

М. Р. ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО

**МУЗИКА І ТЕАТР
НА ПЕРЕХРЕСТІ ЕПОХ**

**МУЗЫКА И ТЕАТР
НА ПЕРЕКРЁСТКЕ ВРЕМЁН**

ТОМ 1

Київ, 2002

ББК 85.313(4УКР)

Ч48

Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох: Збірник статей: У 2 т. – Т. 1. – Київ, 2002. – 184 с.

Збірник наукових та критико-публіцистичних праць доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Марини Романівни Черкашиної-Губаренко присвячено 40-річчю її науково-творчої діяльності. М. Р. Черкашина-Губаренко у 1962 році закінчила Харківську державну консерваторію, у якій почалася її педагогічна та творча праця. З 1985 року живе і працює у Києві, завідує кафедрою історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. У збірці друкуються її наукові розвідки, статті, нариси, рецензії, створені протягом 1990-х років, а також останнім часом. У них висвітлюється широке коло питань музичного та театрального мистецтва, йдеться про концертне життя, про фестивалі, симпозіуми, оперні та балетні прем'єри, про інші культурні події, які відбувалися у цей період в Україні та за її межами. У переважній більшості статті було надруковано у наукових збірках, часописах, у тижневику «Дзеркало тижня», є і такі, що публікуються вперше.

Збірку розраховано на всіх, хто цікавиться сучасним художнім життям, теорією та історією мистецтва.

Автор проекту:

кандидат педагогічних наук, доцент

О. В. Михайличенко

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, професор

А. П. Лащенко

доктор мистецтвознавства, професор

С. В. Тишко

Редактор:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Л. А. Гнатюк

Публікується за рішенням ученої ради
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

ISBN

© М. Р. Черкашина-Губаренко, 2002

*Світлій пам'яті мого чоловіка
народного артиста України,
композитора Віталія Губаренка*



Марина Черкашина та Віталій Губаренко. 80-ті роки



Марина Черкашина. 60-ті роки

СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ

ЗА ЛАШТУНКАМИ БОГИНИ КЛІО

Муза історії Кліо любить влаштовувати на розвагу натовпу весело-криваві карнавальні видовища. Коли не вистачає хліба, такі театральні дійства стають особливо гучними. Сперечаються Фортуна і Добродійність. Пихата Кривда знущається над убогою жебрачкою Правдою. Показові судові процеси очолює сліпа Феміда.

Митці за давнім звичаєм поставляють сюжети. Цензори їх виправляють. Високі чини виступають в ореолі меценатів масових видовищ. Критики поведуться залежно від власного сумління: строчать наклепи, прикривають істину езоповою мовою, поділяють долю своїх героїв як в'язні тюремних камер. Коли ж публіка кидає театр, закликає до нових розваг, у спорожнілих приміщеннях з'являються поодинокі фанати-дослідники. Вони вірять у незнищенність правди, і тому шукають її сліди у вицвілих декораціях і старих костюмах, у залишках зіпсованого реквізиту та розкиданих сторінках кимсь переписаних ролей. Блукають мертвими полями колишніх битв ці шукачі перлин, чия праця бійців невидимого фронту залишається поза старанно відредагованими текстами готових видань.

Центральним сюжетом українського театру ХХ століття Кліо обрала історію життя, творчості, мученицької смерті і посмертної слави велетня національної культури Леся Курбаса. Події його земного буття перетворилися у сприйнятті нащадків на трагічно величні Пассії за Курбасом. Першим літописцем, що звів під однією обкладинкою все, що на ті часи можна було обнародувати, став учень Курбаса, режисер і дослідник Василь Степанович Василько. У 1969 році вийшов друком збірник за його редакцією «Леся Курбас. Спогади сучасників». На межі двох епох, «відлиги» і «застою», за офіційно дозволеним текстом збірника крилася прихована частина – сама історія його виникнення. Цю правду тоді доводилося ховати серед приватних паперів, що більше, ніж надрукована книга, свідчили про подвижництво учня.

Уже після смерті В. С. Василька його дружина надіслала старанно зібрані документальні свідчення моєму батькові, колишньому березильцю, актору, режисеру і театральному педагогу Роману Черкашину. У відповідь він писав: «Щойно скінчив читати надіслані Вами матеріали з архіву незабутнього Василя Степановича, й понад усе виняткову чотиритомну збірку листування, в якому так виразно розкриваються тернисті шляхи створення першої книги спогадів сучасників про О. С. Курбаса. Глибоко хвилюючі історичні, а головне – людські документи! А поза ними могутньо виростає образ Леся Курбаса, такого палкого, натхненного й відважного творця театру нової історичної сучасності, а за свого недовгого активного творчого життя так несправедливо трагічно знищеного, спотвореного й на довгі тридцять років приреченого на забуття, на вилучення з історії театральної культури». У цьому ж листі від 24 січня 1983 року згадується про роль покоління молодих митців 60-х років: «У Харкові вимогу почути правду про Курбаса сміливо заявила невеличка група студентів режисерського факультету Харківського театального інституту. Невдовзі по тому ще гучніше піднісся голос з такою ж вимогою київської студентської молоді». Потужна хвиля шістдесятництва породила сміливців, для яких ім'я Курбаса стало симво-

лом оновлення, гаслом у боротьбі з хуторянським провінціалізмом і послужливим плазуванням перед чужими авторитетами.

Ісус Христос сказав маловірному Хомі, коли той впевнився, що на тілі воскреслого Спасителя є сліди від розп'яття: «Тому увірував ти, що побачив Мене? Блаженні, що не бачили й увірували». Ті, хто увійшов у коло Курбаса в 60-ті¹, увірували, хоча й не бачили. Ця нова генерація не була однорідною, як не були ентузіастами-однотумцями ті, хто працював з Курбасом, зазнав його впливів, дивився його вистави. Серед «нових курбасівців» не було повної злагоди, виникали дрібні й серйозніші непорозуміння, часом непримиренні сварки. Однак вони демонстрували здатність піднятися над власними амбіціями, над різницею смаків і фахової підготовки. Згуртувавшись, четверо з новобранців взяли на себе тягар розповісти про українського театрального новатора та подвиг його життя прихильникам театрального мистецтва не лише в Україні, але й за її межами. Це були колишня киянка, а на той час професор Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії Наталя Кузякіна, режисер, поет і театрознавець Лесь Танок – опальний бунтівник, якого змусили поїхати з України і який натомість улаштувався у Москві, – його дружина, театрознавець Неллі Корнієнко, театрознавець киянин Микола Лабінський, який брав участь ще у першій збірці спогадів за редакцією В. С. Василька. Спільно вони почали готувати російськомовну книгу про Леся Курбаса для найбільш впливового тоді московського видавництва літератури з питань мистецтва «Искусство». Ішов 1978 рік. Задум до певного моменту треба було тримати у секреті. Як застерігала від розголошення таємниці у листі до Романа Черкашина Н. Б. Кузякіна, «завжди хтось знайдеться на благословенній Україні з тих, хто любить плювати собі ж у вічі».

Наталя Борисівна Кузякіна познайомилася з моїми батьками – Романом Черкашиним та Юлією Фоміною, в минулому актрисою, а в останні роки засновницею і хранителькою музею при колишньому театрі Курбаса, перейменованому на театр ім. Т. Г. Шевченка, – наприкінці 60-х років. Курбас і «Березіль» зблизили їх. Спочатку стосунки були суто офіційними. Наталя Борисівна була людиною безкомпромісною, характер мала прямий і суворий. У спілкуванні з колишнім березільцем, який був більш, ніж на двадцять років старшим за неї, вона обрала незалежний тон, обумовила право без зайвої дипломатії висловлювати все, що думала. До курбасівського оточення вона, здавалося, мала свої претензії. Адже багато хто з вихованців Майстра виявився слабкодушним і верхоглядним, забудькуватим, а то й просто підступним. Черкашина це нібито не стосувалося. У 1933 році він, молодий тоді актор, опинився у числі трьох сміливців, які під час жажливої публічної розправи над Курбасом підняли голос на захист свого мистецького керівника. Однак у перші роки знайомства Наталя Борисівна, схоже, і його не звільняла від спільної провини. Вона надсилала йому на рецензування свої праці про Курбаса і його театр, однак постійно підкреслювала, що не всі зауваження будуть для неї прийнятними: «Надто ми різні – і не просто як

¹ «У колі Леся Курбаса». Току назву мов цикл з чотирнадцяти радіопередач, які провела відомий театрознавець Наталя Єрмакова. За її словами, вперше вона почула про Курбаса на лекціях з історії літератури, які перед від'їздом до Ленінграду читала у Київському театральному інституті Н. Б. Кузякіна.

люди, а як представники різних поколінь!»¹. Однак з часом розбіжності ставали все менш помітними. Їх письмовий діалог і особисте спілкування тривали понад чверть століття, до самої смерті батька у листопаді 1993. На жаль, зовсім не надовго пережила його набагато молодша Наталя Борисівна. У сімейному архіві залишилося більше півсотні її листів та листівок. Батько їх старанно збирав, розуміючи цінність цих свідчень живого театрального процесу. Тут було викладено історію появи другої курбасівської збірки – сюжету не менш драматичного, ніж той, що вимальовувався у чотирьох книгах листів з архіву В. С. Василька.

До московської збірки Наталя Борисівна писала вступну статтю. Одержавши батьківські міркування щодо першого варіанту статті, деякі з них вона сприйняла з обуренням. Її роздратування викликали побоювання щодо «Народного Малахія» М. Куліша – п'єси, яка тоді все ще вважалася забороненою і підозрілою. Спробам пояснити причини вчиненого курбасівській виставі за цією п'єсою розгрому Наталя Борисівна дала відсіч: «Термінами “помилкова”, “шкідлива” я загалом уже не оперую, бо вони нічого не дають у контексті розмови про митця такого плану, як Куліш, – та й у розмові про мистецтво подібним термінам нема місця (коли йдеться про справжніх митців)». Наталя Борисівна звинувачує свого рецензента у прихильності до загальноприйнятих тоді формулювань і офіційних термінів – «настанов і запевнень у тому, що Курбас до останнього подиху вірив у все, що йому говорили від імені влади і партії». Більш гостро, ніж пропонує рецензент, вона інтерпретує конфлікт між двома провідними українськими театрами – курбасівським «Березолем» та Київським театром ім. І. Франка, на чолі якого стояв Гнат Юра. На її переконання, конфлікт цей мав принциповий характер і відбивав протилежні тенденції суспільного життя: «А в тому житті експеримент, самостійність пошуків і т. ін. ставали непотрібними. Тому-то переміг Юра, а не Курбас».

Якщо можна було прямо висловлювати незгоду у приватних листах до Романа Черкашина, то складніше було переконувати людей, які ніколи не чули і не знали про Курбаса і про український театр узагалі. На першому етапі роботи над московською збіркою зміст її не викликав очікуваної зацікавленості у невідомого з українським контекстом фахівця. «Найприкріше те, – ділиться Наталя Борисівна спільними неприємностями, – що коли увесь збірник переглянув зав. відділом “Искусство”, розумний і тямущий чоловік, то він сказав: “Вы хотели вызвать у читателей интерес и симпатии к Курбасу? Пока что этого нет, и личность его симпатии не вызывает”. І тут ми нічого не можемо зробити, бо сам Курбас у тих матеріалах, які ми можемо подати, тільки свариться з усіма, політиканствує і не займається творчими проблемами». Як вона напише трохи згодом, «роботи виявилось незрівнянно більше, ніж думалось, труднощі оволодіння матеріалом великі». Повноцінного уявлення про вистави, на жаль, рецензії 20-х років не давали, багато рідкісних матеріалів було втрачено. По крихтах складалася хронологія життя і творчості Л. Курбаса, над якою працював М. Лабінський.

Свідок тієї доби, мій батько, міг внести ясність у спірні питання і з'ясувати окремі подробиці. Тому кореспондентка постійно звертається до нього за роз'ясненнями. Як розшифрувати назву харківського ринку «Благбаз»?

¹ Лист від 16. 01. 1979 року.

М. Лабінський пропонує замінити на «євбаз», та чи правильно це? ¹. Які були очі у Курбаса? Адже у різних спогадах їх колір називають по-різному. У який колір було перефарбовано будинок «Березоля» у Харкові? Що можна згадати про величезну бібліотеку Курбаса і чи відома її подальша доля? Поряд з подібними запитаннями Наталя Борисівна постійно наголошує на необхідності занотувати все, що зберегла пам'ять. «Пишіть спогади!» – цей заклик повторює вона чи не в кожному листі. Адже з роками стає все менше тих, хто знав і бачив Курбаса. Багатьма з колишніх березильців залишилося непочутим її прохання: «Не мудрствуючи лукаво, запишіть усе, що ви пам'ятаєте про вистави: мізансцени, деталі, костюми та ін. – те, що здатна зберегти чіпка акторська пам'ять». У листі від 16 січня 1979 року, вкотре повертаючись до тієї ж теми, вона знову переконує: «Ви та єдина людина, яка знала Курбаса і з якою можна взагалі на цю тему говорити. А загальний докір акторам колишнього “Березоля” я б висловила вголос і зараз, – тільки що вже нікому».

Епопея підготовки московського збірника тривала майже десять років. За цей час відбувались несподівані зміни у видавництві, знімали старих і призначали нових редакторів, нові починали все спочатку: читали, сумнівалися, призначали нових рецензентів, вимагали доповнень, а потім скорочень. Однак у цій виснажливій тяганині були і свої плюси. Збагачувалася література про Курбаса, у тому числі мемуарна, з'являлися нові архівні знахідки. Написав свої спогади «Лесь Курбас у Харкові» і Роман Черкашин. Наталя Борисівна кілька разів переробляла власну статтю, а паралельно встигла написати ще кілька робіт, присвячених режисурі Курбаса, – не рахуючи інших праць.

І ось нарешті... «Відправила вам сьогодні збірник “Лесь Курбас” ². От і дожили ми з вами до його виходу у світ. А бували хвилини, коли мені здавалося, що ніяк ми не дочекаємося цієї книги. Безперечно, що має цей збірник свої недоліки і, можливо, чималі. Проте він уже існує, цікавить літературно-театральне середовище, отже – робить свою справу». Закінчувався 1987 рік, рік століття з дня народження Курбаса. Наталя Борисівна відчула, що з появою збірника ніби спокутувала свій застарілий гріх – погані слова, колись необачно сказані нею на адресу Лесе Курбаса у книжці «Нариси української радянської драматургії» (1958). Зовсім по-іншому виглядали тепер у її очах «розбіжності покоління», на яких колись вона наголошувала. Незвично для цієї стриманої жінки звучать фінальні фрази її передноворічного листа, у якому сповіщається радісна звістка про вихід довгоочікуваної збірки: «На порозі Нового року хочу сказати Вам і Юлії Гаврилівні: ви належите до числа (невеликого) найкращих людей, яких послала мені доля – знати, зустрічати. Я щаслива, що у вашій особі побачила тип тих українських інтелігентів, яких практично не знала – ні за умовами свого життя, ні через умови суспільного винищення подібних людей».

Artline. – 1997. – № 7–8.

¹ Благовіщенським або «Блабазом» і досі називають у побуті харківський центральний ринок за назвою кафедрального собору, що стоїть біля нього.

² Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / Сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк; вст. ст. Н. Б. Кузьякиной; редакц. коллегия Н. Б. Кузьякина, И. Ф. Драч, Л. С. Танюк. – М.: Искусство, 1987.

ДОМ МОЕГО ДЕТСТВА

Весной 1944 года в разрушенном войной Харькове началась эта история, в которой театр и дом сплелись в один клубок. Театр, о котором идёт речь, никак не хотел забывать своего некогда по-весеннему звонкого, а ныне опального имени «Березиль», хотя теперь назывался уже по-иному. Дом тоже имел своё имя – странное и совсем не театральное: «Табачники». Это было большое пятиэтажное здание в духе конструктивизма 20-х годов, расположенное напротив ещё не оправившегося от нанесённых ран Госпрома, наискосок от лежащего в руинах Дома проектов – того самого, куда в известном рассказе М. Зощенко сбежала из соседнего зоопарка обезьяна. Район Харькова, в котором все эти здания находились, был совершенно особенным. Он начал застраиваться, когда ещё не рассеялась мечта о новой индустриальной столице Советской Украины. От этого остались у окружающих домов свои родовые имена – Табачников, Химиков, Шверников, Профработников, Специалистов.

В престижных домах партийной элиты поместили «верхушку» – тех немногих, кого ещё раньше причислили к «золотому фонду» украинской культуры. Ещё несколько семей жили в «химиках». Все остальные оказались не только партнёрами по сцене и участниками одной театральной команды, но и соседями по подъездам, площадкам, коммунальным кухням. Дом «табачников» превратился таким образом в модель закулисного театрального мира – шумного, многоликого, еженедельно рождающего свои коллизии и оставшегося в памяти в образе сложной многоэтажной конструкции и в форме рождённого самой жизнью устного театрального эпоса.

Мы, дети, воспринимали эту жизнь с высоты собственного роста. Но и для нас сцена не мыслилась без её продолжения в актёрский быт, а герои самых знаменитых, к тому времени уже ставших классическими спектаклей – «Дай сердцу волю, заведёт в неволю», «Талан», «Тевье-молочник», «Ярослав Мудрый», «Шельменко-денщик» – ходили с нами одними дорогами в театр и домой, заходили на огонёк как добрые соседи, преображаясь из народных артистов Евгения Бондаренко, Полины Куманченко, Михаила Покотило, Софии Федорцевой в дядю Женю, тетю Полю, дядю Мишу, тётю Соню.

Чудом казались постоянно наблюдаемые метаморфозы из бытового образа в сценический. Иногда сами жизненные ситуации превращались в черновые репетиции неких неведомых спектаклей. Талантливейший комик Михаил Фёдорович Покотило и дома с женой Полиной Куманченко, и при встречах во дворе, и в парадных словно бы не выходил из актёрского состояния. Всё его поведение представлялось талантливой импровизацией. Он обыгрывал свои настроения, то ли всерьёз, то ли по-настоящему ревновал Полину, ругался с нахлом-котом, был то добродушен, то впадал в гнев – демонстрировал целую гамму разнообразнейших чувств и неизбывную гибкость актёрской психики. Совсем иной была рядом с ним Полина – всегда в форме, всегда подтянутая женщина-актриса, хранящая про себя наработанные приёмы актёрской техники.

Наша квартира в первом подъезде под номером первым играла роль общей прихожей – как бы служебного входа в гудящий театральный улей. Иждивенцев в нашей большой семье всегда было больше, чем получающих зарплату, поэтому еды и прочих жизненных благ не хватало. Но на плите неизменно варилась ведровая кастрюля какого-нибудь супа, лепился целый таз простых демок-

ратических вареников, а каждый входящий в дом воспринимался как гость, которого немедленно нужно кормить. Двери в квартиру никогда не закрывались. В разные времена здесь дневал и ночевал пришлый люд: на стуле в коридоре дремал старичок-дежурный охранявший подъезд от бандитов, оставляла ведро и веник параллельно подрабатывающая на стороне уборщица, к отцу приходили заниматься студенты театрального института и актёры, которым он помогал в работе над ролью. Всегда тянулся народ к известной своей общительностью маме, актёрской карьере которой, безусловно, помешало разросшееся в годы войны семейство (в эвакуацию с мамой поехали обе её сестры с детьми, так мы и жили все вместе одним кланом).

При воспоминании о театральном доме всплывают в памяти смешные «звериные» истории. Актриса на маленькие роли Ярослава Косакивна – галичанка, окончившая гимназию в Вене, до ареста матери говорившая в доме по-немецки и до самой смерти сохранившая в своей библиотеке немецкие книги, – была известной кошатницей и как-то подарила нам котёнка Ваську с кривым от рождения хвостом. Когда он подрос, то, к нашему удивлению, оказался девочкой, в конце концов утратившей невинность и разродившейся большим числом котят.

А кот в уважаемом бездетном семействе народных артистов Лидии Крыницкой и Григория Козаченко отличался неприятной привычкой лазить через балкон к Радчукам. Фёдор Радчук тоже был народным, а его жена – строгой учительницей, пресекавшей беспорядки и кошачий произвол. Как-то после спектакля голодные Лидия Антоновна с Гришей сетовали на то, что в доме – шаром покати. Вдруг открывается балконная дверь и торжественно входит кот с курицей в зубах. Хозяйка в ужасе, курица явно сворована прямо из кастрюли с балкона соседей. Лида её хватает, стучит к Радчукам и с извинениями пробует вернуть украденное владельцам. Учительница с презрением отказывается в пользу вора-кота. Но не тут-то было! Кот получил своё маленькое поощрение только после того, как курица была положена на сковороду, прижарена и с удовольствием съедена хозяевами.

А на пятом этаже разыгрывается юмористическая сценка с маленькой собачкой, которую приобрели темпераментная комедийная актриса Нина Лыхо и её муж Миша Волошин, мужчина внушительного роста. Собачка решительно не желает лаять. И теперь Нина и Миша, вернувшись с репетиции, по очереди становятся на четвереньки перед испуганно забившимся в угол щенком и лают столь же самозабвенно, полностью входя в образ, как привыкли на сцене. После нескольких уроков несчастное существо потеряло сознание и, по словам ветеринара, чуть не получило инфаркт.

Как и в самом театре, в этом доме входили в соприкосновение и взаимно обогащались разные поколения, а также разные национально-культурные традиции. Свято хранили память о Лесе Курбасе и обо всём, связанном с эпохой национального возрождения 20-х годов, украинские дома Ярославы Косакивны, Софии Федорцевой, вернувшейся из ссылки Анны Бабиивны (муж которой, режиссёр Януарий Бортник, был арестован и расстрелян вскоре после ареста Курбаса), скромной актёрской пары Тоси Смереки и Андрея Макаренко и, конечно же, знаменитой представительницы рода Старицких Орыси Стешенко. Последняя вскоре после войны уехала в Киев, где прославилась как переводчица. В

этом кругу знали языки, хранили украинские книги, вспоминали об общении со многими яркими личностями. Федорцева начинала свой путь в среде культурной элиты Львова, была близко знакома со Стефаником. Косаківна вспоминала о подруге своей матери Ольге Кобылянкой, книги которой стояли у неё на полке, о связях родителей с семейством Грушевских. Анна Ильинична Бабиівна и с Курбасом, и с Марьяном Крушельницьким – преемником Курбаса на посту художественного руководителя харьковского театра – впервые встретила в Тернополе, где выступала в труппе «Тернопольских театральных вечеров». Она знала польский язык, свободно читала по-французски, в театре её называли режиссёром-надомником из-за умения и желания помогать актрисам в подготовке новых ролей. В быту все упомянутые «галичане» и украинцы говорили, а также писали по-украински, а с русской грамматикой некоторые, напротив, были на «вы».

Наша и ещё некоторые актёрские семьи были русскоязычными, несмотря на то, что отец мой считался знатоком украинского языка и много лет преподавал сценическую речь в театральном институте, пост проректора которого долгое время занимал. Смешанная языковая среда была в доме директора театрального института Дмитрия Ильича Власюка, театрального художника и педагога. Его жена-еврейка и дети говорили по-русски, сам же он только по-украински. Во многих еврейских семьях тех лет украинский язык был в почёте. Прекрасно владел им и актёр Семён Кошачевский, позднее, как и мой отец, преподававший сценическую речь. Так получилось, что на первом этаже во втором подъезде поселились три еврейские семьи – Кошачевские, занимавшие отдельную квартиру, и жившие в одной квартире Немзеры и Мановичи. Сам Манович, как и жители соседних подъездов Петр Абрамович Аграновский и могучая женщина Фира Гаремова, принадлежал к племени опытных евреев-администраторов, которые уверенно управляли театральными кораблями в большинстве тогдашних театров. Саша Немзер вошёл в историю театра как актёр одной талантливо сыгранной роли. Незабываемый был он в «Тевье-молочнике» в образе Лейзер Вовка. Тот давний харьковский «Тевье» стал любимым спектаклем горожан, прежде всего благодаря гениальному исполнителю главной роли Марьяну Крушельницкому, а также всему актёрскому ансамблю. Еврейская культурная прослойка играла в те годы огромную роль в жизни города, составляя большую часть меломанов, страстных театралов, посетителей литературных вечеров, школьных учителей музыки.

Вспоминая театр и дом моего детства, думаю о том, насколько прекрасными они были, несмотря на все бытовые неурядицы. Рождённое в трудные годы актёрское братство не давало угаснуть идеалам, за которые отдал жизнь никогда не забытый своими воспитанниками Лесь Курбас.

Зеркало недели. – 1999. – 8 октября.

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА НА СВИДАНИИ – С ПУШКИНЫМ

Эта история началась в 1925 году, в пору их счастливой студенческой юности. Трое друзей, студентов Киевского музыкально-драматического института им. Н. Лысенко – девушка и два её поклонника – однажды сбежали с нудного собрания, сели в поезд и поехали на свидание... к Пушкину. Городок с поэтическим названием Белая Церковь когда-то славился знаменитыми садами

графини Александры Браницкой. Теперь же названный в её честь парк Александрия, куда забрели друзья, был пустынен и безлюден. Всё здесь содержало следы давно отшумевшей жизни. Вокруг, как и в те далёкие времена, чаровала своими красками золотая осень. Юноши читали девушке стихи любимого поэта. Они разожгли костёр на поляне и решили не спать до утра. Аллея любви, ломанные беседки, водопад, озеро. И Пушкин незримо присутствовал здесь строками знаменитых стихов:

*Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звёзды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листья.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет...*

Свидание с Пушкиным в Белой Церкви решило судьбу всех троих. Девушка выбрала из двух поклонников того, кто останется верным спутником её жизни до конца дней. Соперник выступил в роли благородного рыцаря, когда влюблённая парочка ещё раз сбежала – теперь уже не с собрания, а из института и из Киева. Будущих актёров манила Москва, легендарные театры, о спектаклях которых столько читали и слышали. Морозной зимой в канун Нового года отвергнутый поклонник провожал на киевском вокзале Романа и Юлию и в последний момент сунул записку к своему приятелю, студенту Московского литературного института Арсению Тарковскому с просьбой на первое время приютить беглецов.

«Вы кто?» – спросила занесённых снегом путешественников открывшая дверь московской коммуналки соседка. «Ромео и Джульетта», – с удивлением услышала в ответ. А будущий известный поэт радушно принял романтическую парочку. Чтоб накормить их обедом, он, не задумываясь, вытащил из заполнивших всё пространство стопок книг небольшую пачку, которую снёс к букинистам на Сухаревку. Но ночевать молодожёнам пришлось врозь у разных знакомых Арсения. В его крохотной комнатухе для этого не нашлось места.

За время, прожитое в Москве, Роман и Юлия увидели на сцене гениального Михаила Чехова, посмотрели лучшие спектакли московских театров, попали на похороны Сергея Есенина. Юля начала учиться в балетной студии Большого театра. Роман читал стихи самому Качалову и по его совету поступил в студию Юрия Завадского. На жизнь ему приходилось зарабатывать, выступая в полуправильных труппах из безработных актёров, которые оперативно сколачивали в те годы делки-антрепренёры. Без денег, вечно голодные, без постоянного жилья, они вскоре поняли, что мёдовому месяцу пришёл конец, пора возвращаться и восстанавливаться в институте. А в Киеве судьба преподнесла им уникальный сюрприз. Их пригласил на работу в свой театр «Березиль» руководитель и создатель этого новаторского коллектива, человек, о встрече с которым мечтали все украинские актёры, Лесь Курбас. Так осенью 1928 года начался в Харькове, куда был переведён театр Курбаса, их первый березильский сезон.

Через пять лет на печально знаменитом разгромном собрании, где по указанию высшего партийного начальства будут клеймить Курбаса и снимать с поста руководителя театра, только трое смельчаков выступят в защиту гениаль-

ного режиссёра-новатора и своего учителя. Среди этих троих окажутся самый старший и уважаемый актёр Иван Марьяненко и молодой Роман Черкашин.

Пройдёт ещё четыре года. Курбас будет уже арестован в Москве и сослан на Соловки, где его в конце концов расстреляют. У театра заберут его имя, превратив в один из образцово-академических коллективов с регламентированным репертуаром и строго контролируемой художественной политикой. Регламентацией сверху определится и цикл мероприятий, которыми Украина и другие союзные республики будут отмечать столетие со дня смерти Пушкина. По команде в феврале 1937 года пушкинское слово в украинских переводах впервые прозвучит со сцен украинских театров. Премьеры состоялись одна за другой: 10 февраля – пушкинский вечер, включивший в одну композицию лирические стихи и две «маленькие трагедии» – «Скупой рыцарь» и «Каменный гость» в Харьковском театре им. Т. Г. Шевченко (бывшем «Березиле»); в тот же день – «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость» в Запорожском театре им. М. Заньковецкой; 11 февраля – «Каменный гость» в Житомирском областном театре; 22 февраля – «Борис Годунов» – в Киеве в театре им. И. Франко.

Но официальный сценарий памятных пушкинских дней не лишил украинских читателей и зрителей всеми любимого «своего Пушкина». Новая встреча с поэтом вновь оказалась поворотной в судьбе актёра Романа Черкашина. «Датский» пушкинский спектакль, который готовился как внеплановый, стал режиссёрским дебютом Черкашина, первой доверенной ему самостоятельной работой в новом качестве. Знаменательной была встреча в совместной работе двух курбасовцев и березильцев, не запятнавших свою совесть предательством, – маститого Марьяненко и режиссёра-дебютанта Черкашина. Роль барона Филиппа в «Скупом рыцаре», сыгранная Марьяненко с удивительным проникновением в сложный трагический мир пушкинского героя, в первую очередь определила успех спектакля шевченковцев у зрителей. Другой несомненной актёрской удачей стала полная очарования и женственности Лаура в интерпретации жены и музы Леся Курбаса, замечательной украинской актрисы Валентины Чистяковой.

Дочь русского оперного певца, выросшая в Москве, Чистякова в отрочестве и юности увлекалась Скрябиным и Блоком, слушала Шаляпина, занималась балетом и готовилась к поступлению в консерваторию. Встреча в Киеве с Лесем Курбасом, который был старше восемнадцатилетней Валентины на тринадцать лет, изменила её жизнь. Она стала березильской актрисой, спутницей Курбаса. В театре им. Т. Г. Шевченко, где она продолжала работать и после ареста и ссылки Курбаса, в её таланте раскрылись новые трагические грани, выявлению которых во многом способствовал драматизм личной судьбы.

Позднее, уже после войны, Роман Черкашин и Юлия Фомина именно в доме Чистяковой познакомятся, а затем и сдружатся с одним из самых известных в то время интерпретаторов пушкинской поэзии, прекрасным русским чтецом Дмитрием Журавлёвым. Бывший харьковчанин, Журавлёв охотно выступал с концертными программами в родном городе. А после этих выступлений тесный круг близких по духу людей собирался у Валентины Чистяковой – не только знаменитой актрисы, но и талантливой собеседницы, блестяще образованной женщины, знатока поэзии, литературы, музыки. На таких дружеских встречах также нередко звучала поэзия Пушкина. Его стихи охотно читали и Дмитрий

Журавлёв, и Роман Черкашин. Неоднократно выступал Черкашин с пушкинскими программами и в открытых концертах, и на встречах со студенческой аудиторией. А поэма «Медный всадник» в переводе Максима Рыльского записана в его исполнении в фонд Украинского радио.

Авторитетный педагог, много лет возглавлявший кафедру сценической речи в Харьковском театральном институте, Черкашин готовил большие поэтические программы, включавшие монографические циклы из стихов Блока, Маяковского, Тычины, Шевченко. Но именно Пушкин остался для него и для его верной подруги, с которой прожили долго и счастливо 66 лет, самым дорогим и любимым, возвращая к дням их прекрасной романтической юности.

*Зеркало недели. – 1999. – 27 февраля.
[За подписью Мария Пальчевская].*

ПУШКИН – ВПЕРВЫЕ НА СЦЕНЕ УКРАИНСКОГО ТЕАТРА

В год столетия со дня смерти Пушкина украинский театр впервые берётся за воплощение его драматических произведений. Впервые пушкинское слово в украинских переводах звучит со сцены в интерпретации украинских актёров, воспитанных совершенно на ином репертуаре и стилистике. Новые задачи осваивались с разным успехом. Чтобы понять, в какой атмосфере начинался здесь «пушкинский год», нужно вкратце коснуться предшествовавших ему событий.

К началу 1937 года был уже завершён разгром всего, что было талантливым и новаторским в украинской культуре 20-х годов, проходивших под лозунгами национального возрождения. Деятели этого «расстрелянного возрождения», как назовут его позднее, по большей части находились на широких просторах сталинского ГУЛАГа, где многим так и не дадут досидеть назначенные сроки. Смерть других наступала ещё в застенках НКВД, бесследно для близких они исчезали либо добровольно пускали пулю в лоб. Тем же, кому было суждено жить и творить в обществе строящегося социализма, приходилось привыкать к чётким командно-административно-репрессивным методам руководства искусством.

По команде в феврале 1937 года отмечалась украинскими театрами и пушкинская дата. Премьеры спектаклей отстояли одна от другой буквально на несколько дней. 10 февраля – пушкинский вечер, включавший лирические стихи и две «маленьких трагедии», «Скупой рыцарь» и «Каменный гость» в Харьковском Украинском драматическом театре им. Т. Г. Шевченко. В этот же день – «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость» в Запорожском театре им. М. Заньковецкой. 11 февраля – «Каменный гость» в Житомирском областном театре, 22 февраля – «Борис Годунов» в Киеве, в театре им. И. Франко. Здесь спектакль ставила московская бригада. С переносом столицы Украины из Харькова в Киев на театр им. И. Франко возлагалась задача превращения в первую, образцовую сцену, столь же эталонную, как и ставший всесоюзным эталоном МХАТ.

