеся фрагменты декорации фриза из святилища в Селунче, поскольку они были украшением коллекции музея в Палермо. О впечатлении, которое он получил при созерцании «чудесных барельефов», вспоминает его товарищ по путешествию, Стефан Спесс. Однако создавая фортепьянные поэмы, Шимановский обходит сюжеты, запечатленные в камне. Он использовал метопы другим способом, быть может, внушенным описанием из галереи искусств в Палермо, которое он нашел в книге Павла Муратова *Картины Италии*: «Барельефы создают впечатление, как если бы вросли в глубокое квадратное поле метопы <...>. На их выпуклой поверхности особенно резко контрастировали друг с другом свет и тень, а вокруг всей святыни бежал узорный пояс больших пятен тени, словно высеченный в камне узор архаичного украшения <...>. Так были созданы каменные сказания о деяниях эллинских богов и героев» [3, с. 76]. Другими словами, по Муратову, «Метопы – это изображение мифов <...>. В камне мифический герой кажется подлинным персонажем ранней греческой весны <...>» [3, с. 76-77]. И тут-то мы и находим ключ к происхождению фортепьянных и скрипичных триптихов Шимановского, а также к их идейной связи. Такую точку зрения подсказывает сам композитор в следующих словах: «Сотворить миф и проклясть жизнь, / <...> Распустить свои белые паруса, / Попрощаться с родными берегами, / Разбить свой корабль о скалы / И обрести лишь... мель!» [4, с. 351]. Как герой троянской войны – Одиссей.

Принцип метопы как тематически самостоятельного элемента дорийского фриза Шимановский использовал в конструкции фортепьянного цикла, взяв при этом эпический тон, чтобы проиллюстрировать три приключения троянского героя. Фигура Одиссея была близка композитору, коль скоро мореходу-скитальцу, заброшенному ветрами богов на сицилийские моря, Шимановский посвятил несколько строф, когда его мучило одиночество: «Как тень Одиссея промелькнет корабль, / (Знать, снова пробудилась песнь сирены) – / Моей молодости радостный призрак» [4, с. 345]. То, что было «призраком молодости», композитор

испытал непосредственно. Он шел путями властителя Итаки, связанными с пространствами острова Сицилия. Познакомился с побережьем Теснины Мессинской, где господствовали коварные сирены, пением обольщая моряков. Пришел в восторг при виде грота на Гозо, где жила Калипсо. Райскую страну Феаков с доброй царевной Навсикаей наверняка соотнес с пейзажами окрестностей Агриенто.

Ключом к постижению содержания фортепьянного триптиха, конечно, является название, которое информирует слушателя о замыслах создателя, но при этом не сообщает о его идейном содержании. Принципы обработанной в камне метопы Шимановский использовал также на композиционном уровне, чтобы с помощью контраста добиться калейдоскопической изменчивости настроений, что передано ломкостью фраз в фортепьянной *Калипсо*, все время предвещающих буйное развитие, но вместо этого обрывающихся. Эмоциональный трепет вызывают в *Острове сирен* колебания между возникающими фрагментами мелодии и уплотняющейся фактурой атональных созвучий. Наконец, отметим беззаботную нежность рядом с витальной энергией в *Навсикае*. Финал этой фортепьянной поэмы напоминанием мелодического мотива из *Калипсо* объединяет два сегмента, посвященные двум женщинам, при этом выступая носителем некоего идейного послания: хотя Калипсо и Навсикая не искушали, а спасали Одиссея, обе они представляли угрозу для троянского героя силой своей доброты и красоты.

Таким образом, композитор переложил на звуки сны из молодости, когда ему являлись рои видений, о которых он вспоминал в строфах: «К берегу волшебной страны ты причалил <...> / Тсс, слышишь сладкую песнь? / Там, в таинственных глубинах / В скальном гроте / На ложе из зеленых листьев / Меня ждет женщина / Женщина дивной красоты» [4, с. 335]. Эпизод встречи мужчины и женщины прочитывается в свете имевших отчетливо ницшеанское происхождение рефлексий композитора как символ столкновения культуры и природы: чтобы не дать себя изменить силам природы, мужчина, как Одиссей, должен бороться с самим собой.

При помощи метоп, фрагментов скульптурного фриза композитор напоминает о трех эпизодах из приключений властителя Итаки о покинутой Калипсо с нежным сердцем, которой не удалось удержать Одиссея обещанием вечной молодости, потому что он жаждал человеческой жизни,

а не бессмертия героев; о радостной Навсикае, которая осветила потерпевшего кораблекрушение Одиссея своей радостью. Также воскресает в памяти остров воспоминаний – остров победоносной борьбы морехода с сиренами. Такие возможности интерпретаций произведений Шимановского подсказал Ивашкевич, когда о метопах из Силенунта написал: «Что за чудо, что эти камни пережили столько веков, чтобы всегда одинаково говорить о страданиях, победах, нищете человека и его любви» [1, с. 374-375]. И эти универсальные проблемы человека вообще композитор пробовал – с успехом – переложить на язык фортепьянной музыки.

В программном музыкальном произведении мы ожидаем, что название поможет адекватно понять содержание музыкальной материи. Обычно мы не располагаем письменными свидетельствами о его восприятии. Шимановский однако же получил такое свидетельство от своего друга-поэта. Своеобразным признанием стал приведенный в начале фрагмент сонета Ярослава Ивашкевича, который отразил впечатления от услышанного скрипичного произведения, переводя прекрасные звуки в прекрасную поэзию.

Идея использования цикличности, в данном случае триптиха, в малых скрипичных или фортепьянных формах, создаваемых на основе сюжетов, почерпнутых из античных мифов, проповедующих культ красоты не только жизни, но и смерти, отвечает духу времени эпохи рубежа веков. Близки они также взглядам, идеалам и вере композитора, близки чувственному эстетизму Шимановского. То, что реализовал автор в скрипичном и фортепьянном триптихах, является интерпретацией античности: первый – музыкальным претворением мифов, второй – звуковой иллюстрацией скульптурного цикла: метоп. Несколько запоздалый отсвет модернистских идей одновременно ознаменовал начало поиска новых эстетических ценностей, начало формирования иных художественных представлений Шимановского, результатом которых стала, в том числе, опера *Король Роджер*. Произрастание новых идей происходило посредством обращения к основам европейской культуры, диалога с греко-римской античностью, рассматриваемой сквозь призму произведений Гомера и Овидия, а также сохранившихся на прекрасном острове Сицилия материальных следов античной культуры.\*

\*Перевод: Елена Михалик



### **Список использованной литературы**

1. Iwaszkiewicz J. P. *Książka o Sycylii / Jarosław Iwaszkiewicz // Wiersze / Jarosław Iwaszkiewicz*. — Warszawa : Czytelnik, 1977. — T. 2. — S. 374—375.
2. Iwaszkiewicz J. P. *Źródło Aretuzy / Jarosław Iwaszkiewicz // Książka moich wspomnień / Jarosław Iwaszkiewicz*. — Warszawa : Czytelnik, 1975. — S. 304.
3. Muratow P. P. *Obrazy Włoch / Paweł Muratow ; tł. [z ros.], przypisami i posł. opatrz. Paweł Hertz*. — Warszawa : PIW, 1988. — 440 s.
4. Szymanowski K. *Pisma. T. 2. Pisma literackie / Karol Szymanowski ; [zebr. i oprac. T. Chylińska]*. — Kraków : PWM, 1989. — 454 s.
5. Эппель А. И. *Моя полониана : переводы из польской поэзии / Асар Эппель*. — М. : Новое лит. обозрение, 2012. — 439 с.

*РОЗДІЛ 5*  
*МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНА РЕЖИСУРА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ*

*Раздел 5. Музыкально-сценическая режиссура: история и современность*  
*Part 5. Musical and scenical direction: history and present*

УДК 78.03: 7.091.4 (430)

*Марина Черкашина-Губаренко*  
**ВАГНЕРОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ В БАЙРОЙТЕ:  
СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ**

*В статье освещаются события, предшествующие первому вагнеровскому фестивалю в Байройте, подробно рассмотрены фестивали 1876 и 1882 годов, которые прошли под руководством самого Рихарда Вагнера, а также охарактеризованы годы 1983-1905, когда фестиваль возглавляла Козима Вагнер.*

*Ключевые слова: Рихард Вагнер, Козима Вагнер, Байройт, фестиваль, театр, опера.*

*Марина Черкашина-Губаренко*

**ВАГНЕРІВСЬКИЙ ФЕСТИВАЛЬ У БАЙРОЙТІ: СТОРІНКИ ІСТОРІЇ.** У статті висвітлюються події напередодні першого вагнерівського фестивалю у Байройті, докладно розглянуті фестивалі 1876 та 1882 років, які пройшли під керівництвом самого Ріхарда Вагнера, а також охарактеризовані роки 1883–1906, коли фестиваль очолювала Козіма Вагнер.

**Ключові слова:** Ріхард Вагнер, Козіма Вагнер, Байройт, фестиваль, театр, опера.

*Maryna Cherkashyna-Gubarenko*

**WAGNER'S FESTIVAL IN BAYREUTH: PAGES OF HISTORY.** This article deals with some events before the First Wagner's Festival in Bayreuth, focuses on festivals of 1876 and 1892 directed by Richard Wagner himself, and describes festival's events of 1883–1906 directed by Cosima Wagner.

**Key words:** Richard Wagner, Cosima Wagner, Bayreuth, festival, theater, opera.

### Предыстория

Неудовлетворенный состоянием современного ему музыкального театра, Рихард Вагнер избрал свой собственный путь его реформирования. В процессе рождения и в ходе осуществления замысла тетралогии «Кольцо нибелунга», сочинение которой в целом заняло 26 лет, он стал вынашивать проекты принципиально новой организации всего оперного дела. В 1862 году Р. Вагнер издает текст тетралогии, в авторском предисловии к которому излагает план ее постановки в особом, специально построенном театре. Чтобы преодолеть репертуарный шаблон существующих оперных театров, он считает желательным выбрать «один из небольших городов Германии, удобно расположенный и гостеприимный, именно такой, где не пришлось бы вступать в конфликт с постоянно действующим большим театром или угождать привычкам столичной публики. Здесь следовало соорудить временный, предельно простой театр, быть может, деревянный, рассчитанный лишь на художественную целесообразность внутреннего помещения. Места для публики мыслились в виде амфитеатра, а оркестр – совершенно скрытым от взоров слушателей, что давало бы неопределимые преимущества» [1, с. 29]. Далее Вагнер говорит о том, что обсуждал этот проект с известным архитектором. Речь шла об архитекторе и теоретике искусства Готфриде Земпере (1802-1879), который был создателем здания оперного театра в Дрездене, где Вагнер работал капельмейстером с 1843 по 1849 годы.

Вагнер обнародовал свой проект, не имея ни малейшей материальной возможности его воплощения. В завершении предисловия он излагает два пути реализации задуманного. Первый вариант – сбор пожертвований состоятельных любителей искусства для первой постановки

тетралогии. Но этот план он сам назвал безнадежным. Зато более реальным ему представляется вызвать интерес к своему замыслу какого-нибудь немецкого князя, который привык тратить немалые средства собственного бюджета на поддержку своего оперного театра. По словам Вагнера, стоит подобному князю ощутить нравственное влияние такого начинания, «стоит объяснить ему, что он способствует рождению своеобразнейшего немецкого рода искусства», как он выделит из своего бюджета необходимую сумму и «положит начало предприятию, которое окажет не поддающееся учету влияние на немецкий художественный вкус, на развитие немецкого художественного гения, на образование подлинного, а не мнимого национального духа; себе же он обеспечит непреходящую славу» [1, с. 35].

Потребовалось десятилетие напряженного труда, стечение самых невероятных обстоятельств, вторжение событий, круто изменивших вагнеровскую судьбу, чтобы первый шаг к осуществлению этого почти фантастического проекта был сделан. В самую критическую минуту его жизни появляется тот князь-меценат, о возможности покровительства которого он писал. Это только что вступивший на престол восемнадцатилетний король Баварии Людвиг II, первая встреча с которым произошла в столице Баварии Мюнхене 4 мая 1864 года.

Уже в ноябре 1864 года Людвиг II планировал постройку фестивального театра в Мюнхене специально для «Кольца нибелунга», тогда еще не завершенного. Вагнер предложил в качестве архитектора Г. Земпера. Последний представил сразу два альтернативных проекта – более массивного театра и временного. При их разработке Вагнер писал Г. Земперу о своих идеях зала в форме амфитеатра, боковых стен, разделенных колоннами, скрытого оркестра, двух просцениумов, задний из которых – меньший по размерам, что способствовало созданию иллюзии перспективы и увеличению фигур на сцене. Однако в связи с осложнением отношений Вагнера с влиятельными правительственными кругами Мюнхена и нападками на него прессы этот проект в Мюнхене так и не был осуществлен.

В день рождения Рихарда Вагнера 22 мая 1872 года состоялась закладка первого камня в фундамент будущего фестивального театра – Дома торжественных представлений *Festspielhaus*. Местом его строительства

Вагнер и его молодая супруга Козима Вагнер<sup>1</sup> еще в 1871 году избрали уютный баварский городок Байройт, расположенный в северной части Баварии, недалеко от Нюрнберга, места действия вагнеровской оперы «Нюрнбергские майстерзингеры». За месяц до этого события супружеская пара переехала на постоянное жительство в Байройт, где пока еще не имела собственного жилья. Городские власти отвели для будущего театра место на зеленом холме сразу за городом. Торжества закладки его фундамента завершились концертом в здании старого Марграфского театра. На этом концерте Вагнер, собравший из разных городов Германии оркестр из 400 музыкантов, дирижировал своим любимым произведением – Девятой симфонией Бетховена. Показательно, что в будущих фестивальных программах, которые неизменно составляют только лишь из десяти основных сценических произведений Вагнера, единственным исключением стала именно Девятая симфония. Впервые она была включена в фестивальную программу в 1933 году, затем звучала в 1951, 1953, 1954, 1963 годах. Симфонией дирижировали такие музыканты, как Вильгельм Фуртвенглер, Пауль Хиндемит, Карл Бём. Всего с 1876 по 1991 год она звучала в стенах фестивального театра десять раз.

Постройка театра, по замыслу Вагнера, должна была завершиться в короткие сроки. Однако препятствием для окончания строительства оказались финансовые осложнения. Первоначально планировалось

---

<sup>1</sup> Дочь Листа и графини Мари д'Агу Козима в 19 лет стала женой пианиста и дирижера, ученика Листа и друга Вагнера Ханса фон Бюлова. В 1858 году супружеская пара гостила в Цюрихе у Везендонков, рядом с которыми по их приглашению поселился Вагнер с женой Минной. Козима стала свидетельницей сложных внутрисемейных коллизий, связанных с увлечением Вагнера Матильдой Везендонк и с ревнивой реакцией Минны. 25 января 1866 года умерла Минна. В это время Козиму уже связывали с Вагнером неофициальные отношения и уже родилась третья дочь Козимы Изольда, которая еще носила фамилию Бюлова, но фактически была дочерью Вагнера. После смерти Минны Козима гостит у одинокого Вагнера в снятом им доме над Женевским озером, а затем вместе с детьми остается с ним в его вилле в Трибшене. Здесь родилась их вторая дочь Ева. В 1868 году состоялся официальный развод Козимы с Бюловым. В Трибшене 6 июня 1869 года рождается сын Вагнера и Козимы Зигфрид. Ее венчание с Вагнером состоялось в протестантской церкви в Люцерне 25 августа 1870 года, чем был положен конец длившейся шесть лет скандальной истории их отношений.

осуществить и постройку театра, и финансирование фестиваля за счет взносов тысячи патронов-поручителей, каждый из которых вкладывал сумму в 300 талеров. Предполагалось, что такие поручители смогут присутствовать на всех трех планируемых премьерных представлениях полного цикла тетралогии. Кто же внесет треть этой суммы, получит возможность побывать на одном из трех намеченных полных циклов. Но к весне 1876 года за счет подписчиков была обеспечена только половина предполагавшейся суммы. Кроме того, возрастала цена самого строительства. Тщетно ждал Вагнер пробуждения восхваляемого им «германского духа», то есть интереса к своему начинанию со стороны высших правительственных кругов Германии, к этому моменту уже объединившейся в единое государство. Не оправдали надежд и организованные друзьями композитора Общества Рихарда Вагнера. Но собираемых приверженцами композитора денежных сумм также не хватало для завершения строительства. Спас положение Людвиг II, который предоставил Вагнеру кредит в 300 000 марок, а затем прибавил к ним еще 100 000. Обе суммы вагнеровские наследники должны были впоследствии постепенно возвращать королевским властям.

Тем временем строительство театра продвигалось к концу. Интересно, что, стесненный в средствах, Вагнер проводил строгую экономию, настаивая на том, чтобы здание строилось из наиболее простых и дешевых материалов. При этом он мыслил его внешний вид как промежуточный вариант. По его плану, это должно было служить временным помещением. Когда же немецкая нация поймет всю важность его начинания, то непременно превратит временный театр в монументальное и величественное сооружение. Однако до сих пор, хотя вагнеровский фестиваль существует уже больше ста тридцати лет, здание кардинально не изменило свой внешний вид. Вводились лишь технические новшества в постановочную часть, связанные с оформлением спектаклей, а также расширялись некоторые площади и появлялись пристройки, в частности, балкон над центральным входом. Поэтому и сегодня мы можем увидеть театр практически таким же, каким его увидели первые посетители. Наиболее ценным в нем, как и прежде, остается то, что он представляет собой внутри. Идеальная акустика достигается благодаря использованию в качестве основного материала дерева. На деревянном

потолке нанесенные на холст картины имитируют древнее изображение солнечного свода. Широкий зал не имеет прохода посередине. По бокам его окаймляют несущие колонны, которые служат продолжением эффекта двойной арки просцениума. Вагнеровский занавес открывается с середины и одновременно поднимается с двух боков вверх. Его вес – более десяти тонн. Скрытая оркестровая яма обрамлена деревянным каркасом, выкрашенным черной краской, и углубляется на 12 метров под сцену. Акустически все рассчитано так, что одинаковая слышимость оркестра обеспечивается с каждого места в зале<sup>1</sup>.

Далеко не все, кто в разные годы посещал вагнеровский фестиваль в Байройте, оценили Фестшпильхауз как с внешней стороны, так и с точки зрения его внутренних архитектурных особенностей. О двойственности производимого впечатления писал в августе 1889 года Бернард Шоу: «Вообразите ваше крайнее негодование, когда, заплатив фунт стерлингов за билет, вы очутитесь в сумрачном, коричневом зале, очень похожем на лекционную аудиторию. <...> Вы уже раньше знали по бесчисленным фотографиям и гравюрам, как выглядит Байрейтский театр, но этот господствующий тускло-коричневый тон, это отсутствие подушек, занавесок, бахромы, позолоты и прочих развлекательных украшений, а также крутизна рядов (о которой вы не можете составить себе ясного представления по рисункам) – все это приводит к мысли, что дирекция могла бы ради вас отделать зал получше. Однако больше вам не на что жаловаться, ибо плетенное откидное сидение вашего кресла, хоть и не прикрыто подушкой, но просторно и удобно, а полосатый занавес весь отлично виден» [3, с. 98-99].

Однако вернемся в атмосферу, предшествующую премьере «Кольца нибелунга». Для ее осуществления Вагнер пригласил певцов и музыкантов

---

<sup>1</sup> Гигантский по составу оркестр тетралогии «Кольцо нибелунга» включает более ста инструментов. В их числе 64 струнных инструмента (16 первых, 16 вторых скрипок, 12 альтов, 12 виолончелей, 8 контрабасов), 6 арф, четверной состав деревянных духовых. Большая группа медных духовых инструментов состоит из восьми валторн, четыре из которых в определенных местах партитуры заменяет квартет вагнеровских валторновых туб, четырех труб, одна из которых басовая, и контрабасовой тубы. Кроме того, это группа ударных инструментов и такие дополнительные тембры, как рог Зигфрида и рог Хагена, а также 18 специально настроенных наковален. При этом наиболее звучные инструменты располагаются в глубокой оркестровой яме внизу под сценой, не заглушая звучания голосов.

со всех частей Германии и Австрии. Венский художник Йозеф Гофман создал эскизы декораций, Карл Эмиль Дёплер из Берлина готовил костюмы. Кроме того, над изготовлением декораций работали театральные художники Макс и Готхольд Брюкнеры. Интенсивность предварительной работы была ранее неслыханной. После многонедельных репетиций с фортепиано в 1874 году и оркестровых репетиций в 1875-м были проведены репетиции с солистами в 1876 году. Девять недель с 3 июня до начала фестиваля шли сценические репетиции, полные репетиции каждого акта, репетиции всего цикла с костюмами и гримом.

### **Фестивали с участием и под руководством Рихарда Вагнера**

Первый вагнеровский фестиваль открылся «Золотом Рейна» 13 августа 1876 года в пять часов вечера. Элита новой немецкой империи образовывала большинство посетителей – с императором Вильгельмом I во главе, который приехал вместе с дочерью и зятем, великим герцогом Бадена. Что касается Людвига II, то он посетил только последние репетиции, после чего удалился в свой замок Хохеншвангау. Весь цикл «Кольца» был исполнен трижды. Завершился фестиваль 30 августа. Несмотря на огромный резонанс и шумный успех первого фестиваля, сам Вагнер не был вполне удовлетворен его художественными результатами. Он не был доволен ни актерскими способностями певиц и певцов, ни сценическим оформлением. К тому же разочарование принесла и публика. Вагнер был горд тем, что правящие князья воздали ему и его делу честь, однако надежда на финансовую поддержку, которую он ожидал именно от этого слоя посетителей, не осуществилась. Поэтому ему пришлось расстаться с первоначальной мыслью о свободном доступе для всех посетителей. Не в его силах было изменить ситуацию, когда большинство фестивальных гостей оказались весьма состоятельными людьми, которые приезжали в Байройт в особых поездах из прусского модного курорта в Бад-Киссингене или из богемских всемирных водных курортов, чтобы приятно разнообразить монотонию летнего отдыха.

Исправить недочеты первого фестивального опыта, добиться большего соответствия постановки идеалу целостного воздействия всех слагаемых Вагнер рассчитывал следующим летом при повторении цикла «Кольца». Но этому помешал огромный дефицит, которым окончился



первый фестиваль. Вагнер и его семья должны были преодолевать его последствия. В письме к Людвигу II от 25 августа 1879 года Вагнер делился и другими своими разочарованиями: «Невероятные усилия создать настолько совершенное исполнение моих Нибелунгов, насколько возможно, истощили меня – особенно потому, что в результате родилось ординарное дитя театра. Я не преуспел в постройке ничего иного, кроме как пустой оболочки» [цит. по: 5, с. 19-22]. И действительно, фестивальному театру предстояло простоять пустым в течение шести лет после премьеры «Кольца нибелунга». Это, безусловно, было связано для Вагнера с тяжелыми переживаниями. В одном из своих писем Арнольд Шёнберг задается вопросом, как мог Вагнер продолжать писать музыку, когда грозил рухнуть его фестивальный проект? Тем не менее, как это было во время его жизненных кризисов и раньше, и на этот раз груз проблем и сомнений изживается им в творчестве.

Вагнер возвращается к одному из своих прежних замыслов – разработке сюжета «Парсифаля», тесно связанного с легендой о Святом Граале. Он завершает стихотворное либретто и сочинение музыки «Парсифаля», а с августа 1879 года приступает к написанию партитуры, над которой работает, находясь в Палермо в Италии. Ее завершение он приурочил ко дню рождения любимой жены и друга. На последней странице партитуры рукой Вагнера обозначена дата: Палермо, 25 декабря 1881, и сделана надпись «Для Тебя!». Премьера «Парсифаля» составила программу второго вагнеровского фестиваля в Байройте, который начался 26 июля и завершился 29 августа 1882 года. Снова возникли финансовые трудности. Как и во время первого фестиваля, Вагнер вынужден был согласиться продавать билеты на спектакль. И это несмотря на то, что и на этот раз не остался в стороне Людвиг II. Он отдал в распоряжение фестиваля хор и оркестр Мюнхенского оперного театра. Оркестр, состоящий из 105 участников, запечатлен на открытке 1882 года с подписанными под каждым фото именами и с обозначением инструментов, на которых играл каждый музыкант. В центре этого фотомонтажа помещены более крупные фотографии двух дирижеров, которые готовили премьеру и руководили фестивальными представлениями. Первый из них – придворный капельмейстер Мюнхенской оперы с 1872 года Герман Леви (1839-1900). В 1878 году он поставил в Мюнхене полный

цикл «Кольца нибелунга» и после этого Р. Вагнер пригласил его для постановки «Парсифаля»<sup>1</sup>. Второй портрет принадлежит второму дирижеру Мюнхенской оперы, значительно менее талантливому, чем Леви, Францу Фишеру. Последний участвовал в фестивалях 1883 и 1884 годов, после чего его сменил австрийский дирижер Феликс Мотль, который принимал активное участие еще в подготовке первого байройтского фестиваля.

Чтобы спасти хоть частично свою мысль о свободном доступе на фестиваль людей искусства и всех, обладающих художественным чутьем, Вагнер позаботился об основании стипендиального фонда, который обеспечивал бесплатное посещение фестиваля несостоятельными поклонниками искусства. Этот стипендиальный фонд действует и в настоящее время, позволяя ежегодно приезжать в Байройт, знакомиться с организацией фестиваля, слушать лекции и посещать фестивальные спектакли 250 представителям творческой молодежи из разных стран мира. В 1882 году вновь приехала на фестиваль в Байройт элита немецкой империи, на этот раз во главе с наследным принцем Пруссии Фридрихом и его супругой Викторией.

Согласно распоряжению Вагнера, в течение тридцати лет после премьеры «Парсифаль» мог исполняться только на сцене фестивального театра в Байройте. Запрет перестал действовать лишь в 1913 году, в год столетия со дня рождения композитора. Этим распоряжением Вагнер обеспечивал повышенный интерес публики к произведению, а тем самым и материальную поддержку фестиваля. Репетиции «Парсифаля» начались уже в апреле 1882-го года. На последние из них прибыли такие знаменитости, как Ф. Лист и А. Брукнер<sup>2</sup>. К оформлению «Парсифаля»

---

<sup>1</sup> Г. Леви дирижировал «Парсифалем» также во время байройтских фестивалей, которые проходили уже после смерти Вагнера в 1883, 1884, 1886, 1889, 1891, 1892, 1894 годах.

<sup>2</sup> Живя и работая в Вене, А. Брукнер вошел в число тех музыкантов, которые выступали на стороне Вагнера и активно его поддерживали, в то время как все решительнее становились нападки его противников, возглавляемых популярным музыкальным критиком Эдуардом Гансликом. А Брукнер присутствовал на знаменитой премьере «Тристана и Изольды» в Мюнхене в 1865 году и затем посвятил Вагнеру свою Третью симфонию, партитуру которой преподнес ему в дар в Байройте в 1873 году. Известна и высокая оценка Вагнером симфонического творчества Брукнера.

Вагнер привлек одного из молодых людей русского происхождения, который в последние годы его жизни вошел в наиболее близкий к нему домашний круг общения. Им был сын известного русского поэта Василия Жуковского художник Павел Жуковский (1845-1912). Он родился в Германии, учился в Петербурге, изучал живопись и архитектуру во Флоренции. В Мюнхене П. Жуковский работал с А. Бёклиным, которого первоначально Вагнер думал привлечь для оформления «Кольца нибелунга». Постоянно общаться с Вагнером он начал еще в 1880-м году. До этого П. Жуковский не имел опыта работы в театре, что импонировало Вагнеру, стремившемуся найти новые принципы оформления сцены. Особенно много проблем возникло при оформлении второго акта, который происходит в волшебных садах Клингзора. В декорациях здесь должна была возникнуть атмосфера таинственного очарования и вместе с тем скрытых опасностей. Варианты, которые предлагал художник, много раз отвергались Вагнером, пока, наконец, не было найдено удовлетворившее его решение. На эскизе П. Жуковского буйству музыкальных красок вагнеровской партитуры соответствует переплетение зелени деревьев, веером нависающие большие листья пальм, гирлянды цветущих кустов и яркие пятна цветов среди травы и ветвей. В этом красочном растительном царстве виднеется сбоку на заднем плане колонна скрытого в глубине дворца. Над изготовлением декораций работали, как и в «Кольце нибелунга», братья Брюкнеры. «Парсифаль», первое представление которого состоялось 26 июля 1882 года, прошел шестнадцать раз. На шестнадцатом спектакле с 23-го такта за пульт стал сам композитор. Это было его прощание с фестивалем и последнее общение с публикой как дирижера. Через полгода после премьеры «Парсифаля» Вагнера не стало. Он умер в Венеции 13 февраля 1883-го года, а похоронен в Байройте рядом с его домом Ванфрид, между высокими деревьями, по соседству с прекрасным старым парком.

О последнем произведении Вагнера критикой были высказаны полярные суждения. Одни причислили его к лучшим творениям Мастера, отметили существенное обновление стиля, утонченность оркестровки, обращение к крупным хоровым сценам, в то время как в «Кольце нибелунга» хор использован лишь в финальной части тетралогии, и то не играет в ней ведущей роли. К несомненным поклонникам «Парсифаля» –

произведения, ценимого им выше всего остального вагнеровского творчества, принадлежал Клод Дебюсси. Он считал этот поздний опус «гениальным опровержением тетралогии». Но были и прямо противоположные суждения. «Парсифаль» характеризовали как признак упадка таланта, как оскудение творческих идей. Наиболее яростным оппонентом «Парсифаля» стал бывший апологет творчества Вагнера, а затем его противник и разоблачитель Фридрих Ницше. Философ, посвятивший Вагнеру свой первый обширный труд «Рождение трагедии из духа музыки», с издевкой писал о повороте автора «Парсифаля» к христианству и даже к откровенному католицизму. В полемической статье «Ницше против Вагнера», написанной в 1888 году в Турине, последнему сочинению Вагнера дана самая уничтожающая характеристика [2, с. 329]. По-разному оценивали и поставленный Вагнером в Байройте спектакль. Критики писали, что «Парсифаль» скорее подобен барочной волшебной опере, что в нем ощущается излишнее увлечение фееричностью, внешними эффектами, декоративностью, обвиняли всю его концепцию в псевдорелигиозности.

После смерти Вагнера «Парсифаль» исполнялся в фестивальных программах 1883 и 1884-го годов. Соответственно, было показано 12 и 10 спектаклей, которыми дирижировали те же Герман Леви и Франц Фишер. Наиболее подробно описывает впечатления от постановки «Парсифаля» в фестивале 1889 года Бернард Шоу. То, что могло захватить свидетелей его премьеры, уже представляется банальным и трафаретным. Б. Шоу с иронией упоминает холщовые декорации и безвкусную софу, которую «тащат по сцене на глазах у зрителей», нелепые парики и костюмы, пар, «наполняющий театр запахами прачечной и гуттаперчевых подмышек». Не увлекают его несколько и декорации сада Клингзора, над которыми так долго работал под руководством самого автора П. Жуковский: «Волшебный цветочный сад был бы просто ужасно вульгарной и глупой сценой превращений, недопустимой даже в любой провинциальной пантомиме, если бы к ней нельзя было отнестись более снисходительно, так как от нее веет крайней *naivete* и милой ребяческой любовью к огромным красным цветам и стелющимся растениям» [3, с. 100]. Но при этом он отмечает и удачные решения: «Оформление сцены в храме Грааля выше всяких похвал, декорации в первой сцене хоть

и не оригинальны, но прекрасно выполнены, а суровый испанский пейзаж, в который внезапно превращается волшебный сад (необычайный эффект!), и весенний ландшафт в последнем действии – замечательные плоды творчества художников-декораторов» [там же].

Оба первых фестиваля воспринимались как исключительные события, последнее напряжения гения и осуществление самой дерзкой мечты его жизни. Им был присущ поисковый и нестабильный характер во всем, что касалось внешней организации, а также эстетики самих постановок. Еще не сложились свои особые традиции и в публике, не сформировался тот культ, который станет характерным для Байройта в последующие годы. Конечно, театр на Зеленом холме уже стал местом паломничества восторженных поклонников вагнеровского творчества. Они воспринимали посещение «Парсифаля» как своего рода священный ритуал. Однако сам Вагнер не поощрял слишком откровенную сакрализацию происходящего на сцене и в зале. Как отмечают авторы исследования характера и состава публики, посещавшей фестиваль в течение первых лет, ярые вагнерианцы еще не составляли ее преобладающей части. Большинство гостей фестиваля интересовались не столько его художественной стороной, сколько атмосферой привлекательного общественного события, имевшего оттенок сенсационности. Сам Вагнер появлялся на улицах города и среди зрителей в театре, устраивал приемы в своей вилле. Сложилась традиция обязательных ужинов в ресторане после спектакля с присутствием главных исполнителей. Привлекательной для фешенебельной публики оказывалась возможность лицезреть столько знаменитостей. Да и фигура Вагнера безусловно притягивала из-за необычности его биографии, из-за произошедшей трансформации представителя богемы и бывшего политического изгнанника в официально признанного кумира и любимца «сумасшедшего короля Баварии». «Публика искала новое, необычайное, сенсационное, вероятно, даже дым от *décadence* и скабрёзной эротики, которую предполагали найти в произведениях Вагнера. И если это необычайное переживание затем увеличивалось еще и присутствием ключевых представителей прусской династии, благодаря которому происходило “национальное освящение” прежнего революционера и его дела, в результате этого поездка в Байройт стала общественным

долгом, вопросом чести и престижа. Именно поэтому, однако, первые фестивали имели также много от “волны моды”, привлекательность которой изживала себя, как только новое больше не было ничем новым» [4, с. 56].

### **Эра Козимы Вагнер**

После смерти Вагнера вопрос продолжения фестивалей в Байройте оказался открытым. Вагнер не оставил после себя никакого завещания. Тем членам байройтского кружка, которые хотели бы превратить фигуру композитора в символ немецкого национального духа, кандидатура его вдовы в качестве преемницы и продолжательницы фестивального дела представлялась достаточно спорной. Дочь Листа Козима Вагнер (1837-1930) не устраивала их во многом из-за своего происхождения и французского воспитания. Один из важных идеологов байройтского круга высказывал опасения, что дух Козимы станет могилой верного духа Байройта. Сторонники чисто немецкой интерпретации трудов ее мужа упрекали Козиму за интернационализм и французский вкус. Но все альтернативные планы, например, предложения доверить фестиваль Хансу фон Бюлову или Францу Листу, терпели неудачу. Козима победила и утвердила тем самым в Доме торжественных представлений династию семьи Вагнера, сохранившую свои позиции до нынешних дней.

Козима Вагнер становится официальным руководителем фестиваля в 1886 году. Своей главной задачей она считает максимальное сохранение во всех будущих постановках режиссерских принципов, выработанных самим Вагнером, а также дальнейшее развитие тех общих идей, которые ему принадлежали. За двадцать лет своего руководства она провела тринадцать фестивалей. Согласно планам, которые вынашивал еще Вагнер, впервые прозвучали в Байройте такие его оперы, как «Тристан и Изольда» (1886), «Нюрнбергские мастерзингеры» (1888), «Тангейзер» (1891), «Лоэнгрин» (1894), «Летучий голландец» (1901). В 1896 году Козима Вагнер осуществила новую постановку «Кольца нибелунга». Общее число спектаклей каждого фестивального цикла возросло от 17 и 18 до 20. В течение всего этого периода лидирующее положение в афише удерживал «Парсифаль», который не звучал только в год

новой премьеры тетралогии<sup>1</sup>. При этом первоначально Козима столкнулась с огромными трудностями, связанными с привлечением интереса к фестивалю публики. Так, на представлениях «Тристана и Изольды» в 1886 году зал оставался полупустым. Всего удалось продать лишь 12 билетов. Однако постепенно число ежегодных посетителей стало возрастать.

В начале своей деятельности вдова композитора пыталась открещиваться от попыток такой интерпретации вагнеровского наследия, которая была связана с нарастающими агрессивными, националистическими и антисемитскими настроениями. Однако ей приходилось считаться и с этими воинствующими взглядами, так как из-за чисто практических соображений фестиваль постепенно превратился в успешное деловое предприятие. Немецкая предвоенная элита, крупные промышленники и новое денежное дворянство стали расценивать его как «национальный праздник». Наряду с этим возрастал и процент иностранной публики. Из уникального художественного проекта, каким представлялся фестиваль самому его создателю, он все больше становился модным общественным местом для представителей высших кругов и денежной элиты. Элегантная публика в дорогих вечерних одеждах, которая обычно заполняла лучшие места придворных театров и которую в свое время так нещадно критиковал Вагнер, теперь оказалась в числе самых желанных и почетных гостей Байройта. При этом они отдавали явное предпочтение «Парсифалю».

Первым в фестивальной программе 1886 года, кроме «Парсифаля», появляется «Тристан и Изольда», для постановки которого был приглашен дирижер Феликс Мотль (1856-1911)<sup>2</sup>. В этом спектакле обрисовались

---

<sup>1</sup>Сохранив за основу постановку, осуществленную самим Вагнером, Козима в «Парсифале» в разное время пыталась усилить линию драмы и перенести больший акцент на музыкальное начало.

<sup>2</sup> Еще в годы учебы в Венской консерватории Ф. Мотль вошел в тесное общение с музыкантами, которые открыто представляли вагнеровскую партию. Его учителем по теоретическим дисциплинам был А. Брукнер. Студентом Ф. Мотль выступил как дирижер созданного в те годы венского Вагнеровского общества. С 1881 года Ф. Мотль занимал пост дирижера придворного театра и филармонического хора в Карлсруэ, городе, куда Вагнер приехал после провала «Тангейзера» в Париже, встретив теплый прием герцога Баденского и питая надежды на постановку «Тристана и Изольды». Тогда эта постановка, которую композитор мечтал сделать образцовой, не была осуществлена. Знаменательно, что через 24 года именно дирижеру театра в Карлсруэ выпала честь впервые представить «Тристана и Изольду» в Байройте.