Но официальный сценарий памятных пушкинских дней не смог лишить украинских читателей и зрителей всеми любимого «своего Пушкина». Встреча с творчеством великого поэта стала вехой на пути тех, кто создавал «датские» пушкинские спектакли. Так, по крайней мере, было в одном из них, о котором и пойдёт в дальнейшем речь.

В Харькове пушкинский вечер ставился как внеплановый и был поручён начинающему молодому режиссёру Роману Черкашину. Харьковский театр им. Т. Г. Шевченко к тому времени ещё не вполне оправился от потрясения. Четыре года назад был снят с должности с тяжёлыми политическими обвинениями создатель театра, воспитатель его уникальной труппы украинский режиссёр-новатор Лесь Курбас. Созданный в 1922 году в Киеве коллектив с самого начала был оппозиционным по отношению к украинскому этнографически-бытовому театру, стилистика и репертуар которого были в тот период господствующими, а влияние распространилось на все последующие годы, вплоть до настоящего времени. Курбас дал театру романтическое крылатое название: творческое объединение «Березиль» (архаическое украинское название первого месяца весны). В 1927 году «Березиль», поднятый на щит деятелями украинского национального возрождения, был переведен в тогдашнюю столицу Харьков и узаконен как ведущий государственный театр социалистической Украины. Такая роль никак не вязалась с реформаторскими идеями основателя театра и с духом творца-новатора, составляющим основу яркой личности Лесь Курбаса. Сгущавшиеся вокруг его спектаклей тучи в 1933 году разразились грозой. Курбаса публично клеймят и снимают, он едет в Москву, где радушно принят Михоэлсом. Но вскоре его арестовывают и ссылают, в ссылке позднее расстреливают.

Театр оставляют в живых, но крамольное имя с названия снимают, заменяя канонизированным к тому моменту именем украинского поэта. Ничтожные посредственности и общество, которым они управляли, во все эпохи изыскивали методы, как уничтожить гениальных творцов. И они же создавали ореол святой непогрешимости вокруг национальных гениев, сжитых со свету их предшественниками. Так произошло с Пушкиным и с Шевченко в годы, когда машина уничтожения работала с особой нагрузкой и интенсивностью.

Свои механизмы имел процесс допуска к читателям и зрителям закованных в бронзу и мрамор поэтов-классиков. Это и цензура, исключавшая из советских изданий «Кобзаря» Шевченко самые крамольные стихотворения, и строго контролируемые научные комментарии, и тщательно разработанные методы наведения «хрестоматийного глянца». Академической добротностью, парадной торжественностью без намёков на сомнительные эксперименты должны были отличаться и все санкционированные сверху пушкинские спектакли. То, что большей частью они создавались в спешке, тоже играло на руку. При таких скоростных темпах было как бы не до того, чтоб проникать к потаенным глубинам сложных пушкинских замыслов и давать их самостоятельное современное прочтение.

Однако жизнь, как всегда, вмешивалась в планы партийных контролёров и надзирателей, к тому же создавая дополнительные скрытые сюжеты. Один из таких сюжетов просматривается в харьковском пушкинском спектакле. В нём произошла встреча четырёх лиц, объединённых одним, навсегда священным для них именем: Лесь Курбас. Иван Марьяненко, исполнивший в «Скупом рыцаре» роль барона Филиппа, был самым старшим в труппе. К Курбасу он в своё время пришёл из «театра корифеев», уже имея значительный сценический опыт как актёр этнографически-бытового театра, воспитанник основателя украинского профессионального театра Марка Кропивницкого. Для березильской задиристой молодёжи он уже тогда, в 1922 году, был седеющим патриархом. Не-

легко было ему осваивать курбасовские методы физического тренажа, воспитания актёрской техники, воображения, общей культуры. Как старательный ученик, ходил он на лекции, с испугом присматривался к тому, что делали начинающие энтузиасты. Вот как вспоминал о сложностях его перековки один из березильцев: «Седовласый Иван Александрович ... присматривался к тому, что изобретали в своих мимодрамах младшие, а то и совсем зелёные студийцы, советовался со своими однокашниками из театра, как перебороть свой страх перед этой студийной аудиторией... Сегодня не могу вспомнить, или этот заслуженный актёр хоть раз продемонстрировал свою мимодраму. Когда же он во время физкультурной тренировки попробовал сделать “стойку” на руках, то есть стать головой вниз, его руки не выдержали тяжести тела и Иван Александрович стукнулся головой об пол. Мы все присутствующие попросили его отказаться от этой дисциплины перековки актёрского мастерства»¹.

Ещё в доберезильский период Марьяненко встретился с Курбасом в одной из самых значительных работ молодого режиссёра, инсценизации шевченковской поэмы «Гайдамаки». Со сцены здесь зазвучало поэтическое слово, спектакль решался в духе античной трагедии. Хор – десять девушек в национальных одеждах – озвучивал авторское слово, выступал комментатором кровавых события народного гайдамацкого восстания – Колиивщины. Одним из вождей восстания против польской шляхты был Иван Гонта, образ которого был создан в курбасовском спектакле Иваном Марьяненко.

Как пишет современная исследовательница творчества Курбаса, Марьяненко показывал своего героя «не гордым мстителем в духе традиционной романтической казатчины, а мудрецом, человеком глубокого и сдержанного внутреннего мира. Наличие в центре спектакля личности, достойной масштаба античной трагедии, сближало гайдамацкий эпос со стилистикой курбасовского “Царя Эдипа”»².

В 1925 году приехавший в Киев юноша из глухой украинской провинции Роман Черкашин увидел на сцене курбасовских «Гайдамаков». С той поры и до конца долгой жизни его судьба оказалась связана с именем и делом Курбаса. В киевском музыкально-драматическом институте им. Н. Лысенко он учился у учеников и соратников Курбаса, последователей его системы воспитания актёра. В 1928 году стал актёром театра «Березиль», свидетелем высших достижений Курбаса-режиссёра и его всё усиливающейся травли.

После снятия Курбаса руководителем театра был назначен один из лучших курбасовских актёров Марьян Крушельницкий. Не имевший режиссёрского опыта, но вынуждаемый обстоятельствами стать образцовым режиссёром якобы преодолевшего вредные влияния Курбаса лучшего украинского театра, Крушельницкий привлёк к сотрудничеству Романа Черкашина как своего помощника, а позднее и соавтора наиболее значительных программных спектаклей. Так вместе и одновременно они осваивали новую профессию. Но пушкинский спектакль стал первой самостоятельной работой Черкашина.

Выбор его кандидатуры в данном случае объяснялся его особой любовью к поэтическому слову, опытом работы в оригинальном творческом коллективе, Героическом театре чтеца, где разрабатывались модные в то время методы

¹ Гірняк Й. Спомини. Упорядкував Богдан Бойчук // Нью-Йорк, 1982. – С. 160.

² Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К., 1998. – С. 122.

коллективной декламации и создавались целые спектакли, трактованные как массовые музыкально-словесные действия. Позднее Черкашин станет преподавателем, заведующим кафедрой сценической речи Харьковского театрального института, автором нескольких книг, посвящённых художественному чтению и технике сценической речи. Постоянно он будет выступать с большими концертными программами на эстраде. Наряду с Блоком, Маяковским, Тычиной, Шевченко в постоянный его репертуар входили стихи Пушкина. А поэму «Медный всадник» в переводе Максима Рыльского он записал в фонд Украинского радио и особенно часто читал в различных аудиториях.

В переводах Рыльского звучала в спектакле шевченковцев пушкинская поэзия. Читал лирические стихи в прологе и перед началом второй части ещё один участник Театра чтеца Ростислав Ивицкий. Занавес открывался под звуки Шестой симфонии Чайковского. На просцениуме в вольтеровском кресле сидел чтец, а на белом порталном занавесе в центре был помещен графический рисунок характерного пушкинского профиля. По воспоминаниям Романа Черкашина, чтец начинал тихо, словно для себя самого произнося всплывавшие в памяти строки:

*Живу, пишу не для хвали,
Та марю, щоб пісні могли
Мій день печальний пережити,
Щоб друг мій вірний серед мук
Про мене нагадав хоч звук...*

Рыльскому, как никому до него, удалось ухватить и передать пластичными звуками украинской речи мелодику и неповторимую интонацию пушкинского стиха. В начале пути Рыльский входил в группу украинских поэтов, назвавших себя неоклассиками. Он соединял увлечение античностью с любовью к живому слову народа. Как характеризовал его в 20-е годы известный историк украинской литературы Сергей Ефремов, «форма его поэзии – строгая, выдержанная, отшлифованная: сонет, рондо, октавы, гекзаметр, что так подходят к спокойному настроению и мировосприятию древнего эллина, каким-то чудом, благодаря атавизму, родившегося в наши дни и “в стране галушек и варенух” – увы, мифической, – добавляет Рыльский»¹.

«Маленькие трагедии» шли в более раннем переводе Миколы Вороного – поэта, критика, театрального деятеля, к тому времени уже репрессированного. Однако новые, вскоре опубликованные в юбилейном двухтомнике пушкинские переводы ещё не вышли в свет. Пришлось воспользоваться работой крамольного автора, не афишируя его причастности к спектаклю.

В списке ролей, сыгранных И. Марьяненко, роль пушкинского барона нужно причислить к самым сильным и значительным актёрским достижениям. Он не только освоил выразительность и интеллектуальную насыщенность пушкинского слова, но и смог передать трагизм сложного образа поглощённого и раздавленного сжигающей его страстью человека незаурядной воли, ума, масштаба и просматривающегося сквозь потускневший, стёртый облик бывшего величия. Уже в первой картине был удачно обыгран контраст грузного, массивного

¹ Ефремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – С. 627.

старца-отца и мелкого, но необыкновенно реактивного, суетливо беспокойного сына Альбера (Н. Назарчук). А рядом с Альбером нотки юмора вносились в ситуацию его слугой, длинным, как жердь, удивительно флегматичным и замедленным в реакциях. В этой роли выступил воспитанник студии при театре «Березиль», тогда совсем молодой, а в будущем известнейший украинский комедийный актёр Евгений Бондаренко.

Центром спектакля, как и у Пушкина, стала вторая картина. Приглашённый в качестве художника-постановщика украинский график и мастер книжной иллюстрации Александр Довгаль решил «Скупого рыцаря» с помощью мягких суконов и немногих деталей оформления, явившихся знаками эпохи. Выразительно был обыгран контраст светлого и тёмного при переходе от солнечной комнаты Альбера в подвал, куда медленно, со свечёй в дрожащих старческих руках спускался барон. Как вспоминает Р. Черкашин в своей неопубликованной книге «Мы – березильцы»¹, «барон выглядел, будто присыпанный пеплом. На нём был заношенный халат, который прикрывал старинный рыцарский наряд. Седые нечёсанные волосы, резкие черты лица, орлиный нос, острый подбородок, бескровные губы, скривленные в иронической усмешке. Весь он напоминал какую-то огромную хищную птицу с длинной голой шеей, маленькими настороженными глазками и длинными руками, властно распростёртыми над добычей». У Марьяненко был мощный, густой и звучный голос, нюансами и тембровыми красками которого он блестяще пользовался. И в своём большом монологе над сокровищами Марьяненко – барон Филипп строил динамику сцены на постепенном усилении силы и экспрессии звука, достигавших предела страсти и гнева при воспоминании о ничтожном наследнике-расточителе. Становилось ясно, какой сжигающий темперамент таится под старческой немощью. Голос наполнял всё пространство сцены, уходил под тёмные своды подвала, которому зажжённые у сундуков с деньгами и драгоценностями свечи придавали жутковато-мистический вид.

Образ барона подготовил Ивана Марьяненко к следующей крупной работе – роли старого Гранде в знаменитом спектакле театра «Евгения Гранде». В этом же спектакле в роли Евгении с блеском выступила ещё одна курбасовская актриса, жена и муза крамольного режиссёра Валентина Чистякова. В пушкинском «Каменном госте» она была лучшей, наиболее запомнившейся во всём актёрском ансамбле, сыграв легкомысленную, но очаровательно-женственную, полную неповторимого обаяния певунью Лауру, достойную подружку Дон Гуана, столь же ветреную, однако столь же способную на опасную игру с самой жизнью.

Несмотря на спешку, особенно повредившую «Каменному гостю», спектакль хорошо приняли публика и критика. А затем в его судьбу снова вмешалась беспощадная эпоха. Роль Донны Анны играла ведущая березильская актриса Олимпия Добровольская. Она начинала с Курбасом ещё в первом его киевском «Молодом театре», соучредительницей которого была. Затем она стала женой любимого курбасовского актёра Йосипа Гирняка, выходца из Западной Украины, как и сам Курбас. Гирняк играл главные роли в самых крамольных курбасовских спектаклях. Вскоре после ареста Курбаса и он оказался в ГУЛАГе,

¹ Хранится в семейном архиве.

осуджений на три года, а затем живший в ссылке как вольнонаёмный. Олимпия Добровольская, сыграв несколько пушкинских спектаклей, не избежала судьбы своего мужа и вслед за ним была выслана на Соловки. Дублёра у неё не было. Вводить новую актрису во внеплановый спектакль, уже выполнивший свои юбилейные функции, не было смысла. На очереди были новые постановки.

Театр изменил репертуар, уверенно завоевал статус академического, который присваивался ведущим театральным коллективам страны. Но играли в нём свои коронные «звёздные» роли все те же курбасовские актёры, а ставили новые спектакли, причём не только в этом театре, но на многих сценах Украины, воспитанники Курбаса и его режиссёрской лаборатории. Что касается пушкинского спектакля шевченковцев, то его, если воспользоваться музыкальным термином, можно назвать модулирующим аккордом, который помог от репертуара березильской поры перейти к «Евгении Гранде», «Грозе» Островского, жанрово и стилистически переосмысленному «Талану» М. Старицкого, «Тевье Молочнику» Шолом-Алейхема.

Публікується вперше (1999).

СТАРОКОНСТАНТИНОВ

В небольшой городок Хмельницкой области Староконстантинов, лежащий на границе между Подолем и Волынью, я попала жарким августовским днём, движимая давним желанием побывать в родных местах своего ныне уже покойного отца, актёра, режиссёра и театрального педагога Романа Черкашина. Сюда, на Волынь, ещё в начале XX века переехал с тремя дочерьми и малолетним сыном его дед по материнской линии Роман Глинский – польский шляхтич, женившийся на украинке мещанского сословия, чем вызвал семейный конфликт, навсегда порвав со своей польской роднёй. Дед по отцовской линии происходил из курских крестьян и, будучи побрит в солдаты, в силу могучего телосложения попал в конную жандармерию, прослужив положенный срок в самом Санкт-Петербурге, после чего и его забросила судьба в провинциальный уездный городок Староконстантинов. Здесь сын бывшего жандарма, окончивший учительскую семинарию, женился на Леониле Глинской, здесь родились трое их сыновей. Одного из них они лишились, когда разразилась Первая мировая война. Город стал прифронтовой полосой, семья эвакуировалась в Самару, где мальчик внезапно заболел и умер от заражения крови. Двое других сыновей учились в Староконстантиновской гимназии, где преподавала французский язык их мать, моя бабушка. К слову сказать, для совершенствования в языке её за казённый кошт направили на курсы в Женеву. Читать французские романы бабушка любила до конца своей долгой жизни, а вот её учительская стезя оборвалась в начале 30-х годов. К тому времени она уже жила со старшим сыном Романом в Харькове, преподавала в советской трудовой школе, где один из коллег-доброжелателей сильно заинтересовался её происхождением. Сидеть бы бабушке в одном из лагерей далёкого сталинского ГУЛАГа, если б кто-то не надумил срочно оставить школу. Так она лишилась не только любимой профессии, но и пенсии, которую так никогда и не получала. В этой семейной истории, как в капле воды, отразились некоторые примечательные стороны бурной истории города, основанного при слиянии рек Икопоть и Случ известным украинским магнатом, культурным и политическим деятелем князем Константином (Васи-

лием) Острожским в 1561 году. Старая крепость князей Острожских некогда составляла главную достопримечательность города. С 1928-го по 1954 год здесь располагался Государственный историко-культурный заповедник. В местном музее энтузиастами-краеоведами, историками родного края были собраны бесценные документы общим числом более четырёх тысяч экспонатов. Постановление, согласно которому заповедник подлежал ликвидации, парадоксально называлось «Об упорядочении музеев системы Министерства культуры УССР». Известно, что подобного рода «порядки» у нас наводились быстро и незамедлительно. Ценнейшая коллекция была рассеяна по разным музеям и архивам, городу остались от неё сущие крохи. Старая крепость, не раз переживавшая набеги татар, разрушительные войны, многократно менявшая владельцев, а то и вовсе бесхозная, давно утратила былые очертания и превратилась в обветшавшие и отнюдь не живописные развалины. В последние годы делаются первые шаги по восстановлению былой исторической реликвии. Уже действует реставрированная церковь, составляющая один ансамбль с остатками каменной замковой стены. Высятся над городом массивный каменный силуэт замковой башни. А об истории Староконстантинова повествуют стенды местного краеведческого музея, экспозиция которого размещена в нескольких комнатах скромного одноэтажного Дома школьника. Летом здесь холодно и пахнет сыростью, хотя недостаток привычного музейного уюта вполне искупается гостеприимностью влюблённого в родной город и его прошлое хозяина – известного краеведа и неутомимого собирателя документов и исторических свидетельств о далёком и недавнем прошлом Староконстантинова Василия Яремовича Мончака. Это всецело благодаря его энергии и заинтересованному вниманию я попала в Староконстантинов, увидела здание гимназии, где преподавала бабушка и учился отец, а также хорошо сохранившийся дом семьи Глинских-Черкашиных, откуда отец уезжал на учёбу в Киев.

По рассказам отца я знала о высокообразованной семье мирового судьи Петрова, с двумя сыновьями которого, Юрием и Евгением, отец рос, в доме которого была уникальная библиотека, насчитывающая более двух тысяч книг. Как оказалось, это ценнейшее книжное собрание впоследствии владелец завещал городу. Несмотря на летний отпускной период, в просторном читальном зале собрались люди, которые захотели больше узнать о своём земляке Романе Черкашине и о легендарном театре «Березиль», куда он попал в 1928 году по приглашению самого Леся Курбаса и где работал сначала актёром, потом режиссёром, заведующим литературной частью вплоть до 1951 года – после чего перешёл на постоянную работу в Харьковский театральный институт.

Староконстантиновская библиотека, представляющая собой целый комплекс, который включает детскую и взрослую районную библиотеки, поразила любовным оформлением залов, отсутствием столь частых сегодня в наших культурных учреждениях примет обветшания и запустения. По всей царящей здесь атмосфере чувствовалось, что находишься в подлинном центре культуры – хотя директор библиотеки Михаил Васильевич Мовчан жаловался на столь обычные в теперешних условиях беды: невозможность пополнения и обновления фондов из-за отсутствия финансирования, трудности с ремонтом, мизерные ставки и многое другое. И всё же библиотека живёт полноценной жизнью, имеет своё неповторимое лицо, а её сегодняшние читатели, продолжая добрые

традиции своих предшественников, приносят в дар книги из собственных книжных собраний.

Любовь к своему городу, сколь бы критическим ни был взгляд на него изнутри и сколь бы неказистым ни казался он со стороны, видимо, издавна составляла примечательную черту его жителей. Иначе бы его история не была описана в разных публикациях столь полно и красочно. Чего стоит хотя бы изданная в Староконстантинове в 1884 году в Типо-Литографии С. Аренберга (под управлением И. Шехмейстера) любопытная брошюрка с описанием города от даты его основания до времени публикации, которую составил сорок пятого пехотного Азовского полка поручик Н. Зуць. Из неё можно узнать, что лежал Константинов-град на так называемом «чёрном шляху» диких татарских орд, что входил он в состав Речи Посполитой и столь страдал от опустошительных татарских набегов, что даже король вынужден был идти на уступки и освободить имения князя Острожского от платежа податей и повинностей.

Целые абзацы колоритного описания посвящены сетованиям автора на хронические нарушения гигиенических и санитарных условий: сады и огороды домов подступают к берегам двух омывающих город речек, в которые сбрасываются все отходы, отчего вода становится вредной для питья и заражает атмосферу; еврейское население, составляющее большую часть жителей, живёт в тесноте, при домах нет хозяйственных приспособлений, почему большая часть скота проживает на улицах, вывозка же навоза городу совсем неизвестна. Всех кладбищ в городе – шесть, все расположены близко к городу, а то и вблизи домов – православное, католическое, еврейское, татарское, старое и новое.

Здесь издавна жили бок о бок представители разных национальностей и вероисповеданий, сохраняя своеобразие своих этнических особенностей, культурных традиций, религиозных обрядов. Близкое соприкосновение разных культур отразилось в местном фольклоре, что было отмечено краеведами-этнографами. Украинцы, поляки, евреи, русские, осевшие здесь татары и потомки армян считали Староконстантинов своей «малой родиной». В 1840 году здесь родился будущий «отец еврейского театра» Абрам Гольдфаден. Сыном староконстантиновского купца был дед Ленина Израиль Бланк. Попав в Санкт-Петербург после успешного окончания Житомирского уездного училища, он с помощью дяди, петербургского купца Дмитрия Бланка переходит в православие и, получив при крещении имя Александр, поступает в Медико-хирургическую академию. При всех успехах в учёбе он всё же вызывает недовольство начальства непокорным нравом и крайними взглядами. В его послужном списке будет значиться работа в качестве штаб-лекаря Санкт-Петербургской больницы Св. Марии-Магдалины, той самой, где был излечен от тяжёлой болезни юный Тарас Шевченко. Это обстоятельство дало некоторым исследователям повод выдвинуть гипотезу, что будущего светоча украинской литературы вылечил дед будущего вождя мирового пролетариата.

У Александра Бланка, женившегося на Анне Гросшопф, было шестеро детей и тридцать девять внуков! Один из них, безусловно, стоит всех остальных, ибо благодаря ему ореол бессмертия коснётся и фигуры сына староконстантиновского купца доктора Александра Бланка.

В разные периоды истории менялся национальный состав населения города. Некогда на роль его главных хозяев претендовала польская знать. Её ны-

нешние далёкие потомки внесли свой скромный вклад в восстановление католического костёла на одной из центральных улиц. В своё время был здесь и доминиканский монастырь. Что касается православных, то поборником древней отцовской веры выступал сам основатель города князь Константин Острожский, под патронатом которого находилось около тысячи православных церквей его обширных владений. Репрессии царского правительства, наступившие в ответ на польское восстание 1863 года, вытеснили многих коренных поляков из насиженных родовых гнёзд. За этим последовали репрессии и насильственные выселения сталинских времён. А последние десятилетия отмечены массовым выездом из города еврейского населения, благодаря чему некогда самая многочисленная еврейская община ныне составляет не более ста человек.

Но сколь бы мало ни походил сегодняшний Староконстантинов и на город, входивший в состав Речи Посполитой, и на уездное захолустье, красочно описанное поручиком Зуцем, в генетической памяти города хранятся все века и времена его долгой истории. В малом здесь на каждом шагу видится и просвечивает большое. Нашу независимую Украину мы учимся ценить как свой общий дом, где жили и живут люди, которых явно не стоит делить на «своих» и «чужих».

Зеркало недели. – 2000. – 2 сентября.

ФЕНОМЕН ОПЕРЫ

РОССИНИ-КОМЕДИОГРАФ И ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ-БУФФА

10–20-е годы XIX столетия – время безраздельного господства музыки Россини (1792–1868) не только в Италии, но и на всем европейском континенте. От выхода на подмостки «Танкреда» (1813) до небывалого европейского резонанса «Фрейшютца» К.-М. Вебера (1821) ничто не могло сравниться с операми Россини в способности покорять музыкальный мир от Неаполя до Петербурга, от Одессы до Лондона. Известный деятель итальянского освободительного движения Джузеппе Мадзини нисколько не преувеличил, назвав создателя «Отелло», «Золушки», «Сороки-воровки», «Девы озера» «Наполеоном целой музыкальной эпохи», «титаном по мощи и вдохновения».

Мы привыкли связывать с революционными умонастроениями и надеждать титаническими эпитетами творчество Бетховена. Но музыкальный портрет начальных десятилетий сотрясаемого революционными бурями века складывался не только из бунтарской героики и прометеевского пафоса бетховенской музыки. Другая его грань отразилась в песнях, сонатах, экспромтах, инструментальных ансамблях и симфониях Шуберта с их светлой печалью, доверительной интонацией дружеского общения. Не менее важная сторона этого портрета запечатлелась в музыке Россини. В ней заявляла о себе дерзновенная юность разбуженной от спячки Италии эпохи Рисорджименто. И эта светлая вера, эти радостные ожидания откликнулись смехом, счастливыми улыбками, особой раскрепощённостью чувств в сердцах возрождающихся, жаждущих весеннего обновления народов.

Покоряющее воздействие музыки Россини во многом объяснялось её связями с великими традициями века Просвещения. В Италии оперные поклонники ревниво оберегали чистоту национальных истоков и с предубеждением относились к иноземным влияниям. В эпоху, которая впоследствии будет названа бетховенской, на родине Россини делаются лишь первые попытки сценического воплощения опер Моцарта и только начинает осознаваться значение его оперного творчества.

Россини, суммировавший достижения различных оперных школ Италии, одновременно продолжал моцартовскую линию европейского музыкального искусства. Моцартовским был сам тип его дарования – щедрость рождающихся, словно шутя, музыкальных идей, способность творить на людях, оставляя работу пытливым мыслям незаметной для наблюдателей. Как и в операх Моцарта, новаторство Россини не было подкреплено революционными эстетическими манифестами, но опиралось на самостоятельное переосмысление опыта предшественников. Как и Моцарт, он был до мозга костей музыкантом, в музыке находил ресурсы обновления оперной драматургии, пути обогащения сценических характеров. Общность типа не исключает и существенных различий, связанных со спецификой национального музыкального мышления.

Россини явился наследником достижений мировой комедиографии XVII – XVIII веков, связанной с именами Мольера, Лопе де Вега, Гольдони, Бомарше, Шеридана, мастеров комической оперы XVIII столетия. Однако из тридцати семи оперных партитур композитора к жанру буффа принадлежат всего

четырнадцать, которые к тому же относятся главным образом к первым годам интенсивного творческого труда. Действительно, из двадцати пяти опер 1810–1818 годов комических тринадцать, то есть больше половины. После 1818 года написана только одна комическая опера «Граф Ори» на французское либретто Э. Скриба, созданная за год до «Вильгельма Телля» (Париж, 1828).

Одноактные фарсы «Брачный вексель» и «Счастливый обман» (Венеция, 1810, 1812) характерны для раннего периода творчества, когда за яркой одарённостью, слышной в его музыке с первых тактов, только начинают проступать черты неповторимой индивидуальности. На этом этапе более всего они проявляются в мастерстве оркестровых характеристик, в умении мобилизовать самые разные средства для создания живых действенных сцен, в которых комические герои обнаруживают свои смешные притязания и человеческие слабости.

Венецианский литератор Гаэтано Росси написал либретто «Брачного векселя» на основе комедии Г. Федериче¹. Действие оперы происходит в Лондоне в доме коммерсанта Тобиаса Милля, который хочет выгодно сбыть канадскому богачу Слуку свою дочь Фанни, не считаясь с её желаниями. Шесть действующих лиц чётко распределены попарно: молодые влюблённые (сопрано, тенор), дельцы-компаньоны старшего возраста (типичное для оперы-буффа состязание низких мужских голосов), слуги-наперсники, активизирующие действие (бас, меццо-сопрано).

В интерпретации Россини центр тяжести падает на образы деловых людей, искренне полагающих, что любые жизненные вопросы решает торговая сделка. Композитор выигрышно использует ситуацию появления в замкнутой среде представителя иного, незнакомого мира. Экспозиция образа богача-канадца дана в каватине Слука – развернутом игровом номере, демонстрирующем всепроникающую театральность музыкального мышления Россини. «Режиссирует» здесь оркестр. Уже во вступлении обрисованы вызывающая лукавые смешинки непривычность облика и поведения важного гостя, не знающего, как реагировать на преувеличенно любезные приветствия.

Вступительная оркестровая тема составляет фундамент первого раздела каватины. На неё накладываются косноязычные восклицания, обрывки фраз растерявшегося незнакомца, на её фоне прозвучат комментирующие реплики других участников действия. Лишь один раз насмешливые повторения темы «галантных приветствий» прервутся семитактной кантиленой: собравшись с духом, Слук разразится очень уж затейливым комплиментом, услышав который, окружающие, не удержавшись, приснут со смеху и бегло обменяются впечатлениями.

Каватина показывает технику письма молодого Россини, который умеет обобщать в музыке сценическую ситуацию и раскрывать её в динамическом нарастании, через взаимодействие партнёров. Спор Старого и Нового Света разрешается в «Брачном векселе» не в пользу первого. При всей прямолинейности канадца как раз простота нрава спасает его от опрометчивого поступка. В сопоставлении с лондонским коммерсантом, торгующим счастьем дочери, он прояв-

¹ На либретто Г. Росси написаны также серьёзные оперы Россини «Танкред» и «Семирамида».

ляет и трезвость мысли, и способность возвыситься над корыстными интересами.

В «Счастливом обмане» на либретто Д. Фоппа, ранее уже использованное Паизиелло, наиболее примечательными из восьми музыкальных номеров можно назвать дуэт Батоне и Таработто и многоступенчатый финал, объединяющий в напряжённой драматической ситуации пятерых участников действия. Образ начальника рудокопов Таработто близок образу Микеле из оперы Керубини «Водовоз». Этот герой «третьего сословия» сохраняет генетические связи с комическими простаками оперы XVIII столетия и одновременно заключает новый смысл. Усилиями бескорыстного Таработто, умеющего сочувствовать попавшим в беду, разоблачаются наветы вельможи Ормондо, который оклеветал и с помощью своего сообщника хотел погубить жену герцога Бертрандо Изабеллу. А в дуэте-перепалке рудокопа с интриганом Батоне энергичная тема в духе героических арий оперы-серия неожиданно завершается буффонной концовкой – обыгрыванием бесконечных «да» и «нет» спора «*no no no no*» – «*si si si si*». Используются здесь и другие буффонные приёмы – скороговорка, смена тона, отрывистые скандированные реплики, головокружительное нарастание темпа речи.

Участие Таработто вносит оттеняющий контраст в полную тревоги и взволнованных недомолвок встречу Бертрандо с Изабеллой, выступающей под именем племянницы Таработто Низы. Для индивидуальности Россини и его национального художественного темперамента этот терцет особенно показателен. Можно предположить, как бы воплотил такой сюжет, больше похожий на драму с благополучной развязкой, чем на буффонную комедию обычного типа, Моцарт! Сколько материала нашёл бы он здесь для драматической лирики, для сочувствия страдающим героям и выражения в музыке глубины их переживаний. Россини, напротив, даже в наиболее патетических местах вводит комические штрихи, чтобы не возникало сомнений в характере поведанной истории и в её благополучном исходе.

К шедеврам Россини-комедиографа справедливо относят «Итальянку в Алжире». За кратчайший срок композитор прошёл путь от камерной концепции непритязательных фарсов с малым числом действующих лиц и быстро исчерпывающейся интригой к многонаселённой «широкоформатной» комедии, построенной на контрастах, выполненной с размахом и виртуозным блеском. Из тридцати трёх номеров «Итальянки в Алжире»¹ лишь шесть представляют собой речитативные сцены обычного типа. В остальных речитативные диалоги предваряют музыкальный номер, а интродукция и два многочастных финала разрастаются в большие слитные эпизоды, в которых смена хоровых, сольных, ансамблевых разделов подчинена единому динамическому плану.

Самое замечательное здесь – столкновение контрастных характеров бей Мустафы и пленницы-итальянки Изабеллы. За каждым из них стоит свой мир. Мустафа расположен в центре группового портрета. Этот самовластный деспот немислим вне привычного окружения – статичной, условно и не без иронии обрисованной среды. Покинутая жена Эльвира, её доверенная приятельница Зю-

¹ Либретто, принадлежащее перу А. Анелли, в 1808 году уже положил на музыку композитор Л. Моска, опера которого была поставлена на сцене миланского театра Ла Скала (См. Sandelewski W/ Rossini. – PWM., 1980. – С. 64).

льма, предводитель алжирских корсаров Али составляют персонифицированную часть большой свиты бея, которая льстиво заискивает, смиренно выслушивает брань, с едва заметным почтительным вздохом внимает грозным наставлениям и с готовностью отзывается на капризы. Мустафе до ужаса тоскливо, ибо всюду и всегда видятся одни и те же картины, примелькавшиеся фигуры в одних и тех же позах, с заученными жестами. Поэтому в его любимцы попадает итальянец Линдоро – с этим строптивым пленником можно хоть побраниться на равных, в своё удовольствие.

Изабелла тоже получает в опере свой постоянный аккомпанемент – спесивого дурака Таддео. Глупая ревность этого спутника, нелепость его поведения помогают предприимчивой итальянке лучше сыграть свою роль. В сговоре с Линдоро ей удалось использовать окружающую бея бессмысленную толчею праздного народа. А приверженность сластолюбивого властителя ко всяческим ритуалам подсказала эффектным финальный ход: посвящённый в «папатачи», Мустафа согласился выполнять налагаемые этим мифическим званием условия – «слушать и не слышать, смотреть и не видеть, есть, пить и наслаждаться, ни во что не вмешиваться и молчать».