некоторые характерные постановочные принципы, которых будет и в дальнейшем придерживаться вдова композитора. Ее постоянной заботой была четкость произнесения словесного текста. Сама опера трактовалась как интимно-камерная любовная элегия со статичным сценическим действием. Автором декораций был Г. Брюкнер. Спектакль с перерывами удерживался в фестивальных программах в течение двадцати лет. В августе 1889 года его видел Бернард Шоу и в целом дал ему высокую оценку, назвав «чудом сыгранности». Вместе с тем, оркестр под управлением Феликса Мотля играл, по его словам, хотя безукоризненно точно, но несколько суховато. Из исполнителей на первое место Шоу поставил обеих женщин. Немецкая певица Роза Зухер (1849-1927) была одинаково выразительна и в актерском, и в вокальном отношениях: «Ее Изольда от начала до конца самовластна и даже вспылчива: бурная в любви, страстная в раскаянье, сильная в отчаянье» [3, с. 104]. Великолепный образ Брангены создала австрийская певица Гизела Штаудигль (1864-1929). Меньшее впечатление произвели исполнители партий Тристана и короля Марка. При тщательности и продуманности целого возникали моменты, когда ощущались длинноты, и публика начинала скучать. Причину этого критик видит в том, что «певцы, несмотря на их густые, сильные голоса, атлетическое сложение, продуманную и энергичную декламацию, не все интересны. Им не хватает нежности, изящества, тонкости, обаяния, разнообразия, мягкости в атаке звука, свободы, индивидуальных черт, словом – одаренности» [3, с. 103]. После 1892 года семь фестивалей шли без «Тристана и Изольды». При его возобновлении в 1906 году были усилены черты камерности, в сценическом решении еще в большей мере устранялось все банальное и слишком реальное. Всего за это двадцатилетие «Тристан и Изольда» прошел 24 раза, в то время как за тот же период «Парсифаль» был показан 97 раз.

При появлении в фестивальной афише в 1888 году «Нюрнбергских мастерзингеров» Козима стремилась воссоздать во всех деталях мюнхенскую премьеру 1868 года. В декорациях и костюмах соблюдалась



историческая точность, однако некоторые излишне натуралистические детали были убраны. Этот живописный спектакль должен был привлечь зрителей и помочь поправить тяжелое финансовое положение фестиваля. В августе 1889 года на «Майстерзингерах» в Байройте побывал Бернард Шоу. Выше всяких похвал он назвал режиссерскую работу, отметив ясное для зрителей толкование всех сцен. Бернард Шоу отдает должное целостности достигаемого в Байройте художественного впечатления. Из всех исполнителей самым замечательным оказался, по его словам, показавший себя первоклассным комедийным актером Фридрихс, выступивший в роли Бекмессера [3, с. 105]. Дирижировал «Нюрнбергскими майстерзингерами» Ханс Рихтер. По сравнению с Ф. Мотлем и Г. Леви Б. Шоу называет его «самым уверенным, самым энергичным и самым одаренным».

Постановка «Лоэнгрин» в 1894 году была образцовой по слаженности и продуманности режиссерского решения. Б. Шоу охарактеризовал ее как сценическое воплощение «гораздо более интересное, убедительное и естественное, чем все прежние». Особенно выделялись в ней хоровые сцены. «Плотно сложенные хористы, преимущественно тевтонского типа, подкрепленные, к тому же, более видными во всех отношениях певцами, считающими за честь для себя спеть на байрейтской сцене даже в хоре, помогают создать нужную иллюзию, особенно в “Лоэнгрине”, где воины – саксонцы и брабантцы. Но это чисто физические качества – ничто по сравнению с благотворной работой режиссуры над игрой хористов» [3, с. 118]. Однако ответственное отношение к работе, продуманность режиссерских решений, основанных на тщательном изучении партитуры, странным образом уживались в фестивальных спектаклях с некоторыми существенными недостатками чисто музыкального порядка. К ним Б. Шоу относит неточность интонирования и отсутствие культуры певческого звука. По его категорическому выводу, «певцы в Байрейте не умеют петь; они кричат, и вы видите, как они движениями грузчиков резко поднимают и опускают плечи, перед тем как взять трудную ноту, а *pianissimo* на любой ноте выше ноты носца уже совсем недоступно им» [3, с. 115]. Не приходится удивляться, что Козима открыла дорогу на байройтскую сцену талантливым иностранным певцам, за что ее критиковали патриотически настроенные

вагнеристы. В постановке «Тангейзера», которая после двух лет паузы в 1891 году способствовала возрождению фестиваля, Козима провела тщательную режиссерскую работу, заботясь о точном соблюдении всех вагнеровских ремарок. При сценическом решении Вакханалии в гроте Венеры, которой открывался первый акт, она консультировалась с археологами – знатоками античных традиций. За образец решения сцены была избрана классическая мифологическая модель. Козиме как постановщику спектаклей помогали в работе ее дочери Даниела и Изольда. Дирижерский дебют ее сына Зигфрида состоялся в Байройте в 1896 году. Он провел тетралогия «Кольцо нибелунга» наряду с Хансом Рихтером и Феликсом Мотлем. Новая постановка «Кольца» была приурочена к 20-летию фестиваля. Сценограф Макс Брюкнер выдержал декорации в однотонной гамме, отказался от декоративности и чрезмерного реализма деталей, характерных для постановки 1876 года. Были введены элементы символизации. Так, валькирии выезжали в сцене полета на деревянных лошадах. Вместе с тем Козима как постановщик большое внимание уделяла археологической точности воспроизведения древнегерманского мифа.

В двадцатилетний период, в течение которого во главе фестиваля стояла Козима Вагнер, его образ был связан с блеском публики, наплывом иностранных посетителей, с пикниками и пышными приемами в Ванфриде. Критически настроенные наблюдатели называли Байройт местом для снобов и для встречи великих людей. Интерес к фестивальным событиям усиливался и тем обстоятельством, что за это время Вагнер стал самым исполняемым оперным композитором в мире. К концу правления Козимы стала все более явственно обнаруживаться оборотная сторона ее столь интенсивной и плодотворной деятельности. Она проявляла излишнюю приверженность к постановочному стилю, подкрепленному ссылками на авторитет самого Вагнера и связанному с соблюдением точности режиссерских ремарок, которые в изобилии содержались в созданных им текстах либретто. Это стало восприниматься как признак консерватизма, господства раз установленных догм. Можно вспомнить, что закрепленные в прижизненных постановках в Мюнхене и в Байройте результаты самого Вагнера удовлетворяли далеко не во всем. Комплекс идей, которые он разрабатывал как драматург

и режиссер-постановщик, содержал много новаторских принципов. Как пишет исследователь истории оперного либретто П. Смит, «техническая виртуозность, которой Вагнер располагал, изумительна: использование высоты и глубины – верха, низа сцены и пространства за сценой; размещение и взаимоотношение персонажей, перемещений и кульминаций; манипулирование светом, машинерией и движущимися декорациями; постоянная осведомленность в новых достижениях в области сценической техники – все соединяется в его работе. Вагнеровские либретто – учебник для драматургов не в меньшей степени, чем работы величайших драматических писателей» [6, с. 266-267]. Однако за время, которое прошло после смерти Вагнера, европейский театр в целом быстро эволюционировал, активно развивались новые театральные течения. Они были связаны с интересом к театральной условности, к возрождению различных форм старинного театра, с влиянием символизма и поиском сценических решений символистской драматургии. Происходило рождение режиссуры как самостоятельной и ведущей театральной профессии. Что касается Байройта, то при всех сильных сторонах его спектаклей, отличавшихся целостностью и ансамблевой слаженностью, здесь часто следовали не только духу, но и букве вагнеровских новаций. Поэтому стали бросаться в глаза такие устаревшие принципы, как обилие псевдореалистических и натуралистических деталей, как вся громоздкая театральная бутафория, столь не соответствовавшая философской глубине и сложности концепций новаторских произведений Вагнера.

Во время первого фестиваля в Байройте в 1876 году в последний момент было проведено газовое освещение, к которому были добавлены электрические лампы для проекций (латерна магика). В 1888 году электрическое освещение было установлено окончательно. Однако свет в спектаклях еще не стал действенным средством самостоятельной значимости. Увлечение творчеством Рихарда Вагнера и неудовлетворенность формами его сценической интерпретации заставили задуматься о принципиально новых подходах к решению сценического пространства и к пластическому образу спектакля. Их теоретической разработкой занялся швейцарский театральный реформатор Адольф Аппиа (1862-1928). Свои взгляды он изложил в двух книгах: «Инсценизация вагнеровской драмы» (1895) и «Музыка и инсценизация» (1899). Он считал необходимым

при постановке музыкальных спектаклей исходить из самой музыки и ее ритмов. По его словам, Вагнер отражает через музыку течение внутренней жизни своих героев. Ритмы этой жизни, протекание времени не совпадают с реальным временем обыденных событий. Но все эти новые идеи пока не получали театральной реализации, а лишь очерчивали проблему в теоретическом аспекте.

В 1906 году Козима официально передает управление фестивалем сыну Зигфриду. Ему было 37 лет, и он имел достаточный жизненный и музыкантский опыт, чтобы взвалить на свои плечи такую ответственную миссию. В своих воспоминаниях Зигфрид Вагнер рассказал о том, как нелегко приходилось его матери на протяжении всего времени, когда она стояла во главе фестиваля и определяла его художественную политику. В то время, как авторитет ее неуклонно возрастал, певцы, и дирижеры относились к ней со все большим доверием, хватало и хулителей. «Это были не только заклятые враги, но также так называемые друзья, представители движения “гипервагнерианцев”, людей, которые постоянно приводили цитаты из трудов моего отца. Эти последователи считали мою мать недостаточно подлинной тевтонкой, сомневались в ее немецком образе мыслей» [7, с. 11].

#### **Список использованной литературы**

1. Вагнер Р. Статьи и материалы / Рихард Вагнер ; [пер. с нем. М. А. Абезгауз и др.]. — М. : Музыка, 1974. — 200 с.
2. Ницше Ф. Ницше против Вагнера / Фридрих Ницше // *Философская проза. Стихотворения* : пер. с нем. / Фридрих Ницше. — Минск, 2000. — С. 329.
3. Шоу Д. Б. О музыке / Бернард Шоу. — М. : АГРАФ, 2000. — 302 с. — (Вошебная флейта. Из кладовой истории).
4. Mack D. *Bayreuther Festspiele. Die Ideae. Der Bau. Die Auffürungen* / Dietrich Mack. — Bayreuther Festspiele GMBH, 1991. — S. 19-22.
5. Smith P. J. *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto* / Patrick J. Smith. — London : Victor Gollancz LTD, 1971. — XXII, 417, XVI p.
6. Wagner S. *Erinnerungen* / Siegfried Wagner. — Frankfurt/Mein : Peter Lang GmbH : Europäischer Verlagder Wissenschaften, 2005. — 128 S.
7. Winfried G. *Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele und ihr Publikum. Eine kultursoziologische Studie* / Gebhardt Winfried, Zingerle Arnold. — Konstanz : UVK, Univ.-Verl. Konstanz, 1998. — 277 S.

*Валерия Жаркова*

**ОБ УНИКАЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ ОПЕРЫ «ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО» МОРИСА РАВЕЛЯ И ЕЕ СОВРЕМЕННЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ РЕАЛИЗАЦИЯХ**

*Цель статьи обусловлена стремлением автора расширить границы интерпретационного поля оперы Мориса Равеля «Дитя и волшебство» и обнаружить скрытые слои ее содержания в современных театральных постановках. Опера М. Равеля представляется как откровенный и в то же время зашифрованный дневник личной и творческой жизни композитора, в котором через мозаику стилей проступают разные слои европейской культуры, где встречаются «объективные» традиции и субъективные воспоминания автора. В центре внимания – две постановки с полярными художественными концепциями: Гранд-Опера (Париж) и Нидерландского Данс-театра.*

*Ключевые слова:* М. Равель, опера, «Дитя и волшебство», лирическая фантазия, режиссер, интерпретация.

*Валерія Жаркова*

**ПРО УНІКАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ОПЕРИ «ДИТЯ І ЧАРИ» МОРИСА РАВЕЛЯ ТА ЇЇ СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ РЕАЛІЗАЦІЯХ.** *Мета статті обумовлена прагненням автора розширити межі інтерпретаційного поля опери Мориса Равеля «Дитя і чари» і виявити приховані шари її змісту в сучасних театральных постановках. Опера М. Равеля постає як відвертий і в той же час зашифрований щоденник особистого та творчого життя композитора, в якому через мозаїку стилів проступають різні шари європейської культури, де зустрічаються «об'єктивні» традиції та суб'єктивні спогади автора. В центрі уваги – дві постановки з полярними художніми концепціями: Гранд-Опера (Париж) та Нідерландського Данс-театру.*

*Ключові слова:* М. Равель, опера, «Дитя і чари», лірична фантазія, режисер, інтерпретація.

*Valeriya Zharkova*

**ABOUT THE UNICITY OF ARTISTIC STRUCTURE OF OPERA «CHILD AND MAGIC» OF MAURICE RAVEL AND ITS MODERN STAGE REALIZATION.** *The article aims to extend the scopes of the interpretation field of Maurice Ravel's opera «Child and Magic» and to find out the hidden layers of its plot in modern theatrical performances. M. Ravel's opera is simultaneously a frank and ciphered diary of personal life and work of the composer where the different layers of the European culture ooze through the mosaic of styles, where «objective» traditions meet subjective memories of the author. The article focuses on two performances with different artistic conceptions: Grande-Opera (Paris) and of Netherlands Dance theater.*

**Key words:** *M. Ravel, opera, «Child and Mmagic», lyrical fantasy, producer, interpretation.*

Современный музыкальный театр – явление непостижимое для европейских людей предыдущих столетий; ведь присущие европейскому театру Нового времени, наследующему традиции античной культуры, строгая логика организации целого и высокий уровень «объективации» событий сформировали представление о нем как о возможности выразить самые общие и актуальные для каждого поколения идеи. Знаменитые театральные и, в частности, оперные «войны» прошлых веков отражают бурный накал дискуссий о единых и «безошибочных» принципах организации театрального действия как способа трансляции «общественно значимого» сообщения зрителям и слушателям. Только в конце XIX века европейская театральная культура начинает испытывать решительные обновления. Происходящее в эпоху романтизма обращение авторов к сфере глубоко субъективных и личностных переживаний, отход от традиционных схем построения действия приводят на рубеже XIX-XX столетий к формированию новых типов театрального действия – «театра молчания» (М. Метерлинк), «условного театра» (Г. Ибсен, А. Стриндберг, В. Мейерхольд), «эпического театра» (Б. Брехт), «театра показа» (Э. Сати, Ж. Кокто), чуть позднее – «театра абсурда» (С. Беккет, Э. Ионеско, Ж. Жене) и пр. Не остается в стороне от этих магистральных изменений и европейский *музыкальный* театр. Оперы К. Дебюсси, И. Стравинского, А. Шенберга, А. Берга, Б. Бартока, С. Прокофьева и

многих других композиторов первой трети XX века обнажают разновекторные пути обновления законов оперной драматургии, резонирующих со злободневными требованиями современности. В этом контексте представляется особенно *актуальным* обращение к опере «Дитя и волшебство» (1925) Мориса Равеля, сфокусировавшей важнейшие тенденции театральной жизни первой трети прошлого столетия.

Последняя опера большого французского мастера постоянно находится в поле внимания музыковедов [2; 3; 6-12], однако уникальность ее организации ожидает дальнейших исследований. Такая постановка вопроса представляется тем более востребованной, что опера имеет успешную театральную судьбу и не сходит с крупнейших мировых сцен. Существующие исполнительские решения вскрывают различные пласты смысла музыкального текста Равеля как оригинального проявления эстетики театра эпохи модернизма, открытого самым смелым экспериментам. Это и определило *цель* статьи – выявить специфику художественной организации оперы «Дитя и волшебство» Мориса Равеля и обозначить основные векторы ее сценической реализации в современном культурном пространстве.

Европейская культура первой трети XX века «проживала» один из самых динамичных периодов в истории своего развития. Грандиозные обновления в сфере науки разрушали до самых оснований традиционные представления об окружающей человека природе и его собственной роли в этом мире. Появление современной генетики, обозначенное признанием открытий Г. Менделя (1901), рождение квантовой физики в работах М. Планка (1900), формирование теории относительности А. Эйнштейна (с 1905), растущая известность теории психоанализа З. Фрейда, влиятельные философские учения (особенно А. Бергсона) решительно меняли духовные ориентиры человека новейшего времени. Как справедливо подчеркивает М. Аркадьев, в результате происходивших перемен человек оказывался «на пороге нового взаимоотношения с природой» и должен был осознать свое уникальное место в мире, **«когда человечество перестанет мыслить себя как что-то внешнее и случайное по отношению к “незыблемому” объективному миру, но начнет понимать, что входит в него как сущностный и необходимый момент»** [1, с. 103]. «Неметафоричность» этой мысли доказывает квантовая

физика. Самый парадоксальный и необъяснимый феномен, лежащий в основе квантовой теории – движение электрона в пространстве не задано объективно, а *зависит от наблюдателя*, – делало эту вероятностную концепцию организации вселенной, перефразируя Нильса Бора, настолько сумасшедшей, что уже мало кто сомневался в ее истинности. Рождение художественных концепций, которые бы учитывали новые научные постулаты и опыт гуманитарных наук, становилось насущной задачей дня.

В числе самых «резонансных» художественных явлений первой трети XX века можно вспомнить картины Поля Сезанна, эпопею Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» или романы Джеймса Джойса. Попытка этих авторов включить свое «я» в художественную структуру произведения таким образом, чтобы активизировать «я» зрителя (читателя), реализовывала самые актуальные идеи модернистской эпохи, заглянувшей за пределы устойчивой материальной действительности и обнаружившей только *развернутое в пространстве бесконечных потенций субъективное волеизъявление человека*. Мир вокруг выстраивался как отражение внутреннего «я», и неразрывность очевидных и скрытых параметров такой «созданной» самим человеком реальности меняла законы организации художественных произведений. В мире музыки одним из самых чутких «барометров» нового мироощущения стал Морис Равель. Симптоматично, что французский музыковед Ф. Порсиль открывает свою книгу, посвященную этой эпохе, сакральным утверждением: «*вначале был Равель*» [11, с. 9]. Действительно, трудно назвать кого-то еще, кто искал бы в это время, как Равель, метод, позволявший открыть новые смысловые просторы, выявлявшие свои координаты только через *встречу* духовных усилий автора и слушателя.