В комической опере героиня, которая сама борется за своё счастье и одновременно выполняет миссию освобождения соотечественников из чужеземной неволи, составила новшество в духе времени. На центральный образ у Россини падает большая драматургическая нагрузка. Он поручает Изабелле три развёрнутых сольных номера – каватину с хором, арию с аккомпанементом мужского трио, предфинальную игровую сцену, перерастающую в арию призывного патристического звучания. Кроме того, она участвует в комическом дуэте с Таддео, во всех разделах финала первого акта, в квинтете и финальном ансамбле второго. Столь же широк диапазон музыкально-выразительных средств – от взволнованной декламации, воздушной лирической кантилены, изящного переинтонирования хоровых реплик в экспозиционной сцене до обыгрывания лукавых, кокетливо капризных интонаций, разнообразных буффонных приёмов в сценах с Мустафой или сложной виртуозности кульминационной арии.

Россиниевского «Цирюльника» отделяют от «Итальянки в Алжире» почти три года работы и пять новых оперных партитур, одна из которых принадлежит к комическому жанру. Это «Турок в Италии», в котором Россини получил драматургический материал высоких достоинств – поэтический текст пера одного из самых известных итальянских либреттистов XIX столетия, постоянного сотрудника миланского Ла Скала Феличе Романи (1788–1865)¹. Поставленная в Милане в 1814 году опера содержала выигрышные, благодарные для музыки эпизоды, которые отвечали вкусам нового романтического века. Колоритно обрисованная толпа цыган, расположившихся на берегу моря, оказывалась активно завязанной в действие, так как в их кругу скрывалась покинутая возлюбленная главного героя. Эффектным в театральном и музыкальном плане был праздничный карнавал в финале. На нём появлялись две пары в совершенно одинаковых маскарадных костюмах. Тем самым были созданы непредвиденные препятствия для тайного свидания легкомысленной жены Джеронио Фьориллы и турка Селима. Карнавальная путаница помогла и незадачливому Дже-

¹ Первой их совместной работой была не имевшая успеха опера-серия «Аврелиан в Пальмире» (Милан, 1813).

ронию приструнить жену, да и заезжего турецкого гостя вывела из затруднений с выбором между новым увлечением и старой привязанностью. А подстроил всё стихотворец Проздочидо – образ, явившийся новаторской находкой произведения, создавший эффект умноженной театральности. Проздочидо постоянно вмешивается в действие, воспринимая происходящее как материал для будущей пьесы, подсказывая варианты продолжения и развязки интриги, комментируя с точки зрения театральных законов поведение персонажей.

В «Севильском цирюльнике» (либретто Ч. Стербини. Рим, 1816)¹ Россини достиг вершин в мастерстве музыкального воплощения рельефно выпуклых характеров. При сравнении этой оперы со «Счастливым обманом» можно поражаться дистанции, которая пролегла между скромным Таработто и героем россиниевского шедевра. А ведь в сюжете они выполняют близкие функции, да и принадлежат к общему социальному кругу.

История появления на свет «Севильского цирюльника» составляет одну из популярнейших страниц биографии композитора. Пикантность придаёт данному эпизоду обыгранный всеми биографами факт соперничества молодого итальянского маэстро со всё ещё знаменитым в ту эпоху Джованни Паизиелло. «Севильский цирюльник» последнего, написанный в 1782 году, к моменту обращения к тому же сюжету Россини имел более чем тридцатилетнюю счастливую сценическую судьбу. Партитура этой популярной не только в Италии оперы создавалась Паизиелло на вершине его успешной карьеры. Ему было за сорок, за спиной остались триумфальные постановки многих оперных произведений как серьёзного, так и комического жанров. Приглашённый в Петербург в качестве выдающегося мастера итальянской оперы, он ощутил в новом окружении большую творческую свободу, что сказалось и в созданном для Петербурга «Севильском цирюльнике». Аудитория, для которой предназначалась опера, была менее искушена и капризна, чем на родине композитора, но была готова с особым восторгом встречать каждую новинку прославленного итальянца.

В известной монографии о Моцарте Германа Аберта Паизиелло охарактеризован как один из предшественников Моцарта в жанре итальянской оперы-буффа. Аберт подчёркивает важную роль Паизиелло в формировании буффонного стиля и утверждении его канонов, отмечая свойственные его искусству преувеличенную выразительность, склонность к характерному, грубоватый комизм в народном духе: «Его изобретательность в сочинении простеньких реалистических мотивов, демонстративное избегание всякой регулярности в строении мелодий кажутся поистине неисчерпаемыми. ...В соответствии с подлинно буффонным обычаем Паизиелло имеет обыкновение “долбить” подобные мотивы до безумия долго...»². Кроме того, Паизиелло охарактеризован Абертом как мастер контраста, при этом особо акцентированы изобретательность и разнообразие его оркестрового письма, динамическая роль сквозных мотивов с популярными шлейферами, мордентами и другими мелизмами. Весомо звучит и вывод исследователя о значении искусства Паизиелло для автора «Свадьбы Фигаро»:

¹ Молодой римский литератор Чезаре Стербини был также автором либретто «Торвальдо и Дорлиски» – шестнадцатой оперы Россини, премьера которой в римском театре Балле состоялась менее чем за два месяца до постановки на сцене театра Аржентино «Севильского цирюльника».

² Аберт Г. В. А. Моцарт. – Ч. 1. – Кн. 1. – М., 1987. – С. 425–426.

«В целом Паизиелло проявляет себя как самый сильный и наиболее многосторонний мелодист среди равных ему, и для Моцарта именно в этом заключалась его наиболее притягательная сила»¹.

Иначе воспринимал искусство Паизиелло Россини. Об этом можно судить по его беседе с Фердинандом Гиллером. Этот разговор происходил в 1856 году, когда оперная карьера итальянского маэстро давно была завершена, а со дня смерти Паизиелло, впрочем, как и со дня премьеры россиниевского «Севильского цирюльника», прошло сорок лет. Дистанция времени не позволяет подвергать сомнению объективность суждений Россини, по словам которого в его молодые годы творчество Паизиелло утратило актуальность, внимание публики привлекали новые имена.

На вопрос собеседника о его собственном отношении к Паизиелло Россини даёт отнюдь не лестный ответ: «Его музыку приятно слушать, но она не отличается совершенством ни в гармоническом, ни в мелодическом отношениях и никогда меня особенно не интересовала. Его принципом было сочинять целый номер на основе одного маленького мотива, а это даёт мало движения и в особенности мало драматической выразительности»². Ещё один отзыв говорит о явной антипатии к личности Паизиелло: «У него была красивая, представительная, импонирующая внешность, но он был ужасно необразован и совершенный невежда. Вам бы стоило прочесть какое-нибудь из его писем! Говорю не о почерке и не об орфографии – это я оставляю в стороне, но неловкость выражений, пошлость его мыслей превосходили всякое представление!»³.

Подоплёку соперничества с Паизиелло вряд ли правильно сводить к факту вторичного использования того же литературного первоисточника. Не только сюжеты, но и тексты либретто использовались в те времена неоднократно разными авторами. Например, либретто «Итальянки в Алжире» до Россини положил на музыку Луиджи Моска. Его опера с тем же названием была поставлена в миланском Ла Скала всего за пять лет до оперы Россини.

На премьере россиниевского «Севильского цирюльника» атмосферу накаляли несколько одновременно действовавших особых обстоятельств, в том числе конкуренция двух римских театров: Арджентино, по заказу которого опера была создана, и Балле, где только что провалилась опера *semi-seria* «Торвальдо и Дорлиска», написанная с тем же Чезаре Стербини. В отличие от «Итальянки в Алжире» на этот раз композитор не захотел воспользоваться готовым либретто и отказался от текста Петроселлини, положенного в основу оперы Паизиелло. Стербини предстояло создать свою версию известного сюжета. Об отличиях этой версии от первоисточника, с одной стороны, и от его прочтения в либретто Петроселлини – с другой, молодой римский литератор поведал в «Обращении к публике», где причиной введения новых сцен называл изменившиеся театральные требования. Изменения другого рода объяснялись особенностями театрального помещения: его размеры позволяли выйти за границы сугубо камерного спектакля и ввести в партитуру хоровые эпизоды. За все новшества композитору и либреттисту приходилось оправдываться перед своими зрителя-

¹ Там же, с. 430.

² Фроккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. – М., 1990. – С. 454.

³ Там же, с. 430.

ми. В «Обращении...» есть ссылки и на «знаменитого Паизиелло», в другом месте названного даже «бессмертным», и на ещё более знаменитого Бомарше¹.

Сравнение либретто Петроселлини с пьесой Бомарше приводит к выводу, что задачей либреттиста являлось как можно более точное приспособление литературного первоисточника к условиям оперного жанра. В либретто полностью сохранены ход событий, почти все авторские ремарки и большая часть текста оригинала. Проблема состояла лишь в том, чтоб определить удобные места расположения законченных музыкальных номеров, увязав их с сюжетным развитием. Решение такой задачи облегчил сам писатель. Мысль о близости пьесы к оперному тексту прозвучала у Бомарше в «Сдержанном письме о провале и критике «Севильского цирюльника», вложенная в уста некоей дамы: «Почему вы не сделали из неё комической оперы? Говорят, сначала вы именно так и хотели. Жанр вашей пьесы таков, что я бы на вашем месте непременно внесла в неё музыку» В ответ на это автор, представивший себя участником эстетического спора, критически отозвался о французских оперных традициях: «Драматическая наша музыка ещё мало чем отличается от музыки песенной, поэтому от неё нельзя ожидать подлинной увлекательности и настоящего веселья. Её можно будет серьёзно применять в театре лишь тогда, когда у нас поймут, что на сцене пение лишь заменяет разговор. Разве в драме существуют репризы и рондо? Это несносное топтание на месте убивает всякий интерес и обличает нестерпимую скудость мыслей. ...Ах, музыка, музыка, к чему эти вечные повторения? Вместо того, чтобы вести живой рассказ, ты твердишь одно и то же, вместо того, чтобы изображать страсть, ты цепляешься за слова»².

Можно перечислить сцены и эпизоды пьесы, предусматривающие звучание музыки как части сценического действия. Это экспозиция образа Фигаро. Он появляется с гитарой в руках и поёт песенку, которую сам сочиняет и на ходу записывает. Благодаря этому зрители сразу узнают важную деталь биографии героя, который прежде, чем стать брадобреем, был сочинителем стихов и пьес, причём страсть к поэтическому творчеству «не только не принесла ему славы, но стала источником жизненных осложнений, что и побудило сменить род занятий. Петроселлини точно воспроизводит заданный драматургом приём и сохраняет текст первого разговора Фигаро с Графом (№ № 2, 3, 4 – Сцена и Дуэт; Речитатив; Ария Фигаро).

Аналогичным образом идея, заложенная в тексте пьесы, используется либреттистом в экспозиционной характеристике Розины и Бартоло (№ 6, Дуэт). Если у Бомарше только упоминается о песенке из новой комедии «Тщетная предосторожность», текст которой Розина якобы случайно роняет за окно, в опере она поёт эту мечтательную песенку, причём её пение слышит и прерывает Бартоло. Музыкальный характер носит и следующая сцена. Граф, который выдаёт себя за неизвестного бакалавра, по остроумному совету Розины напеваает, прохаживаясь под окнами, и таким путём рассказывает о себе и объясняется в любви к прелестной затворнице.

¹ Выдержки из «Обращения к публике» приводит в монографии о Россини Арнальдо Фроккароли: цит. изд., с. 139.

² Об этом упоминает в монографии о Россини Вярослав Сандалевский, который в подтверждение приводит нотный пример хора «Супруга великого Озириса» из оперы «Аврелиан в Пальмире»: Sandalewski W. Rossini. – P. W. M., 1980. – S. 433.

Бомарше сочинил и сцену урока музыки. Как указано в ремарке, в пьесе Розина исполняет «ариемку в испанском вкусе» с описанием весны, образов влюблённой молодой пастушки и её любезного пастушка Линдора. Бомарше, несомненно, пародировал один из штампованных приёмов серьёзной оперы – так называемые арии-сравнения, построенные на цветистом описании образов природы в сопоставлении с чувствами данного персонажа, выраженными посредством риторических рассуждений. Бартоло критикует арию Розины за скуку и длинноты, при этом сам поёт банальные куплеты, популярные в дни его молодости. В либретто Петроселлини текст арии пастушки, тоскующей по Линдору, подвергнут коррективам, благодаря которым исчезает пародийный оттенок. Зато пародийный характер придан куплетам Бартоло, которые озаглавлены «Испанская сегидилья».

Даже такая яркая, чисто музыкальная сцена оперы Паизиелло, как буффонный терцет Бартоло со слугами Аргусом и Адонисом, первый из которых в ответ на сердитые упрёки хозяина беспрерывно зевает, второй – чихает (картина 2, № 11), воссоздает аналогичный эпизод пьесы. И всё же Петроселлини проявил немалое мастерство, перекладывая литературный оригинал на язык оперного либретто. Последнее состоит из двух актов, четырёх картин и, подобно пьесе, делится не на музыкальные номера, а на сцены, связанные с появлением и уходом сценических персонажей. Членение на музыкальные разделы появится только в нотном тексте оперы, что было обычным в практике создания оперных сочинений. Музыкальных номеров в опере Паизиелло тридцать, из них почти половина – тринадцать – являются речитативными сценами. Сольных номеров здесь восемь, по два у Графа, Розины и Бартоло; по одному – у Фигаро и Базиллио. Это точно соответствует функциям персонажей в ходе сюжетно-драматургического развития. Ансамблей тоже восемь: четыре дуэта, два терцета и два развёрнутых финала, в третьей и четвертой картинах. Кроме того, следуя ремарке пьесы, последняя картина начинается оркестровым эпизодом бури. Ещё один развёрнутый музыкальный номер – увертюра.

Какие же основные драматургические изменения внесены в либретто Стербини и как они связаны с особенностями музыкального решения? Внешне эти изменения кажутся незначительными. Из сольных музыкальных номеров новыми сравнительно с оперой Паизиелло оказались два, причём такие, которые в постановках порой выпускаются. Это небольшая ария второстепенного персонажа, отсутствующего в первом оперном «Цирюльнике», – служанки Бартоло Берты. Драматургически она введена как торможение перед развязкой и исполняет роль интермедии, отделяющей от предшествующего действия финальную картину (Последняя так же, как у Бомарше и Паизиелло, открывается симфоническим эпизодом бури). Второй новый сольный номер – финальная ария Графа, в которой он раскрывает своё инкогнито. Вместе с небольшим по размерам резюмирующим финальным номером она служит сюжетной развязкой и одновременно кодой-эпилогом оперы. В музыкальном плане её нельзя отнести к наиболее выигранным и ярким номерам произведения. Вокальная партия обильно отягощена виртуозностью. Пылкий, страстный Линдор действительно превращается здесь в знатного сеньора, знающего цену красивой фразе и тщательно следящего за впечатлением, которое его особа производит на окружающих

Дуэтов только три, причём два из них – Графа и Фигаро в первой картине и Графа с Бартоло в начале второго акта – композиционно совпадают с соответствующими номерами у Паизиелло. В отличие от этого дуэт Розины и Фигаро у Паизиелло отсутствует. Стербини в свою очередь отказывается от экспозиционного дуэта Розины и Бартоло, очень важного для Петроселлини. Вообще нужно признать, что в опере Паизиелло первая картина в сценическом отношении выглядит более динамичной, чем у Россини. Это подтверждает и упомянутый дуэт Розины и Бартоло. В нём совмещены сразу три драматургические функции. Он интересен ярко представленной в музыке контрастной обрисовкой противоборствующих персонажей. Во вступительной лирической песне Розина показана как серьёзная героиня с возвышенным строем чувств, в то время как с первой же реплики Бартоло во всём блеске представлен доведенный почти до гротеска буффонный стиль. Розине приходится спускаться с высот на землю, энергично включаться в спор-перебранку с опекуном, демонстрируя немалое мастерство ведения подобного спора.

Образ Фигаро и его взаимоотношения с Альмавивой раскрыты у Паизиелло в двух дуэтах. Первый, озаглавленный «Сцена и Дуэт», начинается живым эпизодом, в котором Фигаро-сочинитель изобретает продолжение придуманной песни, подбирая рифмы и комментируя в речитативных репликах это уникальное занятие. Сам дуэт состоит из двух контрастных по темпу разделов, медленного и быстрого. В первом воссоздана комическая сценка взаимного узнавания, в ходе которой партнёры наделяют друг друга не слишком лестными насмешливыми характеристиками и столь же весело пересмеиваются два кратких музыкальных мотива в оркестре. Быстрый раздел совместного пения идёт почти сплошь на безостановочном движении восьмыми и тоническом органном пункте. Вокальные партии представляют собой захлёбывающуюся скороговорку, нарастающая горячность которой подчёркнута эффектом оркестрового крещендо. Партнёры прикидывают выгоду, которую сулит каждому неожиданная встреча, про себя как бы торопливо просчитывают варианты.

Иной характер имеет дуэт в финале первой картины. Боевой союз уже сложился, оба героя лишь подбадривают друг друга, повторяя, словно пароль, подробности намеченного плана действий. Стремительный и энергичный ансамбль согласия объединяет Графа и Фигаро как равных партнёров, готовых ринуться в сражение и выиграть его.

В опере Россини вместо двух звучит лишь один дуэт, причём несколько не похожий на дуэтные номера Паизиелло. Вначале в речитативной сцене Граф обращается к цирюльнику за помощью и обещает щедрую награду в случае успеха. Фигаро цепляется за слова о вознаграждении и начинает ансамбль шутовским гимном золотому тельцу. В упоении прославляет он звон монет, вливающий в человека новые силы, мобилизующий энергию, заставляя вертеться волчком и превосходить самого себя в изобретательности. Альмавива отвечает на этот остроумный пассаж о пользе прагматизма сначала небрежно-снисходительно, но вскоре сам втягивается в игру и начинает повторять остроумные кунштюки партнёра.

Россини-музыкант проявил здесь не только поразительную щедрость фантазии, но и такое чувство комического, которое далеко превзошло грубоватый комизм буффонного стиля его предшественников. Уже в первом разделе

россиниевский Фигаро берёт на себя инициативу и надевает шутовской колпак, овладевая ситуацией и её виртуозно обыгрывая. С уморительной серьёзностью он запекает торжественную фразу с размашистыми скачками, энергичным пунктирным ритмом, грузными унисонами и свистящими глиссандо оркестра. Значительность произнесённой им важной сентенции подчёркнута заключительной фермой, после чего происходит мгновенная смена тона, лукавый цирюльник пускается в резвый галоп. Порхающие мотивчики с форшлагами чередуются с выкриками-синкопами, переходят в дразнящее триольное кружение. Но в атмосферу лёгкого скерцо то и дело вторгается контрастный элемент – тормозящие безостановочный бег выдержанные ноты и энергичные затактовые мотивы-толчки в духе торжественного зачина.

Вторая тема дуэта связана с образом Альмавивы. Она мягко-грациозна, певуча, исполнена светлой мечтательности и непринуждённой небрежности. Этот образ включает различные смысловые оттенки. Это и снисходительность по отношению к болтовне Фигаро, и погружённость в собственные фантазии, связанные с Розиной, и предвкушение увлекательной борьбы за своё счастье с комически-нелепым соперником. Едва промелькнувшую мысль о Бартоло выдаёт лукавый смешок в оркестре в виде изящного мотива, который лёгким штрихом выделяет кадансовое окончание фразы. Так создаётся психологическая мотивировка для переключения Графа на смешливый тон, заданный Фигаро.

Фейерверком вспыхивает фантазия. Решение найдено! В коротком речитативе Фигаро предлагает Альмавиве явиться в дом Бартоло, представившись пьяным солдатом. Альмавива в восторге. Партнёры уже видят себя участниками весёлого розыгрыша и в стремительной коде первой части дуэта словно заливаются радостным смехом. Совершенно замечательный второй раздел ансамбля. Фигаро назначает Графу свидание у себя дома, сообщая, как туда попасть. Эта информация становится поводом новой увлекательной игры. Цирюльник – поэт и лицедей – на ходу сочиняет шутовское руководство, в котором указывает дорогу к своему жилищу. Тон его менторски перечислительный. Вокальная партия построена на бесконечных повторениях одного звука и одной ритмической фигуры. Лишь под конец в это нудное перечисление вносится некоторое разнообразие, так как Граф, словно нерадивый ученик, должен запомнить сказанное. Фигаро буквально упивается новой выдумкой. Монотонному зудению его голоса противостоит очаровательная вальсовая тема оркестра. Грациозный вальс-пересмешник освещает весь эпизод особым настроением, подымает над конкретной сценической ситуацией и её иллюстративным отражением в музыке. Музыка как царство поэзии и свободы торжествует над прагматическими требованиями сюжета.

У Паизиелло оба дуэта Альмавивы и Фигаро имеют чёткие сюжетно-драматические функции: в первом экспонируются образы героев и исходная ситуация, во втором подводятся итог первому этапу развития сценических событий. Дуэт Фигаро и Графа в опере Россини лишь формально включён в цепь событий, более того – искусственно их тормозит. Та информация, которая в нём содержится, у Паизиелло уместается в пределы речитативной сцены. В россиниевском ансамбле преодолевается диктат сюжета как саморазвёртывающейся событийной канвы, по отношению к которой герои – лишь фигуры для розыгрыша интриги. У Россини герои овладевают сюжетом и используют его как послу-

шный инструмент, позволяющий наслаждаться причудливой игрой жизненных сил. Все главные моменты оперы Россини демонстрируют высший, надсюжетный смысл действий героев. Сверхзадачей является высвобождение энергии жизни, завоевание той внутренней свободы, которая позволяет торжествовать над обстоятельствами и ощущать себя хозяином собственной судьбы.

Показателен в этом отношении также дуэт Розины и Фигаро из второй картины. Сюжетно он связан с передачей записки для Линдора, которую Розина заготовила заранее, в то время как посол влюблённого графа лишь собирался просить её об этом. И в пьесе Бомарше, и в либретто Петроселлини Фигаро воспринимает такой неожиданный опережающий ход как обнадеживающий с точки зрения интересов его партнёра. Ведь лукавство и предприимчивость Розины без сомнения помогут приблизить счастливую развязку. В опере Паизиелло всё выясняется в речитативном диалоге. С точки зрения драматургических норм старой оперы-буффа поводов для музыкального номера данный сюжетный момент не содержал. Музыкальный номер возникает лишь после окончания речитативной сцены в арии-портрете Бартоло – обобщении характерных примет его типизированного образа. В либретто Стербини вводится дуэт, чтобы фиксировать внимание на поведении Розины и дать повод героине пропеть восторженный гимн любви, единственного смысла и цели её жизни.

Дуэт состоит из двух тематически самостоятельных разделов, к которым прибавлена виртуозная кода. Первые реплики героини вырастают непосредственно из предшествующего речитативного диалога. В речитативе она попыталась у Фигаро имя той прекрасной особы, в которую смертельно влюблён мнимый кузен Фигаро. После того, как Фигаро по слогам произносит это имя, Розина начинает тянуть время, наивно притворяться удивлённой, чтоб ещё и ещё раз услышать то, что так ласкает её слух. Игру затевает именно она. Фигаро остаётся подстраиваться ей в тон.

Первая тема дуэта состоит из двух контрастных тематических построений. Начальный четырёхтакт включает короткие вопросы, выражающие наигранное удивление: «Действительно это я? Ты меня не обманываешь?» Вопросы изложены в виде аккомпанированного речитатива, отделённого фермой от собственно темы – реплики в сторону, в которой Розина комментирует своё состояние. Текст здесь говорит о том, что произнесённое Фигаро имя было известно лукавой притворщице, подтекст состоит в желании задержаться на столь приятном сообщении и продлить беседу с посланцем любви. Отсюда и строение мелодии, легко избегающей вверх и плавно ниспадающей после остановки на кульминационном звуке.

Второй раз используя ту же двойную игру, Розина уже смелее высвобождает фантазию. Её реплика расширяется в объёме, с ещё большим упоением она растягивает мгновение и смакует каждое произносимое слово. Фигаро, подобно Альмавиве в их дуэте из первой картины, сначала отвечает на эту вспышку тайной радости несколько снисходительно. Его мягко-сочувственная улыбка проглядывает в лёгких пробежках и поклонах изящных оркестровых мотивов, звучащих на пульсирующем аккордовом фоне. Однако в конце концов цирюльник интонационно точно повторяет реплику Розины, словно невольно заражаясь её настроением, не в силах сдержать восхищения наивно очаровательным лукавством юной затворницы.

Второй раздел дуэта возникает на гребне интенсивного развёртывания первого. Варьирование игрового приёма обоими партнёрами в итоге рождает новое качество состояния восторженной радости. Гимн любви как бы сам собой изливается в свободно парящих, то взмывающих вверх, то плавно ниспадающих звуках. Вокальная виртуозность становится здесь высшим выражением свободного творческого духа, аналогом божественной песни Орфея, которая, изливаясь из души певца, делает его властителем природных сил и их любимцем. Вспомним, что из песни Орфея как раз и родилась опера. Орфеем окрестил Пушкин и самого Россини.

Экспозиционные характеристики главных героев также откорректированы в опере Россини под особым углом зрения. Это видно по изменившемуся смыслу интродукции. У Паизиелло она представляет собой небольшой фрагмент между увертюрой и собственно началом оперы. Это трёхчастная сольная песня Альмавивы и оркестровое вступление на том же материале. Мелодия плавно ниспадает с вершины-источника, она не широка по диапазону, не превышает октавы. Галантные мотивы-поклоны, мягкие окончания фраз с женской рифмой соответствуют общему спокойному тону светлой лирической кантилены. Чуть более взволнована подвижная середина сольного номера в тональности доминанты. Здесь становится ощутима сдерживаемая пылкость влюблённого графа, которая чувствуется и в коде. Но в целом господствует состояние блаженной мечтательности героя в ожидании случая хоть издали увидеть предмет своей страсти.

В опере Россини любовная серенада Альмавивы дана в сочетании с живой жанровой сценкой. Нанятые графом музыканты собираются перед домом Бартоло и чувствуют себя участниками замечательного приключения. Их приходится умирять сначала слуге Альмавивы Фиорелло, а потом и самому графу. Сценка с музыкантами как пособниками в любви важна во многих отношениях. Во-первых, этикетная серенада, которую они сначала играют, а затем под их аккомпанемент поёт Альмавива, не воспринимается в таком контексте как монологическое высказывание героя. Она звучит как поэтическое общее место, использованный к случаю «чужой текст». Кстати, Россини как раз пошёл путём авторитетирования, приспособив для серенады Альмавивы музыку молитвенного хора в честь богини Изиды из своей оперы-серии «Аврелиан в Пальмире»¹. Во-вторых, сам факт найма музыкантов показывает социальное положение графа и тем самым ставит под сомнение его инкогнито. В-третьих, граф как господин, который платит, сразу поставлен в определённые взаимоотношения с людьми, оказывающими ему платные услуги. Перед необходимостью щедрой оплаты он в дальнейшем окажется ещё не раз. Кроме музыкантов, ему придётся платить Фигаро, затем дважды Базилио, наконец, только с помощью денежных посулов он окончательно откупится от назойливого опекуна Розины, готового смириться с потерей невесты, но не её состояния. Проза жизни во всех перечисленных случаях составляет вполне реальную изнанку романтической влюблённости. Благодаря такой удачной находке с первой же сцены высокая музыкальная лексика попадает в атмосферу, присущую комическому жанру.

¹ Бомарше. Избранные произведения. – М., 1951. – С. 280.

Иначе в опере Паизиелло. Это видно и по интродукции, и по характеру экспозиционного показа образа Розины. У автора первого оперного «Цирюльника» соединение буффонного стиля и музыкальных фрагментов в духе серьёзной оперы вносит в комедийный жанр сентиментальную струю, восходящую к знаменитой «Доброй дочке» Пиччини и составляющую одну из знаменательных примет как творчества Пиччини, так и времени, в котором создавалась опера Паизиелло.

Выигрыш от найденного Россини и его либреттистом нового решения начальной жанровой сцены проявляется с очевидностью в последующей музыкальной характеристике россиниевского Альмавивы, когда он уже от имени Линдора станет петь вторую каватину. Композитор назвал этот сольный номер канцоной. В ней действительно господствует песенное начало, она выделяется особой искренностью и задушевностью тона. Роль вокальной виртуозности сведена до минимума. Очень выразительно использованы ладотональные средства, смены минора мажором, красочные терцовые сопоставления тональностей. Это один из нечастых в музыке Россини меланхолически светлых минорных образов и один из ярких примеров мелодического вдохновения автора. Такое восприятие любви, при каком её наиболее возвышенные и прекрасные проявления непременно связываются с особой сладостной грустью, могло возникнуть в партитуре Россини под влиянием Моцарта, музыку которого итальянский маэстро буквально боготворил.

Экспозиционная характеристика Фигаро дана у Россини в известной портретной арии-каватине. Она прямо не увязана с сюжетной ситуацией, как в пьесе Бомарше и в либретто Петроселлини. Фигаро активно врывается в действие и взрывает его, утверждая свою волю. В музыкальном языке его каватины синтезированы свойства, помогающие раскрыть важнейшие черты натуры россиниевского героя. Импульсивный взрывчатый темперамент проявляется через хлёсткое безостановочное движение в шестидольном ритме, напоминающем зажигательную итальянскую тарантеллу. Энергия лидера-заводилы любого дела проявляется во властных окриках, неожиданных зычных возгласах, постоянно активизирующих внимание. Наконец, талант лицедея определяет всё строение блестящего сольного номера, в котором Фигаро предстаёт перед нами актёром собственного весёлого театра, выдумщиком и фантазёром, владеющим самым главным искусством – умением жить свободно и наслаждаться великим даром жизни.

С этим искусством хорошо знакома и россиниевская Розина. Её экспозиционная характеристика тоже не подчинена сюжетным функциям. В сольном портрете Розины, как и в каватине Фигаро, воплощено жизненное кредо героини и выражена сущность её натуры. Розина в опере Россини совсем не похожа на свою предшественницу, образ которой обрисован в опере Паизиелло. В монографии о Моцарте Г. Аберт называет Розину Паизиелло персонажем более богатым, чем соответствующий характер Россини¹. Это мнение можно оспорить. Просто героиня Россини по-иному относится к жизни и иначе расходует свои душевные силы. Она не борется за освобождение от оков, не отвоёвывает своего права на любовь. В её каватине мы слышим, насколько хорошо она знает

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт. – Ч. 1. – Кн. 1. – М., 1987. – С. 453.

себя и как ясно отдаёт себе отчёт, что достаточно небольшого толчка, малейшего повода – и вся её энергия будет направлена на достижение избранной цели. А цель её жизни как раз и есть любовь, причём понимаемая как чувство реальное и земное, активно реализующее себя, способное щедро одарить душевными дарами своего избранника.

Не менее своеобразно, чем характеры трёх главных героев, Россини трансформирует образ Дона Базилио. У Паизиелло этот герой отступает на второй план сравнительно со столь типичным для оперы-буффа подозрительным ворчуном Бартоло. Для Россини как раз Бартоло менее интересен, поэтому превращён в его опере во второстепенную фигуру, главным образом, призванную обслуживать сюжетные функции. Зато Базилио удостоен особого внимания. Он получает сольный номер, который, подобно каватинам Фигаро и Розины, концентрирует главное в его натуре. Россиниевский Базилио – человек страсти, и в этом смысле такой же поэт жизни, как и Фигаро. Другое дело, что его гений очень и очень подозрителен с точки зрения моральных норм, но это тоже гений, он тоже пробуждает в своём носителе колоссальную энергию и возносит над обыденностью в мир поэтических фантазий. В серьёзном жанре такой герой мог бы превратиться в персонаж типа бальзаковского Гобсека или Скупого рыцаря Пушкина. В жанре комическом отношение к нему снисходительное, тем более, что идея о всемогуществе клеветы, правящей миром, легко разбивается посредством ещё более могущественного оружия – щедрого кошелька графа.

Просветительская эпоха воспринимала комические образы и жанры рационально-прагматически, как критику социальных пороков, отступлений от моральных норм. Отношение к комическому в творчестве Россини связано с особенностями романтического мироощущения. Комическое понимается как высшее воплощение внутренней свободы, карнавального духа весёлой относительности. Через комическое человек преодолевает ограниченность навязанных ему социальных ролей, возвышается над узкими одномоментными целями и приобщается к миру божественных сущностей. Для романтиков искры божественного огня несли в себе не только высокая поэзия, но и сказка, фантазия, игра. И театр был для них не только трибуной для провозглашения высоких истин, но и местом карнавальных зрелищ.

В творчестве Россини традиционная итальянская опера-буффа внутренне преобразилась под влиянием новых романтических ценностей и новой эпохи, одним из ярчайших выразителей которой он стал. Жанр этот представлен в его наследии в завершённом облике, с разработанной на протяжении почти столетия изощрённой техникой. При этом двадцатая опера композитора «Золушка, или Торжество добродетели» (Рим, 1817) явилась рубежом, за которым должна была наступить полоса дестабилизации жанрового канона. Начало тому вскоре положил сам Россини в созданной сразу вслед за «Золушкой» опере *semi-seria* «Сорока-воровка», где давние традиции буффонной комедии вступили во взаимодействие с современной мелодрамой, а затем в «Графе Ори», от которого протягиваются нити к комическим операм Доницетти.

Либреттист «Золушки» Якопо Феретти превратил поэтическую сказку Ш. Перро в остроумную комедию без единого намёка на участие чудесных сил. Главным объектом насмешек служит в ней кичливый и самонадеянный барон «из бывших» Дон Маньифико де Монтефиасконе. Само его имя отражает неле-

пость претензий разорившегося аристократа на великолепие, почести, придворную карьеру. Под стать барону его родные дочери Клоринда и Тисбе – капризные, своенравные, алчные, постоянно оспаривающие одна перед другой права первенства. Этот групповой портрет дал Россини возможность щедро, не пожалев красок, использовать все комические ресурсы жанра, а кое в чем и выйти за обусловленные границы.