Эстетические принципы композитора оригинально претворились в области музыкального театра. Равель всегда им интересовался. Он обладал тонким чутьем драматурга и блестяще продемонстрировал его, написав эффектную, легкую и остроумную комическую оперу «Испанский час» (1911). Однако пережив вместе со всей Европой потрясение первой мировой войной, потеряв в 1917 году самого близкого и дорогого человека – маму, пройдя творческий путь почти до конца, композитор задумал особенное театральное произведение. Поразительным



становится тот факт, что самое искреннее выявление внутреннего мира всегда скрытного Равеля осуществляется именно в сфере музыкального театра (а не вокальной или камерно-инструментальной музыки). Художественное пространство оперы образуется самыми сокровенными структурами духовной жизни самого Равеля. Она «отсвечивает» во всех сценах оперы, определяя пеструю череду контрастных музыкальных тем, актуализирующих различные аспекты творчества композитора, но также широкий спектр явлений европейской музыкальной культуры [3]. То, что составляло смысловой слой произведений предыдущих лет, в опере «Дитя и волшебство» *объединяется в единое художественное целое.*

Размышляя над особенностями рождения подобных феноменов, Мераб Мамардашвили тонко замечает: «Эмпирически нельзя собрать миллионные куски нашей жизни – мы конечные существа, собрать их можно только через *изобретенную структуру*, и она *породит, индуцирует в нашей голове понимание и смысл*» [5, с. 331]. Выдающийся представитель философской мысли второй половины XX века имел в виду, в первую очередь, гениальную эпопею Марселя Пруста. Однако можно вспомнить и других представителей французской культуры, зараженных страстным стремлением «собрать миллионные куски» собственной жизни и «сложить их» – от первого и до последнего – заново: Марсель Пруст, Поль Валери, Анри Ренье... В этой компании великих современников, открывавших небывалые возможности воздействия на читателя «сотканных» из собственной жизни художественных структур, создаваемых вербальным языком, Морис Равель оставался *единственным композитором*, который двигался в том же направлении<sup>1</sup>.

Равель сам осознавал уникальность этого творческого проекта. В частности, 16 октября 1923 года он говорил в интервью газете «*The Star*»: «Я думаю о лирической фантазии, которая будет далека от традиционной условной оперы, и которую я надеюсь создать как **произведение из моей жизни**» [9, с. 347]. И в самом деле, получив от автора

---

<sup>1</sup> Подчеркнем, что речь в данном случае идет не о музыкальном претворении конкретной автобиографической истории или отдельных жизненных фактов, но именно о «*собрании*» *всей жизни* в подлинно художественную структуру, реализованную с помощью музыкального языка.

либретто Габриэль Колетт разрешение на любые изменения, композитор превращает текст в **интимное послание, облеченное в эффектную театрально-сценическую форму**. Симптоматично, что Равель, обычно посвящавший свои произведения друзьям, в данном случае не указал символического адресата. Он писал эту оперу **о себе и для себя**.

Долгие годы создания оперы (1918-1925) являются исключительным фактом в биографии композитора, подчеркивающим особое положение «Дитя и волшебства» в его творчестве. Окончательный вариант либретто представлял во многом самостоятельный текст и содержал множественные аллюзии к основным событиям жизни композитора. Однако только Равель мог так искусно заключить почти невыносимую искренность признаний, пронзительных до слез, в яркую оболочку блестящего шоу, мистифицирующего своим блеском. Забота о «театральности» такого шоу определила дерзкие музыкальные решения Раделя. Композитор признавался, что хотел объединить в своем произведении Массне и американскую оперетту, Пуччини и Монтеверди. В интервью газете «*Le Gauloise*» после премьеры он заявляет: «Партитура “Дитя и волшебства” – это очень глубокий меланж стилей всех эпох от Баха до ... Раделя! Она находится между оперой и американской опереттой, прерываемой, как бы между прочим, музыкой джаз-банда. Первая и последняя сцены оперы, если не вдаваться в детали, представляют собой соединение античного хора и мюзик-холла» [6, с. 79]. Итак, вся история европейского театра и его собственной жизни просвечивала для Раделя через структуру его собственного произведения, обозначенного как «лирическая фантазия». Какой же должна была быть сценическая версия этого необычного произведения?

Премьера «Дитя и волшебства» состоялась в опере Монте-Карло 21 марта 1925 года под управлением Виктора де Сабата – дирижера, по мнению Раделя, «лучше которого в своей жизни он не встречал» [8, с. 563]<sup>1</sup>. Режиссером спектакля был Рауль Гансбург, хореографией занимался молодой Жорж Баланчин. Спектакль имел ошеломляющий успех. Удовлетворен премьерой был и сам автор, говоривший: «Чтобы поставить “Дитя и волшебство” нужен театр Монте-Карло и такой

---

<sup>1</sup> Равель рассказывал одному журналисту, что через 12 часов после того, как Сабата получил партитуру «Дитя», он знал ее всю наизусть [8, с. 589].

режиссер, как Гансбург, потому что наше произведение требует *экстраординарной постановки*» [9, с. 349]. Дальнейшая сценическая жизнь оперы подтвердила верность слов Равеля. Необычный сюжет оперы, а главное, уникальное сочетание ослепляющего театрального блеска и немыслимой душевной тонкости автора, рассказывающего историю о непослушном ребенке, наказанном мамой, действительно требуют «экстраординарных» усилий постановщиков.

Остановимся на двух современных сценических версиях оперы Равеля. Первая – **парижская постановка, которую можно увидеть сегодня в Гранд-Опера**. Это четвертая сценическая версия произведения Равеля на парижской сцене, осуществленная в 1998 году Ришаром Жонесом и Антони МакДональдом (дирижером был Джеймс Конлон). В этой постановке спектакль возобновляется до сегодняшнего дня<sup>1</sup>. Режиссеры этой постановки прочитывают текст произведения, как историю о маленьком мальчике, оказавшемся **героем авантюрного путешествия в мир оживших вещей**. Недаром в объемный буклет, изданный Гранд-Опера и многомерно представляющий оперу зрителю, включен фрагмент книги Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес» [7, с. 65]. Как и Алиса, **герой оперы Равеля не перестает удивляться всему, что происходит**. Именно «открытие невероятного» становится стержнем спектакля. Даже поведение Дитя на сцене подчеркивает его **любопытство и изумление** перед внезапной трансформацией привычного молчаливого мира в танцующий и поющий: ребенок все хочет потрогать, поиграть с ожившими предметами, включиться в их танец. Фантастически-красивые костюмы (особенно костюмы Огня и Пепла), изобретательность режиссеров и художников находят живой отклик у зрителей. Радостное оживление зала вызывают также многочисленные, характерные для современных сценических постановок Гранд-Опера эротические аллюзии, причем даже в тех сценах, где они композитором не предполагались.<sup>2</sup> Изобретательность

---

<sup>1</sup> Всего состоялось около 20 представлений.

<sup>2</sup> Так, знаменитый дуэт Кота и Кошки «Мяоу», написанный Равелем, обожавшим котов, как настоящий кошачий концерт, дополняется в парижской постановке весьма недвусмысленным визуальным рядом все более откровенных объятий полураздетой девицы-«кошечки» с Монмартра и крепкого парня с обнаженным торсом (Кота); дуэт завершается уже за сценой, откуда в руки обомлевшего Дитя вылетает брошенная одежда.

постановщиков, вероятно, вписывается в многоуровневые возможности произведения-феерии Равеля, однако существенно меняет его художественно-эстетические основания. Особенно остро ощущается **отсутствие** трех ключевых для оперы Равеля смысловых сфер.

1. В парижской постановке **нет лирической кульминации**. В опере Равеля это сцена с Принцессой. Образ Принцессы – своеобразная «кристаллизация» идиллических мечтаний главного героя. Принцесса, как самое хрупкое отражение его «я», балансирует на грани реального и вымышленного, материального и волшебного. Музыка этой сцены содержит многие аллюзии к произведениям предшественников Равеля, обнажая его собственные мечты и опасения. Это – наиболее экстатичная, вдохновенная и зашифрованная сцена оперы. Диалог главного героя со сказочной Принцессой разворачивается уже не в русле трогательно-комичного «оживания» испорченных вещей предыдущих сцен, но направляет действие в сферу наиболее личных переживаний самого Равеля. Поэтому Дитя в этой сцене, пожалуй, единственный раз в опере, получает «взрослую» характеристику. «Я та, которую ты звал в своем сне минувшей Ночью. / Та, история которой началась вчера... / Ты меня искал в сердце розы и в аромате белой сирени. / Ты меня искал, *мой маленький поклонник*, / И я была с этого момента, *твоей первой возлюбленной!*» – поет сказочная Принцесса «с глазами *цвета времени*». Глубоко личный смысл этих слов, адресованных как бы самому автору оперы, подчеркивается обращением «*мой маленький поклонник*», которое в данном контексте совершенно «недетских» воспоминаний воспринимается буквально и соотносится с хрупким и миниатюрным телосложением самого композитора.

Весь дальнейший текст данной сцены содержит очень тонкие отсылки к тем событиям прошедших лет жизни Равеля, которые были для него особенно значимы. «Цветом времени» окрашивается имеющая собственное прошлое духовная жизнь самого композитора, которая предстает перед слушателем в данной сцене в уникальной художественной структуре. Повисающие без ответа вопросы главного героя «выхватывают» из длинной цепочки художественных впечатлений прошлого самые значимые и незабываемые. Так, взволнованный диалог Дитя и Принцессы, разговаривающих на языке понятных, казалось бы, только

им самим *воспоминаний*, рождает ассоциации с близким Равелю символистским театром рубежа XIX-XX веков – с театром **Мориса Метерлинка**<sup>1</sup>, а также с театром **Клода Дебюсси** и его оперой «Пеллеас и Мелизанда». Взгляд композитора в прошлое, в собственные несостоявшиеся мечты и незабываемые сны выхватывает еще один значимый для него художественный универсум – театр **Рихарда Вагнера**. Юношеское увлечение Равеля операми кумира европейской публики конца XIX века явственно прослеживается в кульминационных моментах сцены. Так, зону первого кульминационного напряжения (ц. 68-70) определяет экстатический призыв главного героя: «Где твой *рыцарь*? / Принц в *шлеме цвета зари*? / Ах, если бы он пришел, / Со своим *мечом*... / Если бы я имел *меч*! / *Меч*!». Вторая же и главная кульминация сцены – похищение Принцессы (ц. 71 до *Темпо I*) – построена на ее отчаянном крике «На помощь! / На помощь! / *Сон* и *Ночь* хотят меня забрать! / На помощь!» и трижды повторенном восклицании Дитя «Мой меч!». Погружение в мир вымысла и неповторимых ночных фантазий раскрепощает творческий дух художника. Поэтому прозрачные аллюзии к известным произведениям Дебюсси и Вагнера в данной сцене дополняются отсылками и к операм столь любимого Равелем **Дж. Пуччини**. Широко распетая, вдохновенная, пластичная мелодия в партии Дитя в первой кульминационной зоне (ц. 68), ее огромный эмоциональный накал, а также дублировка мелодии скрипками и альтами вызывают в памяти экспрессивные кульминации в операх Дж. Пуччини. Одновременно, насыщенная, красочная полнозвучная оркестровая фактура здесь напоминает о лирических сценах балета «Дафнис и Хлоя» самого Равеля, расширяя поле музыкальных ассоциаций, связанных с образами *Любви, Мечты и Прекрасного*.

Однако в парижской постановке эта сцена воспринимается почти как комическая. Постановщики опираются на сюжетную канву: Принцесса оплакивает разорванную книжку и невозможное благополучное окончание ее истории («Кто меня спасет?»). Отталкиваясь от текста в буквальном смысле, они «разрывают» саму Принцессу на две части – верхнюю и нижнюю – так, чтобы белоснежная пышная юбка танцевала отдельно

---

<sup>1</sup> Дитя спрашивает у Принцессы: «Скажи мне... / Где то дерево, на котором пела *Синяя птица*?»

(на темном фоне верхняя часть женской фигуры не видна), а белый корсет и голова исполнительницы роли Принцессы отдельно (когда не видна нижняя темная часть фигуры певицы). Смех в зале практически нивелирует лирическую природу сцены.

2. В спектакле Гранд-Опера **нет сада**, столь важного для произведения Равеля, нежно лелеявшего свой собственный сад и с большой любовью расписавшего в партитуре его многочисленные голоса (лягушек, стрекоз, сов и т. д.). Может показаться, что сцена в ночном саду, представляющая внезапно *увиденный и услышанный* главным героем мир ночной природы, реализует только идею создания красочной, звукоизобразительной волшебной феерии. Однако за блестящей внешней характеристикой этой самой масштабной и наиболее сложно организованной сцены оперы не должны теряться ее глубинные смысловые пласты.

Подчеркнем, что в первоначальном варианте текста оперы, сделанного Колетт, главный герой попадал в оживший *лес*. Равель симптоматично изменил либретто, чтобы ввести персонифицированный образ *Сада* и символический мотив его *радостного обретения*. «Ах! Какая радость *тебя найти, Сад!*», – упоенно поет главный герой (тт. 3-1 перед ц. 103), обращаясь к Саду, как персонажу (обратим внимание на заглавное «С» в имени «Сад»<sup>1</sup>). «Отсвет» Волшебного сада из «Моей матушки Гусыни» окрашивает эту фразу.



В парижской постановке вместо сада мы видим голую сцену, которая, очевидно, по замыслу постановщиков, представляет внезапно раздвинувшееся до немыслимых ранее пределов *пространство эпохи*, современной композитору. Здесь явно прочитываются аллюзии к событиям Первой мировой войны (деревья стоят шеренгами, как раненые солдаты в форме; сестра милосердия им перевязывает раны; костюмы лягушек напоминают костюмы химической защиты и пр.). Таким

<sup>1</sup> Во французском оригинале – заглавная «J» в слове «Jardin»

образом, акценты смещаются с интимной личностной сферы (сад как воплощение сокровенных переживаний автора) в сферу общих представлений того времени.

3. В постановке Гранд-Опера **нет смысловой доминанты оперы – клетки**, в которую ребенок для забавы посадил Белочку. Между тем, **монолог Белочки в клетке находится в центре произведения Равеля**, он концентрирует основной музыкальный материал произведения и представляет подлинный гимн Свободе как возможности смотреть на все собственными глазами. Монолог активно готовится предшествующим развитием. Как отмечено в партитуре, Сад наполняется *парами* стрекоз, бабочек, насекомых, всяких зверушек и превращается «в нежный и радостный рай животных». В этом прекрасном мире, где все нашли свою пару (!), Белочка, упрятанная главным героем в клетку, озвучивает ключевые слова всего произведения: *«Свободное небо, свободный ветер, мои свободные братья в точном свободном полете... Так посмотри же, что они отражали, мои прекрасные глаза, переполненные слезами!»*. В момент наивысшего кульминационного подъема (ц. 133-134) в последний раз в опере проходят фигурации лейттемы Принцессы у *Piano*, а тема Вальса стрекоз, составляющая основу монолога Белочки, достигает грандиозного разворота.

В этой сцене Равель создает настоящий гимн влюбленным парам, Свободе, счастливому и радостному взгляду в мир, лишённому прутьев и клеток. В этом сияющем мире нет места главному герою. У него нет пары, и светлый образ прекрасной Принцессы слабеет и бледнеет, как образ неудавшейся и недостижимой мечты, которая, в конце концов, исчезает и больше не возвращается в опере. О том, что композитор придавал огромное значение данной сцене, говорит тот факт, что он пожелал увидеть слова из монолога Белочки напечатанными в юбилейном номере *«La Revue musicale»*, подготовленном в марте 1925 года к 50-летию композитора. Помещённый в кульминационной зоне оперы этот монолог раскрывает главные эстетические установки Равеля и становится декларацией его творческих принципов. В этой связи обращение композитора в каждой сцене оперы к разным музыкальным стилям прошлого и современности, создание аллюзий к

своим собственным произведениям как возможность посмотреть по-новому на то, что уже существует, воспринимаются как **высшее выражение творческой свободы**, которую может позволить себе только по-настоящему большой художник... Однако этот ключевой для понимания произведения монолог Белочки в парижской постановке растворяется в «общем движении», а ключевое слово-символ «клетка» не получает никакой реализации на сцене.

Объяснение всех режиссерских решений дает финал оперы, в котором, нарушая оставленные в партитуре указания, **появляется Мама**. Пока поет хор, перед зрителем разворачивается очаровательная мизансцена: ребенок садится за уроки (за фортепиано), мама наливает ему чай и заключает в свои объятия<sup>1</sup>. Таким образом, идею парижской постановки можно сформулировать достаточно четко: «Ребенок пошалил и стал послушным»; опера посвящена **Дитя**, которое встречается с волшебством...

В противовес парижской версии оперы, хочется указать на постановку, которая представляется идеальной сценической реализацией сложного музыкального текста Равеля. Это постановка **Нидерландского Данс-театра (1986)**, режиссер и хореограф Джири Килиан. Вероятно, сам композитор, если бы увидел этот спектакль, признал бы его «экстраординарные» характеристики, позволяющие проявить самые глубинные, ускользающие от поверхностного восприятия пласты смысла его произведения. Оригинальность режиссерского подхода проступает в трактовке лирической фантазии Равеля **как балета**, представив весь ее музыкальный план в аудиозаписи. Это, с одной стороны, вписывает

---

<sup>1</sup> Подчеркнем, что в опере Равеля ни в одной сцене у главного героя нет прямого диалога с Мамой. Несмотря на то, что в начале произведения на протяжении 28 тактов Мама представлена как реальный персонаж, нигде не нарушается печальная автобиографичность оперы, завершившей выход композитора из глубокой депрессии, в которой он находился после смерти своей мамы. В опере, подчеркивая *символический смысл* происходящего, Равель все моменты обращения Дитя к Маме создает чисто музыкальными средствами в *иллюзорном мире* фантазии и творческого вдохновения. *Незримое присутствие Мамы* в произведении ощущается только благодаря нежным «отсветам» ее лейттемы и возвращениям ее тембровой характеристики (трио *Cl., Cl.b., B<sup>on</sup>*) в лирических и ностальгических сценах оперы.



оперу в историю французского музыкального театра, неразрывно связанного с выразительностью жеста; а с другой, позволяет привлечь еще один емкий смысловой ряд, расшифровывающий пластику движения то, что *скрыто за словами и прорывается только в музыке*.

Идея Равеля заставить танцевать таких странных персонажей, как Диван, Кушетка, Чашка, Блюдце, Часы, Задачник по математике, не говоря уже о стрекозах и прочих живых существах, безусловно, требует особых решений. И в постановке Нидерландского Данс-театра красноречивость жестов создает перед зрителем иллюзорный мир, который есть сама музыка. Тонко воспроизводя особенную пластику музыкального языка Равеля, исполнители открывают путь в далекий от исторических реалий **мир хрупкой красоты, светлых детских воспоминаний, сокровенных надежд и безмерного одиночества**, когда все, что происходит на сцене, подводит героя к осознанию себя и горькому восклицанию: «Они все любят друг друга... Они счастливы... А я один».

В постановке Нидерландского Данс-театра рельефно проявлены все три смысловые зоны, определяющие структуру оперы Равеля (о которых уже шла речь выше).

1. **Есть удивительно трепетная и проникновенная лирическая сцена с Принцессой**, в которую, чтобы подчеркнуть «взрослое» (совсем не детское) решение главного героя спасти Принцессу, включен третий персонаж: Злой Волшебник. Готовность Дитя сразиться с ним («Где мой меч?»), но невозможность изменить ход событий, исчезновение Принцессы и любование ее оставленной туфелькой придают истории о непослушном ребенке глубину и щемящий оттенок сожаления о неумолимо ускользающей Мечте.

2. **Есть Сад прекрасный и таинственный**. Невероятно тонко постановщик передает через движения и красочные костюмы всех обитателей ночного пространства восхищение композитора красотой и многообразием окружающего его живого мира.

3. **Есть клетка**. Финальная кульминационная сцена организована вокруг огромной клетки, которая занимает большую часть сцены. При этом, режиссер использует недвусмысленные намеки на природу запретов и ограничений в мире композитора: в один из моментов огромная

фигура куклы, одетой как Мама в начале спектакля, словно ее гиперболическая копия, накрывает клетку своей юбкой...

Так проясняется стержень всей постановки. Джири Килиан услышал в музыке Равеля **бесконечную нереализованную нежность**, возможную после смерти мамы композитора Мари Делюар только в его произведениях; **ощутил хрупкую красоту** дорогих сердцу композитора вещей (чашек, чайников, фигурок на обоях и т. д.); **выявил восхищение Равеля музыкальным многоголосием окружающего мира** (музыка Сада). И при этом сохранил особенный характер этого шоу, эффектного и иллюзорного одновременно. В спектакле Нидерландского Данс-театра проявляется то, что находится **за пределами сказанного**. Режиссер-постановщик представляет нам не Дитя и не волшебство оживших предметов и заговоривших существ, но **тот путь**, который как бы свернут в названии в союз «и». Что *объединяет* героя и мир волшебства? Как они *связаны*? Как можно прикоснуться к волшебству обретения себя самого из ускользающих от точной фиксации воспоминаний, когда вся музыкальная ткань как бы говорит «вместо тебя» цитатами и аллюзиями?

Думается, что именно в отношении подобных художественных феноменов Мераб Мамардашвили использует понятие «**разрыв**», когда приближение к смыслу произведения происходит не прямолинейно, но через «выпадение в разрыв», в некое пространство «чистого смысла». Уникальная художественная структура произведения Равеля и создает такой «разрыв», **направляя зрителя-слушателя в мир текучего, ускользающего и нефиксированного в жестких рамках смысла, понимание которого становится возможным только в процессе включения самого адресата художественного сообщения в акт коммуникации**.

Истинное Волшебство Театра заключается в способности прояснить самые сокровенные желания человека, оживить и одухотворить хранящие отпечаток Времени вещи, пересказать на свой лад традиционные ситуации и затеять по собственному желанию игру с театральными традициями... В точке такого «волшебства» находится спектакль Нидерландского Данс-театра. Подлинное волшебство, словно хотят сказать нам постановщики, есть непостижимая сила дарить человеку

себя-самого-другого, каким он предстает на пути в мир мечты, иллюзии, фантазии и смысла всего того, **что он способен через себя пропустить**. Музыкальный театр Мориса Равеля открывает такую возможность и поэтому остается важнейшей составляющей духовной жизни человека не только современной композитору эпохи, но и нашей многослойной и противоречивой современности.

### **Список использованной литературы**

1. Аркадьев М. А. *Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования* / М. А. Аркадьев. — М. : Библос, 1992. — 168 с.
2. Єфіменко А. Г. *Режисерська інтерпретація оперної класики ХХ століття: Моріс Равель та Олександр Цемлінський на сцені Баварської державної опери* / А. Г. Єфіменко // *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. — 2012. — №3 (16). — С. 84—89.
3. Жаркова В. Б. *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера)* / Валерия Жаркова. — К. : Автограф, 2009. — 528 с.
4. Мамардашвили М. *Картезианские размышления* / М. Мамардашвили. — М. : Прогресс, 2001. — 352 с.
5. Мамардашвили М. *Лекции о Прусте (психологическая топология пути)* / М. Мамардашвили. — М. : Ad Marginem, 1995. — 547 с.
6. Jankelevitch V. *Ravel* / V. Jankelevitch. — Paris : Seuil, 1995. — 220 p.
7. *Le Nain/L'Enfant et les sortilèges. Zemlinsky/Ravel*. — Publication de l'Opera national de Paris, 2013. — 128 p.
8. Marnat M. *Maurice Ravel* / M. Marnat. — Paris : Fayard, 1995. — 828 p.
9. *Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens* / [réunis, présentes et annotés par Arbie Orenstein]. — Paris : Flammarion, 1989. — 626 p.
10. Orenstein A. *Maurice Ravel: Man and Musician* / Arbie Orenstein. — New York ; London : Columbia Univ. Press, 1975. — 291 p.
11. Porcile F. *La belle époque de la musique française (1871—1940)* / François Porcile. — Paris : Fayard, 1999. — 474 p.
12. Schillmoller M. *Maurice Ravels Schlüsselwerk L'Enfant et les Sortilèges: eine ästhetisch-analytische Studie* / M. Schillmöller. — Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, 1999. — 267 S.

*Марина Раку*

**«АКТУАЛИЗАЦИЯ» ОПЕРНОЙ КЛАССИКИ  
КАК СПОСОБ ЕЕ «АПРОПРИАЦИИ»  
В СОВЕТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ**

*В статье идет речь о характерном для раннесоветской культуры явлении как одном из проявлений общей тенденции художественных процессов этого периода, объективно отражающем основополагающие принципы мышления ранней советской истории: переломном периоде построения новой культуры, нацеленной на редукцию и активное «омасовление» классического наследия. Подчеркивается наличие аналогий с сегодняшним днем отечественного музыкального театра, позволяющее предполагать более фундаментальную общность двух исторических эпох.*

**Ключевые слова:** В. Э. Мейерхольд, Р. Фюльп-Миллер, Фр. Обер, В. Керженцев (П. М. Лебедев), Л. Л. Сабанеев, Л. Н. Лебединский, С. Ю. Левик, Дж. Мейербер.

*Марина Раку*

**«АКТУАЛІЗАЦІЯ» ОПЕРНОЇ КЛАСИКИ ЯК ЗАСІБ ЇЇ «АПРОПРИАЦІЇ» У РАДЯНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ.** У статті йдеться про характерний для ранньорадянської культури феномен як один з проявів загальної тенденції художніх процесів цього періоду, що об'єктивно відображає основоположні принципи мислення ранньої радянської історії: переламного періоду побудування нової культури, націленої на редукцію та активне «омасовлення» класичної спадщини. Підкреслюється наявність аналогій зі сьогоденням вітчизняного музичного театру, що дозволяє припустити більш фундаментальну спільність двох історичних діб.

**Ключові слова:** В. Е. Мейєрхольд, Р. Фюльоп-Міллер, Фр. Обер, В. Керженцев (П. М. Лебеєв), Л. Л. Сабанєєв, Л. М. Лебединський, С. Ю. Левік, Дж. Мейєрбер.

*Marina Raku*

**«ACTUALIZATION» OF OPERA CLASSIC AS A WAY OF ITS «APPROPRIATION» IN SOVIET MUSICAL THEATRE.** The article deals with the phenomenon typical for early Soviet culture which illustrates the common trend in artistic processes of the period that objectively reflects basic thinking

*principals of early Russian history: critical period of building a new culture, aimed at reduction and active «popularization» of classical heritage. The author underlines analogies with the present situation in Russian musical theatre that allow to presume a more fundamental community of the two historical epochs.*

**Key words:** *W. E. Meyerhold, R. Fülöp-Miller, Fr. Aubert, W. Kerzhentsev, L. L. Sabaneyev, L. N. Lebedinsky, G. Meyerbeer.*

Музыкально-критическая полемика, которая велась на протяжении нескольких последних десятилетий вокруг проблемы «осовременивания» классического оперного репертуара, обладает остротой новизны только для человека, неискушенного в истории музыкального театра. Советская культура 1920-х годов – первой половины 1930-х годов предьявляет ярчайший пример господства подобной тенденции, вполне сопоставимого с процессами сегодняшнего дня. В центре раннесоветской культуры стояла задача широкомасштабной редукции классического наследия [8-17; 20]. В музыкальном театре ее решение первоначально опиралось на возможность прямого соотнесения сюжета оперы с событиями современности. Так к первой годовщине октябрьского переворота в Мариинском театре была поставлена «Фенелла, или Немая из Португи» Обера на сюжет о восстании неаполитанских рыбаков. Историю этой постановки в наши дни прокомментировал И. Гликман:

*Руководство бывшего Мариинского театра, которое именовалось СГО (Совет государственной оперы), решило приурочить постановку «Фенеллы» к первой годовщине Октября, полагая, что спектакль будет созвучен духу революционной эпохи. <...> СГО остановил свой выбор на Мейерхольде в качестве постановщика «Фенеллы» не только потому, что его режиссёрский авторитет оставался непререкаемым... Помимо чисто художественных соображений, СГО, вероятно, руководствовался идейными мотивами, считая, что «Фенелла» должна быть близка Мейерхольду – активному деятелю революционных театров Петербурга. Миссия, возложенная на режиссёра, приобретала особую ответственность вследствие того, что новый спектакль должен был затмить и художественно отменить «Фенеллу», поставленную в Мариинском театре режиссёром Н. Н. Боголюбовым совсем недавно, в январе 1917 года, и снятую по распоряжению министра внутренних дел. Этим спектаклем дирижировал Альберт Коутс,*

*он был оформлен талантливым художником П. Б. Ламбиным, в нём участвовали И. В. Ершов и известная балерина М. Ф. Кшесинская (так как заглавная героиня оперы – немая, ее роль, согласно замыслу Обера, исполняла балерина. – М. Р.). Боголюбов добился здесь впечатляющих художественных результатов. Тем не менее, СГО отказался от этой постановки, поручив Мейерхольду создать новую, более совершенную и яркую. Но, судя по существующим очень скудным сведениям, Всеволод Эмильевич без всякого энтузиазма принялся за романтическую «Фенеллу». Она ему представлялась старомодной <...>. На заседании СГО он говорил: «Ершов ведёт свою партию в старомодном романтическом стиле, так подходящем к музыке “Фенеллы”». В этом единстве им ощущалась какая-то гармония: Ершов старомодно играет в старомодной опере. Но по большому счёту Мейерхольда не устраивала такая «гармония». Ему до сих пор не приходилось соприкасаться со старомодным музыкально-драматургическим материалом. К нему надо было найти режиссёрский ключ, обрести постановочную идею [4, с. 271].*

Опыт с постановкой «революционной» «Фенеллы» потерпел поражение из-за «старомодности» сочинения – не только наивного либретто, которое вряд ли поддаётся актуализации, но и самого стиля музыки. В конце 1910-х – начале 1920-х годов советский театр всё активнее обходил эту проблему, «уравновешивая» излишний традиционализм музыки «революционной» стилистикой постановок. Наблюдательный свидетель этих дней венгерский журналист Рене Фюлёп-Миллер свидетельствует о заметном расхождении между сценическим и музыкальным стилями большинства театральных постановок того времени. Лидером этой тенденции он считал как раз Мейерхольда и признавал за ней политический смысл. В качестве первой попытки ввести в государственную оперу революционизирующие принципы Мейерхольда Фюлёп-Миллер назвал «Кармен» и «Лоэнгрин»,

*<...> где музыка рассматривалась только как фундамент, на котором должен быть построен «общий эффект» [19, с. 116].*

Описания журналиста со всей отчётливостью вызывают ассоциации с современной нам музыкально-театральной эстетикой и проблематичным

вопросом о соотношении в ней музыки и драмы. Генезис современной актуализации оперного представления лежит, однако, в тех исторических пластах, родством с которыми вряд ли хотело бы гордиться современное искусство. Фюлёп-Миллер со всей определенностью характеризует Мейерхольда как

*<....> государственного художника, чьё искусство принадлежит к важнейшим сподручным средствам коммунистической пропаганды и рассматривается самыми влиятельными кругами Советской России как значительнейший фактор власти[19, с. 118].*

Действительно, с помощью новой театральной эстетики власть пыталась «овладеть» классическим репертуаром, придать ему нужное идеологическое направление. Этот подход претендовал на то, чтобы стать эстетическим мейнстримом, и начало свое брал в первых пореволюционных годах. Журнал «Вестник театра» в первом же номере в качестве «установочной» статьи опубликовал статью члена коллегии наркомата РСФСР, одновременно заместителя редактора «Известий ВЦИК» и одного из лидеров Пролеткульта В. Керженцева «Можно ли “искажать” пьесы постановкой?». Обосновывая историческими примерами справедливость любой работы по приспособлению пьесы к современным потребностям эпохи, автор, в частности, писал:

*Да, идея автора исказится. Но что же из этого? Никто не станет выдавать переделанных пьес за подлинных. На афишах будет стоять «по Верхарну» или «по Шекспиру». Зато наш скудный репертуар обогатится рядом сценичных пьес, полных драматизма, близким нам по построению и темам[5, с. 4].*

О том, что подобный метод публикой воспринимался как насильственный, видно по реакции рабочей аудитории, которой и были адресованы «революционные» оперные постановки. Главной трибуной этой аудитории стал новый журнал «Рабочий и театр», который взял на себя функцию «обратной связи» между «производителем» искусства и его «потребителем»:

*Нельзя не заметить, что сплошь и рядом рабкоры и профессионалы резко расходились в оценках, и это не раз сбывало с толку не только*

*мало подготовленных, но и более или менее привычных к театру зрителей. Случалось, что профессионалы и рабкоры одинаково крайне отрицательно относились к одним и тем же явлениям. Но профессионалы ругали театры за недостаток внимания к новинкам и новаторству в постановках, рабкоры же за «левизну».*

*Так, например, режиссёры, исходя из желания «не растворять» актёра в больших живописных полотнах и учитывая экономические факторы трудного времени, видели выход в станках и конструкциях. <...> Но новому зрителю, выдаваемому все виды конструкций на своих клубных площадках, хотелось в театре масштабных, красочных зрелищ. И вот рабкоры доказывали, что «Фальстаф» в конструкциях близок к издевательствам над Шекспиром и поэтому зал наполовину пуст, а наличная половина зрителей не понимает того, что происходит. Постановщик же утверждал, что спектакль в старом стиле был бы скучнее, и публики было ещё меньше [7, с. 157-159]<sup>1</sup>.*

Проявление диктата режиссуры в музыкальном театре по времени совпадает с началом революционной эпохи. Во многом этот процесс подгонялся музыкальной критикой. Л. Сабанеев, как и другие борцы с «академизмом», обвинял оперный театр первых лет революции в саботаже:

*<...> он хотел сохранить в чистоте свои старые традиции и не пускать революцию в свои двери. Правда, иногда приходилось делать уступки, но они протекали в карикатурной форме, как, например, опыты антирелигиозной агитации в постановке «Золотого петушка» и «Фауста». Надо достигнуть чрезвычайно странной степени политической сознательности, чтобы поручить Мефистофелю антирелигиозную пропаганду [18, с. 66].*

Но рапмовской критике и такого рода актуализация казалась недостаточной. Л. Лебединский в статье, посвящённой проблемам комической оперы, отзываясь на ту же постановку «Золотого петушка», чтобы

---

<sup>1</sup> Речь идет о спектакле МАЛЕГОТа «Фальстаф» 1925 года (дирижер – С. Самосуд, «автор композиции» -- режиссер В. Раппапорт, художник – Н. Акимов).



привести негативный пример «отставания» оперного театра от нужд современности:

*Непонимание режиссурой своих задач принимает какой-то массовый характер. Возьмём «Золотой петушок» в Большом театре. Вместо того, чтобы дать реалистическую сатиру, Лосский (режиссер Владимир Лосский. – М. Р.) запутал её различными вывихами, дав кукольную комедию. Так, например, почему звездочёт не был изображён попом? Ведь в его лице представлено могущество религии, которая часто в столкновении с царизмом выходит победительницей [6, с. 19].*

Эстетическая тенденция развития театра и идеологическая тенденция эпохи шли здесь навстречу друг другу, и на первой слишком отчётливо виднелся отпечаток второй:

*Со второй половины десятых годов нашего века режиссёры и художники стали исподволь захватывать руководство оперными спектаклями. Ещё не было титула «главный режиссёр», но идеи об освежении, омоложении, осовременивании оперного спектакля, об изгнании с оперной сцены вампуки, рутинности, косности владели умами. За постановку опер стали браться не только музыкально неподготовленные режиссёры, но и буквально антимузыкальные по своей природе. <...> В основе всех режиссёрских концепций в опере лежали, по существу, два принципа. Первый – любое классическое оперное либретто должно быть переработано в сторону приближения к литературному первоисточнику или подвергнуто социологизации. Для этого все средства хороши: изменение текста, перемонтировка музыки, введение новых персонажей, разбивка одной картины на несколько, одной роли на две или на три, отказ от созданных автором партий травести и передача их мужчинам и т. д. и т. п. Вторым «принципом» было предпочтение хорошему пению игровых моментов. Всё меньше и реже думали о качестве голоса, о его постановке, о бельканто, почти не упоминали вокального образа: всё было сосредоточено на драматической игре. Прежде всего говорилось о том, что «типаж подходящий», «хорошо произносит слова», «хорошо держится на сцене» и т. д. <...> Социологизация спектаклей стала входить в плоть и кровь театров. При актеатрах*

*около середины 20-х годов была создана специальная студия со странным названием «Мамонт» (Мастерская монументального искусства – М. Р.). Первой её задачей было усовершенствование произносимых со сцены текстов [7, с. 326-327, 341-342].*

Переделка либретто с самого начала 1920-х оказывается главным способом адаптации классического оперного наследия. Кульминацией той «эпидемии», которая имела неоднократные рецидивы на протяжении 1920 – 1930-х годов, представляется 1924 год, когда было объявлено сразу о нескольких готовящихся премьерах: «Король забавляется» («Риголетто»), «В борьбе за коммуну» («Тоска»), «Жизнь за народ», «Серп и молот», «За власть народа» (все три – по «Жизни за царя»). Первый номер журнала «Музыкальная новь» за 1924 год открывается этой же темой соответствия опер классического репертуара запросам нового зрителя:

*В опере всё то же, что и 100 лет назад. «Вечное, святое» продолжает улаживать наш слух без малейших изменений, как будто театр по-прежнему служит для купцов и бар, а революции и не было. Несколько новых постановок старых опер («Севильский цирюльник», «Золотой петушок») подчёркивают лишь внешние изменения (декорации, костюмы), трактовка же содержания – остаётся старой, убогой, не выявляющей основных характернейших ценных сторон этих опер. Такой подход, ставящий во главу угла форму и совершенно игнорирующий содержание, свойственен старому художнику дореволюционной эпохи и чужд современности; в самом деле, новый потребитель требует лишь то, в чём есть содержание, близкая ему художественная правда, способная увлечь и расширить его кругозор. Вот основная причина тому, что опера чужда рабоче-крестьянскому слушателю и не может обогащать его музыкальной культурой, сконцентрированной в её формах, её «высокие» традиции, мертвеющие, окостенелые формы предпочитают скорее ломаться, нежели приспособляться к новым требованиям[2, с. 1].*

В передовице органа пролетарских музыкантов ситуация с оперными театрами разъяснена без обиняков. Речь, как видим, идет не об убыточности новых или ранее созданных постановок. Не говорится здесь

и о несоответствии музыки запросам современного слушателя. С несколько наивным прямотушием авторы статьи указывают на истинную и главную причину неприятия оперы: это то, что они называют «содержанием», то есть текст и сюжет – те компоненты музыкально-драматического произведения, которые выражены через слово. Все высказывания рабкоров так или иначе подтверждают и подгоняют развитие этой тенденции:

*Администрация и артисты будут говорить, что они привыкли к «Пиковой даме», постановка старая, роли хорошо заучены, да и музыка чудесная. Ну, а что «Пиковая дама» – вещь социально вредная, что она ничего не даёт рабочему зрителю, не расширяет его кругозора – это их не касается! [1, с. 17]*

Тот же автор пишет о «воспевании русской императрицы с подмостков оперной сцены» (имея в виду, по-видимому, «Пиковую даму»).