Определяющие черты музыкального портрета Дона Маньифико раскрыты в каватине из первого акта – рассказе о пророческом сне, в котором он узрел себя в виде крылатого осла, вознесённого на королевский трон под праздничный звон колоколов. Два оркестровых образа – помпезная тема-зачин, построенная на дискредитированном взвизгивающими трелями нисходящем фанфарном обороте, и игриво-подвижная скерцозная тема основного раздела (типичная для Россини тема – «заводила движения») – рисуют две стороны характера героя: старательно напускаемую важность и противоречащую ей склонность к прекраснотушным мечтаньям. Радужные грёзы то и дело возносят барона в неведомые дали. Он постоянно путает желаемое с действительным, почему и становится прекрасным объектом для розыгрышей.

Попав во дворец, Дон Маньифико исполняет навязанную ему роль шута с огромнейшим воодушевлением. Барон достойно проходит специально подстроенные «винные испытания» и получает титул интенданта погребов, принимая за чистую монету почести потешающихся придворных. Как увлечённо, с каким непринуждённым блеском и какой повелительной интонацией произносит он на разные лады слова нелепого приказа, воспрещающего в течение ближайших пятнадцати лет всем подданным королевства примешивать к вину воду! В этой яркой сценке словно оживает атмосфера карнаваловых вакханалий и празднеств дураков. Она приобретает самодовлеющий характер, не подчиняясь жесткой логической обусловленности нравоучительной просветительской комедии.

Прорыв к свободно романтической трактовке материала происходит за счёт задержек основного сюжетного развития и чрезвычайного разрастания чисто музыкальных подробностей. Не упускается ни одна возможность посмаковать ту или иную красочную деталь. Музыкальные остроты и шутки, поэтические картинки то и дело останавливают, по-своему расцвечивают фабулу. Один из примеров такого рода содержится в самом начале оперы. Клоринда и Тисбе крутятся перед зеркалом, трещат без умолку и перебивают друг друга, а падчерица барона Замарашка-Ченерентола напевает простой задушевный мотив песенки про одинокого короля, отвергнувшего притязания красавиц и сумевшего оценить искреннюю любовь и доброту. Тем самым не только предвосхищается сюжетная ситуация. Повторения задумчивого напева вносят поэтический штрих в живое, динамично развивающееся действие. Здесь мы встречаемся с удачной трансформацией в иных жанровых условиях приёма, который Россини максимально выразительно использовал в шекспировской опере «Отелло, или Венецианский мавр», написанной как раз перед «Ченерентолой». Имеется в виду «Песня об иве», составившая драматургический стержень начальной сцены третьего акта – лучшего во всей опере, наиболее близкого к шекспировским образам.

В «Золушке» окончательно торжествует принцип трактовки словесного текста как красочного звукового компонента. Все типичные для оперы-буффа

приёмы подобного рода – обыгрывание колоритных по звучанию слов, эффекты звукоподражания, необычные способы артикуляции – даны здесь в предельной концентрации, присутствуют в большом избытке. Пение «по слогам», головокружительные ускорения динамики и темпа в скороговорках, переход от громкой звучности к едва слышному шёпоту, сливающимся в некий размытый звучащий звук, ропот многих одновременно звучащих голосов, который постепенно нарастает, подражание хрустальному звону, жужжанию пчелы, гулу контрабаса, порхающей бабочке – такая звуковая фантазия, увлечённость вокальной инструментальной предвосхищают романтические поиски в области звукового колорита. Здесь уже предчувствуются и «Оберон» Вебера, и увертюра «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, и «Фея Маб» Берлиоза.

«Ченерентола» завершает блестящую серию итальянских опер-буффа Россини. Мастерство пользования всей палитрой средств, которые представлял традиционный жанр, достигло в ней предела. Под напором рождающихся новых эстетических представлений утратила классическую соразмерность виртуозно выстроенная конструкция. Утратил ясные очертания и образ главной героини Ченерентолы. Его поэтическая сущность в известной мере оказалась заглушена декоративным фоном и затейливыми звуковыми узорами.

Россини создал свой собственный музыкальный театр. В этом театре музыка торжествует над драмой и вместе с тем становится способом реализации чистой театральности, которую в начале XX века будут заново возрождать реформаторы сценического искусства Музыка и театр объединяются в своих сущностных свойствах через игру как виртуозное начало, свободную импровизацию, имеющую самоценное значение. Используя пушкинскую характеристику таланта Россини и перефразируя Бомарше, порицавшего оперную музыку за её длинноты и вечные повторения, можно заключить разговор о Россини-комедиографе такими словами: «Ах, музыка, музыка! Вместо того, чтобы послушно следовать за театральным сюжетом и выполнять роль эмоционального резонатора драматического действия, ты постоянно возносишь нас в божественные высоты, отрывая от земного времени и пространства, ты заставляешь забывать о сиюминутном при звуках нескончаемой песни твоего Орфея – вечно того же, вечно нового...».

Джоаккино Россини: Современные аспекты исследования творческого наследия: Сборник статей / Под ред. М. Р. Черкашиной. – Киев, 1993.

НЕМЕЦКИЙ МАСТЕР КАК УЧИТЕЛЬ ПРОКОФЬЕВА

В годы становления Прокофьева-композитора Вагнер ещё не превратился, подобно Верди, Шуману или Листу, в маститого классика. Споры о нём не утихали. Хорошо известны критические суждения столпов русской музыки о немецком мастере. Подхватив на лету мнения взрослых, одиннадцатилетний Прокофьев пишет отцу из Москвы о свежих театральные впечатлениях: «В понедельник 16-го Екатерина Михайловна брала меня а Большой театр на «Валькирию» Вагнера. Ужасно скучная опера, без мотивов, без движения, но с большим шумом»¹.

¹ Прокофьев С. С. Автобиография. – М., 1982. – С. 101.

После смерти Вагнера острота споров вокруг его имени постепенно начала сглаживаться. Носителями его идей оказались либо многочисленные слушатели вагнеровского культа, число которых возросло в последние десятилетия XIX века в разных странах, либо его непосредственные наследники и близкие, стремившиеся канонизировать байройтский стиль исполнения опер композитора. Всё это, с одной стороны, освобождало от плена прямых вагнеровских влияний представителей новых композиторских поколений, с другой – способствовало более спокойному и углублённому изучению творческих принципов, более объективной оценке художественных завоеваний и масштабов личности Вагнера.

Это изменившееся отношение юный Прокофьев сумел зафиксировать в своей памяти, когда впоследствии воспроизводил одну из бесед с Анатолием Константиновичем Лядовым, главным своим консерваторским наставником, под руководством которого проходил курс гармонии. На вопрос последнего о любимом композиторе пятнадцатилетний Прокофьев назвал три имени – Чайковского, Грига и Вагнера. Если творчество первых двух ему было достаточно известно, то Вагнера он в то время знал довольно плохо, но, по собственному признанию, упомянул его из снобизма, так как слышал, «что это хорошо и что о нём много говорят в музыкальных кругах, но ни “Кольца”, ни “Тристана” я не слышал, а в “Майстерзингерах” разобрался только до некоторой степени»¹. Как видим, после отзыва о «Валькирии» проходит всего четыре года, юный музыкант попадает за это время в профессиональную музыкальную среду – и теперь судит о Вагнере, опираясь на общественное мнение. В то же время возникает желание самостоятельно разобраться в творчестве автора тетралогии. Вспоминая о Рождестве 1907 года, Прокофьев пишет: «Родители подарили к праздникам оперный клавиш – какой? Тот, который я пожелаю себе выбрать. Я выбрал “Валькирию” Вагнера. С этой оперой я почти не был знаком, но как-то чувствовал, может из разговоров, слышанных в консерватории, что познакомиться надо. Играл я с интересом: многое нравилось, но многое осваивалось туго»².

Трудности, о которых дважды в своей Автобиографии упоминал Прокофьев, относились не к новациям музыкального языка и не к музыкально-выразительным средствам как таковым. Речь шла о Вагнере как художественном феномене, как особом явлении, не укладывающемся в пределы эволюционных историко-стилевых процессов.

Всей своей деятельностью Вагнер провозглашал совершенно новое отношение к искусству и новое его понимание, он навязал современному обществу это новое понимание, что тонко подметил в своих заметках о первых байройтских торжествах Герман Ларош. Он сравнил действие Вагнера на массу с расплывающимися кругами, «образуемыми камнем, который он бросил в стоячую воду наших эстетических вкусов и традиций»³.

Вагнеровское отношение к искусству и его настойчиво повторяющееся утверждение, что оно внутренне едино, оказались особенно близки XX веку. Важно отметить и то, что такое отношение вступало в резкое противоречие с

¹ Там же, с. 260.

² Там же, с. 289.

³ Ларош Г. А., Избранные статьи. – Вып. 3. Опера и оперный театр. – Л., 1976. – С. 208.

традиционными методами художественного образования, господствующими в профессиональных учебных заведениях. В них обучение искусству понималось как овладение ремеслом. Так учили Прокофьева и его сокурсников в Петербургской консерватории. Об этом прекрасно рассказал в своих воспоминаниях один из его соучеников Борис Владимирович Асафьев. Он пришёл в консерваторию, уже окончив начальный курс Петербургского университета, по сравнению с которым первая показалась ему «то вновь гимназией, то словно бы монастырём со своим уставом, то провинциальным профессионально-замкнутым цехово-ремесленным училищем... Основной тонус университетской жизни был: учись, мысля, исследуя; в консерватории: учись, слушайся, верь на слово, на вкус и не пытай ничего! Дело совсем не в отличии научной исследовательской школы от профессионально-технической, да ещё художественной. Эту естественную разницу учесть было легко. Увы, причины острого различия были глубже – в коренной разнице умственной культуры университета и горделиво замкнувшейся в своей художественно-профессиональной броне консерватории»¹.

Узкое понимание преподавателями консерватории – даже такими выдающимися личностями, как Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, А. К. Лядов, – своих задач приводило к тому, что собственно художественно-творческое развитие их учеников оставалось вне сферы внимания, а следовательно и прямого влияния педагогов. Попадавшим в стены консерватории талантливым людям приходилось искать каждому свой путь преодоления господствующей здесь тенденции. Творчество Вагнера как раз представляло собой полную противоположность этой тенденции. Для понимания его произведений совершенно недостаточным было иметь музыкальное чутьё и разбираться в технических сторонах музыки. Требовалась напряжённая умственная работа. «Трудности восприятия», с которыми столкнулся пятнадцатилетний Прокофьев, играя клавиры вагнеровских опер, были именно трудностями интеллектуального порядка. Это становится ясным из его же описания знаменательного разговора с одной из консерваторских учениц перед посещением в театре «Кольца нибелунга». К тому времени Прокофьев уже смог блестяще продемонстрировать результаты проделанной умственной работы. В самом тоне передачи запавшего в память эпизода чувствуется гордость приобщения к высотам интеллектуальной культуры, представлявшейся чем-то необычным для консерваторской среды. «В консерватории, – пишет он в “Автобиографии”, – подошла ко мне Глаголева и спросила, не могу ли я рассказать ей об опере Вагнера “Валькирия”, на которую она идёт сегодня в Мариинский театр. Я был крайне польщён её просьбой и постарался выложить все, что знал и о германском мифе о похищенном кольце, и то, что падает на долю оперы “Валькирия”, одной из четырех, и об отличительном приёме Вагнера сочинять оперу по системе лейтмотивов и т. д. Мы спустились в библиотеку к Фрибусу, достали у него “на пять минут” клавир “Валькирии”, затем вернулись в пустой класс, в котором до сих пор сидели и где теперь я демонстрировал лейтмотивы и на что надо обратить внимание сегодня вечером. Словом, я лицом в грязь не ударил, а Глаголева оказалась подавленной обилием моих познаний. Когда мы расстались, она благодарила меня за лекцию,

¹ Б. В. Асафьев о себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. – Л., 1974. – С. 396.

на которую не рассчитывала, и с этого момента наши отношения стали более дружескими, чем до сегодняшнего дня»¹.

Когда на сцене петербургского Мариинского театра был впервые осуществлён под руководством Э. Направника весь вагнеровский цикл «Кольца нибелунга» (сезоны 1900–1905 годов), мать Прокофьева по его просьбе три года подряд приобретала абонементы, специально выпущенные театром на эти спектакли. Таким образом, к моменту окончания первого периода консерваторского обучения Прокофьев мог назвать себя действительным знатоком Вагнера: «Я любил и “Валькирию” и “Гибель богов”, – вспоминает он. – В “Зигфриде” обожал ковку меча: эта сцена представлялась мне очень оперной. Особенно мне нравилось, когда в “Гибели богов” Зигфрид едет по Рейну под звуки рогов и выкрики с берега: этот лихой растрёпанный вихрь действовал на меня захватывающе»².

Об огромной роли вагнеровских абонементных циклов в художественной жизни Петербурга, в то время насыщенной яркими событиями, вспоминал в автобиографических заметках и Б. В. Асафьев. Он назвал эти события «лучшей школой музыкального восприятия, не только как слухового внимания, а как процесса художественно-интеллектуального. ... Что делалось в антрактах в верхних ярусах театра: философские и музыковедческие споры, обсуждения партитур, критика и восторги по адресу исполнителей, диалоги итальянистов-меломанов и жрецов вагнеризма, музыкально-профессиональные кружковые дискуссии, фейерверк мыслей писателей и историков, поэтов и художников...»³.

Итак, можно утверждать, что творчество Вагнера сыграло важную роль в формировании художественного мышления Прокофьева. Освоение этого творчества помогло юному автору выйти из сферы узкоцеховых музыкальных интересов и подготовило его к общению с такими изошрёнными интеллектуалами, представителями художественной элиты тогдашнего Петербурга, как руководители «Вечеров современной музыки» Вальтер Нувель, Альфред Нурок и как их великий патрон Сергей Дягилев. Знаменательно, что первая встреча Прокофьева с этими знатоками современных тенденций в области художественного творчества произошла как раз в пору его наиболее тесного соприкосновения с операми Вагнера. Остаётся ответить на вопрос, каковы были последствия такого тесного знакомства для музыки самого Прокофьева.

Известно, что вагнеровское мифотворчество оказалось ближе всего представителям русского символизма в поэзии «серебряного века». Их притягивала к себе неповторимая индивидуальность Вагнера и как поэта-музыканта, и как мыслителя. Прокофьеву же мифопоэтическая сторона теории и творчества Вагнера осталась чуждой. Более всего он воспринял от Вагнера саму идею музыкальной драмы – и в этом смысле выступил последователем композиторов «Могучей кучки», которых Ларош характеризовал как «русскую фракцию вагнеризма». И в ходе становления замысла оперы «Игрок», и в дальнейшей работе над ней Прокофьев стремился сохранить верность принципу драматической правды в том виде, как его истолковывали кучкисты, и главным образом Мусоргский.

¹ Прокофьев С. С. Автобиография. – М., 1982. – С. 378.

² Там же, с. 377–378.

³ Б. В. Асафьев о себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. – Л., 1974. – С. 442.

Режиссёр В. Мейерхольд в своей оценке новаторских сторон «Игрока» подчеркнул движение Прокофьева вперёд по линии «Вагнер – Мусоргский»: «Прокофьев пошёл дальше Глюка, он пошёл дальше Вагнера, значительно дальше. Он совсем исключил всякие арии, у него нет даже прелестных бесконечных мелодий Вагнера, нет этой сладости, а он заставил действующих лиц всё время плавать в изумительных речитативах, что совершенно исключает всякое сходство с оперой до сих пор. Это какое-то новое драматическое произведение, и текст, который должен произносить актёр, даже не вложен в стихотворную форму. Это проза. Это продолжение того, что сделал Мусоргский»¹.

С другой стороны, уже в процессе работы над «Игроком» Прокофьев через голову своих русских предшественников как бы самостоятельно вернулся к Вагнеру и проанализировал его опыт с учётом современного состояния оперного искусства. Первое, к чему он пришёл в ходе такого анализа, касалось сценической стороны оперного спектакля и его действительности. Замедленный темпоритм вагнеровских спектаклей был логически оправдан лишь спецификой избранных им мифологических сюжетов и чрезвычайной насыщенностью смыслом его музыкальных решений. При иных героях и ином характере музыки то, что публика соглашалась терпеливо сносить в многочасовых вагнеровских представлениях, превращалось в сценическую вялость и скуку. «Упадок интереса композиторов к сценической стороне» Прокофьев считал одним из негативных следствий безусловного торжества Вагнера и его идей. Именно такой смысл Прокофьев вкладывал в свои слова о том, что «величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей» (из интервью об опере «Игрок» газете «Вечернее время» в мае 1916 года)².

Рассказывая о собственном творческом становлении, Сергей Сергеевич признавался, что в своей творческой деятельности ему пришлось отказаться от многого, чему его учили, и, удовлетворяя свою потребность в самостоятельном мышлении, следовать собственным идеям.

Можно сказать, что также решительно Прокофьев сумел отказаться от многого, что характеризовало стиль Вагнера. В первую очередь это касалось пышного оркестра и его ведущих драматургических функций в музыкальных драмах Вагнера. Прокофьев же стремился выдвинуть на первый план фигуру поющего актёра и выработать такой декламационный стиль, который позволял бы певцу-актёру всецело сосредоточиться на драматической стороне оперы.

Но если от пышности, экспрессивной красочности, богатства чувственно-живописной стороны вагнеровской оркестровки Прокофьев отказался, то одновременно он полностью воспринял и по-своему использовал конструктивную роль оркестра в объединении сквозной формы с непрерывно развивающимся действием. Не следуя принципу вагнеровских лейтмотивов буквально, он трансформировал этот принцип, прочно скрепив свои оперные постройки музыкально-тематическими связями. Путь симфонизации оперы был им окончательно

¹ Прокофьев С. С. Письма к В. Э. Мейерхольду // Музыкальное наследство. – Т. II. – Ч. 2. – М., 1968. – С. 225.

² Прокофьев С. С.. Материалы, документы, воспоминания. – Изд. Второе. – М., 1961. – с. 206.

выработан в процессе переделки первой редакции «Игрока» и совпадающего по времени с этой переделкой написания оперы «Огненный ангел».

Наконец, ещё одна линия опосредованного воздействия Вагнера на Прокофьева связана с театральными новациями начала XX века. Творчество и теоретическая мысль немецкого гения, как известно, лежат у истоков того мощного обновления сцены, которое началось в Европе с конца XIX века. Одновременно Вагнеру и мастерам европейской «новой драмы» театр обязан рождением искусства режиссуры как особого самостоятельного вида художественной деятельности. И если для формирования Прокофьева – кудесника сцены оказалось чрезвычайно важным его общение с В. Мейерхольдом, то и для этого режиссёра-новатора, в свою очередь, Прокофьев представлялся близким ему художником реформаторски-революционного склада. Добиваясь постановки «Игрока» в Мариинском оперном театре в Петербурге и подчеркивая значение этого произведения как принципиально нового слова, Мейерхольд писал: «Но дело тут не в сюжете, а в материале для построения нового вида искусства»¹. Сама мысль о необходимости революционных преобразований традиционного оперного театра в своих истоках безусловно восходит к Вагнеру. Поэтому наследником и продолжателем его может быть назван Прокофьев как яркий и смелый театральный новатор.

Музыкальная академия. – 1994. – № 3.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФЕНОМЕНЕ ОПЕРЫ

Может быть, наиболее остроумно и вместе с тем точно раскрыл парадоксальную сущность оперы и причины жизнеспособности этого странного вида искусства Бертольд Брехт. Он определил особый характер оперной условности, имеющий важные отличия от природы условности драматического театра: «Умирующий человек реален. Но когда он, умирая, поёт, вся сцена приобретает условный характер. ... Чем расплывчатее, нереальнее становится реальность под воздействием музыки, – в результате их взаимодействия возникает нечто третье, некое сложное единство, само по себе опять-таки совершенно реальное, способное производить вполне реальное воздействие, но не имеющее ничего общего с изображаемой, исходной реальностью, – тем больше наслаждения доставляет все в целом, мера наслаждения прямо пропорциональна мере нереальности»².

Музыка в опере подчиняется общим законам организации театрального действия и может либо увеличивать, либо ослаблять их эффективность. Родовое свойство театра составляет его *п е р с о н и ф и ц и р о в а н н о с т ь*. Здесь всё действует и взаимодействует. Здесь нет рассказчика, есть действующее лицо, вестник, комментатор. Нет слушателей, только партнёры и собеседники. Нет окружающей обстановки, пейзажа, так как всё это превращается в среду обитания действующих героев, враждебную или дружественную.

Первый и главный компонент театра – действующие лица. В старину их очень верно называли сюжетами. Театральный сюжет действительно складыва-

¹ Прокофьев С. С. Письма к В. Э. Мейерхольду // Музыкальное наследство. – Т. II. – Ч. 2. – М., 1968. – С. 225.

² Брехт Б. Театр. 5/1. – М., 1965. – С. 299.

ется из взаимоотношений персонажей. Взаимная соотнесённость их страстей, целей и намерений образует разные фигуры, наиболее известная из которых носит название любовного треугольника. В сюжетных схемах «три плюс один» четвертый участник может быть главным лицом, проявляющим собственную заинтересованность в судьбе одного из действующих персонажей тройной коллизии. Могут возникать треугольники мнимые, как, например, в «Пиковой даме» Чайковского, где Герман, выбирая между Лизой и старой Графиней, переживает конфликт противоположных устремлений в собственной душе.

Чрезвычайно крепко сцеплен сюжет в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, где каждый герой одновременно участвует не в одном, а в двух любовных треугольниках: Фигаро, ревнующий Графа к своей невесте, сам является объектом любовных притязаний Марселины, Графиня выступает в роли жертвы супружеской неверности и одновременно имеет пылкого поклонника в лице Керубино. Граф вынужден иметь дело сразу с двумя соперниками, Фигаро и Керубино.

При характеристике функций действующих лиц в сюжетной структуре важно учитывать их разделение на главных, второстепенных и третьестепенных. В этом персонажи театрального представления схожи с фигурами на шахматной доске. Подобно различию последних двумя контрастными цветами, белым и черным, участники спектакля разделяются на два лагеря: силы действия и контрдействия. Генеральное столкновение между ними происходит в виде сшибки интересов, на что указывал, определяя сущность драматического, Гегель: «Цель и содержание действия драматичны лишь постольку, поскольку цель эта ... в других индивидах вызывает противоположные цели и страсти». В театре каждый персонаж именно представляет, представляет интересы одной из противоборствующих сил. Это напоминает судебный акт, где есть истец, ответчик, обвинитель, защитник, а задача каждой из сторон заключается в том, чтоб отстоять своё право и выиграть процесс.

Основы драматической театральной системы, законы театра как драмы были сформулированы ещё в период античности в «Поэтике» Аристотеля. Такая система принципиально героцентрична, то есть обязательно имеет своего «шахматного короля» – главную фигуру и средоточие основной коллизии. Единственным действительно непобедимым соперником такого героя в жизненной борьбе выступает сверхличный Рок, Фатум, неумолимое предопределение судьбы. Вина героя подлинной трагедии аристотелевского типа не есть результат лишь его собственных просчетов и заблуждений. Она всегда надлична, вызвана действием сил и обстоятельств, разрушение которых не находится во власти человека.

В театре Нового времени, продуктом которого и стала опера, законы, сформулированные Аристотелем, формально сохранили всю свою силу, однако постоянно ограничивались пределы их влияния. Романтики направили всю свою энергию главным образом против их излишне расширительной трактовки и сугубо формального применения. В XX веке возникли самостоятельные театральные течения неаристотелевского типа. К ним, в частности, принадлежал так называемый эпический театр, теорию и практику которого разрабатывал Бертольд Брехт.

Характерная для театра разных веков полемика с героцентристской концепцией нередко означала возврат к более архаичным и одновременно более

универсальным первоосновам самого феномена театральности. Это приводило к использованию на профессиональной сцене элементов театрализации, присутствующих в народных обычаях и обрядах, к включённости профессионального театра в паратеатральную культуру эпохи и к их взаимовлиянию. По глубокой мысли исследователя художественных форм Г. Гачева, не следует отождествлять театр и драму, так как «театр шире драмы. Он зрелище. Люди на сцене не обязательно актеры, действующие особи. Они могут быть исполнителями. Мифологический театр, всякого рода чудеса, зрелищность, опера, балет, интермедии заваливают действие изобилием бытия и, прерывая ритм действия, тем самым объявляют его и цели особи, человека – мелкими, несущественными. А люди – живой орнамент бытия, исполнители жизни»¹.

Опера с самого начала тяготеет к зрелищности, к буйному выявлению свободной фантазии в постановочных эффектах и чудесах. Оперная сцена всегда мыслилась менее строгой, допускающей большие вольности и отступления от канона сравнительно с драматической. Это прекрасно ощущали драматурги, которым приходилось пробовать свои силы в обеих областях. Как один из примеров можно вспомнить почти курьёзный, так как не имел практического выхода, опыт создания текста для оперы, предпринятый русским поэтом и драматургом екатерининского века, строгим поборником классицизма Г. Державиным. В своих теоретических размышлениях он подчеркнул водораздел между подлинной трагедией и «важной», то есть серьёзной оперой. Если девизом трагедии должна быть, по его словам, суровая правда, то опера вполне допускает полёт фантазии, красочное преобразование реальности: «Сочинитель оперы отличается тем только от трагика, что смело уклоняется от естественного пути и даже совсем его выпускает из виду: ослепляет зрителей частыми переменами, разнообразием, великолепием и чудесностью приводит в удивление, несмотря на то, естественно или неестественно, вероятно или невероятно»².

Именно поэтому в опере значительно полнее, чем в драме, реализует себя второй обязательный компонент театрального спектакля, его декоративно-обстановочная сторона. Среда обитания действующих персонажей выступает в роли собирательного и потенциального действующего начала и в театре всех видов обладает возможностью персонификации. В тексте театральных пьес данному компоненту отведено довольно скромное место в авторских ремарках, с которыми постановщики не всегда считаются. В опере звуковую среду и атмосферу действия создаёт оркестр, обязывая режиссёра и сценографа прислушаться к его «подсказкам».

В аллегорическом, сказочном, мифическом, зрелищно-карнавальном театре, к эстетике которого тяготеет и оперное искусство, среда нередко живёт самостоятельно и «вмешивается» в события, осуществляя себя в виде особых персонажей. Таковыми были боги и мифологические существа постановочно-зрелищных опер Барокко, лирических трагедий Люлли и Рамо. Они не только участвовали в обрамляющих основной сюжет интермедийных сценах, но нередко прямо вмешивались в действие в самых неожиданных местах, по собственному

¹ Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968. – С. 242.

² Державин Г. Сочинения с объяснениями и примечаниями Я. Грота. – Т. 4. – 2-е акад. изд. – СПб., 1874. – С. 45.

произволу меняли его ход. Так возникло характерное понятие «бога из машины», ставшее синонимом немотивированных сюжетных развязок.

Спектакли подобного рода действительно обслуживались посредством сложной театральной машинерии. Боги и волшебные персонажи обычно появлялись на сцене чудесным образом: спускались с неба на облаках, взлетали к колосникам, свободно пролетали через сценическое пространство.

«Обстановочные» мотивы, персонажи, олицетворяющие природный и фантастический мир, широко представлены в опере XIX века. Можно назвать таких участников грандиозной тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга», как русалки-дочери Рейна, боги природных сил Тор и Доннер, Птичка, голос которой слышит и понимает Зигфрид, бог огня Логе. Последний в «Золоте Рейна» выступает как реальное действующее лицо, а начиная со второй части цикла персонально в действии уже не участвует, но продолжает влиять на его ход и сохраняет в партитуре свой музыкальный образ-символ (лейтмотив огня). Немало персонажей, представляющих мир природы, и в театре Римского-Корсакова (Мороз, Весна, Птицы, Морской царь и т. п.).

Во многих романтических операх переход границы между двумя мирами, реальным и фантастическим, отмечается оживлением и включением в действие деталей сценической обстановки. Так, в знаменитом эпизоде отливки волшебных пуль в опере Вебера «Фрейшютц» вся сцена становилась живой, пугая героя ночными звуками, выкриками, перемещениями загадочных теней. В опере Мейербера «Роберт-дьявол» внезапно оживали мраморные надгробия старого монастырского кладбища, трансформируясь в балет восставших из могил грешных монахинь. В опере Герольда «Цампа, или Мраморная невеста» статуя мраморной невесты в кульминационной сцене обретала возможность совершить справедливое возмездие и наказать неверного героя.

Наряду с декорациями в театре важную роль играет и реквизит. Предметы, с которыми вступают в контакт действующие персонажи, составляют третий компонент театрального спектакля. Часто цитируемое высказывание о ружье, которое, будучи повешенным на стене в первом акте, непременно должно выстрелить в последнем, касается напрямую и оперы. Так, в «Фаусте» Гуно Маргарита получает в подарок от Фауста дорогие украшения и, любясь ими, примеряя на себя, поёт восторженную арию. Зибель приносит ей цветы, которые вянут под влиянием чар Мефистофеля. Мефистофель производит и прочие метаморфозы с окружающими предметами. В «Евгении Онегине» Чайковского важным атрибутом становится письмо Татьяны, в «Пиковой даме» – роковые три карты. Музыкальные лейтмотивы служат знаками-символами действующих предметов в тетралогии «Кольцо нибелунга». Это прежде всего главный предмет, давший название всему циклу – кольцо. Первая, вступительная часть тетралогии, «Золото Рейна», самим названием свидетельствует о важнейшей роли действующего предмета – золотого клада русалок-дочерей Рейна. Здесь же экспонируются в действии и персонифицируются в музыкальном образе волшебный шлем Альбериха, копьё с выбитыми на нём рунами – символ власти Вотана. Только музыкальную реализацию получает меч Нотунг, который начнёт реально взаимодействовать с героями уже в «Валькирии».

Как видим, дублировки в музыкально-образной сфере и относительно независимая жизнь музыкального пласта в опере увеличивают возможности ак-

тивного включения в ход действия всех трёх компонентов театрального спектакля. В полифонической партитуре оперного произведения свой тематический образ и звуковое воплощение обретают среда обитания, участвующие в интриге предметы. Даже рельефные темы-лейтмотивы, характеризующие символические и аллегорические понятия (рок, запрет, волшебные чары, смерть), обладают потенциальными возможностями быть явленными в конкретном сценическом облике, чем успешно пользуются современные оперные режиссёры.

Выше акцент был сделан на том, что связывает оперу с театром как таковым. Теперь присмотримся внимательно к тому, что она представляет собой сама по себе.

Развитие оперного искусства на протяжении четырёх столетий привело к созданию в его недрах разветвлённой сети жанров и жанровых разновидностей. Это означало образование собственного русла, в которое вливались различные потоки извне, но которое пробивало себе дорогу в чётко определенном направлении и объединяло в уверенном, мощно-величавом движении разновременные, пролегающие на различной глубине внутренние течения. В этом широком потоке растворились чужеродные и посторонние влияния, а его качества, пути следования определялись действием имманентных законов функционирования оперы как особого вида творчества.

Кристаллизация жанрового фонда совершалась в результате отбора и обобщения опыта различных школ, течений, направлений. Систему в сложившемся виде можно представить в форме генеалогического древа со множеством ответвлений, больших и малых побегов. По правую и левую его стороны условно расположатся противоположные жанровые и жанрово-стилистические типы, в разное время получавшие свои названия. При этом основной признак, определявший их поляризацию, также изменялся и зависел от господствовавшего исторического стиля.

Категория исторического стиля вполне обоснованно может быть использована как инструмент членения оперного процесса на отдельные этапы и стадии. Ко всей оперной истории приложима аргументация польских авторов, по словам которых термин «опера барокко» имеет больше оснований, чем, скажем, сюита, соната барокко, ибо «в опере, как произведении театральном, относительно легко выявить связи с теми областями искусства и вообще культуры, которые определили существенные особенности стиля барокко. Прежде всего это касается самой театральной сцены со всеми связанными с ней аксессуарами. Барокко принесло важные изменения в её архитектурное строение. Большинство изменений осуществлялось на основе театра музыкального, то есть оперного»¹.

Эпоха Барокко с присущим ей разнообразием жанровых форм, с господством антиномичности, преобладанием символично-аллегорического мышления, с её склонностью к декоративности и орнаментике, а главное – с пронизывающей все сферы жизни театральностью и как следствие – огромным значением паратеатральной культуры породила деление оперы на ф у н к ц и о н а л ь н о й основе, связанной с чётким разграничением центра и периферии, рельефа и фона. Центральное место в жанровой системе принадлежало тут репре-

¹ Chominski Josef, Wilkowska-Chominska Krystyna. Opera i dramat. – PWM. – 1976. – Ст. 57.

зентативным, парадно официальным жанрам панегирической оперы в Италии, лирической трагедии во Франции. Их характеризовали многоплановая усложнённая конструкция, огромный исполнительский аппарат, самые невероятные постановочные эффекты, использование всего набора имевшихся в распоряжении музыкального театра того времени выразительных средств. Одно из таких произведений – написанная для Вены и приуроченная к празднованию свадьбы императора Леопольда с Маргаритой Испанской репрезентативная опера А. Чести «Золотое яблоко». Она была поставлена в новом театральном здании в 1667 году с роскошными барочными декорациями. Опера состояла из пяти актов и целого ряда картин, красочное оформление которых последовательно воспроизводило царство Плутона, собрание богов под предводительством Юпитера, предгорье Иды, дворец Париса, сад радости, морской залив, дворец жриц и т. д. По верному наблюдению польских исследователей, произведение А. Чести можно считать уникальным, так как в нём содержались не только все элементы последующих оперных партитур, но использовались и такие формы, которые в дальнейшем не получили развития¹.