Титулованные персонажи раздражают рабкоров и в сюжете «Мазепы»:

*Вся эта история, когда Мазепа, опираясь на шведских королей и борясь как бы за независимость Украины, хотел лишь стать у власти сам, напомнила мне недавнее время [там же].*

Тени Скоропадского и Пилсудского, возникающие в воображении политически подкованного зрителя, вызывают к новой интерпретации классики:

*Сама собой напрашивается соответствующая переделка текста оперы и, возможно, сокращения её музыкальной части [там же].*

Оперная музыка слишком явно и слишком опасно «означена» словом. Именно воздействие слова в музыкальном театре и требовалось нейтрализовать. На протяжении 1920-х годов тенденция переработки классики, её насильственной актуализации набирала силу. Новая пролетарская публика и профессионалы своего дела шли навстречу друг другу:

*Не одни рабкоры «перегибали палку» в своих претензиях к оперному театру – им помогали и рецензенты и теоретики. Б. В. Асафьев, В. М. Беляев, Н. П. Малков (он же Исламей) и другие также нередко*

*становились на крайние позиции. Штурмовали старый театр, но всё же не теряли чувства меры в своих претензиях И. И. Соллертинский, Н. М. Стрельников. Б. Э. Мазинг, С. А. Грес. Много стали писать и режиссёры – С. Э. Радлов, В. Р. Раппапорт, Г. К. Крыжицкий, К. К. Тверской и другие. Стало принято, чтобы перед премьерой участники её подготовки излагали своё кредо вообще, мысль данного представления в частности. Основные тезисы большинства выступлений сводились к следующему: все силы нужно приложить к тому, чтобы создать советскую оперу, созвучную эпохе. <...> Классику нужно воспринимать сугубо критически, не считаясь не только с текстом, но и с музыкой, то есть брать лучшие куски музыки и монтировать их в соответствии с содержанием; любой ценой облегчить доступность музыки и содержания, всячески активизировать средства выразительности. <...> Наступил период, когда казалось реакционным, становилось неловко идти против течения и охранять классику от кощунственных посягательств...[7, с. 161].*

Хотя автор этих воспоминаний, известный переводчик оперных либретто С. Ю. Левик, пишет о социологизации с обличительных позиций, его собственные попытки «улучшить» классику представляются ему и с позиции прошедших лет вполне естественными:

*Я стал читать сотни незнакомых мне либретто в расчёте найти такие, от переработки которых должен выиграть классический репертуар» [7, с. 460].*

Выбор либреттиста пал на исторические сюжеты, поскольку в них <...> факты извращены. И не только извращены, но социально неверно освещены [там же].

Вот характерное описание причин и следствий такого подхода на примере работы Левика над «Пророком» Мейербера. Отвечая на вопрос переводчика, зачем нужна переработка либретто, дирижёр и инициатор новой редакции отвечает:

*А ты прочти «Крестьянскую войну в Германии» Энгельса и либретто и сам ответишь на свой вопрос.*

После этого, потратив год на изучение оперы, переводчик пришел к заключению, что <...> в клавире больше нейтральной музыки, чем революционной, больше лирики, чем пафоса [там же].

Признавая выразительную силу музыки «Пророка», Левик и спустя тридцать с лишним лет после работы над либретто заключает:

*Советский театр не может принять и воспроизвести типичный продукт клеветы буржуазной науки на один из интереснейших эпизодов революционной борьбы немецких крестьян [7, с. 461].*

В дальнейшей аргументации Скриб и Мейербер поверяются Энгельсом и Лениным. Музыка должна быть подчинена требованию «исторической правды»:

*В первых четырёх актах достаточно было сделать купюры и чаще всего не переводить стихи Скриба, а текстовать вокальную строку иным содержанием. Но пятый акт был написан мною совершенно заново. Для него пришлось позаимствовать музыку из других произведений Мейербера [7, с. 464].*

Характерно, что, саркастически описывая опыты музыкального театра по редактированию классики, противник их сам резко устремляется по тому же пути. Таков был общий дух революционной эпохи. Не только в самой России, но и за её пределами новая театральная тенденция по актуализации классики воспринималась как решавшая конкретные идеологические и даже политические задачи. На эту тему история с переделкой «Пророка» (так и не увидевшей света рампы по внутритеатральным причинам) предлагает в высшей степени символический эпилог:

*В период подготовки «Пророка» я опубликовал в парижском «Менестреле» большую статью о своей работе. Вскоре пришло письмо от одного из сотрудников «Гранд-Опера» с рекомендацией познакомить театр с моей переделкой. Я раздобыл французский клави́р, вклеил в него допечатанные ГАТОБом страницы, перевёл все изменения и дополнения текста на французский язык и послал. Недели через две клави́р был возвращён.*

*Отдельно посланным письмом меня в исключительно вежливой форме извещали, что Академия музыки («Гранд-Опера») должна ставить классические произведения только в их первоначальной форме. Однако среди вклеенных страниц осталась коротенькая записка дирижёра Рюльмана на имя директора, в которой было только пять слов: *Brillant, mais laissons aux bolcheviks!* (Блестяще, но оставим большевикам!)...[7, с. 465-466].*

Подобная тенденция просматривается до второй половины 1930-х годов. Так, на главной оперной сцене страны в 1928 году лирическая опера «Лакме» Л. Делиба давалась под названием «Англичане в Индии» – либретто было кардинально переделано с целью отражения классовой борьбы порабощённых индусов против колонизаторов; в 1930 – «Тоска» с уже предсказуемыми «революционными» акцентами сюжета; в 1933 – «Трубадур», где главный герой оказывался вожаком крестьянского восстания; в 1934 – «Гугеноты» с активной актуализацией народных сцен. Заметим, однако, что, как и в случае с песенным жанром, подобные опыты не встречали поддержки со стороны критики, воспринимаясь как поучительные неудачи на пути обретения советского репертуара. Так, обращает на себя внимание история активных попыток приспособления музыки глинкинской «Жизни за царя» советскими либреттистами к новым идеологически выверенным текстам, активную заинтересованность в которых проявляли театры, встречая отпор со стороны руководящих художественной политикой официальных инстанций, что может составить отдельный интригующий исследовательский сюжет.

Практика «переделок» обычно рассматривается историками музыки в качестве курьеза [2, с. 46]. Вероятно, пришло время осмыслить ее как одно из проявлений общей тенденции, характерной для художественных процессов этого периода и объективно отражающей основополагающие принципы мышления ранней советской истории – переломной эпохи построения новой культуры, нацеленной на активное «омассовление» классического наследия. Этот краткий очерк дает основания провести некоторые аналогии с сегодняшним днем, что может послужить обоснованию более фундаментальных сходств двух периодов.

### Список использованной литературы

1. [Бек А.] Рабкоры о музыке / Ра-Бе // Муз. новь. — 1924. — № 10. — С. 17.
2. В опере... // Муз. новь. — 1924. — № 1. — С. 1.
3. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке : документированное исследование / Е. С. Власова. — М. : Классика-XXI, 2010. — 455 с.
4. Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр / И. Гликман. — Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1989. — 352 с.
5. Керженцев В. Можно ли «искажать» пьесы постановкой? / В. Керженцев [П. М. Лебедев] // Вестник театра. — 1919. — № 1. — С. 4.
6. [Лебединский Л. Н.] О комической опере / Л. // Муз. новь. — 1924. — № 10. — С. 19.
7. Левик С. Ю. Четверть века в опере / С. Ю. Левик. — М. : Искусство, 1970. — 535 с.
8. Раку М. Г. Глинка в генеалогии советской музыки / М. Г. Раку // О Глинке. К 200-летию со дня рождения : сб. ст. / отв. ред. и сост. М. П. Рахманова ; ГЦММК им. М. И. Глинки. — М., 2005. — С. 22—38.
9. Раку М. Г. «Естественный отбор» в советской музыкальной культуре и процессы рецепции итальянской оперной классики [Электронный ресурс] / М. Раку. — Режим доступа: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/?p=373>. — Загл. с экрана.
10. Раку М. Г. Метаморфозы «Лебединого озера». Краткий курс истории одного мифа / М. Раку // Неприкосновенный запас. — 2001. — № 01(15). — С. 56—64.
11. Раку М. Г. Миф о Чайковском и власть / М. Раку // Муз. академия. — 2001. — № 1. — С. 76—81 ; №2. — С. 75—85.
12. Раку М. Г. «Мифологичные» структуры советской музыкально-эстетической мысли 20-х — 30-х годов / М. Раку // Миф. Музыка. Обряд : сб. ст. / отв. ред. и сост. М. И. Катунян. — М., 2007. — С. 151—159.
13. Раку М. Г. Проблема «содержания» в советской музыкально-критической полемике 1920-х — первой половины 1930-х годов / М. Раку // История отечественной теории музыки : сб.ст. / ред.-сост. Е. Дерунец ; РАМ им. Гнесиных. — М., 2011. — С. 165—194.
14. Раку М. Г. «Работа над Бетховеном» в советской культуре 20-х годов / М. Раку // Русская музыкальная культура. Современные исследования / отв. ред. и сост. В. Б. Валькова. — М., 2004. — С. 149—173. — (Труды / РАМ им. Гнесиных ; вып. 164).
15. Раку М. Г. Рецепция творчества Н. А. Римского-Корсакова в советской культуре / М. Раку // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре : к 100-лет. со дня смерти композитора : по материалам конф. / ГЦММК им. М. И. Глинки. — М., 2009. — С. 186—204.

16. Раку М. Г. Советское и постсоветское «житие» Вольфганга Амадея Моцарта» / М. Раку // Моцарт в движении времени : по материалам междунар. конф. / ред.-сост. М. Катунян. — М., 2009. — С. 243—255.
17. Раку М. Г. Становление советской музыкальной эстетики как мифотворческий процесс / М. Раку // Искусство XX века: элита и массы : сб. ст. / [под ред. Б. Гецелева, Т. Сидневой]. — Н. Новгород, 2004. — С. 245—258.
18. Сабанеев Л. Музыка после Октября / Л. Сабанеев. — М. : Работник просвещения, 1926. — 165 с.
19. Fülöp-Miller R. *Fantasie und Alltag in Sowjet-Russland. Ein Augenzeugenbericht von R. v. F.-M.* / R. Fülöp-Miller ; hrsg.v. Eckhard Siepmann. — Berlin (West) ; Hamburg : Elefanten Press Verlag, 1978. — 175 S..
20. Raku M. *La «selezione naturale» nella cultura musicale sovietica e la recezione del melodramma italiano* / Marina Raku // *Il Saggiatore musicale. Rivista semestrale di Musicologia.* — Bologna, 2009. — Anno XVI, № I. — P. 35—73.

УДК 78.071.2 : 792.54 “312”

**Марина Нестьева**

#### **В ПРОТИВОВЕС ПРОИЗВОЛУ «РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА»**

*В статье раскрываются проблемные аспекты современной музыкально-сценической режиссуры. С этих позиций рассматриваются спектакли опер «Франциск Ассизский» О. Мессуана, «Волиебной флейты» и «Cosi fan tutte» В. А. Моцарта, «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, «Агриппины» Г. Ф. Генделя, а также «Totenmesse» с «Реквиемом» В. А. Моцарта. Делается акцент на необходимости постановочных решений, исходящих из особенностей музыкальной драматургии, что гарантирует защиту художественного результата от неорганичных привнесений.*

**Ключевые слова:** режиссерский театр, опера, спектакль, свето-цветовая партитура, драматургия

**Марина Нестьева**

**НА ПРОТИВАГУ СВАВІЛЛЯ «РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ».** У статті розкриваються проблемні аспекти сучасної музично-сценічної режисури. З цих позицій розглядаються вистави опер «Франциск Ассізький» О. Мессіана, «Чарівної флейти» і «Cosi fan tutte» В. А. Моцарта, «Тристана та



*Изольди» Р. Вагнера, а також «Totenmesse» з «Реквіємом» В. А. Моцарта. Робиться акцент на необхідності театральних рішень, котрі виходять з особливостей музичної драматургії, що захищає художній результат від неорганічних нашарувань.*

***Ключові слова:** режисерський театр, опера, вистава, світло-кольорова партитура, драматургія.*

**Marina Nestyeva**

**IN OPPOSITION TO THE FREE WILL OF THE «DIRECTOR'S THEATRE».** *This article focuses on the problem aspects in modern musical and scenic production. From this perspective it deals with the performances of the operas «Saint François d'Assise» by O. Messiaen, «Die Zauberflöte» and «Cosi fan tutte» by W. A. Mozart, «Tristan und Isolde» by R. Wagner, «Aggripina» by G.F. Händel and «Die Totenmesse» with «Requiem» by W.A. Mozart. The author emphasizes the necessity of staging solutions caused by the specifics of musical drama art which ensures protection of the art quality from the non-organic interferences.*

***Key words:** director's theatre, opera, performance, colour-light score, dramatic art.*

В течение нескольких десятилетий так называемый «режиссерский театр» содействовал плодотворному развитию оперного искусства. Он успешно боролся с вампукой, губившей тогда многие представления, раскрепостил певца, способствовал драматургической стройности спектакля. В оперу хлынули постановщики из кино и драмтеатра. Некоторые из них были очень музыкальны. И природные данные, и интуиция помогали им свежо прочитывать оперные произведения, принципиально не вклиниваясь в их оригинал. Речь идет, прежде всего, о классике. Однако, как известно, ничто не стоит на месте. И наступил момент, а вернее постепенно возник процесс, когда «режиссерский театр», завоевывая все более активно ведущие позиции, воображая себя единственным автором-распорядителем представления, стал переживать явный кризис.

Вот «болевы́е точки» этого кризиса, главные из которых сегодня уже можно определенно сформулировать. Так, постановщики, вышедшие чаще всего из драмы или кино, переносили в оперный театр законы, для него не характерные. В частности, такое свойство, как причинно-следственные

связи. Но в опере главное – развитие, движение *эмоции*, а вовсе не констатация того, почему исчез герой, кто его убил и как он спасся. Сказанное убедительно объясняет, кстати говоря, как обращались гениальные композиторы прошлого с крайне запутанными либретто, особенно в барочную эпоху. На самом деле их не интересовало отражение всех деталей сюжета, они вышелушивали из вязкой массы подробностей главное для себя, на чем можно было построить *эмоциональный каркас*. Возвращение причинно-следственных связей сегодня и построение на их основе драматургии спектакля поэтому не плодотворно. Тем более, когда они выстраиваются за счет показа эмоциональной стороны произведения. Все чаще ныне, не удовлетворенные историей, рассказанной в оригинале оперы, режиссеры придумывают свою историю, приближенную к современным реалиям. Дескать, чтобы быть лучше понятыми аудиторией, в том числе молодежной. Результат чаще всего плачевный. Теряется глубина подтекста, заложенная в первоисточнике, сочинение становится одномерным, плоским. Нередко меняется и сам жанр оригинала. Что же при этом происходит с самой звучащей музыкой композитора-классика? Чаще всего *ничего*. Она может звучать плохо, может звучать отлично. Но, как правило, на звучании музыки изменение сюжета, переодевание героев и заново придуманная история никак не отражаются. Ни в интерпретации партитуры, ни в темпо-ритме спектакля, ни в тембровых метаморфозах певцов. Наконец, ставить оперу берутся режиссеры, не имеющие опыта в данном жанре. Поэтому они попросту боятся певцов и с ними по-настоящему не работают. Отсюда и новации, произошедшие с персонажами, выглядят механистичными и формальными.

В этой статье я попытаюсь представить пути, авторы которых их выбирают для противовеса тенденции «захвата власти» нынешней режиссерской братией и при этом стараются не только действовать в соответствии с законами, предписанными партитурой и либретто, но и предложить нестандартное толкование классического произведения.

Прежде всего, подчеркну общеизвестное: возросшую в последние лет двадцать *роль визуальной культуры*, которая подчас становится главным драматургическим двигателем спектакля. Сравним для начала две примечательные постановки сложнейшей для интерпретации оперы –

«Франциска Ассизского» классика XX века Оливье Мессиана. Особая сложность сценического толкования этой оперы заключается в том, что произведение Мессиана, как и многие произведения прошлого века (написано в 1985 году), конечно же, тяготеет к оратории и разворачивается скорее по законам внутреннего движения, чем внешнего. Вторая принципиальная трудность, тоже, кстати, сегодня характерная, состоит в том, чтобы как-то соотнести подробнейший сценический (вплоть до костюмного ряда) план композитора, заявленный в партитуре, с собственными представлениями постановщиков. Тем более что и зальцбургскую постановку, которую я видела в 1998 году, и более позднюю осуществляли незаурядные амбициозные личности. Сам композитор признавался: «В Святого Франциска Ассизского я вложил все свои ритмы, все краски своих аккордов, все голоса моих птиц, можно добавить, всю мою веру». Это монументальное произведение – грандиозный универсум, мистерия, длящаяся около пяти часов, – итог мировоззренческих и художественных исканий Мессиана, своего рода энциклопедия его творческих приоритетов.

Напомню, законодатель дум и мод современной сцены, американец Питер Селларс и его постоянный партнер, сценограф Георгий Цыпин, чтобы реализовать свой замысел на зальцбургской сцене *Felsenreitschule*, воспользовались своеобразным сочетанием предельно естественного с предельно искусственным. На сцене мы видели натурально растущее дерево, большой деревянный помост, устремленный вверх слева, справа – мощные деревянные же квазистроительные «леса». Вместо задника реальная каменная стена старинной крепости с аркадами. Более подходящего пространства для разыгрывания истории из жизни великого «естественника» трудно придумать. Но Селларс в дополнение к этому ввел противоположный по происхождению пласт и в качестве сценического лейтмотива использовал развешенные по всему пространству сцены телевизионные мониторы. На них возникали различные картины природы – фрагменты кустов, деревьев, цветов, изображения всякой живности; в эпизоде проповеди птицам – на экране самые разные пернатые, в частности экзотические; в сцене «Стигматов» – окровавленные руки и ноги распятого на кресте человека. При этом важно: смены изображений ритмически были

согласованы с музыкой Мессиана. Помимо прочего, возникал еще один параллельно развертываемый визуальный ряд – на большой электрической раме, расположенной в торце деревянного помоста, взаимодействовали разные цвета, составляя цвето-колористический фон звуковому ряду.

Похоже, что авторы нового спектакля, показанного в 2003 году на фестивале Руртриеннале, воспользовались идеей цветомузыки и довели ее до совершенства. Этот «Франциск Ассизский» оказался гораздо более статичным, чем знаменитая зальцбургская постановка Селларса – Цыпина, и главным двигателем действия в данном случае стала инсталляция, выполненная нашим соотечественником, ныне американцем Ильей Кабаковым и его женой, Эмилией Кабаковой. Над пространством Бохумского *Jahrhunderthalle*, где были расположены большая часть оркестра и хор, а также узкая полоса сцены-помоста, под углом 60 градусов нависал гигантский купол, олицетворяющий купол католического храма. Развертываемая внутри купола цвето-световая партитура, собственно, и руководила всей драматургией спектакля. Как утверждает сам художник, она должна была отражать музыкальные и драматические перипетии партитуры композитора (световое оформление – Жан Калман). Для меня это утверждение не всегда было бесспорным. Порой возникающие по принципу меняющихся витражей эффекты казались произвольными. Но в некоторых местах рождалось потрясающее впечатление. Например, в сцене «Стигматов», когда буйная игра красок внутри купола словно повергала на колени Франциска, который корчился на узком помосте-сцене, и вы почти осязали, как его метят эти кровавые знаки. Или другая впечатляющая картина – в момент смерти Франциска купол загорался ослепительно белым светом – таинственным светом непостижимой вечности.

Игра света и цвета в инсталляции Кабаковых – то главное, что отличает данную сценическую версию. В остальном же ее можно назвать скорее аскетичной (сценический образ – Джузеппе Фриджени. Недаром даже не понадобилось специально обозначать режиссера). Костюмы (автор Робби Дуйвеман), за исключением Прокаженного и Ангела, обычные монашеские, движения персонажей скупы и не суетливы. Кроме узкой полосы сцены, задействован проход на дальнем

плане, на котором чаще всего возникает Ангел, одетый в белое и с прозрачными крыльями. Пожалуй, единственная по существу театральная сцена – это сцена с Прокаженным. Он в белом полотняном костюме, подпоясанный бичевой; руки Прокаженного обвязаны широкой черной лентой, которая тянется к фигуре, как видно олицетворяющей болезнь. Вся фигура, ползущая по полу рядом с Прокаженным и неотрывная от него, спеленутая той же самой черной лентой, что и руки Прокаженного. Когда Франциск после долгих колебаний подходит к Прокаженному и накладывает на себя часть ленты (так символически показан поцелуй, зафиксированный в эпизодах жития святого Франциска), то лента, которой обернуты руки, начинает разматываться (что делает сам Франциск). В процессе этого фигура «болезни» постепенно встает во весь рост и замирает в виде креста, уже отделившись от исцеленного и очистившегося Прокаженного.

При таком чрезвычайно статичном зрелище от артистов требуется особое мастерство. И они соответствовали этим требованиям в полной мере. Тембровые метаморфозы – почти единственное, чем пользовались певцы, достигая очень впечатляющих результатов в обрисовке каждого из действующих лиц, большинство которых обитатели монастыря. Специально выделю Жозе ван Дама – бессменного исполнителя труднейшей роли, которому в свое время посчастливилось работать с самим Мессианом. По слухам выдающийся певец-актер на первом представлении пережил сердечный приступ. Еще бы – находиться на сцене почти пять часов в сильнейшем духовном напряжении! Но он пропустил лишь один спектакль. Тот же, на котором я присутствовала, провел с потрясающим вживанием в образ. Ван Дам сам утверждает: чтобы исполнять эту партию, надо перевоплотиться во Франциска. Конечно, всякий актер перевоплощается в играемый образ. Но редко кому приходится исполнять Франциска Ассизского. Певец действительно необыкновенно сросся со своим героем. И мне было понятно, почему, несмотря на нездоровье, он не смог отказаться от этой роли – для него акта высокого Служения. Все интерпретаторы были замечательными. Кроме ван Дама, особо отмечу и актрису Хайди Грэнт Мерфи в роли Ангела с ее ровной, плавной светоносной кантиленой, и Кеннета Ригеля в роли Прокаженного с его виртуозными изменениями – от истеричного, взбудораженного,

отчаявшегося больного к мудрому спокойному единомышленнику чудом излечившего его Франциска. И главное – все это происходит почти без разработанной пластики, а в основном с помощью тембровых метаморфоз.

На Зальцбургских подмостках стараниями дирижера Кента Нагано и исполнителей (помимо Халле-оркестра Манчестера – участника спектакля, тут были задействованы дополнительные группы ударных инструментов, вплоть до индонезийского оркестра гамелан, электрический инструмент «Волны Мартено», а также Арнольд-Шенберг-хор) прояснялись для слушателей трудности и тонкости языка Мессиаана, как ладово-гармонические, так и метро-ритмические, колористические. Течение этого огромного полотна воспринималось под управлением Нагано как естественное и доступное. Очень органично выглядели в интерпретации противопоставления фресковой монументальности многоуровневых страниц партитуры скромным, ясным, почти камерным эпизодам, резкой интервалики, «рваной» ритмики в духе Берга в сцене с Прокаженным – чистоте простого благозвучия, связанного с образом Ангела.

Не менее знаменитый дирижер Сильвейн Камбрелен трактовал партитуру Мессиаана несколько иначе, чем Кент Нагано. Она звучала в его трактовке более ярко-характеристично, хотя темпы скорее воспринимались как замедленные (симфонический оркестр Баден-Бадена и Фрайбурга, хор Кельнского радио). При этом всегда было ошутимо внутреннее движение, и не упускалась возможность выделить колористическую, живописную сторону оркестровки Мессиаана. В итоге создавалось впечатление полифонически взаимодействующих компонентов музыкально-театральной ткани спектакля: простые по рисунку партии певцов сочетались со сложнейшими у оркестра, изощренная свето-цветовая партитура инсталляции – с предельно скупым мизансценированием. Однако во всем этом побеждала м у з ы к а, услышать и воплотить которую пытался Мессиаан, музыка – о чем неоднократно в спектакле заявляет Ангел, – которой Бог отвечает на вопросы людей.

Как полную победу визуальной культуры можно рассматривать другой из увиденных мною спектаклей – «Волшебную флейту» Моцарта. Здесь явно отражены самые передовые тенденции современного музыкального театра. Принципиальное новшество – в этом спектакле нет

разговорных диалогов. Вместо них новый текст – 24 стиха на основе прежних диалогов Шиканедера создал испанский поэт Рафаэль Аргулоль, приблизив их к восприятию современных людей. Эти стихи на немецком языке доносит дикторский голос из динамика. Кроме того, они же, уже в написанной форме, возникают на плоскостях, которые в тот или иной момент служат экраном, в виде разнообразных геометрических фигур, превращаясь всякий раз в некий орнамент.

Главная инициатива этого в высшей степени нетрадиционного зрелища находится в руках известной каталонской труппы *La Fura dels Baus*. Поэтому, прежде всего, надо назвать сценографа, автора концепции и костюмов Хауме Пленса, режиссеров Алекса Олле и Карлоса Падрисса, осуществляющего видеоряд Франка Алеу и художника по свету Альберта Фаура. Да, тут ощутимы признаки масскультуры, с которой охотно заигрывает академическая культура. Например, Папагено въезжает на сцену на самокате, а Царица ночи появляется вовсе на конструкции, напоминающей строительный кран. Три дамы в их обтягивающих трико одеты вполне в духе современных попдив. Однако, основной секрет постановки не в этом. Восемь больших белых матов, которые авторы называют модулями, вершат действие, создают атмосферу и являются, как это ни странно звучит, основными персонажами этого представления. Потому что из-за своей способности к бесконечным трансформациям, умению «вдыхать» и «выдыхать», надуваться и сжиматься они уподобляются живым существам. Не знаю, из какого материала сделаны эти маты, однако гибкость его уникальна. Несколько рабочих, правда, среди них иногда оказываются и артисты хора, управляют модулями, надувают их с помощью специальных приспособлений или сдувают, катаясь по полу, и своими телами доводя их до маленькой тряпочки. На наших глазах маты обретают способность двигаться, загораясь красным цветом и «преследуя» Папагено, превращаются в кровать или в деревья или в лестницу. Внутри них порой «зависают» разные фигуры, в зависимости от ситуации соответствующим образом освещенные. Эти модули символизировали микрокосм человеческого мозга, где только и могут происходить, по мнению авторов спектакля, события притчи под названием «Волшебная флейта», где переплетены фантастика и реальность, мечты и действительность, настоящее и будущее, где нет однозначно

злых или добрых персонажей, где все постоянно движется и изменяется. Не раз авторы спектакля выказывали свое незаурядное остроумие. Тогда, например, когда вдруг сверху начинали сыпаться маленькие белые мячики, которые заполняли бассейн, принесенный на сцену. В нем бултыхались Моностасос с Паминой – так решена сцена соблазнения принцессы.

При этом был сохранен сюжет, с музыкой Моцарта ничего недостойного не происходило. Более того, почтение к ней обеспечивало уже то, что за пультом стоял знаменитый аутентист и специалист по Моцарту Марк Минковски. Дирижер вместе с музыкантами Лувра – Гренобля очень живо, полнокровно трактовали партитуру, отлично артикулировали, замечательно выстраивали ансамбли; хор Руртриеннале безупречно строил, баланс между всеми звучащими компонентами выдерживался идеально. Солисты же, несмотря на то, что все они соответствовали корректному профессиональному уровню, особо выдающимися качествами не отличались. Необычность ситуации заключалась в том (думаю, что не ошибаюсь), что солисты такого уровня были в ы б р а н ы с п е ц и а л ь н о. Каждый персонаж, по замыслу постановщиков, – прежде всего многозначный символ, не просто носитель добра и зла. Возможно, действующие лица скорее маски, чем живые люди, отражают прежде всего типическое, а не индивидуальное. Поэтому тут просто не нужны были выдающиеся певцы. Однако, несмотря на явное господство визуальной стороны, использование самых современных технологий, звучанию музыки здесь ничего не мешало. Петь знакомые популярные арии оперы певцам было удобно, режиссеры не требовали от них принимать при этом те или иные неудобные позы, чаще всего солисты пребывали в этот момент в статичном состоянии. Конечно, сочетание маскультуры, сюрреализма и современных технологий – вполне в духе постмодернизма. Хотя это сочетание здесь продумано до мелочей, и постановщики заставляли нас все время разгадывать заданные ими загадки, даже после спектакля, отчего сохранялся сильный эффект послевкусия.

Еще об одном спектакле, поставленном выдающимся немецким режиссером Вилли Деккером, который удалось посетить на том же Руртриеннале, уместно сказать в связи с затронутой в статье темой. Его режиссура обладала свойствами аскетичности, она лишь подчеркивала



драматургические рельефы музыки и усиливала ее чарующую красоту. Речь о «Тристане и Изольде» Вагнера. Действие разыгрывалось с помощью двух огромных белых плоскостей. Одна из них была в основном статична, другая, наоборот, подвижна. Первая служила сценой, на ней, собственно, происходило действие в очень свободной форме. Иногда герои сидели в разных ее концах, иногда возлежали в естественных непринужденных позах; здесь же разыгрывались очень действенные, драматически острые диалоги, демонстрирующие накал подлинно артистического темперамента. Что касается второй белой плоскости, то она являлась как бы эмоционально-психологическим локатором. В зависимости от перемены состояния персонажа она принимала различные ракурсы, что отражало внутреннее состояние героев: тревогу, беспокойство, одержимость, одиночество, замкнутость. В начале последнего действия между плоскостями образовывался словно разрыв – темная бездна, видимо, изображающая отдаленный остров, на котором лежал бездыханный, тяжелораненый Тристан.

Важную роль в сценографии играл огромный шар-экран, на котором в ударные моменты действия возникали потрясающей выразительности инсталляции. Этот шар-экран, отражавший переживания героев, тоже принимал разные обличья: то он огромный белый или темный, то удалялся как планета и казался песчинкой в галактике. Сделано это было с огромным вкусом, чувством меры и мастерством. На шаре-экране появлялись очень красивые картины. Среди них и волны, метафорически изображающие непреодолимую страсть, охватившую Тристана и Изольду, и любовные картины в духе «сплетенье рук, сплетенье ног, судьбы сплетенье...». В кульминации любовного дуэта обе плоскости становились темно-коричневыми, будто для героев спускалась наконец-то долгожданная, лелеянная ими ночь. По ночному небу рассыпались маленькие шары, наподобие большого, словно мощь огромной всепобеждающей любви распространялась на весь мир (видео Момме Хинрихс, Торге Моеллер; свет Андреас Грютер). Подчеркну еще раз: только две плоскости и инсталляции на шаре-экране воплощали все богатое содержание оперы. Тут вовсе не было реквизита. А искусство видео-художников вдохновляло и захватывало, в отличие от очень многих примеров в других спектаклях, где видео использовалось формально и чисто иллюстративно.

В нескольких словах режиссер В. Деккер сформулировал свою концепцию, которая и была воплощена на сцене. Так, по его мнению, Тристан и Изольда в своей страсти вступают в страну «нирвана». Поэтому так важен момент «небытия». Единственная возможность изобразить невидимое – это простота. Сцена не должна иметь четких параметров; все должно перетекать одно в другое: любовь – в ненависть, день – в ночь. Разумеется, без потрясающего звучания музыки в этом спектакле впечатление от него не было бы столь сильным. Под управлением молодого дирижера Кирилла Петренко симфонизированная драма Вагнера была представлена во всей своей красоте и силе. Он подчеркивал все жанровые места, чутко аккомпанировал, держал слушателя в постоянном напряжении, в звучании вовсе не было пустых мест.

Примечательная тенденция, обнаружившая себя в последнее время, – оригинальный сплав составляющих спектакля самого разного происхождения. Всегда считалось, что у драмы и у оперы свои законы. Но оказалось, что в эпоху постмодернизма, когда все со всем беспрепятственно способно сочетаться, драматическое и музыкальное искусства вполне уживаются «под одной крышей». Приведу наиболее характерные примеры.

На сцене берлинской *Komische Oper* я посетила *Totenmesse* («Месса смерти»). Премьера в 2008 г.). По правде сказать, поначалу спектакль вызвал отторжение в связи с сочетанием заведомо несочетаемого. Потому что знаменитый Реквием Моцарта весьма причудливо взаимодействовал в этом представлении с шестью драматическими сценами, созданными драматургами Армином Петрасом и Яном Кауенховеном на основе интервью с пациентами хосписов. С одной стороны, замысел неожиданный и нестандартный. С другой, зная, что режиссер Себастиан Баумгартен, автор идеи и постановщик, вообще очень социально ориентирован, можно было представить себе, что и тема смерти здесь будет поднята не только в философском плане, но и как социальное явление. В современном обществе смерть – рутинный тривиальный акт, – утверждает Баумгартен. Соединяя драматические сцены с великой музыкой сильнейшего обобщающего и эмоционального накала, постановщик словно предлагает обществу взглянуть на себя со стороны, чтобы понять, до какой степени цинизма оно дошло, относясь обыденно-равнодушно,

формально к одному из самых значительных, величественных событий, и в качестве единомышленника призывает гений Моцарта.

Дело в спектакле чаще всего происходило в клинике. Здесь разыгрывались разные ситуации, так или иначе связанные со смертью, и рассматривались взаимоотношения разных персонажей. Шкала переживаний была достаточно широка – обреченность и истерика, фарс и страдание. Перед нами были представлены фрагменты разных жизненных обстоятельств. Гротескность, а иногда даже комичность некоторых ситуаций отзывалась древними обычаями, распространенными у некоторых народов, восприятия смерти как оргиастического действия. Ситуации, представленные в драматических сценах, были заведомо снижены, приземлены. Тем более впечатляло их взаимодействие с музыкой Моцарта. Сразу скажу, что хор (хормейстер Роберт Хайманн) и оркестр *Komische Oper* под управлением дирижера Маркуса Пошнера и солисты заслуживали самой высокой оценки. Честно говоря, спектакль так эмоционально забирал тебя, что во время исполнения вообще уходили мысли об его уровне. Однако когда после первой драматической сцены над залом из первых рядов партера вдруг взмывал хор в каждодневных костюмах и начиналась первая часть Реквиема, публика испытывала сильнейшее эмоционально-смысловое воздействие. Хор звучал на редкость стройным монолитом, и его форте захватывало объемом и насыщенностью звучания. Бывало, что хористы и солисты-певцы участвовали в действии и функционировали на сцене как равноправные драматические актеры. Здесь поражали их органика и соответствие мастерству драматических артистов, которые участвовали в спектакле. Вокалистам, кроме всего, ведь еще положено петь и до чего свободно и выразительно они это делали!

Причудливость сочетаний драмы и музыки здесь особенная. Эти сочетания – видимо, так задумано – можно трактовать по-разному. Определенно одно: музыка Реквиема приподнимала, обобщала, возвышала разыгрываемые ситуации, снимала с них приземленность и обытовленность. Мы словно присутствовали при постоянном диалоге, диалоге спорящих о смысле и значении такого важного явления, как смерть. Получалось словно по Эйзенштейну: именно из бытовых обстоятельств способен вырасти настоящий символ, родиться ритуал, подлинное обобщение...

Другой вариант объединения драматического представления и музыки предлагала постановка ранней (1709) оперы Генделя «Агриппина» (впервые в России). На первый взгляд, это вроде бы обычная копродукция спектакля Национального государственного театра оперы и балета республики Северная Осетия-Алания, показанного на своей сцене в рамках VII Международного фестиваля «В гостях у Ларисы Гергиевой» с Мариинским театром, молодыми специалистами из того же Петербурга. Но присмотримся поближе и оценим творческие и продюсерские таланты Ларисы Абисаловны как руководителя беспрецедентного проекта. Именно она задумала соединить отличных драматических артистов местного русского театра имени Е. Вахтангова с местным же оркестром и с певцами, бывшими академистами, а ныне, в основном, молодыми солистами Мариинки. В результате жанр представления стал именоваться опера-драма. Были привлечены и композиторы – авторы оркестровой редакции, Софья Сиракян – автор сценической редакции и режиссер спектакля. Драматическую адаптацию и стихотворный текст осуществила Ася Волошина, сочинив по существу пьесу на основе чрезвычайно запутанного либретто В. Гримани, автором костюмов стала Ольга Ростропра, сценографом – Юрий Сучков. Все названные специалисты – молодые петербуржцы. Зачем понадобилось столь экстремальное вторжение в оригинал «Агриппины»? Не секрет, что старинная опера предоставляет сценическим интерпретаторам большую свободу постановочных решений. Ведь в отличие от целиком авторского текста оперы XIX века, для текста опер предшествующих столетий характерна *вариативность*. Более того, театр, в частности Генделя, *требует* активного вмешательства, и только в этом случае становится *живым*. Взаимоотношения людей и богов, максимально сближенных в своих намерениях, реакциях, разыгрываются в этой «Агриппине» в очень условной обстановке. Поучительность рассказа, однако, актуальна во все времена. Этим и силен настоящий миф.