Центральный представительный жанр, составляющий ядро системы, окружался полуофициальными, периферийными жанрами, не подверженными строгой канонизации. Это была область с размытыми границами, поглощаемыми фоном паратеатральной культуры. Сюда входили пёстрые по жанровому составу итальянские оперы повседневного репертуара, среди которых встречались и комедии переодеваний и ошибок, и трагикомедии, и пасторальные драмы, и оперы на исторические темы. Во Франции «жанровой периферией» лирической трагедии служили оперы-балеты, балеты с пением, музыкальные комедии, пасторали. Особенности жанровой системы барокко ярко проявились и в таком комбинированном виде, как спектакль с двойным сюжетом. Развитие основной части – драмы, комедии или пасторали – перебивалось в нём свободно скомпонованными эффектно зрелищными интермедиями на мифологические темы, которые складывались в собственный сюжетный цикл. Они были призваны разнообразить впечатления неожиданными контрастными переключениями, украшать и орнаментировать театральное представление, разбивая целое на отдельные фрагменты и рождая столь характерный для Барокко эффект светотени. Последний усиливался ещё и оттого, что комбинировались более связная разговорная и построенная из отдельных частей музыкальная пьесы. И сам этот двойной жанр, и жанровая система в целом соответствовали основополагающему для стиля барокко принципу, который исследователь теоретических и эстетических основ исторических музыкальных стилей С. Скрёбков назвал «центризующим единством, синтезирующим в себе остринатность и переменность»².

Иную организацию имеет жанровая система, которая складывается в опере в эпоху Просвещения и отвечает эстетике классицизма. Здесь уже не встретишь ни такого разнообразия, ни свободы оперирования готовыми компонентами, ни контрастных оппозиций внутри одного произведения. Всё упорядочивается, классифицируется, всё лишнее отсекается. Устанавливается строгий

¹ Там же, с. 81.

² Скрёбков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973. – С. 14.

и е р а р х и ч е с к и - ц е н н о с т н ы й подход к основам жанрового членения. Главной становится антиномия «высокой» и «низкой» жанровых сфер, оперы серьёзной и комической. Они отличаются друг от друга по всем параметрам, никакие смещения недопустимы, возможен лишь промежуточный вариант *semi-seria*. Показательно, как в новых условиях меняются функции торжественно-репрезентативных жанров. Из центра они перемещаются на обочину, попадают в разряд «произведений на случай» и тем самым оказываются за пределами ценностной шкалы. В эпоху Моцарта такой жанр, как драматические серенады или *actioni teatrali*, – заказные сценические произведения на аллегорический или мифологический сюжеты, приуроченные к торжествам в жизни высокопоставленных особ, – превращается в художественно незначительную однодневку. По словам Г. Аберта, в таких сочинениях «главной целью была внешняя роскошь, драма – делом второстепенным. Эти мифологические маскарады были гораздо более короткими, чем собственно торжественные оперы (*Festopern*), и часто одноактными. Не связаны они и с подразделением на сцены, принятым в опере-сериа. Как правило, они исполнялись только один раз и по сравнению с оперой-сериа рассматривались как произведения второго ранга»¹.

В романтической опере формирование жанровой системы происходит на новых основаниях, в действие вступают критерии художественно-эстетические, при этом на первый план выходят не столько преемственные связи с прошлым, сколько пересмотр и даже отрицание художественной традиции. Пафос отрицания пронизывает всю реформу Вагнера. В результате её внедрения возникает оппозиция традиционной номерной формы и новаторской симфонической музыкальной драмы сквозного строения. Но парадоксально, что в собственных произведениях Вагнер не просто сохранил, а даже усилил и гипертрофировал эстетику масштабного, перегруженного театральными подробностями, требующего грандиозного исполнительского состава и сложной сценической техники спектакля. В этом смысле его синтетическое музыкально-театральное действие оказалось преемственно связанным и с репрезентативной итальянской оперой, и с лирической трагедией Люлли и Рамо, и с критикуемой им «большой» оперой Мейербера. Можно усматривать в нём даже актуализацию дооперных театральнo-зрелищных форм, связи со «священными представлениями» или средневековым литургическим театром, о чём, добродушно посмеиваясь, писал Ромен Роллан: «Машинерия играла в “священных представлениях” главную роль. Ни одна пьеса не обходилась без апофеозов, вознесений на небо, обвалов поражённых молнией зданий и других диковинок – как ныне в наших феериях. Прибавьте к этому целый склад фантастической театральной бутафории, театральный зверинец, которому позавидовал бы и Вагнер со своими баранами, драконами, жабами, птицами, поющими женщинами-рыбами и той грандиозной волшебной сказкой, возвышенной и слегка глуповатой, какой является тетралогия “Кольцо нибелунга”... Дракон из “Зигфрида” для зрителей “священных представлений” был уже весьма знакомым персонажем»². По этому примеру видно, насколько консервативна в искусстве жанровая традиция, сохраняющая его «ге-

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть первая. Кн. вторая. – М., 1980. – С. 283.

² Ромен Роллан. Музыкально-историческое наследие в восьми томах. Вып. 3, М., 1988. – С. 42.

нетическую память», насколько самое радикальное может таить в глубинах наиболее архаичное, казалось бы, давно изжитое.

Революционный переворот, совершённый Вагнером, породил двойную реакцию. Одних его радикальные идеи вдохновили, у других вызвали решительный протест. Так возникло новое противопоставление. Противовесом грандиозным драмам и эпопеям стал предельно сжатый камерный стиль. Характер новой антиномии становится наглядным, если сравнить сочинения, работа над которыми совершалась почти одновременно: тетралогия «Кольцо нибелунга» и речитативную оперу Даргомыжского «Каменный гость», написанную на неизменный текст «маленькой трагедии» Пушкина.

Даргомыжский своими путями возвращался к истокам созданной в интеллектуальном кружке графа Барди во Флоренции *dramma per musica*. Как и в первых опытах флорентийцев, музыка в произведении русского композитора была призвана озвучивать драму, передавать эмоционально-смысловые нюансы словесного текста через слияние речевой и музыкальной интонации. Главным в его понимании вновь оказалась омузыкаленная речь, напевная декламация с гибкой ритмикой и непрерывным развёртыванием. Оперное искусство трактовалось при этом как театр интимный, сосредоточенный на образе «человека поющего» и его тонких душевных переживаниях.

«Каменный гость» Даргомыжского предвосхитил возросший к концу XIX века и перешедший за его границы интерес к опере «малых форм». В XX веке возникли такие необычные её разновидности, как оперы-минутки (Д. Мийо), монооперы (от «Ожидания» А. Шёнберга и «Человеческого голоса» Ф. Пуленка до разнообразнейшего творчества композиторов бывшего СССР).

Прослеживая процессы жанрообразования, нужно помнить, сколь важную роль играет при этом отбор и обработка под определенным углом зрения тематического материала, то есть обращать внимание на оперные сюжеты. По словам видного исследователя античной культуры О. Фрейденберг, «и сюжет, и жанр имеют общий генезис и нераздельно функционируют в системе определённого общественного мировоззрения; каждый из них, в зависимости от этого мировоззрения, мог становиться другим»¹. Оперная практика всех времён полна выразительных примеров подобных превращений.

Мифологические зрелищно-карнавальные сюжеты интермедий XVII века, которые включались в спектакли с двойным действием по принципу смежности, в конце века соединились в органический сплав с героической тематикой античной трагедии либо с рыцарскими мотивами и образовали самостоятельный оперный жанр – французскую лирическую трагедию. На её формирование повлияли также французский придворный балет с пением, пастораль, комедия-балет. В 60–70-е годы XVIII века Глюк очищает этот жанр от следов интермедийной эстетики и превращает в «высокую» драму, трогательно человеческую, поднимающуюся до всеобъемлющих философских обобщений. Дальнейшее движение в том же направлении рождает к жизни в XX веке строгую по формам, аскетически сдержанную и величавую оперу-ораторию И. Стравинского «Царь Эдип». Созданная двумя десятилетиями ранее одноактная «Электра» Р. Штрауса обнаружила совсем иной жанровый генезис. Сюжет из того же ми-

¹ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. – М., 1936. – С. 9.

фологического цикла, что и у Стравинского, обработан в опере Р. Штрауса в ключе гипертрофированной символики и мрачных аллегорий экспрессионистского театра. В его музыкальном воплощении одновременно чувствуется воздействие символично-аллегорического театра Вагнера и переосмысление опыта насыщенной эмоциональным напряжением, приземлённо натуралистической веристской драмы с её неистовыми порывами и желаниями.

Интересны жанровые трансформации исторических сюжетов в опере. В середине XVII века они стали популярными в произведениях обиходного репертуара, – быть может, из-за большей жизненности и практической простоты реализации. Этим они выгодно отличались от сказочно-мифологических опер с полётами, чудесами, ошеломительными трюками театральной машинерии. В опере-серия XVIII века исторические сюжеты оказались также в ходу, так как оправдывали включение в любовно-лирические коллизии героических сентенций и риторической дидактики в духе времени, помогали придать запутанным любовным приключениям торжественность и пафос «высоких» жанров.

В эпоху романтизма исторический сюжет в опере наконец-то стал жанром. Термин «историческая опера» не указывал лишь на сюжетный источник, а превратился в жанровое определение в «Гугенотах» и «Пророке» Дж. Мейербера, в «Жизни за царя» М. Глинки, в «Далиборе» Б. Сметаны, в «Гарасе Бульбе» Н. Лысенко. С другой стороны, исторические одеяния продолжали использовать в операх чисто лирических по типу конфликта, что приучало ценить богатство личных переживаний и воссоздавать в возвышенном поэтическом преломлении не только общественные страсти, но и драматические коллизии частной жизни. Это подготовило почву для последующего разрыва связей исторического сюжета и лирического жанра (такие связи были особенно характерны для «исторических мелодрам» В. Беллини и Г. Доницетти). Во второй половине XIX века лирическая опера перестала нуждаться в исторических декорациях, о чём свидетельствует такое популярное произведение, как «Евгений Онегин» П. Чайковского.

Аналогичным образом можно проследить жанровые метаморфозы «волшебной» оперы, существовавшей в разные времена то в виде обстановочного торжественно-репрезентативного спектакля сказочно-мифологической тематики, то в скромной форме зингшпиля, то в облике сталкивающей реальный и фантастический миры романтической оперы, то в грандиозном оформлении вагнеровской мифотворческой драмы. Изучая соотношения сюжетов и жанров, можно показать, как способен трансформироваться тот или иной жанр под напором нового сюжетного материала. «Как бы ни отличались античные сюжеты и жанры от последующих европейских, – пишет О. Фрейденберг, – но до XIX века они, с точки зрения последующего периода, представляли собой одно общее целое». Общим был их традиционализм, который выражался в том, что произведение строилось на готовом жанровом и сюжетном материале, который черпался из литературы и фольклора, а не из живой необработанной действительности¹.

Расширение сюжетного фонда за счёт тем, взятых из жизни, а не заимствованных из фольклора, мифа, библейских или исторических сказаний, способствовало обновлению драматургии и стиля и появлению новых жанровых раз-

¹ Там же, с. 81.

новидностей. Это простонародная бытовая комедия, народная драма, лирическая и лирико-психологическая опера на бытовом материале. В XX веке увеличились возможности оперы интерпретировать в русле высокой трагедии самый низменный и сниженный, показывающий изнанку жизни материал. Характерные примеры такого рода – «опера социального протеста и сострадания», как называли «Воццека» А. Берга, трагедия-сатира «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, или «чёрная» опера, согласно определению самого композитора, «Из мертвого дома» Л. Яначка.

В завершении обзора жанровых разновидностей оперы – несколько оговорок.

Жанровые типы могут классифицироваться по разным признакам: поляризации внутри драматического рода (серьёзная, комическая опера), принадлежности к тем или иным тематическим группам (мифологическая, историческая, условно-экзотическая, бытовая, сказочно-легендарная тематика), особенностям композиционного строения (сквозная, номерная, монтажная, с разговорными диалогами), стилистической основе (песенная, балладная, речитативная оперы, буффонная комедия, симфонизированная музыкальная драма), концепции театрального спектакля (постановочная многоактная опера, камерная «малых форм»), влиянию на характер конфликта общеродовых свойств и идейного пафоса (лирическая, эпическая, героическая, психологическая, патриотическая оперы, социальная драма).

Корпус оперных жанров меняется в каждую эпоху¹. Кроме того, при одинаковых названиях может измениться содержательная сущность жанра, как произошло, к примеру, с французской комической оперой в период революции конца XVIII века или с немецким зингшпилем в ранний романтический период.

В XX веке картина жанрового развития оперного искусства значительно усложнилась. Композиторы стали тяготеть к откровенному жанровому эксперименту, отдавать предпочтение гибридным жанрам синтетических музыкальных спектаклей, прибегать к условной стилизации, либо искать пути сугубо индивидуального обращения с жанровыми моделями прошлого. Опера XX века отличается чрезвычайным разнообразием как в жанровом отношении, так и в смысле сюжетно-тематическом. Здесь можно найти примеры переосмысленных античных мифов (уже упоминавшийся «Царь Эдип» И. Стравинского, трилогия «Орестея» Д. Мийо, соединившая оперные, ораториальные и театрально-драматические компоненты, и его же предельно лаконичная, близкая старинной каме-

¹ Приводим перечень основных исторических оперных жанров в хронологической последовательности: итальянская *dramma per (in) musica* (*dramma musicale*), музыкальная пастораль, французская лирическая трагедия, опера-балет, итальянские опера-серия, опера-буффа, опера *semi-seria*, французская комическая опера, немецкий зингшпиль, славянская лирико-бытовая комическая опера, французская «опера спасения» и «большая» романтическая опера, итальянские историческая мелодрама и героико-патриотическая опера, жанры национальных оперных школ, к которым относятся народно-бытовая опера, народная музыкальная драма, эпическая опера. К явлениям позднего романтизма принадлежат легендарно-мифологическая и мифотворческая музыкальные драмы, во второй половине XIX века сложилась французская лирическая опера, конец XIX, начало XX века ознаменовались появлением веристской и экспрессионистской музыкальной драмы.

рной кантате опера «Страдания Орфея»), условно-экзотических сказочных сюжетов (опера в форме музыкально-драматического диалога «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока, эффектная «Принцесса Турандот» Д. Пуччини, чрезвычайно запутанная по сюжету и богатая по музыкально-выразительной палитре «Женщина без тени» Р. Штрауса), трансформированных в условно-притчевом ключе реальных тем («Нос» Д. Шостаковича, «Консул» Д. К. Менотти). Наряду с этим продолжают привлекать внимание исторические темы («Золотой обруч» Б. Лятошинского, «Война и мир» С. Прокофьева), сюжеты, раскрывающие в остро трагедийном, либо лирическом и мягко комедийном ключе быт и нравы простонародной среды («Хари Янош» З. Кодая, «Енуфа» Л. Яначка). В разных вариантах представлен жанр буффонной комедии («Джанни Скикки» Д. Пуччини, «Испанский час» М. Равеля, «Любовь к трём апельсинам» и «Обручение в монастыре» С. Прокофьева).

Опере принадлежит и ею освоена область, расположенная в пределах театрального мира, но захватывающая территорию, на которой театр и музыка тесно смыкаются. Влияние этой области творчества на музыкально-исторический процесс трудно переоценить. Многие солидные ученые с разных сторон доказывают, что появление оперы и высокий престиж, который ею был завоеван, стали причиной революции, которая произошла во всем музыкальном мышлении. Как «век оперы» охарактеризовала XVII–XVIII столетия западноевропейской музыки В. Конен (см. исследование «Театр и симфония»), обнаружив прямые либо косвенные её воздействия чуть ли не во всех жанрах и видах музыкального творчества. Ту же мысль подтверждает исследование Э. Дента, посвященное романтической опере. По его словам, «изменения музыкального стиля, которые мы наблюдаем в Европе, – изменения, отделяющие музыку XIX столетия от эпохи Моцарта, – обусловлены почти всецело оперными влияниями»¹. На то есть несколько причин. Первая: опера почти без ограничений принимает в своё лоно небывалое разнообразие готовых, функционирующих и вне её музыкальных жанров и форм. Она их собирает, сопоставляет, определяет по строго установленным местам, создает на своих страницах целые музыкальные коллекции, подобранные по определенному принципу. На этой основе происходит отработка общего музыкального стиля эпохи, так как разнородное, попадая в один художественный текст, так или иначе подгоняется, шлифуется, подвергается взаимной корректировке.

Так осуществляется внутренняя организация оперного стиля, его расчленение на контрастные образно-интонационные сферы, которые соответствуют полярным силам драматического конфликта. Это способствует образованию и закреплению устойчивых связей музыкального и немusicalного содержания, в результате чего доступными для воплощения языком музыки становятся и сложные философские идеи, и типизированные эффекты, и живописные картины, и самые разнообразные реальные и фантастические ситуации.

Вторая причина столь сильного влияния оперы на развитие музыкального искусства в целом состоит в том, что она берёт на себя роль лаборатории становления всей системы музыкального интонирования, постоянно работая над решением проблемы музыки и слова. В опере словесный и музыкальный тексты

¹ Dent E. J. The rise of romantic opera. – Edited by Winton Dean. – Cambridge Univ. pres, 1976. – P. 108.

синтезируются в вокальной речи действующего персонажа. Музыка при этом вбирает и переплавляет в собственный интонационный материал широкий спектр речевых интонаций. В её орбиту через сценическое слово входят различные функциональные стили: ораторский, этикетный, обыденно-речевой, публицистический, книжно-литературный, фамильярный, канцелярско-бюрократический. В театральных спектаклях в разных сценических коллизиях сталкиваются и отстаивают свои интересы представители разных социальных групп, что вызывает к жизни большое разнообразие стереотипных речевых ситуаций и соответствующих им интонационно-речевых жанров. В оперной музыке эти ситуации фиксируются и обобщаются в типичных интонационных формулах приветствия, обращения, просьбы, представления, гневной отповеди, условно-этикетной реплики. Важная роль в интонационных процессах принадлежит поиску музыкальных средств воссоздания различных социально-речевых стилей, характеризующих речевые традиции той или иной среды. По наблюдению Б. Асафьева, характерной особенностью стилистики опер Римского-Корсакова является «привязанность героев к быту». Автор «Псковитянки», «Майской ночи», «Садко», «Царской невесты» обладал искусством мастерски воспроизводить в музыке особенности речи князей и бояр, купцов и торговых людей, степенных старцев и бойкого служилого люда, скромных деревенских красавиц и затворниц боярских палат. А книжный лексикон пушкинской Татьяны и несколько напыщенная романтическая фразеология юного поэта Ленского, преображённые в новое качество благодаря способности музыкальной интонации передавать непосредственные движения сердца, породили индивидуальное своеобразие вокальной речи данных персонажей в «Евгении Онегине» П. Чайковского.

Однако и в оперной истории в целом, и в оперной вокальной стилистике мы наблюдаем постоянную борьбу противоположных устремлений. Отработка многообразных способов озвучивания слова и формирование словарного фонда музыкально-речевых интонаций, которые затем переключивались в «чистые» музыкальные жанры, составляла важную, но лишь одну из постоянно действующих тенденций. Тенденция противоположная вела к активизации собственно музыкального фактора, к преодолению зависимости от речевого интонирования. Известный афоризм: музыка начинается там, где кончается слово, – в этих случаях оказывается вполне уместным. Собственно музыкальное и только музыкальное постоянно вырывается за пределы, заданные либретто и конкретными сценическими ситуациями. Музыка (а следовательно все, что входило в её энергетическое поле) издавна умела по-своему славить Бога и воспевать красу и величие его творений. В оперной вокальной лексике уже на ранних этапах её становления напевная речь и омузыкаленное слово соперничали с чистой виртуозностью эффектного концертного стиля. В операх ранней римской школы, как позднее в произведениях «божественного Россини», осмысленная декламация, напевная мелодика, рельефно представлявшая синтетический музыкально-словесный образ, то и дело растворялась в свободной вокализации, в затейливых звуковых орнаментах и фиоритурах.

Само существование оперы, её особая притягательность изначально связывались с культивированием специфических эстетических качеств вокального тембра. Рано появились на оперных подмостках сформировавшиеся в недрах

католической церкви певцы-кастраты с их искусственно создаваемыми голосами чистых детских тембров, поддержанных силой лёгких и физической выносливостью взрослых мужчин. Но в оперном искусстве сложились и свои способы постановки голоса, своя сложная вокальная техника. Она развивалась, совершенствовалась, претерпевала изменения, но неизменным оставался фундаментальный принцип оперной «школы пения». Им был идеал *bel canto*, то есть прекрасного пения, связанного с магией человеческого голоса. Через очищенное и совершенное, пронизанное живым трепетом звучание как бы сама человеческая душа, выбравшись из оков телесности, обретала способность выражать себя, не нуждаясь в слове, играя и резвясь, свободно парить, преодолевая земное тяготение.

Натурализм всегда был чужд оперному искусству. Как-то П. Чайковский, который всегда предпочитал держаться простых жизненных тем, не без ехидства заметил, что если погоню за реализмом в опере довести до крайности, тут же превращается в абсурд основное условие её существования: замена обычной речи пением. По мысли известного современного оперного режиссёра Б. Покровского, музыка в опере не ограничивает свои функции послушным следованием сюжету. Очень часто она составляет даже не параллельный самостоятельный ряд, а как бы перпендикуляр к сценическому действию. Поэтому оперные трактовки литературных произведений даже в тех случаях, когда композиторы сознательно ставят задачу буквально следовать за автором и всего лишь озвучивать текст, непременно окажутся новым и самостоятельным художественным феноменом, а не вариантом, одной из версий избранного первоисточника.

И последнее, что опера дала музыкальному искусству, неопределимо его обогатив, это высокие критерии профессионализма. Музыкальная сторона оперного дела настолько сложна, связана с соблюдением стольких требований, с такой затратой труда и длительной подготовкой, что обзаведение своей оперой означает для каждой страны и народа скачок на качественно новый уровень музыкальной культуры. По определению В. Конен, оперный театр представляет собой «организационный центр музыкального профессионализма», так как «условия для осуществления оперной постановки неизменно сложнее, чем театральной, ибо она нуждается не только во всех атрибутах драматического театра, но, кроме того, и в целой школе музыкальных исполнителей, воспитанных в традициях определенного творческого стиля»¹. Очевидно, именно оперой больше занимаются и её тщательнее изучают музыканты, чем представители других причастных к оперному искусству профессий.

Музыкацентристский уклон, если он не вытесняет всего остального, кажется вполне уместным. Без театра опера все же может быть воспринята, пусть и в ограниченных пределах, далеко не в полном объёме её возможностей. А чем бы она была без музыки?

Музыкальная академия. – 1995. – № 1.

¹ Конен В. Театр и симфония. – М., 1968. – С. 52, 64.

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ СЛОВА, МУЗЫКИ И ДЕЙСТВИЯ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ОПЕРЕ

Влияние оперы на развитие музыкального искусства в целом состоит в том, что она берёт на себя роль лаборатории становления всей системы музыкального интонирования, постоянно работая над решением проблемы музыки и слова. Формирование словарного фонда музыкально-речевых интонаций, которые затем переключивались в «чистые» музыкальные жанры, составляет важную и одну из постоянно действующих тенденций оперной истории. Однако в оперной вокальной стилистике мы наблюдаем и противоположную тенденцию, связанную с активизацией собственно музыкального фактора, с преодолением зависимости от речевого интонирования.

Со второй половины XIX века в результате вагнеровской реформы музыкального театра перевес композиторской инициативы стал проявляться на всех стадиях работы над оперным произведением. Со времен Вагнера соединение в одном лице композитора и либреттиста если не всегда достигается практически, то воспринимается как самый идеальный вариант. Профессия либреттиста фактически утрачивается, сводясь к функции помощника главного творца произведения в техническом оформлении его идей. Разумеется, и в нашей столетней истории оперы не обходится без влияния крупных писателей и поэтов. Достаточно указать на пример Бертольда Брехта в Германии, Жана Кокто и Поля Клоделя во Франции. Значительную роль в обновлении оперного искусства, его обогащении новыми идеями играют в современном музыкальном театре режиссёры, которые либо влияют на процесс создания оперного либретто, либо в этом процессе непосредственно участвуют. И всё же в условиях усиления полифонической многослойности действия в современном театральном мышлении, свободы выбора композитором театральных моделей почти невозможно представить полноценное либретто, которое создавалось бы без контакта с конкретным музыкантом, без ориентации на его стиль и без положенных в само основание будущего произведения самостоятельных музыкальных идей.

Перевес музыки как таковой, её чрезвычайно плотная художественная информативность и словно бы самодостаточность превращают современную оперу в слишком жёстко детерминированную, лишённую воздуха систему. Это ставит под угрозу основополагающий для театра принцип игры, свободы, актёрского лицедейства. Композиторы знают об этой опасности и по-разному пытаются её амортизировать. И многое здесь как раз зависит от соотношения музыкальной и театрально-сценической сторон замысла, которое закладывается в либретто.

Попытаемся проследить, как решаются подобные задачи в конкретных произведениях, обратившись к украинской опере XX века. Осмыслить эту проблему мне, в частности, помогает собственный опыт оперного либреттиста. Хотя украинское оперное искусство существует уже более столетия, за пределами Украины о нём известно, к сожалению, очень немного. Путь его был и остаётся чрезвычайно сложным. Историки украинской национальной культуры говорят о трёх эпохах национально-культурного Возрождения в Украине. Одна из них относится к XVII веку, вторая – к середине XIX, третья – к 20-м годам нашего столетия. Однако во всех трёх случаях поступательный процесс оказался искусственно прерванным, политические силы, препятствующие становлению

Украины как самостоятельного независимого государства, каждый раз получали перевес и душили, искореняли разными методами, в том числе кровью и репрессиями, её культуру.

На протяжении столетий Украина оставалась окраиной мощных соседних держав, владевших её территорией. Носителями национальных традиций выступали здесь низшие и средние классы. Это обусловило исторически сложившийся характер украинской культуры как культуры демократической, отвело исключительное место песне в контексте развития всех музыкальных жанров, включая симфонию и оперу.

Уже на примере первой украинской оперы – «Запорожец за Дунаем» – видны особенности украинского оперного искусства в целом. Одна из них состоит в том, что лирические герои оперы охарактеризованы с помощью песни и являются перенесенными на сцену песенными типажам. Опера Гулака-Артемовского вошла в репертуар как драматических, так и собственно оперных трупп. В Украине до начала XX века сохранялась традиция нераздельного единства оперной и драматической сцены. Национальный театр Украины с начала своего возникновения был театром песенным и музыкальным.

Превалирующая в украинском оперном творчестве опора на песню и песенные типажы, составив одну из его устойчивых черт, одновременно ограничивала его возможности. Это понимал уже основоположник национальной композиторской школы Николай Лысенко. В последней трети XIX – начале XX века, когда он широко развернул свою деятельность, в Украине были только русские оперные театры, как правило, игнорировавшие произведения украинских авторов. Украинскому драматическому театру, который в это время стал на профессиональные рельсы и сумел завоевать признание публики, было строго предписано ставить пьесы только из сельской и мещанской жизни и ни в коем случае не дерзать на постановки произведений мировой драматургии. Именно в расчёте на скромные музыкальные силы украинских музыкально-драматических театральных трупп Лысенко создал ряд своих опер, которые только после революции вышли на подмостки собственно оперных театров. В наиболее значительной из десяти опер – «Тарасе Бульбе» – Лысенко стремился освоить большую оперную форму, приёмы сквозного музыкального развития, создать живую динамику действия. Однако в условиях жёстких цензурных запретов при жизни композитора эта его опера так и не была поставлена. Её первая постановка состоялась уже после смерти Лысенко, в 1924 году в Харькове, когда был открыт первый украинский оперный театр, ориентированный на национальный репертуар, на активное стимулирование работы украинских композиторов в сфере оперного и балетного творчества.

Возрождение 20-х годов, которое называют расстрелянным, ибо большая часть выдающихся деятелей украинской культуры в 30-е годы была сослана и уничтожена в сталинских лагерях, принесло свои плоды и в оперной сфере. Волна так называемой украинизации позитивно повлияла на репертуар функционировавших тогда в Украине оперных театров. Появились новые композиторские имена, яркие исполнительские силы, интересные оперные режиссёры и художники. Преодолевая былое отставание, украинская оперная культура развивалась ускоренными темпами. Одним из действенных стимулов, повлиявших на оперный процесс, стали смелые художественные искания в украинском драма-

тическом театре, который, освободившись от цензурных запретов, активно обратился к мировому театральному опыту. Украина сумела внести свой вклад в развитие театральной режиссуры XX века. В плеяде выдающихся имён режиссёров-новаторов достойное место занял основатель театра «Березіль» Лесь Курбас. Подобно своим предшественникам, гениям национальной литературы Ивану Франко и Лесе Украинке, Курбас боролся против поверхностного этнографизма и провинциальной ограниченности старой украинской сцены, увлекавшейся внешними приметами национального быта и нравов, дивертисментными представлениями в так называемом «гопачно-горилчаном» стиле. Курбас ставил произведения мировой классики и современные западные пьесы, был хорошо знаком с немецким экспрессионизмом, который оказал на него определённое влияние, искал пути обновления театрального языка на основе разработанного им метода «преобразования», то есть условных, трансформирующих жизненную реальность форм организации сценического пространства, трактовки актёрской пластики, интонации, жеста. Спектакли Курбаса были пронизаны внутренней музыкой на основе строго выверенного ритма, темпо-ритмических контрастов, построенной по музыкальным законам общей архитектоники. Рядом с Курбасом вскоре появился достойный его таланта соратник, драматург Микола Кулиш. Спектакли Курбаса по пьесам Кулиша стали наивысшими достижениями двух украинских мастеров, показав возможности украинского театра как явления не локального, а действительно европейского по масштабу, находящегося в кругу самых смелых художественных исканий времени.

В русле современной европейской культуры органично вливалась созданная в конце 20-х годов, опера Бориса Лятошинского «Золотой обруч». В основу её либретто положена повесть Ивана Франко «Захар Беркут», события в которой разворачиваются на заре украинской истории и связаны с легендарной героической страницей противоборства славянского племени, населявшего лесистые предгорья Карпат, с грозным нашествием завоевателей-татар. В качестве либреттиста выступил известный украинский драматург и театральный критик Яков Мамонтов. Идеи обновления драматического театра, которые он в то время вынашивал, повлияли и на характер прочтения литературного первоисточника. По-своему переосмысливая в духе фразеологии политизированного сознания первого послереволюционного десятилетия реформаторские идеи Вагнера о театре нового типа, синтезирующем в себе все виды искусства, Мамонтов участвовал в разработке проекта грандиозного театрального здания для массовых представлений, которые призваны были активно воздействовать на зрителей, воспитывая в них новое космически-коллективное мышление и мировосприятие. Спектакли, которые, по мнению авторов этого проекта, могли быть достойны идеи подобного театра, им виделись как взаимодействие сценического массового движения и симфонической музыки. Из слияния музыки и сцены должна была родиться музыкальная трагедия нового типа, основанная на симфонических методах воссоздания драматических коллизий, трактующая слово и вокал как в известной мере побочные элементы, «способы углубления и разъяснения мысли, ситуации, образов»¹. Гегемонию вокала Мамонтов считал признаком старой буржуазной оперы. Возможности свободного выявления вокальной стихии до-

¹ Мамонтов Я. Театральна публіцистика. – К., 1967. – С. 284.

пускались лишь в отдельные лирико-патетические моменты, которые предполагались максимально краткими, так как конфликт «должен разворачиваться ускоренными, напряжёнными темпами в коротких ударных сценах, а не так, как он разворачивается в бытовых или литературных театрах досоветского или антисоветского типа»¹.

Проект театра советской трагедии не был реализован, а в 30-е годы и позднее был взят на подозрение сам жанр трагедии. В советской печати в связи с критикой тех или иных авторов, творчество которых не вписывалось в прокрустово ложе теории социалистического реализма, то и дело возникала полемика о допустимой доле драматизма и конфликтности в искусстве нового общества, при этом склонность к трагическому в творчестве художника трактовалась как пережиток чуждых советскому человеку пессимистических настроений.

Однако мечты о монументальном театре, героем которого становится «человек-масса», или индивид, который «мыслит миллионами», устами которого «говорят эти миллионы» и в котором на основе соединения симфонической музыки и массового театрального действия в трагическом разрезе воссоздаются картины борьбы народов за свою свободу, Мамонтов воплотил в либретто «Золотого обруча». Молодой украинский композитор, обладавший ярким талантом симфониста и получивший всестороннюю профессиональную подготовку в Киевской консерватории, Борис Лятошинский нашёл в либретто благодарный для себя материал. «Золотой обруч» и сегодня остаётся одной из самых совершенных украинских опер в отношении техники письма, композиционной завершенности, самостоятельности авторского стиля, богатства выразительной палитры. Произведение это безусловно принадлежит к оперной культуре XX века, хотя по-своему трансформирует оперные традиции предшествующей эпохи. Как и в «Князе Игоре» Бородина, здесь переплетены легендарно-эпический и конкретно-исторический планы действия. Однако в развёртывании сценических событий по-иному, чем в операх XIX века, соотносятся экспрессивно-динамические и статичные моменты. Эпическая монументальность обрядово-ритуальных сцен, показывающих жизнь высокогорной тухольской общины XIII века как образец строго уравновешенного миропорядка, в котором природа и человек составляют неразрывное целое, не лишает их внутренней напряжённости. Нарочитая замедленность движения, вязкость музыкальной ткани, её полипластовость, намеренная фактурная отягощённость, вариационное развитие и полифоническое взаимодействие нескольких ключевых музыкальных образов-тезисов, связанных с основными символами общинного уклада (музыкальные темы «золотого обруча», «рода Беркутов», горной скалы по имени «Сторож», наконец, главного покровителя здешних мест грозного и могучего Дажбога), – всё это придаёт эпическим эпизодам и образам оперы гиперболический смысл, переводит их в сферу обобщенно-мифологического сознания. По контрасту с этим носители личного конфликта охарактеризованы в сжатых, лаконичных сценах, моменты лирических отступлений, требующих использования вокальной кантилены и замкнутых оперных форм, сведены до минимума. По-иному сравнительно с операми русских классиков представлен у Лятошинского татарский лагерь. Немногие фоновые номера даются в окружении напряжённых действенных эпизо-

¹ Там же, с. 281.

дов, живописная характеристика контрастной национальной среды сохраняет функциональную зависимость от драмы и представлена в гиперболизированном, экспрессивно деформированном облике.

Вторым после Лысенко Лятошинский попытался выйти за рамки песенных форм в опере. Его «Золотой обруч» мог стать началом активного процесса обновления украинского оперного театра, его приближения к общеевропейскому уровню. Однако этому помешали события 1936 года. В партийной газете «Правда» была тогда опубликована печально знаменитая статья «Сумбур вместо музыки» с разгромной критикой оперы Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». После этого надолго исчез из репертуара и «Золотой обруч» Лятошинского. Самого композитора стали обвинять в приверженности к формализму и модернистским крайностям. Чтобы избавиться от таких обвинений, Лятошинский написал оперу «Щорс» о герое гражданской войны. В ней он попытался следовать стереотипу советской «песенной оперы», в которой песня и песенный тематизм трактовались как знак коллективного сознания и пример идеологически безупречного стиля по канонам социалистического реализма.

Успешные постановки опер Лятошинского в конце 20-х, в 30-е годы сменились их полным забвением, а фактически негласным запретом в мрачную сталинскую эпоху. Поступательная линия развития украинской оперы была прервана, творчество композиторов попало под неусыпную опеку партийно-государственной власти. Трагически прерванной оказалась и новаторская линия развития украинского театра. Курбас и Кулиш были репрессированы, на их идеи наложен запрет. Только с 60-х годов появляется возможность восстановления разорванных связей, хотя происходит это с постоянными боязливymi оглядками, в условиях нового «завинчивания гаек» и официального противодействия силам национального возрождения.

Краткая история вопроса помогает понять, с какими сложными задачами столкнулся в своем творчестве композитор Виталий Губаренко. Его перу принадлежат двенадцать оперных произведений разной жанровой природы. Среди них – многоактные оперы с развитым симфоническим началом, активным участием хоровых масс, оперы моно и дуодрамы, произведения, синтезирующие черты различных театральных и музыкальных жанров (опера-балет, опера-оратория). Почти все его произведения для музыкального театра имели удачную сценическую судьбу, некоторые из них ставились не только в театрах Украины, но и России (Москва, Петербург, Пермь). Так, семь сценических версий имела моноопера «Нежность» («Письма любви»). Премьера первой оперы композитора «Гибель эскадры» почти одновременно состоялась в трёх театрах.

Губаренко принадлежит к поколению художников-шестидесятников, с которым связана открытость к новому, преодоление культурной изоляции советского искусства предшествующих десятилетий. Молодые авторы, заявившие о себе в начале шестидесятых годов, в пору хрущёвской оттепели, вступили в борьбу с жесткими запретами и идеологическими клише эпохи сталинизма. При этом они, с одной стороны, прямо ориентировались на западный авангард и возрождаемые авангардные течения «левого» фронта советского искусства 20-х годов, с другой – шли путём расширенного истолкования классико-романтических традиций. Последнее как раз характерно для оперного творчества Вита-

ля Губаренко, которого называют лидером оперного жанра в Украине и связывают с его произведениями новые тенденции в украинском оперном творчестве.

В первых операх Губаренко работал над текстом либретто вначале сам, составляя подробный сценарий и адаптируя для музыкальной сцены избираемые литературные первоисточники. Так как он останавливался на драматических пьесах («Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Дума про Британку» Ю. Яновского, «Соловьиная ночь» В. Ежова), это облегчало работу над их трансформацией в материал для музыкального воплощения. На окончательной стадии оформления текста к работе привлекался соавтор – профессиональный поэт, задачей которого было оформление поэтических фрагментов либретто (В. Бычко в первых двух случаях, Р. Левин – в последнем). Таким образом, либретто представляло собой сочетание прозаических эпизодов и сцен с относительно немногими рифмованными фрагментами. Обращение в либретто к прозе стало характерным для оперных новаторов XX века. Мастером по озвучиванию прозы был Сергей Прокофьев, у которого Виталий Губаренко многому научился и творчество которого высоко ценил.

К 60-м годам прочно сложилась система государственных заказов на оперные произведения, осуществляемых республиканскими и союзным министерствами культуры, для чего при министерствах существовал специальный отдел – репертуарно-редакционная коллегия по музыке. Деятельность подобных коллегий нельзя оценивать однозначно негативно. Для композиторов это была единственная возможность сосредоточить время и силы на создании сложной масштабной партитуры и получить после окончания работы доступ на сценические подмостки. Но работники министерств были обязаны проводить партийную политику в области искусства и были подконтрольны партийным органам. Вне зависимости от их субъективных вкусов и симпатий их важнейшей задачей считался контроль над идейной стороной создаваемых сочинений. Официальную поддержку и первоочередное стимулирование получали произведения на революционную и советскую патриотическую тематику, посвящённые важнейшим политическим событиям и праздничным датам. Композиторы должны были писать подобные «датские», официальные оперы, чтобы после выполнения таких заказов заслужить право обратиться к иной, не связанной с рекомендуемыми идеологическими предписаниями тематикой.

Одним из показательных примеров контроля министерских заказчиков за идейной чистотой создаваемых произведений стала работа В. Губаренко совместно с поэтом Р. Левиным над оперой по пьесе В. Ежова «Соловьиная ночь». Опера писалась по договору с Министерством культуры СССР, что для молодого украинского композитора считалось в те годы свидетельством всесоюзного признания его таланта. Когда была завершена работа над либретто и написан клавиш оперы, материалы были отосланы для просмотра и утверждения в Москву. Через некоторое время на имя авторов пришло письмо, в котором строго указывались идейные просчёты предложенного решения. После двух страниц общих фраз в духе газетной передовицы того времени делался вывод о том, что опера уязвима в идейном плане. Либреттисты назвали её «Первая заповедь». Как и в пьесе, в ней речь шла о силе любви, соединявшей сердца измученных войной молодых людей, советского солдата Петра Бородина и немецкой девушки Инги. Словно следуя заповеди апостола Павла, по словам которого тот, кто

поступает по любви, находится вне привычных запретительных законов, Пётр, спасая веру Инги в жизнь и человечность, нарушает воинский устав, не возвратившись вовремя из увольнительной. Этот проступок истолковывает в своих интересах человек с низкой подлой душонкой офицер Федоровский, благодаря доносу которого Пётр едва не попадает под трибунал. Пьеса в своё время считалась произведением очень смелым, так как в ней был выведен плохой офицер Советской Армии-освободительницы, а нарушитель воинского устава оправдывался. Такая авторская позиция казалась неприемлемой блюстителям идеологических нравов в Украине, где пьеса не была разрешена к постановке. Идеологическую крамолу министерские чиновники усмотрели и в либретто, где повторяющаяся несколько раз фраза Инги «Разве можно наказывать человека за то, что он сделал добро другому?» была воспринята «как выражение отвлечённого, абстрактного гуманизма», от которого, как значится в министерском письме, «только один шаг до христианской проповеди всепрощения и призыва “возлюбить ближнего своего”, опять таки абстрактного “ближнего”... Налёт этой чуждой нам религиозной морали ощущается в заключительной молитве Инги на фоне хора, в тексте хора в 4-й картине, наконец, в новом названии оперы (как известно, первая церковная заповедь учит “Не убий”), с которым мы также не можем согласиться»¹.

В результате многочисленных переделок, нескольких постановок оперы, первая из которых, осуществлённая во Львовском оперном театре в 1974 году и по требованию местного управления культуры снятая с репертуара после двух состоявшихся спектаклей, композитор нашёл наиболее точно отвечавшее его замыслу решение. Сократив все побочные линии и отказавшись от двойного сюжета, лирического и публицистического, он укрупнил тему любви, побеждающей вражду и недоверие. Опера получила название «Помни меня» (1977) и превратилась в лирическую дуодраму с участием оркестра и хора. Последний был вынесен за пределы сценического действия. Хоровые номера между картинами стали выполнять комментирующие и обобщающие функции, в то время как вторжения хора в диалогические сценки превращались в экспрессивные драматические акценты, укрупняя переживания героев, придавая их личным судьбам характер символов трагического времени страстей человеческих в расколовшемся, разрушенном войной мире.

Найти такое решение композитору помог предшествующий опыт создания музыкальной монодрамы, рассчитанной как на концертное исполнение, так и на театральные постановки. В 1971 году Губаренко написал на собственное либретто монооперу по новелле Анри Барбюса «Нежность», дав ей название «Письма любви». В день разлуки с любимым женщина пишет ему письма, которые тот получит на следующий день, через год, через одиннадцать и двадцать лет, причём только в последнем письме женщина признаётся, что не смогла жить, утратив любимого, поэтому покончила с собой, завершив последнее письмо. Необычный характер новеллы вызвал к жизни необычный музыкальный жанр произведения. В нём оказались синтезированы черты камерной оперы с некамерным в количественном отношении, но специфическим по составу оркестром (струнные, четыре флейты, арфа, рояль, ударные), признаки четырёхчаст-

¹ Письмо под грифом Министерства культуры СССР от 17 января 1973 года. Хранится в личном архиве композитора В. Губаренко.

ной вокальной симфонии и вокально-инструментального цикла. Композитор открыл здесь для себя возможность реализовать посредством музыки драматургию тройного времени: сложного соотношения реального и вымышленного временных планов. Женщина сочиняет в письмах своё будущее, живёт драматическим настоящим, готовясь покончить счёты с жизнью, и мысленно обращена к счастливым дням прошлой любви. По замыслу автора, носителями трагической реальности стали симфонические интерлюдии между четырьмя письмами-монологами. Однако при постановках монооперы в некоторых театрах режиссёры предложили ввести фигуру воображаемого партнёра женщины и связать интерлюдии с его восприятием ситуации трагического разрыва. Существовали и другие варианты сценической реализации произведения, при которых выдерживался до конца характер моноспектакля.

Разработка темы любви как всеохватного чувства, способного сотворить чудо преображения, вывести человеческий дух за ограниченные пределы физического существования в безбрежность вечной жизни, продолжена в ещё одной партитуре Губаренко, опере для двух солистов и большого симфонического оркестра «Альпийская баллада» (1984) по одноимённой повести Василия Быкова. На этот раз композитор предложил мне стать автором либретто. Я работала над текстом в тесном с ним контакте. Губаренко сразу поставил задачу максимального укрупнения событий и ситуаций. В либретто предстояло сконцентрировать внимание на чётко обозначенных в последовательности пяти картин стадиях развития отношений двух героев. От трагической первой встречи во время бегства из концлагеря, когда нависающая над их жизнью опасность больше разделяла, чем сближала итальянскую девушку Джулию и советского военнопленного Ивана, через рождающееся в Иване чувство ответственности за чужую судьбу и пробуждение интереса друг к другу эти отношения доходили до крайнего предела отчаяния и физического изнеможения, чуть не разрушивших едва начавшееся душевное сближение. Наконец, две финальные картины развивались от счастливой кульминации преобразившей весь мир любви и аккомпанирующей ей надежды до трагического слома. Хотя надежда рушилась, но возвышенный свет любви озарял последние минуты жизни Ивана, позволяя героям сосредоточить не в себе, а в другом весь смысл существования и, таким образом, одержать победу над силами разрушения и смерти. С самого начала работы над произведением планировалось самостоятельное участие в драматургическом развитии внетекстового музыкально-симфонического плана. Симфонический оркестр становился как бы третьим участником событий, раздвигая границы видимого сценического пространства. Как и в моноопере «Письма любви», отдельные картины соединялись симфоническими интерлюдиями. В противостоянии «Двое и Мир» оркестровые связки превращались в персонажа-носителя этого второго начала. Ситуация бегства в горах заставляла героев действовать в окружении меняющейся природы, которая жила своей жизнью. Их страднический путь как бы сопровождался звучанием альпийской симфонии, подобно тому, как неприступные горные кряжи и лесистые уступы, монотонный шум ручья и стук дождя сменялись снежным пейзажем, а затем прекрасной картиной цветущей высокогорной поляны по другую сторону хребта. Одновременно с этим образ гор соединялся с таящейся в них опасностью, с темой преследования. Реальный враг

трансформировался в обобщённый символ угрозы, преследования и смерти, которые ежеминутно подстерегают тех, кому через любовь открывается вечность.

Уже в первых критических откликах на оперы Губаренко отмечалось значительное развитие в них симфонического начала и важнейшая роль оркестровой драматургии как фактора сквозного развития конфликта, реализованного музыкально-обобщёнными средствами. Эти черты были новыми для украинской оперы, преимущественно культивировавшей вокальное начало и мелодику песенно-ариозного типа. Так что в основной творческой установке Губаренко пошёл по пути, заявленному в «Золотом обруче» Б. Лятошинским. Но, в отличие от оперы Лятошинского, в его партитурах вокальные и оркестровые средства выразительности находились в большем равновесии, причём в ходе эволюции своего оперного стиля он всё с большим вниманием стал относиться к вокальной стороне оперных сочинений. Помогала этому, в частности, опора на песню как драматургический фактор и особый стилиевой пласт. Песенные цитаты и песенная лексика вводились им в ткань произведения и вступали во взаимодействие с симфоническим началом, выполняя особые смысловые функции в сюжетном развитии, помогая воссоздавать «портрет среды», выписывать выпуклые характеры, погружённые в национальную стихию.

Новым значительным шагом в оперном творчестве композитора стала опера-балет «Вий» (1980) по мотивам одноименной повести Н. Гоголя. Над либретто этого произведения я работала в соавторстве с известным оперным режиссёром, много лет возглавлявшим Московский музыкальный театр им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, Львом Михайловым. В его режиссёрском активе находились яркие, получившие широкий резонанс постановки ряда наиболее талантливых опер советских композиторов, некоторые из которых представляли собой первопрочтение. Ставил он также классику, находя неординарные способы её прочтения. Высокий профессионализм, знание законов сцены сочетались в нём с богатой режиссёрской фантазией и образным видением. Он стал инициатором ряда смелых идей и решений, участвуя в разработке сюжета «Вия».

Особая стилистика повести Гоголя, объединяющей в синтезе реальные сцены жизни и быта Украины эпохи Барокко, картины нравов украинских школяров-бурсаков с их особой, ренессансной по духу жизненной философией и мир фантастических образов, не отрывающихся от этой реальности, но как бы внутри неё нарождающейся, подсказывал двойной жанр произведения. Сюжетный пласт, который решался средствами балета, был связан с загадочно-манящим образом красавицы-ведьмы, дочери богатого Сотника. В диалоге-противостоянии школяра-философа Хомя Брута, твёрдо стоящего на почве реальности, не чуждающегося никаких земных радостей, наделённого здоровым народным юмором и смекалкой, и юной дочери Сотника, живущей в своём особом измерении, в окружении загадочных сил и стихий, которые постоянно вторгаются в дневную реальность и нарушают её привычный ход, два контрастных плана действия не просто сталкиваются или развертываются параллельно. Они как бы входят один в другой, постоянно то проявляются, то на время исчезают, чтобы тут же неожиданно возникнуть снова. Именно это одновременное существование составляет удивительную тайну сюжета и стиля повести Гоголя. Чтобы не разрушить эту тайну в театре, найти ей замену при переносе на театральные по-

дмостки событий, как будто и бывших на самом деле, но вместе с тем странных и необъяснимых, как раз и было найдено сочетание оперы с развитыми вокальными партиями, сочными массовыми сценами, выпукло обрисованными сценическими характерами и обобщённого балетно-симфонического плана, сконцентрированного вокруг центрального женского образа, исполняемого балериной. Роль этого пласта в действии усиливалась по мере продвижения сюжета, достигнув апогея в финальной сцене в церкви, где Хома Брут оставался один на один с мёртвой красавицей и пугающим миром вызванных ею к жизни призраков.

Один из наиболее интересных примеров использования песни в «Вие», трактованной как центр развёрнутой оперной сцены драматически действенного характера, представляет собой сольный номер Хома Брута «Ой там на горе, на высокой». Текст его имеет фольклорное происхождение, но музыка написана композитором без опоры на конкретный фольклорный жанр. Вместе с тем в музыке достигнут синтез черт украинских лирических и эпических песен, подчеркнута свойственное последним импровизационное начало. В тексте содержится типичный для народной поэтики параллелизм явлений природного мира и переживаний человека: навевающие грусть ночные трели соловья сопоставляются с любовной тоской бездомного бурсака. При этом мужественная сдержанность вокальной мелодии контрастно сочетается с полным экспрессии, приобретающим образную самостоятельность оркестровым сопровождением. Хома Брут ощущает в таинственной ночи, исполненной томления и загадочных звучаний, дыхание собственной судьбы. Он страшится неведомого будущего и одновременно всей душой устремлён ему навстречу. Интересно, что при постановке оперы-балета в Одесском оперном театре вся сольная сцена Хома была решена как параллельное развитие вокальной партии героя и танцевального монолога балерины, которая исполняла главную балетную роль дочери богатого Сотника красавицы-ведьмы.

Украинская и русская художественная песня первой половины XIX века, имевшая самую широкую сферу бытования, вобрала в себя разнородные влияния, в числе которых было достаточно сильное воздействие современного ей оперного искусства. Губаренко возвращает этот песенный пласт в оперу и при этом разъединяет, а также перекомпоновывает синтезированные в нём стилистические элементы. В соединении с современными средствами оркестрового письма, с оригинально построенным театральным действием и с его многоплановостью это помогает убедительно воплощать широкий круг тем, связанных с украинской историей, бытом, с национальными характерами и литературными сюжетами.

В лирико-комической опере «Сват поневоле» (1982) песенная стилизация была использована как ключ, оправдывающий перенос популярного на драматической сцене литературного первоисточника в новые жанровые условия и создающий предпосылки его омузыкаливания. Известно, что органические для украинского драматического театра связи с музыкой вызвали тип спектакля смешанного характера, в котором музыка играет хотя и значительную, но всё же не основополагающую роль, способную изменить сам принцип жанрообразования. Уйти от этого смешанного типа и вместе с тем подчеркнуть общезначимость избранного сюжета, его связи с традициями европейской комедиографии XVIII – начала XIX века и было моей задачей при создании либретто. В

нём кроме текста пьесы классика украинской литературы Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Шельменко-денщик» использованы другие источники: народные песенные тексты в интермедиях дворни Шпака, бытовые романсы и образцы сентиментальной поэзии конца XVIII – начала XIX века, а также свободные вариации на темы такой поэзии, стилизованные под старинную манеру изложения. Давший название пьесе изворотливый солдат Шельменко – образ, чем-то близкий Фигаро Бомарше. Подобные персонажи составляли неотъемлемую часть комедийных сюжетов и в испанском театре «золотого века», и в итальянской комедии масок. К типичной комедийной маске отсылает и его прозвище – фамилия, указывающая на способность героя к проделкам и плутням, без которых трудно представить развитие комедийной интриги. Прикинувшись простодушным недотёпой, Шельменко вошёл в доверие к помещику-провинциалу Шпаку, в дочь которого влюблён его начальник капитан Скворцов. С помощью плутней денщика и вопреки желанию честолюбивого помещика устраивается счастливое соединение любящей пары, благородный, но не имеющий состояния Скворцов получает в жёны богатую невесту.

Чуть ли не весь сюжет оперы изложен композитором через песню и её модификации. Герои оперы мыслят песенными стилями, а сами эти стили представлены в широком временном диапазоне от последней трети XVIII до середины XIX века. Изобретательное использование в виде цитат, стилизации, пародий, синтетических сплавов различных песенных жанров помогает показать нравы восточно-украинской провинции и населяющие её колоритные типажи. Русская и украинская песня, образцы которой можно было найти в многочисленных рукописных и печатных сборниках, которая переписывалась в альбомы барышень и составляла необходимый атрибут музыкального быта, используется в опере Губаренко для создания обобщённого музыкального образа эпохи и показа стилизованных срезов исторической среды. Средой этой является украинское поместье средней руки. В этой глухой культурной провинции господа говорят по-русски, бредят Петербургом, щеголяют испорченными французскими словами и выражениями, но при этом по своим вкусам и привычкам патриархальное семейство Шпаков мало отличается от национально более явно обозначенной дворни. Дворовые люди сохранили свой язык и культуру, но песенный украинский фольклор в их устах уже не воспринимается как подлинный. Он сближен с письменной городской традицией. Стиль бойких солдатских песенок и куплетов главного героя ещё более близок к звучанию песни в украинских водевилях, в популярной «Наталке Полтавке» И. Котляревского и даже в обошедшем все русские и украинские сцены «Казак-стихотворце» работавшего в России итальянского композитора К. Кавоса. В таком духе решена экспозиция образа Шельменко. В куплетах «Находився скрізь по світу» он рассказывает о себе и излагает своё жизненное кредо бывалого солдата, который за годы нелёгкой службы научился «панов и начальников дурить», ловко прикидываясь простачком.

Пародийное, нарочито искажённое и упрощённое звучание мелодии сентиментального романса Л. Гурилева «Домик-крошечка» сопровождает в виде оркестрового лейтмотива сцены приёма гостей и обставленных не без претензий на эффект провинциальных развлечений. Откровенно сниженный, антихудожественный пласт претенциозной мещанской песни спародирован в музыкальной лексике незадачливого жениха Пазиньки, помещика со смешной фамили-

ей Лопуцьковский (то есть лопух). Об оперных традициях парных женских портретов, героини и субретки, напоминают образы девушек-подруг Пазиньки и Эвжени. Жеманная, страстно мечтающая о замужестве, преувеличенно экспансивная в выражении этой страсти Эвжени охарактеризована обработанной в виде изящной вокальной миниатюры песенкой на французский текст «Как мила, невинна Бабетта», музыку которой написал русский композитор польского происхождения Осип Козловский. Пастушеская тема раскрывается в дуэте Эвжени и Пазиньки «О, где ты, милый, беспечный, отзовись, пастушок молодой». Текст здесь также взят из французской песни О. Козловского, но музыку композитор использовал из иного источника конца XVIII века. Это песня «В коленях у Венеры» из собрания песен Ф. Мейера. Губаренко придаёт ей более пикантное лёгкое звучание, исправляя неловкие гармонические ходы, чуть корректируя мелодию и сочиняя собственный, более детально разработанный оркестровый фон. Дуэт переходит в сольную сцену Пазиньки. Песенный стиль эпохи представлен в ней в обобщённом авторском преломлении. При этом в данном случае композитор выбрал ориентиром более позднее время – свободный от условностей лирический стиль мышления эпохи Глинки и Пушкина. Об этом свидетельствует характерная для сольной песни Пазиньки «Злая доля разлучает нас с тобой» мелодия широкого дыхания, которая передаёт целомудренную трепетность и глубину первого чувства юной девушки. В ней сплавлены стилистические особенности, которые ведут происхождение как от украинского городского фольклора, так и от украинской и русской художественной песни первой трети XIX века. Типична в этом отношении и фактура с дуэтом голоса и сольного инструмента.

Обращение к наследию классиков украинской литературы обогатило обильный мир композитора и способствовало расширению стилевого диапазона. У классиков он учился соединять почвенное, фольклорное начало с преломлением опыта мирового искусства и выработкой на этой основе собственного мира, манеры письма. Как и для всей украинской культуры, постоянным ориентиром и высшим художественным идеалом было и оставалось для него творчество Тараса Шевченко. Шевченко назвал книгу своих стихов «Кобзарь», подняв тем самым образ народного певца, создателя самобытного эпического жанра – украинской думы до всечеловеческого символа. В поэзии Шевченко сближены и введены в целостную мировоззренческую систему образы Библии и мотивы, сюжеты, образы фольклорного происхождения. Присущий его поэтическому миру антропоцентризм вытекает из романтических вкусов времени, но помимо этого базируется на определённых свойствах самого украинского фольклора. Отличительной особенностью украинской народной песни является её преимущественно лирическая природа. Украинцев считают народом, который привык жить сердцем и у которого непосредственное эмоциональное восприятие окружающего преобладает над склонностью к анализу и рассуждениям. Этим объясняются повышенная эмоциональность поэзии Шевченко, горячность и неудержимость в выражении крайних состояний горя и радости, контрасты лирической созерцательности и буйного веселья.

Губаренко в своём творчестве всегда тяготел к повышенной эмоциональной температуре, к образам экспрессивным, соединяющим драматическую взрывчатость с возвышенным лиризмом. Шевченковская муза была ему близка

с юности, о чём свидетельствовала юношеская симфоническая «Поэма памяти Тараса Шевченко». Однако восприятие поэзии автора «Кобзаря» отличалось в те годы явной односторонностью, перевесом влияния тех образов и способов их трактовки, которые создавали представление о поэте как бунтаре-революционере, призывавшем к социальному протесту и классовой непримиримости. Поверхностным было укоренённое в хрестоматийных прочтениях тех лет представление об абсолютном совпадении творчества Шевченко с использованным им фольклорным материалом.

Желание вернуться к поэзии Шевченко и осмыслить её по-новому вызвало к жизни замысел оперы-оратории «Згадайте, братія моя» (1991). Приступая к работе над либретто этого необычного по жанровой природе произведения, я вспомнила о знаменитом спектакле «Гайдамаки», созданном режиссёром Лесем Курбасом в 20-е годы и оставившем неизгладимый след в истории украинского театра как пример творческого, глубинного осмысления знаменитой поэмы и открытия новаторской формы её воплощения на сценических подмостках. Курбас нашёл способ реализации классических основ воссозданной в национальных образах поэмы связи с обобщённым мифопоэтическим мышлением и с духом античной трагедии. Отсюда его смелое решение объединить монументальное сценическое действие образом хора, выступающего от имени самого поэта. Хор по образцу античного, озаглавленный «Десять слов поэта», выступал в виде десяти девушек в украинских костюмах. Решение поручить поэтический комментарий к трагическому, полному неистовства и жестокости действию женским голосам подчёркивало свойственный поэзии Шевченко проникновенный лиризм.

В либретто оперы-оратории я опиралась не только на пример знаменитого спектакля Курбаса, но и на традиции такого жанра, как Пассионы, воспроизводящего последние трагические эпизоды земной жизни Христа одновременно как конкретно-историческое событие и как вечный сакральный акт великой Жертвы. Был осмыслен и по-своему учтён также опыт соединения оперных и ораториальных принципов в таких произведениях, как «Царь Эдип» И. Стравинского. Отсюда возникло решение не ограничиваться одним конкретным произведением, но попытаться охватить основные идеи творчества поэта. Структура античной трагедии, в которой чередуются скупое представленные сцены сюжетного действия (эпизодии) и поэтические комментарии, размышления, философские раздумья, поручаемые хору (стасимы), помогла организовать обширный материал, скомпонованный из стихов поэта разных лет, а также из фрагментов его более крупных произведений. В качестве стержня сюжетного развития была избрана, как и в спектакле Леся Курбаса, поэма «Гайдамаки». Но слишком явные конкретно-исторические ассоциации и прямые фольклорные аналогии я попыталась снять, добиваясь впечатления предельной обобщённости повествования. Либретто должно было помочь композитору музыкальными средствами воссоздать шевченковский поэтический миф об Украине, её прошлом, настоящем и будущем. Согласно структурным принципам античной трагедии, скупое представленные сюжетные события раскрыты в трёх развернутых сценах-эпизодах. Им предшествуют и с ними перемежаются большой самостоятельный Пролог, хоровой Парод, вводящий в действие, стасимы, в которых осмысливаются вечные проблемы бытия, душа поэта-комментатора событий общается с Богом

и Космосом. Здесь представлена целая панорама музыкально-поэтических образов, содержание которых выводит далеко за пределы конкретного сюжета.

В качестве примера можно привести необычное решение хорового стасима, который является обобщённым поэтическим комментарием к предшествующей драматической сцене убийства титаря. Смерть титаря от руки конфедератов разрушила счастье любящей пары. В стасиме смонтированы тексты двух лирических стихотворений поэта, в которых говорится о переживаниях одинокого юноши-сироты и о несчастной доле такой же одинокой, потерянной в чужом и враждебном мире девушки. Избранные ранние стихотворения поэта с характерным для национальной романтической песенной поэзии жанровым обозначением «Думка» целиком выдержаны в духе фольклорных имитаций. Оба текста ещё при жизни Шевченко были положены на музыку неизвестными авторами и стали бытовать в народе как сольные песни сентиментально-лирического содержания.

Губаренко интерпретировал эти стихи в ином ключе. Неторопливый напев мужского хора с кружением коротких мотивов-вздохов развивается в других голосах приёмами народной подголосочной полифонии. Контрастом скорбному раздумью мужчин звучит более подвижный, имитирующий быструю взволнованную речь женский хор. Их диалог приводит к общей трагической кульминации, которая строится на экспрессивных возгласах по типу распевов-плачей украинских народных дум. А в фактуре оркестрового сопровождения воспроизводится особый тембр и тип звучания народного музыкального инструмента – лиры. Лирники пели преимущественно песни духовного содержания, которые называли псалмами. Сольный напев сопровождался при этом непрерывным звучанием бурдонного баса, который давал ладовую настройку.

Трансформированный лирицкий бурдон можно услышать в начале другого эпизода из упомянутой оперы. Это большой лирический монолог бедняка-наймита Яремы, сопровождаемый репликами хора. Ярема полюбил дочь титаря Оксану и пришёл к ней на свидание перед тем, как проститься надолго, так как собрался присоединиться к гайдамакам. Губаренко сближает в данном эпизоде песенные и ариозные приёмы развития. Влияние песенной структуры проявляется в точном повторе музыкального материала, в фактуре оркестрового сопровождения, в скрепляющих форму хоровых рефренах. Вместе с тем гибкая и рельефная вокальная мелодия воспринимается, с одной стороны, как синтез разных песенных жанров фольклорного и нефольклорного происхождения, с другой стороны, она выводит за рамки песенности к типично оперной кантилене. Так из фольклорных «общих мест» поэтического текста и его стилизованной фольклорной лексики создаётся окрашенное лирическим чувством индивидуальное высказывание героя.

В конце 80-х годов Центр музыкальной информации выпустил небольшим тиражом справочник-каталог «Оперы украинских советских композиторов». В нём помещены сведения о 107 операх 47 авторов, написанных в период с 1921 по 1988 год. Среди упомянутых здесь композиторов подавляющая часть обращалась к оперному жанру лишь эпизодически. Это авторы одного произведения, причём зачастую написанного для детской аудитории или для концертного исполнения в камерном составе. Можно назвать совсем немного имён тех, кто оставил более или менее заметный след в истории этого жанра. Но всё же

таких фигур не так мало для сравнительно небольшого временного отрезка. Старейшина украинской музыки Юлий Мейтус – автор пятнадцати оперных партитур. Виталий Губаренко, как уже говорилось, написал двенадцать опер. Разнообразно в жанровом отношении творчество создавшего пять оперных произведений Германа Жуковского. Широко известно в Украине имя Георгия Майбороды как оперного композитора. На протяжении четверти века его оперы не сходили с афиш главного в Украине оперного театра, находящегося в Киеве и носящего имя Тараса Шевченко (ныне Національна Опера України).

С либреттистами дело обстоит несколько хуже. Профессионалов среди них фактически нет, хотя эпизодически пробовали свои силы в этой области некоторые достаточно известные украинские писатели. Но если в упомянутом каталоге композиторских имён – 47, то либреттистов – 93, то есть почти столько же, сколько написано опер. Новая тенденция в этой области связана с появлением либреттистов-музыковедов и театроведов (Э. Яворский, А. Стельмашенко, Г. Конькова, В. Дубровский). Их участие часто обеспечивает композитору лучшие возможности для реализации своих чисто музыкальных идей, чем сотрудничество с профессиональными литераторами или даже с режиссёрами. В украинских оперных театрах не существует должности драматурга. Не существует в Украине и небольших мобильных оперных коллективов, способных ставить произведения камерного жанра, вести эксперимент. Украинским композиторам в последнее время всё труднее пробиться на немногие большие оперные сцены (всего их в Украине только семь, и ещё четыре молодёжных оперных театра, которые функционируют при консерваториях как студийные учебные сцены). Это вынуждает композиторов всё больше уходить от театра как такового и писать своего рода «литературные оперы», которые не планируются как материал для сценического воплощения и в большинстве случаев звучат только на концертной эстраде. Поэтому нынешний период истории украинской оперы я бы охарактеризовала как преимущественно лабораторный. Главная проблема состоит сейчас в восстановлении нарушенных связей создателей оперных произведений с театрами, призванными превращать музыкальную партитуру в основу современного оперного спектакля.

Українська музична культура ХХ століття: пошуки, здобутки, перспективи: Збірник наукових праць. – Суми, 1996.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОПЕРА КАК МЕТАЖАНР

(«Коронация Поппеи» Монтеверди,
«Юлий Цезарь в Египте» Генделя, «Гугеноты» Мейербера)

В античной литературе Греции и Рима историографические труды представляли собой не научные исследования в современном смысле слова, а особые литературные жанры. Законы художественной организации текста превалировали в них над принципами исторической достоверности. Отсюда шло свободное соединение правды и вымысла, основанного на фактах повествования и сказочно-легендарного материала, мифологических мотивов. Особым музыкально-театральным жанром можно назвать и оперу на исторический сюжет, первым уникальным образцом которой стала «Коронация Поппеи» К. Монтеверди. Сменялись эпохи и стили, методы оформления исторических тем в опере, драматургические принципы, внешний облик постановок, но некие глубинные

структурообразующие основы, определяющие подход к интерпретации истории в художественном мире оперы, оставались неизменными. Их можно назвать метажанровыми.