Чтобы осуществить такой дерзкий план, как постановку – пусть и в адаптированном варианте – «Агриппины» Генделя, необходим был музыкальный руководитель, которым стал Евгений Кириллов. Не забудем, что он имел дело с музыкантами, не имеющими опыта в освоении подобной стилистики, не говоря уже об их некачественных инструментах.

И, тем не менее, с помощью двух питерских композиторов, которые приспособили партитуру к составу осетинского оркестра, дирижер справился с труднейшей задачей и в отношении выверенного динамического рельефа, и по части агогики, и в смысле живости артикуляции, и в плане аккомпанемента певцам-солистам. Словом, можно сказать, что Кириллов приобрел неоценимый опыт и, главное, доказал, что он способен овладеть стилем барочной оперы.

Органику спектакля во многом определила режиссер Софья Сиракян. Прежде всего, это проявилось в остроумном и логичном решении пространства. Актеры русского драматического театра, разыгрывающие пьесу на основе либретто, действуют в основном на авансцене. Певцы, изображающие богов, появляются из глубины сцены, по временам и, в зависимости от драматургической ситуации, приближаясь к людям и вступая с ними во взаимоотношения. Молодому постановщику замечательно удалось создать именно *взаимоотношения* драматических артистов с певцами, что вообще-то невероятно сложно и мало кому удается. Потому что тут различно все – способ существования на сцене: одни говорят, другие поют; несходен язык: у одних русский, у других итальянский. Несмотря на все это, такие взаимоотношения выглядят на редкость естественными, особенно в кульминационных «хорах», когда обе «партии» действуют сообща и объединены едиными пластическими жестами и подсмотренными в соответствующих искусствах квазискульптурными группами. Оркестр, опять же по распоряжению режиссера, находится на сцене, что позволяет ему сохранить умеренную динамику звукоизвлечения, присущую барочной музыке. Правда, иногда занавес, отделяющий обиталище богов от среды людей, несколько глушит звук, но, думаю, это дело поправимое. Каждый образ решен Сиракян не просто индивидуально, а в комплексе свойств. Продумано все: костюм, пластическая партитура, световое оформление, парик. Тут необходимо сказать и о художниках спектакля, роль которых неоценима. Сценограф Юрий Сучков для обиталища богов создал впечатляющую облакоподобную декорацию с воронкой посередине, откуда, собственно, появляются боги в глубине сцены. Художник по костюмам Ольга Ростростра придумала костюмы, которые выявляют характер персонажей, более всего богов, в высшей степени оригинально. Одежания обитателей

неба хороши и по причудливости покроя, и по цветовой гамме, и по деталям, позволяющим определить их предназначение. Интересно, что свойства костюма и пластические жесты как бы зависят друг от друга, или, точнее, словно порождают друг друга. Это касается не только богов, но и одетых в строгие одинаковые светло-бежевые римские тоги героев-людей. Что же до персонажей-богов, у них это свойство выражено особенно ярко. Скажем, прозрачный костюм Венеры дополнен изящнейшей эротической игрой артистки с белой тканью. Авторы спектакля «раздевают» ее лишь тонким намеком – смелым разрезом наряда. Вульгарности, грубости нет и в помине. Богиня охоты Диана, украшенная красивыми рогами, на сцене активна и действенна, у Амура белый костюм с ангельскими крыльями, соответствующий его подвижной «летающей» пластике. Миневра как носитель мудрости, наоборот, величава и малоподвижна. Общее свойство богов – котурны, на которых они появляются чаще всего. Продумано даже снятие котурн в определенные моменты, в частности, когда они могут помешать пению, но это во всех случаях обосновано драматургической ситуацией.

Напоследок об одной из самых основных составляющих этого спектакля и одном из главных его достижений. Это роль в нем певцов-солистов, исполняющих обитателей Олимпа. Напомню, что Лариса Абисаловна Гергиева считает необходимым для своих подопечных академистов не только ради художественного воспитания, но и для профессионального тренинга изучать, в частности, старинную музыку. И здесь мы воочию видим плодотворный результат такой педагогической позиции. Молодые артисты свободны в этой очень непростой стилистике, они поют уверенно, свободны в генделевской юбилейной технике, пока мало востребованной в Отечестве, притом, что у каждого персонажа нелегкие пластические задачи, как правило, много движения, и к тому же пение на котурнах тоже прибавляет трудности, хотя очень уж эффектно и работает на образ богов. Добавлю, что в «Агриппине» задействован также балет, который не всегда помогает развитию сюжета, иногда кажется иллюстративным, лишним, когда решается слишком стандартно для такого нестандартного представления. Однако, когда молодой московский балетмейстер Елена Мариниченко использует позы и жесты древних фресок, настенной живописи или пластику рисунков на

вазах, то искомый эффект достигается, и балетные сцены обогащают спектакль. В целом же он более чем удался. Несмотря на отражение событий I века нашей эры, представление кажется очень актуальным. Не нужны, оказывается, архисовременные режиссерские жесты, чтобы доказать: хитрость и коварство в борьбе за власть, преданность и верность в борьбе за любовь – категории вечные.

Безусловно, два описанных спектакля – своего рода эксперименты. Но необходимо подчеркнуть, что авторы этих представлений относятся к звучащей в них музыке с величайшим почтением – моцартовский ли это Реквием или адаптированный вариант «Агриппины» Генделя.

Третий спектакль, который мне хотелось бы присовокупить к двум прежним, увидел свет рампы в Пермском театре оперы и балета. Тут уж нет и речи об эксперименте, о каких-то нестандартных микстах. Казалось бы, что создатели этой *Così fan tutte* Моцарта шли вполне традиционным путем. И все же его толкование выглядело более чем свежо и при этом с почтением к Моцарту – да Понте, а не противореча им. На протяжении спектакля вас не покидало ощущение подлинной целостности, хотя основным творцом этой самой целостности был единственный человек – это его музыкальный руководитель, дирижер Теодор Курентзис, который и выстраивал драматургию, и помогал каждому из исполнителей наполнить его персонажа образным содержанием. И достигал этого с помощью идеальной трактовки текста Моцарта. Другие постановщики были ему в помощь, но он был главным, и в большой мере именно его руководство раскручивало интригу этой непростой оперы. Более того, казалось, что интонационные рисунки персонажей, украшенные агогическим и динамическим раскрасом, творили и мизансцену, настолько органичным выглядел их союз при любых сюжетных поворотах. Маэстро со своими музыкантами оркестра *Aeterna Musica* старается занять в нашей театральной практике почти пустующую нишу аутентичного исполнительства (речь именно о театральной практике, в инструментальном сообществе дело обстоит много лучше). Отсюда необыкновенно живая *артикуляция*, выразительность фразировки, прослушивание всего фактурного пласта, особая роль басовых голосов, импульсивный действенный темпо-ритм, до мельчайших деталей разработанный музыкальный синтаксис. При этом у солистов естественно

сближались по психологической достоверности произносимого текста арии и речитативы. Не с меньшей отдачей Курентзис смаковал и облюбовывал грациозную пластичность и очарование моцартовской лирики и заражал ими исполнителей и зал. А уж сколь совершенными и спетыми с абсолютной свободой ансамблями мы встретились в этом *Così*, говорить не приходится. При этом единственное, что оставалось неизменным, – умеренность динамики; ни тени грубости, форсировки; главенствовало элегантное, эстетически выверенное звучание. Таким образом, трактовка музыкального текста была разработана с ювелирными подробностями, поклоняясь кумиру Моцарту, но и позволяя себе творческую инициативу. В частности, дирижер предлагал нам и исполнителям чересчур быстрые и намеренно медленные темпы. Особенно любопытно это было наблюдать в первой половине оперы, когда несколько даже манерное, подчеркнутое выражение любовной привязанности у героев прекрасно выдавали некоторую, скажем так, поверхностность, своего рода ритуальность их чувств. Что логично корреспондировало по принципу контраста с ситуацией во второй половине оперы, когда, видимо, они действительно влюбились, поменявшись партнерами. Так это или не так, но я ощутила в трактовке дирижера подобную интригу.

Курентзис изложил в целом свою позицию следующим образом: «”Так поступают все женщины” – очень современный сюжет. Его легко “переодеть” в наше время, и так довольно часто делают. Но мне кажется, что при этом теряется прелесть дистанции. Для меня важно, что это старинная история, которая при этом очень-очень актуальна. А когда мы видим на сцене наших современников, теряется возможность удивляться тому, что уже двести лет назад могла возникнуть такая острая и для наших дней тема. Поэтому я хотел бы отстраниться от мейнстрима современной режиссуры и создать постановку в аутентичном стиле, причем чтобы и звучание, и костюмы, и декорации соответствовали духу эпохи. Такой подход даст возможность публике оценить всю гениальность прозрения Моцарта и да Понте» (из пресс-релиза). На самом деле создалось впечатление, что и режиссер, и художники шли в ногу с дирижером и нередко как бы передавали ему свои функции. В то же время они ненавязчиво, но явно помогали воплотить на сцене необходимую атмосферу. И костюмы были сшиты по лекалам галантного



века, и декорации копировали интерьеры неаполитанской виллы соответствующего времени. Драматургически точно и впечатляюще работала световая партитура (режиссер Маттиас Ремус, художник Штефан Дитрих). Удивительно, как не только в ариях, но даже и в ансамблях и, безусловно, отнюдь не в «сухих» по природе, но тут таких красноречиво выразительных речитативах певцы демонстрировали и свойства индивидуальных характеров персонажей, что заставляло следить за разворачивающейся интригой с неослабевающим интересом. В этом варианте опера кончалась многоточием – выстроившись в ряд, герои, поменявшиеся возлюбленными партнерами, застывают в некоторой растерянности – дескать, что будет дальше, неизвестно...

Разумеется, путей противодействия режиссерскому произволу гораздо больше, чем те, что приведены в данной статье. И их становится все больше. Будем надеяться, что ситуация с чрезмерными постановочными амбициями выправится, и авторы спектаклей будут ставить своей задачей проникнуть вглубь классических произведений, вытащить все те пласты содержания, которые в них таятся. Потому что на самом деле эти произведения потому и классические, что остаются навсегда актуальными. Важно только эту актуальность заметить и выделить.

### *ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ*

**Анфілова Світлана Геннадіївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна).

**Баєва Алла Олександрівна**, доктор мистецтвознавства, ведучий науковий співробітник Державного інституту мистецтвознавства, професор Державного інституту театрального мистецтва, член Співки композиторів Росії (м. Москва, Росія).

**Григор'єва Галина Володимирівна**, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв Росії, член Співки композиторів Росії (м. Москва, Росія).

**Данько Лариса Георгіївна**, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв Росії, завідувача кафедрою музичної критики Санкт-Петербурзької державної консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова, член Співки композиторів та Співки театральних діячів (м. Санкт-Петербург, Росія).

**Дегтярєва Наталя Іванівна**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії зарубіжної музики, проректор з наукової роботи Санкт-Петербурзької консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова (м. Санкт-Петербург, Росія)

**Демська-Трембач Мечислава**, доктор філософії, професор, ректор Інституту дослідження музики, завідувача кафедрою гуманітарних наук, професор Університету музики імені Фредеріка Шопена (м. Варшава, Польща).

**Драч Ирина Степанівна**, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна).

**Жаркова Валерія Борисівна**, доктор мистецтвознавства, професор, кафедра історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, завідувача кафедрою історії музики Київського інституту музики імені Р. М. Глієра. Проводила мастер-класи в Паризькому університеті Сорбонна, Національній музичній школі г. Френ (м. Київ, Україна)

**Жданько Андрій Миколайович**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, кафедра теорії музики та фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, кафедра історії музики (м. Харків, Україна).

**Зінькевич Олена Сергіївна**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, завідувача кафедрою історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, член *IMS* (Міжнародного музикознавчого товариства), член Спілки композиторів України (м. Київ, Україна).

**Іванова Ірина Леонідівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна).

**Мізітова Аділя Абдуллівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна).

**Нєстьєва Марина Ізраїлівна**, музикознавець, музично-театральний критик, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв Росії (м. Москва, Росія).

**Раку Марина Григорівна**, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Державного інституту мистецтвознавства, доцент Російської Академії музики ім. Гнесіних, завідувача музичною частиною Московського театру «Майстерня Петра Фоменка», відповідальний науковий редактор Нового зібрання творів Д. Д. Шостаковича (М.: *DSCH*), редактор інтернет-журналу «Мистецтво музики: теорія та історія» ([www.sias.ru](http://www.sias.ru)), член Комісії з музикознавства та музичної критики Спілки композиторів м. Москви (м. Москва, Росія).

**Роценко Олена Георгіївна**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувача кафедрою історії та теорії світової та української культури.

**Федосєєв Іван Сергійович**, доктор мистецтвознавства, Санкт-Петербурзька консерваторія імені М. А. Римського-Корсакова; член Міжнародного товариства Г. Ф. Генделя в Галле (Німеччина) та Міжнародного товариства з вивчення XVIII століття при Інституті

історії РАН (Москва), Почесний член Всеросійського музичного товариства. Автор понад 100 друкованих праць, сфера наукових інтересів – від епохи Баха та Генделя до музики XX століття (монографія «Оперы Г. Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне», СПб., 1996; розділ про творчість П. Хіндеміта в підручнику «История зарубежной музыки», вип. 6, СПб., 1999 т. ін., зокрема на іноземних мовах). Понад 600 виступів з лекціями, доповідями на Міжнародних, Всерадянських і Всеросійських конференціях, у вищих та середніх спеціалізованих навчальних закладах, на концертних сценах Москви, Санкт-Петербурга, Архангельська, Ашхабада, Великого Новгороду, Вільнюса, Волгограда, Донецька, Казані, Каунаса, Краснодару, Красноярська, Мурманська, Нижнього Новгороду, Одеси, Пскова, Ростова-на-Дону, Тбілісі, Хабаровська, Ярославля, а також у Німеччині (Галле, Берлін, Дрезден), містах республіки Зімбабве, Китаю (Пекін, Тяньцзін) (м. Санкт-Петербург, Росія).

**Цукер Анатолій Мойсейович**, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв Росії, академік Російської академії природознавства, голова Ростовського відділення Спілки композиторів Росії, завідуючий кафедрою історії музики Ростовської державної консерваторії імені С. В. Рахманінова (м. Ростов-на-Дону, Росія)

**Черкашина-Губаренко Марина Романівна**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України, завідувача кафедрою історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, член Спілки композиторів України (м. Київ, Україна).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Анфилова Светлана Геннадиевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина).

**Баева Алла Александровна**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, профессор Государственного института театрального искусства, член Союза композиторов России (г. Москва, Россия).

**Григорьева Галина Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов России (г. Москва, Россия).

**Данько Лариса Георгиевна**, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России, заведующая кафедрой музыкальной критики Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов и Союза театральных деятелей (г. Санкт-Петербург, Россия).

**Дегтярева Наталья Ивановна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург, Россия)

**Демська-Трембач Мечислава**, доктор философии, профессор, ректор Института исследования музыки, заведующая кафедрой гуманитарных наук, профессор Университета музыки имени Фредерика Шопена (г. Варшава, Польша).

**Драч Ирина Степановна**, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина).

**Жаркова Валерия Борисовна**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, заведующая кафедрой истории музыки Киевского института музыки имени Р. М. Глиэра. Проводила мастер-классы в Парижском университете Сорбонна, Национальной музыкальной школе г. Френ (г. Киев, Украина).

**Жданько Андрей Николаевич**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, кафедра теории музыки и фортепиано, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, кафедра истории музыки (г. Харьков, Украина).

**Зинькевич Елена Сергеевна**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины, заведующая кафедрой истории музыки этносов Украины и музыкальной критики Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, член *IMS* (Международного музыковедческого общества), член Союза композиторов Украины (г. Киев, Украина).

**Иванова Ирина Леонидовна**, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина).

**Мизитова Адиля Абдулловна**, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина).

**Нестьева Марина Израилевна**, музыковед, музыкально-театральный критик, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов России (г. Москва, Россия).

**Раку Марина Григорьевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, доцент Российской Академии музыки им. Гнесиных, заведующая музыкальной частью Московского театра «Мастерская Петра Фоменко», ответственный научный редактор Нового собрания сочинений Д. Д. Шостаковича (М.: *DSCH*), редактор интернет-журнала «Искусство музыки: теория и история» ([www.sias.ru](http://www.sias.ru)), член Комиссии по музыкознанию и музыкальной критике Союза композиторов г. Москвы (г. Москва, Россия).

**Рощенко Елена Георгиевна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории и теории мировой и украинской культуры Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина).

**Федосеев Иван Сергеевич**, доктор искусствоведения, Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; член Международного общества Г. Ф. Генделя в Галле (Германия)

и Международного общества по изучению XVIII века при Институте истории РАН (Москва), Почетный член Всероссийского музыкального общества. Автор более 100 печатных работ, сфера научных интересов – от эпохи Баха и Генделя до музыки XX века (монография «Оперы Г. Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне», СПб., 1996; глава о творчестве П. Хиндемита в учебнике «История зарубежной музыки», вып. 6, СПб., 1999 и др., в т.ч. на иностранных языках). Свыше 600 выступлений с лекциями, докладами на Международных, Всесоюзных и Всероссийских конференциях, в высших и средних специальных учебных заведениях и на концертных площадках Москвы, Санкт-Петербурга, Архангельска, Ашхабада, Великого Новгорода, Вильнюса, Волгограда, Донецка, Казани, Каунаса, Краснодара, Красноярска, Мурманска, Нижнего Новгорода, Одессы, Пскова, Ростова-на-Дону, Тбилиси, Хабаровска, Ярославля, а также в Германии (Галле, Берлин, Дрезден), городах республики Зимбабве, Китая (Пекин, Тяньцзин) (г. Санкт-Петербург, Россия).

**Цукер Анатолий Моисеевич**, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России, академик Российской академии естествознания, председатель Ростовского отделения Союза композиторов России, заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (г. Ростов-на-Дону, Россия)

**Черкашина-Губаренко Марина Романовна**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Академии искусств Украины, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, член Союза композиторов Украины (г. Киев, Украина).

***Наукове видання***

Видання Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського

*Затверджено Постановою Президії ВАК України*

*№ 1-05/8 від 22 грудня 2010 року*

*як наукове видання для публікації основного змісту дисертацій на здобуття наукових  
ступенів доктора та кандидата за спеціальністю «мистецтвознавство»  
(бюлетень № 1, 2011 р.)*

**Музика і театр в історичному часі та просторі**

**АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – VI**

Відповідальний за випуск **Драч І. С.**  
Редактори та упорядники **Іванова І. Л., Мізігова А. А.**  
Технічні редактори **Андрєєв Є. В., Мізігова А. А.**