Загипнотизированные научными методами исторического познания, сложившимися относительно не так давно, исследователи оперы подходят к оценке произведений на исторические темы с критериями верности исторической правде, объективной истине, обусловленными критической проверкой фактов. Именно поэтому большинству таких произведений отказывается в праве считаться подлинно историческими, а использованные в них сюжеты рассматриваются лишь как повод для воссоздания лирических, героических, эпико-легендарных коллизий. Упускается при этом коренное различие между правдой художественной и основанными на логике законами научного познания.

Сделаем попытку опровергнуть обвинения во внеисторичности выбранных нами для анализа трёх произведений на историческую тему. Написанные соответственно в 1642, 1724 и 1836 годах, они представляют три разных столетия оперной эволюции. Постараемся понять, что же в них, собственно, исторического, кроме имён и событий, то есть, иначе говоря, попробуем выяснить, что даёт выбор данного сюжета авторам и как в их произведениях действует художественная правда воссоздания прошлого.

Либретто «Коронации Поппеи», принадлежащее перу одного из выдающихся драматургов Италии Ф. Бузенелло, не повторяет какие-либо готовые образцы – оно вполне оригинально по своей концепции¹. Высокие поэтические достоинства текста сочетаются с изобретательностью интриги, рельефной выписанностью характеров, соединением свойственного Барокко принципа «светотени» с естественностью развития действия. Сцены, раскрывающие основную фабулу, чередуются со снижающими их пафос интермедийными эпизодами, в которых участвуют бытовые персонажи. Соседство «истории» и «жанра» отвечает художественным тенденциям времени. В этот период в итальянской живописи впервые жанровая картина выделяется в самостоятельную разновидность. В связи с этим возникает полемика о приоритетности и различии методов «исторической» и «жанровой» живописи. В сценах народного быта реальность понимается как частность – в отличие от идеальной «всеобщности», считавшейся основой «высоких» сюжетов. Но подход к исторической тематике также меняется. По словам исследователя итальянского искусства Дж. К. Аргана, эти изменения особенно выразительны в творчестве голландца Рембрандта, который «утверждает новое понимание истории как жизненного опыта в противовес господствующей официальной концепции истории как примера для подражания»². Упомянутые выше дискуссии о стиле и методах изображения исторических сюжетов отразились и в опере Ф. Бузенелло – К. Монтеверди.

Исследователи «Коронации Поппеи» всегда отмечали и по-своему истолковывали те изменения, которые претерпело либретто по инициативе Монтеверди, отразив его собственное восприятие темы. Появившийся при этом аллегорический Пролог некоторые авторы склонны были считать неким довеском,

¹ Куколь Г. В. «Коронація Поппеї» К. Монтеверді та Ф. Бузенелло. Драма та музика // Статті молодих музикознавців України. – К., 1986. – С. 65 – 78.

² Арган Дж. К. История итальянского искусства: В 2 т. – Т. 2. – М., 1990. – С. 142.

своего рода данью условностям эпохи. С таким мнением нельзя согласиться. Пролог не просто несколько упрощённо разъясняет смысл основного действия и предвосхищает его результат. Добродетель, Фортуна и Амур, ведущие в нём спор, олицетворяют три начала, действующие в истории. Добродетель – это её идеальный план: моральное долженствование, разум, закон, порядок. Но наряду с ними не менее важную роль играет в истории случай. Любимцы Фортуны достигают вершины и обретают имя по прихоти капризной богини. В Прологе последняя издевательски высмеивает Добродетель, говоря о том, что храмы её опустели, сама она впала в нищету, забыта, неугодна, ненавистна.

Уже в монологе Фортуны, открывающем оперу, охарактеризована эпоха, в которой будет происходить действие. Это время морального упадка, переходный, кризисный период, когда прежние ценности утратили своё значение, а новые ещё не выработаны. В действиях властителей в такие времена господствует анархический произвол, с которым тщетно борются старым идеологическим оружием. Добродетель не в чести не только из-за общей испорченности, но и потому, что сама она застыла в своем высокомерии и отгороженности от тревожений бушующей вокруг жизни. К такому выводу нас приводят судьбы двух персонажей, оставшихся верными обнищавшей, всеми забытой богине. Речь идет о философе-стойке Сенеке, учителе и ещё недавно первом советнике императора Нерона, а также о покинутой супруге императора Октавии.

Исследователи по-разному объясняли не вполне традиционное отношение авторов к героям явно положительным в общепринятом смысле слова. Попробуем дать своё толкование, исходя из ключевого значения Пролога по отношению ко всему дальнейшему.

Итак, Сенека. Внешне его поведение абсолютно безупречно. Он смело обличает Нерона, зная, что понесёт за это кару. Он сочувствует законной императрице и пробует, как умеет, её утешить. Он предвидит последствия поступка Нерона и проявляет политическую прозорливость, указывая на ту силу, которая в конце концов скажет своё слово. Это пока ещё безгласные и бездействующие народ и сенат. Наконец, вынуждаемый совершить самоубийство по приказу самовластного деспота, он с высоким достоинством и мужеством встречает смертный час. Что же всё-таки здесь не то и не так?

После утешительных речей Сенеки, пытающегося примирить Октавию с её несчастьем, Паж раздражается бранью и ругает утешителя, называя его лукавым философом, жонглирующим пустыми словами. В диалоге с Нероном Сенека открыто говорит правду, но мерная плавность, бесстрастность, логическая выверенность его речи несколько не убеждают императора, а напротив, усиливают его гнев, разжигают его чувство к Поппее. Важно обратить внимание и на то, что приказ о самоубийстве не только не вызывает протеста у самого Сенеки, но как бы освящается божественным повелением.

Достойный уход с исторической арены философа и учителя истины, начинающий капитуляцию Добродетели, обставлен в опере как своего рода сакральное действие. Весть об окончании жизненного пути ему приносит сама богиня Паллада. Проводить его в иной, далёкий от земной суеты мир вечного блаженства послан бог-вестник Меркурий. Уже не могут растревожить душу, уставшую от земных тягот, жалобные просьбы и стенания домочадцев. Сенека – резонер, который предпочел покой смерти активной жизненной борьбе, явно бессилён

сколько-нибудь повлиять на ход событий. Его правда никого не согревает и не пугает.

Как и в случае с Сенекой, снижение образа Октавии – ещё одной жертвы произвола диктатора, достигается в музыке оперы чисто стилистическими приёмами. Высказываниям героини присущ возвышенный, скорбно величавый строй. Но одна натянутая струна – постоянная обращённость к собственным переживаниям и их особое культивирование – резко контрастирует с общей атмосферой оперы, наполненной жизнью, движением, непредсказуемыми сменами настроений. Кормилица Октавии, руководствуясь житейским здравым смыслом, предлагает императрице не цепляться за прошлое, не лелеять собственную непогрешимость, а жить и радоваться, помня о том, что секретом вечной молодости владеет лукавый юный бог Амур. Ещё в Прологе Фортуна и Добродетель ненадолго примираются, чтобы прославить этого всемогущего бога в дуэте «Ни человек, ни небесные хоры не могут соперничать с дерзновенностью Амура». Однако Октавия, не вняв совету няньки, вздумала бороться с Амуром оружием политической интриги. Она замыслила убить Поппею руками Оттона, покинутого возлюбленного счастливой соперницы, и к тому же пригрозила последнему в случае неповиновения оклеветать его перед императором, то есть применила обыкновенный шантаж, не сомневаясь при этом в своей безупречности и в праве на месть.

Хитро задуманный Октавией план разрушил не кто иной, как сам Амур. Октавия – женщина с холодным сердцем и скрытым за позой благородного негодования властолюбием – отправилась в изгнание. Иначе обошлись и земной властитель, и небесные божества с виновным в покушении на жизнь Поппеи Оттоном. Фортуна послала ему в утешение новую возлюбленную Друзиллу, давно искавшую его расположения. Добродетель также должна была со вздохом признать, что любой проступок может заслужить прощение, если виною всему сам Амур. С этим согласился и Нерон, который простил Оттона и Друзиллу и одобрил их союз. В результате вместо трёх любовных треугольников, создававших ситуации ревности, соперничества, замыслов мести, две счастливые пары образовали символическую фигуру под названием «квадратура круга».

Круг в системе символов – знак солнца, возвращения от множественности к единству. Квадрат чреват непреодоленным напряжением. В восточной символике в соединении этих символов усматривается дуализм мужского и женского начал, энергии небесного влияния (в китайских знаках белый круг олицетворяет активное мужское начало Янь) и земных сил (земля, пассивный женский элемент Инь изображается чёрным квадратом). В опере Монтеверди неиссякающая положительная энергия и образ вечности связываются с богом любви Амуром. Подобно энергии солнца, любовь питает своим жаром праведных и грешных, может согреть и способна испепелить. В Прологе Амур говорит о себе: «Я добродетель вкушаю, я фортуны властитель, дитя по возрасту, я побеждаю древнее время и всякого иного бога, близнецами являемся я и вечность».

Близнецами являются, согласно трактовке Монтеверди, Амур и Жизнь, или же сама природа в её творчески-созидательных силах. К трём любовным сценам Поппеи и Нерона, содержащимся в первоначальной версии либретто Ф. Бузенелло, по желанию композитора была прибавлена четвертая, финальная. Все они трактованы как вершины музыкально-поэтического развития, каждая

по-своему показывает великую преображающую силу любви, в лучах которой исчезает всё мелкое, недостойное.

По наблюдению итальянского автора «Истории искусства» Дж. К. Аргана, в современном позднему творчеству Монтеверди искусстве Италии, создавая воображаемый мир, творцы учились у самой природы наделять этот мир чертами подлинности. Естественность как эстетический принцип связывалась с воздействием на чувства человека (аналогия монтевердиевскому «взволнованному стилю»). При этом в любом из воспроизводимых сюжетов художники стремились с помощью чисто художественных приёмов и качеств исполнения, ценившихся выше замысла как такового, выявлять единство и всеобщность бытия. Творческое озарение и убедительность формы, то, что получило наименование «хорошей живописи», «хорошего пения», было в их восприятии критерием подлинности изображённого. Как отмечает Дж. К. Арган, иные критерии казались искусственными или ложными, ибо «как история (прошедшее), так и природа (настоящее) реальны только в воображении, из истории мы знаем лишь некоторые детали, а в природе видим только то, что нас окружает»¹.

В опере Монтеверди подлинность любви Нерона и Пoppеи засвидетельствована достоинствами поэтического текста и музыки. Никаких рациональных мотиваций здесь не требуется. Каждая из любовных сцен индивидуальна по решению и в то же время передаёт космическую беспредельность рождающегося состояния растворения в другом существе. При восприятии этих сцен возникает ощущение «вечного Теперь» и отпадает необходимость знать, что было прежде или будет потом. В финале оперы между двумя любовными сценами, сопровождающими собственно коронацию, помещены монологи Арнальты и Октавии. По сравнению с духовной озарённостью и высотой переживаний влюблённых мелкими и незначительными кажутся как наивное честолюбие служанки, видящей себя всеми чтимой матроной, так и скорбь расставания с Римом изгоняемой императрицы.

Несмотря на поэтические красоты текста либретто и его самостоятельную художественную значимость всё же именно музыкой оперы определяется концепция произведения. Музыкальная трактовка текста ценится выше замысла, так как в нём живет художественная правда, воспринимаемая непосредственно чувствами, а не сверяемая с априорно заданной тенденцией. В одной из недавних статей о «Коронации», опубликованных в «Кембриджском оперном журнале», подробно проанализированы различные принципы обращения Монтеверди со словом. Благодаря вычленению и распевам в виртуозных фигуративных пассажах или кантиленных фрагментах отдельных слов, выражений, фраз текст «расцветивается, символизируется, представляется или даже замещается в музыке». Принцип «буквального» подражания (выделение и повторы слов, описывающих действие, движение, направление, явления природы) сосуществует с аффективным подходом, формирующим экспрессивную палитру произведения. Гибкие переходы от речитативных фраз в четырёхдольном метре к трёхдольным эпизодам арий и ариозо составляют уникальную особенность вокальной стилистики оперы. По выводу автора статьи, смена декламации структурированными кантиленными моментами «мотивирована не формой текста, но чувст-

¹ Там же, с. 135.

вами. Иногда такие переходы очень текучи, охватывают одну строку или две, иногда чуть более развиты, формируя либо ариозо или полновесную арию»¹.

В «Коронации Поппеи» были открыты возможности свободно лепить музыкой оперную форму, высвечивать характеры и ситуации, поворачивать новыми гранями заложенные в либретто мысли. Таких возможностей оперные композиторы уже лишились в эпоху Генделя, признав власть и господство жёсткой модели итальянской оперы-серия. Это была опера сольных партий, музыкальных портретов ограниченного числа центральных персонажей, «собираемых» из сюитного последования контрастных сольных высказываний, небольших по размеру, сжатых по мало индивидуализированному, сведенному почти до общих формул-афоризмов тексту, который в обрамляющих главных разделах арии много раз повторялся. Сценическое действие оказывалось перенасыщено событиями. Иначе было бы трудно обеспечить условия для появления в партиях первых лиц около десятка выражающих различные аффекты арий. В партиях фигур второго плана таких арий должно быть четыре-шесть – в результате получалось примерно сорок сольных номеров, а в некоторых операх Скарлатти бывало и шестьдесят.

При этом многоэпизодность, дробность малых единиц формы характеризуют и «Коронацию Поппеи», и подчинённого жанровому канону, выстроенного по известному образцу оперы-серия «Юлия Цезаря в Египте» Генделя. В трёхактной «Коронации» – тридцать семь сцен, у Генделя – тридцать две. Но в последнем случае вместо разномасштабности, нерегламентированности, свободной смены ракурсов – последование конструктивно завершённых малых блоков, сосредоточенных вокруг арии. Среди музыкальных номеров Юлия Цезаря арии занимают превалирующее положение. Их здесь тридцать три. Три из них – это более краткие ариозо, в одной участвует хор, ещё одна идёт вслед за аккомпанированным речитативом. Всего аккомпанированных речитативов четыре, привилегия их исполнения отдана двум главным героям, Цезарю и Клеопатре, причём в равных пропорциях – по два. Главные герои выделены и уравниены также числом арий: у каждого их восемь, больше, чем у остальных персонажей. Кроме арий и выделенных в самостоятельный номер аккомпанированных речитативов, здесь есть ещё три дуэта (последний с участием хора), и небольшой вступительный хор.

В опере Монтеверди более двадцати персонажей, имеющих сольные вокальные характеристики, а кроме того, в ней участвует некая толпа, состоящая из консулов, ликторов, трибунов, домочадцев Сенеки. В этом множестве лиц не так легко выделить главную фигуру. Название «Коронация Поппеи», наряду с фабульным указанием на развязку, имеет более широкий символический смысл. Земную женщину коронует своим венцом сам сын Венеры, сопоставляя её при этом с богиней небесной. «Если ты на небе – Поппея, – говорит он матери, – то эта – Венера на земле». Аналогичное отсутствие героцентризма впоследствии будет присуще и «Гугенотам». Здесь тоже разные срезы исторической действительности представлены множеством персонажей, обрисованных с разной степенью индивидуализации и полноты. Правда, у Мейербера появится новый со-

¹ Rossand Ellen. Monteverdi's mimetic art: L'incoronazione di Poppea // Cambridge Opera journal. – 1989. – July nmb. 2. – P. 121.

бирательный персонаж, многоликий хор, активность участия которого в действии подчёркивает роль в истории коллективных начал.

В опере Генделя используется не панорамный, а фронтальный принцип. Исторический сюжет изложен с помощью восьми персонажей, чётко разделённых на равные группы: четыре представителя Рима, четыре египтянина. Это число сокращается, если учесть, что право действовать, а следовательно, иметь сольные арии предоставлено лишь шести персонажам, остальные двое участников выполняют служебно-оповещательные функции. При количественном равенстве группы различны в смысле общности устремлений. В тройке римлян над остальными возвышается главный герой – бесстрашный, морально безупречный полководец Юлий Цезарь. В его лице Добродетель имеет самого ревностного и верного защитника. Если Цезарь – вершина треугольника, то его основание составляет парный портрет матери и сына. Это Корнелия и Секст, с трагического поворота в судьбе которых завязывается интрига Жертвы грубого нарушения законов цивилизованного мира. Они должны на протяжении всех трёх актов страдать и терзаться, оплакивая жестокую смерть мужа и отца, Благородного Помпея, коварно убитого египетским царём. Как видим, в опере Генделя Добродетель не стала бы жаловаться на опустошение храмов и обнищание. На её стороне оказывается сам Рим и его граждане, представители великой державы, вынужденные действовать в варварской среде восточной деспотии.

Триада египетских героев как раз и характеризует сущность подобной деспотии. Египетские правители Птоломей и Клеопатра – брат и сестра, ведущие борьбу за власть, не гнушались никакими методами. Обоим одинаково важно заслужить расположение Цезаря. Но Птоломей проигрывает сразу же. Казнив Помпея, он вместо благодарности встречает гневное осуждение этой варварской акции. Так определилась основная линия конфликта: Цезарь против Птолемея, Рим против Египта, цивилизованное правовое государство против деспотии.

Клеопатра, знающая цену собственным женским чарам, решила сделать своим союзником Цезаря, призвав на помощь Амура. Однако тонкая женская интуиция подсказала ей, что тут требуется и нечто большее. Назвав себя при первой встрече с римским героем чужим именем Лидии, она во втором акте избирает иную тактику – встречает Цезаря, восседая на троне в костюме Добродетели в окружении десяти муз. Но по мере развития событий необходимость в каких либо ухищрениях отпадает. Под влиянием высоких качеств героя иной становится сама Клеопатра. Её преображение можно считать важнейшей победой Рима над Птоломеем, хотя последний не сразу это осознаёт и верит уловкам Фортуны, по прихоти которой Цезарь терпит поражение, а Клеопатра оказывается пленницей брата-соперника.

Разрыв связей между властителем и его подчинёнными, обеспечивающими прочность трона, демонстрирует третий представитель египетской группы – Акилла, генерал армии Птолемея и его правая рука. Фортуна усыпила бдительность Птолемея, Амур сыграл шутку с Акиллой, заставив его влюбиться в благородную римлянку Корнелию. Вдова римского героя была обещана Акилле в награду за его заслуги перед отечеством и престолом, говоря языком XIX века. Но Птоломей и не думал выполнять собственное обещание. Он ни на миг не хотел быть заподозрен в том, что признаёт справедливость и чтит Добро-

детель. Как и его наставница Фортуна, он привык обманывать ложными надеждами.

Преданный и разочарованный, Акилла в предсмертном прозрении оценивает ту правду, которую несёт с собой Рим, и выдаёт военные секреты Птолемея. В результате справедливость торжествует. Юный Секст убивает жестокого варвара, отомстив за смерть отца и покушение на честь матери. Цезарь освобождает Клеопатру и передаёт ей символы царского достоинства – корону и скипетр. «Коронацией Клеопатры» завершается опера. При этом Фортуна, Амур и Добродетель выступают в полном согласии, признав безусловное верховенство последней.

Как писал в одной из работ А. Ф. Лосев, «в истории мы оперируем не с фактами как таковыми, но с той или иной структурой, даваемой при помощи того или иного понимания». Историческое зрение, по его словам, обобщает факты во имя извлечения из них определенной концепции¹. В «Юлии Цезаре» Генделя концепция рационализирована в духе идей Просвещения. Жизнь и движение образам и сюжетным ситуациям придаёт именно музыка. При отсутствии «жанра» как самостоятельной, словно бы перпендикулярной к горизонтали исторического сюжета линии особая нагрузка падает на персонажей, способных олицетворить в себе природное и общечеловеческое. Таковы Корнелия и Секст. Их горе, трогательная привязанность друг к другу, воплощение в их образах двух периодов природного временного цикла юности и зрелости не несут в себе ничего рассудочного, непосредственно взывают к чувству. По мнению Вагнера, содержанием подлинной драмы и должны быть только такие образы и ситуации, которые «исходят из правдивейших, наиболее понятных чувству, наиболее близких человеческому пониманию и, следовательно, наипростейших отношений», покоящихся на «всеобщих внутренних убеждениях»². Фигуры Корнелии и Секста, составляя необходимое звено основной исторической коллизии, вместе с тем выходят за рамки фабулы. Особенно ясно это ощущается в прекраснейшем возвышенно трогательном дуэте осиротевших матери и сына, которым завершается первый акт оперы.

И в заключение – несколько соображений относительно оперы Мейербера, значительно лучше известной и изученной, чем две предыдущие. И здесь за внешним блеском и широким разворотом пятиактной большой романтической оперы можно различить управляющие сюжетом Случай-Фортуну, соперничающую со строго неуступчивой Добродетелью. И здесь, в конце концов, обе вынуждены признать всевластие не признающего правил, своевольного юнца Амура. Новым оказывается распределение функций и роль разных сил в осуществлении основной интриги. Рауль и Валентина типологически ближе к Отгону и Друзилле, Корнелии и Сексту, чем к главным лицам истории, представленным в операх Монтеверди и Генделя. Эти скромные по общественному положению герои сразу попадают в центр событий и становятся игрушкой в руках Фортуны, которой содействует Амур. Рауль проявляет своеволие, отвергнув милости обоих божеств и одновременно разрушив план политического примирения враждующих лагерей. Как ни парадоксально, но он совершил ошибку, переоценив наставления Добродетели. Не достигают особого успеха и другие служите-

¹ Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. – С. 531.

² Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978. – С. 407.

ли этой чопорной богини, они к началу четвёртого акта капитулируют, уступая силам организованного зла.

Не удаётся миротворческая миссия королеве Маргарите. Рауль разрушает собственное счастье и счастье возлюбленной. Фанатизм резонера Марселя столь же бездейственен, как и мудрые речи Сенеки. В четвёртом акте, давно признанном лучшим в опере, в единоборство вступают две силы, любовь и ненависть, созидательное и разрушительное начала. Валентина принадлежит к лагерю католиков, обрисованному в виде коллективного портрета, лишённого самостоятельных ярких личностей. Однако внутренне ей удаётся сохранить независимость. В четвёртом акте Маргарита начинает действовать, противопоставив безликому союзу заговорщиков человеческое личное чувство. Любовный дуэт Рауля и Валентины в канун трагических событий и возвышается над фабулой, и вбирает в себя итоги глубинного развёртывания сюжета. Бог любви торжествует в нём победу. Мы становимся свидетелями чуда преображения скорби в радость, смерти в жизнь. Окончательное утверждение той же идеи господствует в пятом акте. Постигнутая композитором художественная правда истории состоит в том, что главным отсветом кровавого исторического события, Варфоломеевской ночи, может оказаться встреча этих двух любящих душ, разделённых враждой, нашедших друг друга вопреки злобе и ненависти, их окруживших, навечно соединённых в своей мистической *Liebestod*. Как видим, и в этой опере, и в двух предыдущих, история как прошлое – фрагмент, вычленённый из бесконечного временного потока, – оказывается точкой отсчёта для выявления ценностей, восходящих к неким высшим уровням бытия – тем самым, к которым всегда устремлено настоящее искусство.

Музыкальная академия. – 1997. – № 1.

ОПЕРНЫЕ МАРГИНАЛИИ ФРАНЦА ШУБЕРТА

«Мне думается, что вполне возможно цель зодчества-искусства определить как объективное стремление помочь родовому понятию здания вообще одержать победу в каждом отдельном здании над видовым понятием...Гёте требует, чтобы прекрасное здание воздействовало не только на зрение, но чтоб оно могло произвести впечатление и понравиться даже человеку, которого проведут по этому зданию с завязанными глазами».

(Ф. Шиллер. Из письма к Вильгельму фон Гумбольту, 9 ноября 1795 г.)

Интерес к оперному наследию Франца Шуберта заметно возрос в последние десятилетия. Это касается и театрально-исполнительской практики, и научных исследований. Ещё в 1970-е годы оперному творчеству композитора были посвящены диссертации М. Д. Ситрона и Г. Р. Каннигама¹. Среди более новых работ можно назвать эссе Петера Бранкомба «Шуберт и мелодрама» в сборнике

¹ Список из пятнадцати работ о сценической музыке Шуберта, начиная от статьи Ф. Листа 1854 года и кончая публикацией 1978 года, содержится в конце шубертовской статьи «Нового музыкального словаря Грове» (The New Grove Dictionary of Music. Musicians. V. 16. Edited du Stanly Sadil. – 810 p.).

1982 года «Шубертовские исследования – проблемы стиля и хронологии», а также опубликованную в 1991 году монографию одного из известных специалистов в данной области Элизабет Норман-Маккей «Музыка Франца Шуберта для театра»¹. Исследователей заинтересовали не только оперы в целом, но даже отдельные любопытные находки. Об одной из них говорится в статье Брайна Ньюболда «Шубертовский палиндром». Здесь проанализирован необычный для композиторского творчества XIX века приём использования в мелодраме «Волшебная арфа» обрамления большой сцены девятнадцатитактом, повторенным в конце в ракоходном движении.

Так достигается конструктивное объединение сцены, кроме того эффект обратного хода получает оправдание в тексте и сценической ситуации. Музыка палиндрома представляет собой смелую гармоническую последовательность, она красочно инструментована, построена на движении от *pianissimo* к *forte* в первом изложении и от *forte* к *pianissimo* в ракоходном варианте. Характеризуя новации музыкального языка «Волшебной арфы», автор статьи обращает внимание на роль жанрового выбора. Жанр мелодрамы, к которому обратился Шуберт, был лишён всякой структурной заданности, к тому же отличался стимулирующей фантазией «приверженностью к магическому, странному, причудливому, пугающему, зловещему, ужасающему, кровавому, а также кошмарному». Так возникали поводы для экспериментирования, для которого, по выводу Б. Ньюболда, «контекст сонаты или симфонии кажется значительно менее подходящим»².

Возвращаясь к вынесенным в эпиграф словам Ф. Шиллера, можно сказать, что в данном случае сама природа неканонического жанра помогла родовому понятию музыкального театра победить видовые и жанровые ограничения. Напомню, что премьера «Волшебной арфы» состоялась 19 августа 1820 года, то есть ещё до окончательного вступления композитора в зрелый период творчества. Свидетельством восхождения к родовой сущности явления вскоре станет музыка к «Розамунде». Её связь с «Волшебной арфой» приобретет вид лукавой театральной мистификации. При постановке на сцене полной романтической путаницы и несообразностей пьесы Вильгельмины фон Шези (премьера 20 декабря 1823 года) ей предшествовала увертюра к опере «Альфонсо и Эстрелла», хорошо принятая публикой и даже повторенная по просьбе слушателей. По воспоминаниям Морица Швинда, Шуберт объяснил перенос увертюры в другое сочинение тем, что посчитал её для «Эстреллы» слишком громоздкой и сказал, что планирует сочинить для этой оперы что-либо более соответствующее³. Однако при публикации некоторых номеров из музыки к «Розамунде» Шуберт подменил исполненную на премьере увертюру другой. Это как раз и

¹ Branscombe Peter. Schubert and the melodrama // Schubert studies. Problem of style and Chronology. – Ed. Branscombe and Eva Bandrovská-Skoda. – Cambridge, 1982; Norman Mc Kay Elisabeth. Franz Schubert's Music for theatre. – Tutzing, 1991.

² По словам автора статьи, Шуберт тяготел к оперному жанру, так как находил в нём «поводы, побуждающие развивать его стиль в новых и в определенной степени уникальных направлениях» (р. 207): Newbould Braian A. Schubert Palindrom // XIX th Century Music Spring. 1992. – Vol. XY. – № 3. – P. 210.

³ Хохлов Ю. Франц Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах. – М., 1978. – С. 141.

была увертюра к «Волшебной арфе», обозначенная опусом 26, № 1, которая под именем увертюры к «Розамунде» вскоре стала чрезвычайно популярной и остаётся ею доныне. Не правда ли, это нам что-то напоминает? Нечто похожее произошло с россиниевским «Севильским цирюльником». И невозможно даже вообразить, чтобы аналогичная история случилась с операми Вебера, скажем, увертюра к «Фрейшютцу» или к «Эврианте» была бы использована как вступление к «Оберону»!

В подходе к оперному искусству Вебер и Шуберт были художниками--антиподами. В Вебере сконцентрировались черты немецкого оперного реформатора – практика театра, энергичного организатора, целеустремлённого мыслителя. Он отбрасывал старые оперные каноны, чтоб утвердить новый, чисто немецкий. Однако и с Вебером весёлый проказник Пук под конец сыграл театральную шутку. Вдали от главных магистралей оперных баталий он закончил карьеру произведением самым что ни есть маргинальным. По словам Вагнера, «уставший, истомлённый мучительным трудом над «Эвриантой», он погрузился в мягкие пуховики восточных мечтаний; волшебный рог Оберона донёс до нас его последнее дыхание»¹.

Вебер боролся с пагубными влияниями на немецкую оперную публику искусства Россини. По его мнению, Россини развращал вкусы тех, чьим долгом было с энтузиазмом приветствовать рождение из пены морской целомудренной девы – немецкой оперы. Шуберт Россини любил, хотя не всегда признавался вслух в своих симпатиях. В созданиях Россини и Шуберта, красоту которых можно воспринимать и с закрытыми глазами, отношение к природе музыкального театра действительно во многом совпадает. Однако победа над видовыми ограничениями достигалась каждым по-своему. Россини в оперном творчестве прошёл путь освобождения от пут традиции и её преобразования в сугубо индивидуальный стиль, вызывающий аналогии с эволюцией, пройденной Шубертом в творчестве симфоническом. Шуберт как оперный творец изначально никакими традициями не был связан. Вспомним, как Вагнер оценил «Волшебную флейту» Моцарта, которую называл первой подлинно немецкой оперой. Моцарт, по его словам, исчерпал здесь все возможности намеченного его предшественниками жанрового образца, ибо «он одновременно сотворил такой совершенный шедевр, который невозможно превзойти, более того, этот жанр никогда больше нельзя было ни расширить, ни развить»².

Никогда. Так что же в этом случае оставалось на долю Шуберта, который избрал навсегда закрытый для дальнейшего совершенствования жанр зингшпиля в девяти из общего списка девятнадцати своих законченных и незаконченных оперных работ? Не думая о соперничестве с Моцартом, он в чём-то отступил назад, к домоцартовской практике, но во всех случаях отнюдь не воспринимал жанр как канонический. Мало соответствуют известным канонам и некоторые другие его оперы. Например, ранее упоминавшаяся «Волшебная арфа». Жанровая маргинальность со всей очевидностью присуща музыке к «Розамунде». Героико-романтическая опера «Фьерабрас» включает наряду с поющими речитативами мелодраму и разговорные сцены.

¹ Вагнер Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошепова; вст. статья А. Лосева / Пер. с нем. – М., 1978. – С. 322.

² Там же, с. 365.

В оперных неудачах Шуберта обычно предпочитают винить плохие либретто. Приводя это укоренившееся суждение, автор статьи о Шуберте в «Новом музыкальном словаре Грове» Морис Браун от себя добавляет: «За исключением “Заговорщиков” это верно, они отчасти нудные, их сюжеты усложнены, порой требуют искусной сценической машинерии. Шуберт оформил их музыкой часто второстепенной ценности, хотя обычно, особенно в последних работах, неизменно характеристической»¹.

Мнение о плохих либретто покажется не столь уж бесспорным, если вспомнить их авторов. Первый же литератор, текст которого попал в руки Шуберта, имел признанную репутацию профессионала, знакомого с законами сцены не понаслышке. Это был опытный драматург, в своё время режиссёр венского Бургтеатра, позднее театра в Веймаре Август фон Коцебу. Его пьесы шли не только в Германии. Трехактный зингшпиль с текстом Коцебу «Рыцарь зеркала» Шуберт начал писать ещё в конвикте в 1812 году и, как позднее многие другие свои сочинения, оставил незавершённым, успев сочинить увертюру и первый акт. В середине мая 1814 года он снова обращается к тексту Коцебу и пишет зингшпиль «Увеселительный замок чёрта», а в октябре того же года даже создаёт вторую редакцию этого произведения². Сюжет зингшпиля был крайне привлекательным для музыкальной сцены. Одно из подтверждений этого – почти полное совпадение интриги, распределения действующих лиц, сюжетных ходов в зингшпиле Шуберта и в ранней опере К. Курпинского «Дворец Люцифера», написанной ещё в 1811 году по либретто польского драматурга и театрального деятеля А. Жолковского. А много лет спустя с модификацией похожих идей мы столкнёмся в известной опере С. Монюшко «Страшный двор» («Заколдованный замок»).

Вот как развивается интрига у Шуберта. Освальд и Лютгарда любят друг друга, но их соединению препятствует дядя Лютгарды. Влюблённые бегут вместе со слугой Освальда Робертом и попадают в замок с дурной репутацией. Здесь их встречают ужасные опасности и страшные приключения: ожившие статуи, соблазняющие верного рыцаря амазонки и турецкие девы, разверзающиеся пропасти и раскалывающиеся скалы, плаха и палач, от руки которого готова умереть самоотверженная Лютгарда. Однако все ужасы в итоге развеиваются в одно мгновение, ибо оказываются лишь маленьким испытанием, которое любящий дядя устроил претенденту на руку племянницы³.

¹ Продолжая эту мысль, М. Браун отмечает удивительную уверенность и бесконечные ресурсы достижения равновесия между сценой и развитием оркестровых тем. По его же утверждению, в процессе эволюции от ранних к поздним операм музыка Шуберта обогатилась в плане живости колорита и обрела больший размах (Schubert Franz. § 18: Music for the theatre // New Grove Dictionary of Music Musicians. V. 16. – P. 772).

² Существует предположение, правда, пока не подтверждённое, что Шуберт ещё раз обращался к тексту Коцебу в утраченном незавершённом зингшпиле «Мейстер-зингер», даты создания фрагментов которого неизвестны.

³ Сравним с сюжетом «Дворца Люцифера». Здесь всё несколько серьёзней. Дядей и опекуном героини оказывается злодей граф Магнус. Он подстраивает молодому сопернику Ланцелоту испытания, не уступающие в изобретательности фантазиям дяди Лютгарды. Переодетая королевой подземного царства садовница Ружа пробует соблазнить Ланцелота, но в сети её попадает всего лишь слуга рыцаря. В конце действия верная любовь торжествует, Магнус смягчается и прощает влюбленных. Вариации той же

Вторым либреттистом, с которым соприкоснулся Шуберт, был известный немецкий писатель и драматург Теодор Кернер, с 1812 года драматург венского Бургтеатра. На его стихи Шуберт написал тринадцать песен. Кернер добровольцем пошёл на войну и погиб в антинаполеоновской кампании в июле 1813 года. Музыка к его зингшпилю «Четыре года на посту» Шуберт сочинял в течение 8–19 мая 1815 года и остановился, написав восемь музыкальных номеров, которые, однако, охватывают основное содержание текста. В XX столетии музыкальную редакцию этого раннего сценического произведения осуществили дирижёр Фриц Буш и музыковед и композитор Дональд Френс Тови. Они дописали финал оперы, построив его на тематическом материале увертюры. Последняя в свою очередь основывается на экспозиционной песенке главной героини Кетхен. Текст Т. Кернера отредактирован в этой версии Рольфом Локнером.

Так как редакция максимально приближена к шубертовскому замыслу, стоит сказать об опере несколько подробнее. Обращает на себя внимание её автобиографичность как по отношению к композитору, так и поэту. Молодость, радости первой любви, мир и война, которая ещё вчера была рядом и оставила след, грозящий разрушить гармонию и полноту повседневной жизни, – таково содержание произведения. Вспомним, что в то беспокойное время угроза призыва в армию стала для отца Шуберта одним из поводов настаивать на профессии помощника школьного учителя для сына. А святое отношение к воинскому долгу и к теме защиты родины (цикл стихов «Лири и меч», озвученный К. М. Вебером) отличали поэтическое творчество Кернера.

Содержание зингшпиля таково. Бывший солдат Генрих Дюваль по недосмотру отстал от полка и остался в деревне, где нашёл своё счастье, женившись на дочери деревенского судьи Вальтера Кетхен. Однако в глазах воинского начальства он может выглядеть дезертиром. Эта опасность становится реальной, когда полк, в котором служил Дюваль, после четырёхлетнего отсутствия вновь проходит через то же село, где раньше был расквартирован. Капитан узнаёт бывшего солдата и требует его наказания. Возникает ситуация, хорошо знакомая по французским «операм спасения», которые так любили театралы шубертовской Вены. Мирная идиллия внезапно оборачивается драмой. В кульминационном квартете капитана, отца Кетхен и двух лирических героев в качестве свидетелей и сочувствующих выступают хоры солдат и крестьян. Все умоляют капитана сжалиться над Дювалем. Музыка полна глюковской патетики. Эпизоды с мягко убеждающими мотивами вздохов в оркестре чередуются с музыкой жёсткой и суровой, призванной напомнить о непреклонных повелениях судьбы. «С ним будет по приговору то, что грозит изменнику, дезертиру грозит смерть», – скандирует хор солдат, присоединяясь к голосу капитана.

Доведя действие до впечатляющей кульминации, Шуберт оставил работу над зингшпилем. Но главную задачу он решил, представив в рельефных музыкальных образах столкновение двух начал. Первое и основное из них связано с музыкальной обрисовкой идеального образа семьи, счастливого брака, обре-

темы мы встречаем ещё в одной опере Курпинского «Замок в Чорштыне, или Боймир и Ванда», 1819 года. Местом действия и здесь оказывается замок с духами. На самом же деле это Ванда, дочь старого шляхтича, бродит по ночам, считая себя умершей. Ум её помутился из-за отказа отца благословить брак с Боймиром. И в этом случае, в конце концов, недоразумения рассеиваются, отец раскаивается, всё завершается свадьбой.

тённого в верной подруге, чуткого сердца, способного отозваться на все радости и горести. Увертюра и первые сцены оперы посвящены созданию обаятельного, нежного, далёкого от всякой сентиментальности музыкального портрета Кетхен. Мягко пасторальное *Largetto* оркестрового вступления (оно же становится вступлением к номеру первому, «Песня и Дуэт») содержит намёк на сицилиану. Однако в процессе развёртывания образа танцевальная схема вуалируется, создаются пространственные эффекты перекликающихся зовов-вздохов, подчёркивающие гармонию душевного слияния с окружающим пейзажем. Трепетный оркестровый фон следующего раздела медленной части увертюры с его красочными сменами гармоний, пробегающими, словно порывы ветра, пассажирами подготавливает живую и подвижную главную партию, построенную на симфонической разработке мелодии запева песенки Кетхен. Припев той же песни становится побочной партией увертюры.

Кетхен начинает действие, рассматривая себя со стороны – не без кокетства, но и с лёгкой усмешкой. Отсюда сочетание в музыке радости и лукавства, простоты и изящества. Вспоминается характеристика, которую Шуберт дал Терезе Гроб, надежды на счастливый союз с которой во время создания зингшпиля «Четыре года на посту» ещё не были разрушены: «Она ... чудесно, с глубоким чувством пела соло сопрано в сочинённой мною мессе. Она не была красивой ... но она была добра, сердечно добра»¹. Глубокое чувство, сердечная доброта, – этими же словами можно охарактеризовать героиню зингшпиля. После песенки-автопортрета её образ раскрывается в светлом лирическом дуэте с Генрихом, в большой ми мажорной арии-молитве. Последняя состоит из сосредоточенного светло-возвышенного *Adagio* и двух быстрых частей, в которых робкая искательность, попытки сдерживать переполняющие чувства сменяются страстным обращением к Творцу о помощи и защите: «Нет, ты этого не допустишь! Твоё отеческое сердце предотвратит это! Боже! Ты даёшь мне уверенность!» Кетхен выступает как активная участница таких ансамблевых сцен,двигающих действие, как квартет с хором крестьян – реакция на весть о прибытии в деревню бывшего полка Дюваля, как выразительный по музыке поэтический женский дуэт Кетхен и владелицы замка Агаты. Любящие души обмениваются приветствиями и находят взаимопонимание. Агата готова помочь Генриху. Её вмешательство внезапно изменяет ситуацию, так как ей удаётся убедить капитана в невиновности Дюваля. Он не был дезертиром: оставленный на посту перед уходом полка из деревни, четыре года верно нёс службу на том же месте, которое ему было поручено охранять. Эта версия вполне устроила и защитника воинской дисциплины, и всех, озабоченных судьбой молодой пары.

1815, первая половина 1816 года считаются в биографии Шуберта периодом не только песенным, но ещё и оперным. Кроме «Четырёхлетнего поста» в это время возникло ещё четыре оперных замысла. Друг Шуберта по конвигу поэт-любитель Альберт Штадлер написал для него либретто одноактного зингшпиля «Фернандо». Герой произведения отличался тем, что при его обрисовке автор текста не избежал, по собственному признанию, «юношеского злоупотре-

¹ Хохлов Ю. Франц Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах. – М., 1978. – С. 36.

бления проклятиями и потоками слез»¹. На тексты Штадлера впоследствии Шуберт написал ещё два романса и кантату ко дню рождения М. Фогля.

В июне 1815 года композитор начал работу над музыкой к зингшпилю В. Гёте «Клодина из Внлабеллы». В первой редакции Гёте написал эту пьесу ещё в 1776 году, когда его занимал вопрос облагораживания поэтической стороны зингшпиля. Добиться нового качества литературной основы помогла также испанская экзотика «Клодины». Позднее, во второй редакции, Гёте ещё в большей степени усовершенствовал диалог, освобождая его от составляющей порок всего жанра грубости. Из музыки Шуберта к тексту Гёте до нас дошли увертюра и первый акт. О серьёзности музыкальных намерений косвенно можно судить по реакции, которую у музыкантов-современников Шуберта вызвала увертюра. В одном из писем, относящихся к середине октября 1818 года, брат композитора Фердинанд сообщал ему о неудавшейся попытке исполнить увертюру к «Клодине», которая музыкантам показалась слишком трудной: «Она будто бы так сложна со стороны гармонии, что неисполнима, в особенности для гобоев и фаготов»².

Кульминацией оперной серии 1815 года исследователи называют двухактный зингшпиль «Друзья из Саламанки» (18 ноября – 31 декабря 1815 г.). Морис Браун охарактеризовал это произведение как «первое обретение собственного голоса среди умелой посредственности». Высоко оценивая плод совместного вдохновения Шуберта и его близкого друга поэта Иоганна Майрхофера, Браун особенно выделяет арию Оливии, № 4. В оркестровом сопровождении в ней использован сквозной изобразительно-выразительный образ, близкий образному решению песни «Гретхен за прялкой». Оттолкнувшись от слова «подкрадываться», Шуберт передал в оркестровой остиной формуле и хроматическом подъёме и спаде фактурного рисунка тревожно-настороженные звуки медленно приближающихся шагов. М. Браун услышал в дуэте Оливии и Алонсо, № 14, даже предвосхищение пафоса «Зимнего пути»³.

Если фигура А. Коцебу, тексты Т. Кернера и Й. Майрхофера дают повод спорить с суждениями о плохих либретто, не говоря уже об авторитете Гёте, то незавершённая опера «Порука» на текст неизвестного автора как будто бы целиком подтверждает подобные обвинения. По словам одного из исследователей, «даже нетребовательный в смысле литературных вкусов Шуберт был не в силах переварить бессмыслицу текста, он бросил сочинять после второго акта, но не прежде, чем были написаны шестнадцать номеров»⁴. Работа над этой трёхактной драмой была начата 2 мая 1816 года – уже после того, как Шуберт озвучил одноименную балладу Ф. Шиллера, ставшую сюжетной основой оперы.

¹ Там же, с. 151.

² Там же, с. 64.

³ Продолжая эту мысль, М. Браун отмечает удивительную уверенность и бесконечные ресурсы достижения равновесия между сценой и развитием оркестровых тем. По его же утверждению, в процессе эволюции от ранних к поздним операм музыка Шуберта обогатилась в плане живости колорита и обрела больший размах (Schubert Franz. § 18: Music for the theatre // New Grove Dictionary of Music Musicians. V. 16. – P. 773).

⁴ Hyatt King A. Music for the Stage // Schubert. A Symposium, edited by Gerald Abraham London, first ed. 1946. – P. 199.

Действие происходит в ней в древних Сиракузах. Борец против тиранического правления юный Мерос готов пожертвовать жизнью и убить тирана Дионисия (исторические Сиракузы знали двух тиранов под таким именем). Но его замысел раскрыт, Мероса ожидает казнь. Юноша просит отсрочить её лишь на три дня, чтоб успеть выдать замуж живущую вдали от города сестру. Поручкой его возвращения становится друг Мероса, который добровольно остаётся в руках тирана. Он будет казнён, если узник не вернется к сроку. На пути этого возвращения возникают всевозможные естественные и искусственные препятствия, что придает напряжённость развитию событий. К месту казни Мерос прибывает в последний момент. Пример самоотверженной дружбы настолько потрясает тирана, что он прощает своего врага и даже просит друзей принять его в их союз. Если вспомнить, что означали идеалы дружбы для Шуберта в течение всей его жизни, становится понятным его особый интерес к данному сюжету. Так что вне зависимости от того, справедливы ли обвинения текста либретто в полной несуразности, его выбор для композитора был вполне оправдан. Стоит внести коррективы и в вопрос о причинах прекращения работы. В целом ряде своих незавершённых замыслов Шуберт доводил работу до стадии перехода к счастливой развязке. В этом просматривается тенденция противостояния вкусам времени. 1815 год – начало в австрийской культуре эпохи Бидермейера. Отмечая антибидермейеровскую направленность оперного творчества Шуберта, как и других жанровых сфер, А. Хайет Кинг писал: «Бидермейер психологически основывался на упрощении классических норм, отступлении от романтического пафоса и на преданности сентиментальному лиризму. Он страдал отсутствием всякого символизма, был лишён воображения, не знал неопределённых поисков, но крепко держался твёрдости реального момента и более всего – респектабельности среднего класса»¹. Романтического пафоса в сюжете «Поруки» было предостаточно. Закономерным выглядит и угасание интереса к произведению при подходе к сентиментальному идиллическому финалу.

Второй цикл оперных произведений Шуберта возник после довольно значительного для контекста его творчества перерыва во времени. Последний мог быть вызван неудачами с продвижением созданных либо близких к завершению партитур на сцену. Удачным и в творческом, и в практическом отношении оказался для композитора год 1820-й. В развитии его стиля это был момент перехода от раннего творчества к первому периоду зрелости. О переходности свидетельствует немалое число незавершённых произведений, среди которых есть и оперы. Год в целом также может быть назван оперным. Томас Дени отмечает характерную для этого периода концентрацию внимания на церковной и театральной музыке и объясняет это надеждой Шуберта получить место концертмейстера, требовавшее свободного владения именно этими жанрами².

¹ Hyatt King A. Music for the Stage // Schubert. A Symposium, edited by Gerald Abraham London, first ed. 1946. – P. 205.

² Denny Tomas A. The years of Schubert's A flat Mass, First version: Chronologiccat and Biographical issues, 1819–1822 // Acta Musicologica: – Vol LXIII. – 1991. – Fosc. 1. January–april. – P. 91. В статье Т. Денни уточняются сроки написания таких незавершённых произведений, как классическая драма по либретто Й. Майрхофера «Адраст» (вариант известного античного сюжета «Семеро против Фив»), трёхактная опера по пьесе Калидасы «Саконтала» (либретто И. Ф. Неймана).

Одноактный зингшпиль «Братья-близнецы», начало работы над которым датируется январём 1819 года, стал первым из сценических произведений Шуберта, увидевшим свет рампы. Либретто было написано поэтом и драматургом Георгом фон Гофманом, секретарем венского Кертнертортеатра¹. На сцене данного театра зингшпиль и был поставлен 14 июня 1820 года. Спектакль прошел шесть раз – по меркам того времени не так уж мало. В зингшпиле была избрана тема, которая, начиная с античности, позволяла авторам выстраивать живую театральную интригу и сочинять на этой основе разные варианты «комедии ошибок». Роль героя, выступающего поочередно в двух обликах, неразличимых для окружающих, неизменно трактовалась в подобных произведениях как бенефисная. Так было и на этот раз. Произведение Г. Гофмана – Ф. Шуберта создавалось для демонстрации актёрских и вокальных талантов знаменитого венского певца и к тому времени горячего пропагандиста шубертовского песенного творчества Михаэля Фогля. Братьям Францу и Фридриху, роли которых Фогль исполнял, лишь под занавес суждено было вновь обрести друг друга после почти двадцатилетней разлуки.

Однако стержень сюжета составляет не столько история братьев, сколько судьба пары влюбленных. Это обаятельная Лизхен, которую можно назвать родной сестрой шубертовской Кетхен из «Четырёхлетнего поста», и её возлюбленный Антон. В отличие от Генриха Дюваля, последний несколько более пассивен, хотя неожиданно явившийся соперник твёрдо намеревается отнять у него невесту. Выясняется, что при рождении дочери её отец Шульц поспешил пообещать её руку соседу Францу, который согласился обеспечить их совместное будущее неким денежным вкладом. Сам же Франц отправлялся в дальние края повидать свет и поискать брата-близнеца, который покинул родной дом несколько раньше. По договору с Шульцем сданные на сохранение деньги пойдут на приданое невесте, которую Франц получит лишь в том случае, если вернется не позднее, чем девушка достигнет восемнадцатилетия.

Восемнадцать лет о претенденте ничего не было слышно. Антон и Лизхен, полюбившие друг друга, уже считают часы до своей свадьбы. Опера начинается ранним утром того дня, когда истекает срок договора. В хоре друзей, которые пришли, чтоб разбудить невесту, поётся о радостных надеждах и близком осуществлении мечты. Изящная, с пасторальным оттенком музыка представляет собой и косвенный портрет любящей пары, и акварельный пейзажный образ: «Бледнеют звёзды, разгорается утро, солнце уже близко...».

В любовном дуэте, № 2, двумя-тремя штрихами подчёркнуто различие характеров юноши и девушки. Антон более наивен и непосредственен, Лизхен сочетает целомудренность с набегающей меланхолией. В лирической вступительной части дуэта оркестр «допевает» и повторяет вокальные реплики. Два быстрых раздела контрастируют как выражение готовности героев сражаться за свою любовь и чувства упоённой радости, преодолевающей все сомнения.

¹ Георг фон Гофман станет автором текста мелодрамы «Волшебная арфа», премьеры которой с музыкой Шуберта состоялась на сцене венского театра Ан дер Вин 19 августа 1820 года. Кроме «Братьев-близнецов» и «Волшебной арфы» только музыка к «Розамунде» прозвучала при жизни композитора. Остальные его сценические произведения так и не были исполнены.

По психологической тонкости во всём зингшпиле выделяется развёрнутая ария Лизхен, № 3. В ней раскрыт душевный процесс созревания пробуждающихся взрослых чувств в сердце девушки, только недавно расставшейся с детством. Шубертовская ария-портрет девочки-девушки предвосхищает прокофьевские образы Джульетты и Золушки. Удачен здесь и текст: «Мой отец считает меня ребёнком, но я знаю, что я уже не ребёнок, ибо где ж тогда мои детские радости? Грудь моя пылает, щёки горят, так как я знаю, что уже не ребёнок. Если б я была ребёнком, то порхала б вместе с птичками и пела свою песню, полную радости. Но я не такова... Если б я была ребёнком, я бы слышала, как воркует пара голубей, и я бы видела и наблюдала их нежные радостные игры, которые увлекали б меня. А что я чувствую? Эту тоску, это томление, это предчувствие, эту боль не может ощущать детский радостный дух». В музыкальном прочтении текста большую роль играет постоянный диалог голоса с оркестром, вступающим как участник игры. Оркестр уподоблен зеркалу, в котором Лизхен видит себя другой. Именно в оркестровом пласте откровеннее выражена взрослая нетерпеливая пылкость чувств. То же, что может быть высказано в слове, больше подчинено моральному контролю и усвоенным нормам поведения.

Неожиданное появление одного за другим возвратившихся братьев усложнило, а затем и вовсе запутало интригу. В их ариях Шуберт лаконичными штрихами подчеркнул контраст характеров повидавшего виды холостяка Франца, решительно настроенного получить своё, и, наконец, осесть и остепениться, и человека с более мягкой отзывчивой душой, благородного отца семейства Фридриха. Оба предстают как воины-ветераны с повреждённым в сражениях глазом. Однако чёрная повязка, которую они носят, надета на разные глаза: у одного – на правый, у другого – на левый. Эта несколько комичная деталь в конце концов помогает распутать возникшие недоразумения и решить все проблемы мирным путём. Кроме выходной арии, № 3, Франц охарактеризован в трёх действенных ансамблях (квартет № 5, терцет № 8, квинтет с хором № 9). В его вокальной речи, напоминающей грубовато-прямолинейный тон высказываний солдата и вообще человека, привыкшего лишь к мужскому обществу, есть свой опознавательный знак. Это скандированные отрывистые короткие фразы на слабой доле такта, чем-то близкие знаменитой ритмоформуле «Катерины Измайловой» Шостаковича, наиболее концентрированно представленной в марше-шествии полицейских. Но даже в характеристике Франца у Шуберта смягчён и опосредован тот грубоватый простонародный комизм, который считался чуть ли не определяющей чертой немецкого зингшпиля.

В отличие от более активного Франца Фридрих показан только в одном музыкальном номере, арии № 6. Её пронизывает глубокое волнение, которое характеризует состояние человека, оказавшегося после долгой разлуки в райски-невинном уголке своего детства: «Мать-земля, смотри, вот твой сын, он возвращается к родным стадам и чувствует полное счастье жизни. Хижины, деревни, кусты, старые друзья, – всё на месте, и сладкие мечты моей юности ко мне вернулись». Текст очень шубертовский по образам и настроению. Он даёт толчок рождению образов музыкальных, но в результате воспринимается как словесная программа к уже написанной музыке. В умении придать тексту в сценическом произведении эту двойную функцию быть может и кроется секрет шубертовской театральности.

Последний в биографии Шуберта оперный период открывает трёхактная опера по либретто Ф. Шуберта «Альфонсо и Эстрелла» (20 сентября 1821 года – 27 февраля 1922)¹. В ней удалось до конца порвать с эстетикой зингшпиля – задача, решения которой почти одновременно добивался в «Эврианте» Вебер. Неудачу сценической судьбы этого своего любимого детища Шуберт переживал особенно остро. В известном письме к нему певицы Анны Мильдер-Гауптман, на которую возлагались некоторые надежды как на пропагандистку его оперного творчества, главным препятствием для постановки «Альфонсо и Эстреллы» в Берлине называется жанровая неканоничность произведения, так как, по словам Мильдер, «здесь привыкли к большой трагической или к французской комической опере». Певица рекомендует Шуберту смириться с этим фактом и в свою очередь написать для неё одноактную оперу на восточный сюжет с тремя главными лицами и с хором².

То есть ему предлагается вернуться в лоно зингшпиля.

Шуберт действительно вслед за «Альфонсо и Эстреллой» написал ещё один, последний в его оперном списке зингшпиль. Это были «Заговорщики», в другом варианте – «Домашняя война», по либретто профессионального литератора Игнаца Франца Каstellи, который воспользовался сюжетной схемой «Лизистраты» Аристофана. Подробная характеристика этого произведения была дана в моей статье, опубликованной в 1994 году³. Поэтому она опускается. Хотелось бы только акцентировать действенную театральность шубертовской музыки как результат всего его предшествующего опыта. Видимо, действенность и стала причиной произошедшего уже после смерти Шуберта быстрого внедрения «Заговорщиков» в постановочную практику. Ранее всего другого в его наследии это произведение было полностью реабилитировано как в своих музыкальных, так и театрально-сценических достоинствах.

При жизни Шуберта и впоследствии зингшпиль оставался жанром, не имевшим перспективы. Обратившись к нему, Шуберт сумел создать ряд маргинальных оперных миниатюр, полных очарования, поэзии, образных находок. В

¹ Современные исследователи отмечают такие черты партитуры «Альфонсо и Эстреллы», как развёрнутые финалы актов, масштабные, играющие значительную роль в действии хоры, тщательно разработанные речитативы. Это единственная опера Шуберта без разговорного текста. По выводу Томаса Денни, она отмечает поворотный пункт в оперном творчестве композитора и начало второй фазы годов его зрелости: «Полностью завершённая опера, основанная на чётких и определенно новых эстетических посылах, свидетельствует о новом направлении и – что более важно – о новом смысле композиционной смелости. С этого момента Шуберт всегда чётко представляет дорогу, ведущую к артистической зрелости» (Denny Tomas A. The years of Schubert's A flat Mass, First version: Chronologicat and Biographical issues, 1819–1822 // Acta Musicologica: – Vol LXIII. – 1991. – Fosc. 1. January–april. – P. 91).

² Хохлов Ю. Франц Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах. – М., 1978. – С. 182.

³ 30 сентября – 2 октября 1993 года в Харькове состоялась шубертовская конференция, материалы которой были опубликованы в сборнике «Шуберт и шубертианство» (сост. Г. И. Ганзбург). Опубликованную здесь статью «Шуберт и музыкальный театр» я расцениваю как, с одной стороны, дополняющую изложенное выше, однако, с другой – как пробный и первый подход к теме, в данном материале во многом переосмысленный.

период рождения в Италии и во Франции комической оперы подобного рода оперные маргиналии неожиданно переместились в центр внимания и дали жизнь самостоятельной области оперного творчества. Во времена Шуберта комические жанры снова начали оттесняться на периферию оперного процесса, пока к концу века сперва Вагнер, а после Верди не доказали их способности превратиться в произведения «большого стиля». Но и шубертовский опыт как путь лёгких фантазий, свободных проявлений творческой энергии вне жёстких рамок основного оперного «текста» не остался одинок. К оперным маргиналиям можно было бы отнести и веберовского «Оберона», и маленькие фарсы Россини, и оперы Шарля Гуно «Голубка», «Филимон и Бавкида», так восхищавшие театральные новаторы XX века Сергея Дягилева и Игоря Стравинского.

Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: Материалы международной научной конференции. – Москва: Прест, 1997.

«ДЕЛО МЕЙЕРБЕРА» С ДИСТАНЦИИ ВРЕМЕНИ

Синдром оперного реформаторства можно назвать наследственным геном немецкой оперной культуры. Вагнер унаследовал его от целого ряда предшественников. В их число не принято включать Джакомо Мейербера. Вагнер постарался сделать всё, чтоб уничтожить в восприятии современников и потомков следы родства со своим прямым предтечей. Однако если собрать все язвительные, иронические, грубо раздражительные высказывания пророка «музыки будущего» об авторе «Гугенотов», составит внушительное «Дело», напоминающее обвинительные и обличительные высказывания Фридриха Ницше против лукавого байройтского соблазителя. Общим окажется «отношение пристрастия», которое, по мнению Т. Манна, выдавало особую заинтересованность в предмете обсуждения. Как пишет Т. Манн, понося и оплёвывая Вагнера, его некогда преданный ученик на свой лад выражал тем самым своё преклонение перед «мерзопакостным шутком и развращённым развратителем» – эпитеты, которыми он щедро наделял к тому времени уже покойного учителя. Не такая ли непреодолимая увлечённость угадывается за разоблачительными пассажами Вагнера в адрес Мейербера?

Какие же черты типичной биографии немецкого оперного реформатора воплотил в своём творчестве Мейербер? Вспомним, что он принадлежал к поколению творцов немецкой романтической оперы и в начале пути разделял их идеи. Известны его дружеские отношения с Вебером. Последний поставил раннюю оперу Мейербера «Алимелек, или Два калифа», причём именно эта постановка побудила Вебера-критика начать систематическую пропаганду в печати своих взглядов на оперное искусство.

Однако вскоре пути недавних единомышленников разошлись. Мейербер почувствовал неудовлетворенность и собственным творчеством, и провинциальной ограниченностью немецкой музыкально-театральной среды. Подобно Глюку и Моцарту, а ещё раньше них – Генделю, он направляется в Италию, чтоб на родине оперы постигнуть секреты искусства её создателей. Итоги этого паломничества известны. Мейербер овладевает итальянским оперным стилем. Одна из его итальянских опер, «Крестоносец в Египте», в 1824 году ставится в Венеции (в театре La Fenice), а затем и на других европейских сценах. Она оказывается первым произведением, которое знакомит с именем композитора инте-

рациональную оперную публику и критику. Правда, автора записывают в число всего лишь подражателей Россини. Его немецкое происхождение усматривают лишь в элементах не вполне уместной «учёности» в стиле.

Бывшие соратники в Германии восприняли этот переход в итальянскую веру крайне негативно. Но и сам Мейербер не стремится останавливаться на достигнутом. Для него это был лишь подготовительный шаг. Его творчество, как и путь Глюка, Моцарта, Вебера, а впоследствии и Вагнера, делится на ранний дореформаторский период и зрелый этап, который как раз и даёт основания причислять названных творцов к оперным реформаторам. Для сравнения: первая реформаторская опера Глюка появилась, когда ему было 48 лет. Это была его тридцатая в списке работ оперная партитура. Премьера «Фрейшютца» состоялась в год 35-летия её автора и была седьмой оперой Вебера. Гранью, отделяющей раннее творчество Мейербера от произведений, составивших его славу, стал 1831 год. Композитору в этот год исполнилось 40 лет, он был автором десяти завершённых опер, причём только одна из них имела относительный успех и то в качестве произведения последователя итальянской оперной школы.

Все немецкие оперные реформаторы выходят на настоящую дорогу только тогда, когда им в руки попадает соответствующий оперный текст. Основы реформы во всех случаях коренятся в либретто. Из Италии Мейербер направился в Париж. После долгих поисков он, наконец, нашёл здесь своего Кальцабиджи и Да Понте в одном лице. Им стал Эжен Скриб, в то время уже известный драматург и либреттист. На счету Скриба были по крайней мере два новаторских оперных текста, «Белая дама» Ф. А. Буальдьё и «Немая из Портучи» с музыкой Ф. Обера.

Мейербер вёл поиски литературного сотрудника вполне целенаправленно. Как видно из его высказываний, он примерял к себе взлелеянный немецким воспитанием образ реформатора, критикуя отношение к оперным текстам, которое считалось тогда общепринятым. По его словам, это поверхностное и ошибочное восприятие проявлялось даже в суждениях великих поэтов: «Они считали оперу пригодной лишь к изображению домашних сцен; любовные истории, колдовство и весь мир суеверия со всеми добрыми и злыми силами, вот что, по их мнению, было главным содержанием оперы». В отличие от этого, Мейербер мечтал о «большой, глубоко задуманной опере», в которой проявлялись бы возможности музыки создавать живые характеры, передавать богатое разнообразие людских чувств. Он хотел, чтоб первой партитурой, написанной для Парижа, стала опера, «способная сделаться большой, захватывающей драмой»¹.

Скриб, как никто другой, оказался способен воплотить рисовавшийся композитору идеал. Он знал театр, обладал особым чутьём к вкусам публики и умел при этом эти вкусы незаметно, по-своему направлять. Сила его таланта состояла в охвате целого и в умении при планировке сюжета давать простор всем средствам театрального воздействия. Время, в которое жил этот плодовитый драматург, было таким бурным, а город, для которого он писал, – таким пресыщенным зрелищами и развлечениями, падким на немедленный успех, что публику могло здесь привлечь лишь нечто необычное, нагромождение экстраваган-

¹ Давыдова А. Дж. Мейербер. Его жизнь и музыкальная деятельность: Биографический очерк / Жизнь замечательных людей / Биограф. библиограф. Ф. Павленкова. – СПб, 1892. – С. 26.

тностей, особая роскошь постановки, но, к тому же, и что-то очень трогательное, простое, задевающее сентиментальную струнку в сердцах уставших от политических встрясок обывателей. Как раз такую оперу они с Мейербером написали в 1831 году. Это был «Роберт-Дьявол», немецкая «опера ужасов», переделанная на парижский лад.

Узы, связывающие композитора с немецким прошлым, здесь обнаруживаются без труда. В «Роберте» соединились в синтезе элементы, по отдельности уже встречавшиеся в «Фаусте» Шпора, во «Фрейшютце» и «Эврианте» Вебера, в такой одновременно кровожадной и сентиментальной «опере ужасов», как «Вампир» Маршнера. Но реформаторское значение партитуры состояло в том, что Мейербер покончил здесь с жанром зингшпиля, уйти от эстетики которого так и не сумел его бывший соратник К. -М. Вебер. С помощью либретто Скриба характерным для зингшпильной атмосферы патриархальным чувствам, «колдовству и всему миру суеверия» был придан масштаб и неистовый накал романтической драмы. В пятиактной партитуре Мейербера пиршества, игра в кости, рыцарский турнир, страсти любящего дьявола, борьба света и тьмы, ночная оргия поднимающихся из гробов юных монахинь сопровождалась вложенной в широкие формы, построенной на сильнодействующих контрастах музыкой, то нежной и трогательной, то задевающей драматические струны.

В 1837 году в Петербурге вышла любопытная книжица, автор которой, некий Н. Покровский назвал её «Легчайшее руководство к изучению музыки Мейербера в опере “Роберт”» Обратим внимание: в самом факте такого издания предвосхищена будущая практика руководств и разъяснений произведений Вагнера. То есть и здесь видна роль Мейербера – предтечи вагнеровской оперной реформы. Музыка его, как впоследствии и Вагнера, казалась современникам такой, которую полагалось предварительно изучать и пояснять. Автор «Руководства» среди прочего акцентирует в музыкальных образах оперы необычайное богатство экспрессии: «Восторг, удивление, гнев, ужас, бешенство, страх, горесть, отчаянье, возношение к Богу, таинственность, упоение, любовь, сладострастие, – вся природа, словом, всё изображено с необыкновенным искусством и со всеми оттенками живописи»¹.

Сюжет оперы напоминает рыцарскую романтическую балладу легендарно-фантастической окраски. Однако здесь есть и свой исторический фон. Местом действия выбрана Сицилия. Прототипом главного героя можно считать норманнского рыцаря-крестоносца Роберта, изгнанного из родной земли за разбой, насилие над женщинами и убийство соперников. Младший брат Роберта, покорив Сицилию, стал править ею как король Рожер I. По словам известного искусствоведа и культуролога П. Муратова, «эпизод завоевания Сицилии норманнами и последовавшая за ним эпоха норманнских королей принадлежат к интереснейшим страницам европейской истории»². Сицилийскую тему на оперной сцене впоследствии продолжили Верди в «Сицилийской вечерне» по либретто того же Э. Скриба и К. Шимановский в «Короле Рогере».

Балладная фабула здесь предваряет действие аналогично тому, как это будет в «Летучем голландце», а ещё позднее – в «Пиковой даме» Чайковского.

¹ Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Оперная критика в России. – Т. I. – Вып. 1. – М., 1966. – С. 390.

² Муратов П. П. Образы Италии. – М., 1994. – С. 341.

Исходный сюжет изложен одним из второстепенных действующих лиц, пилигримом из Нормандии Рембо, женихом молочной сестры Роберта, Алисы. В нём повествуется о добродетельной дочери норманнского герцога Берте, которая отвергала всех поклонников, но в конце концов оказалась соблазнённой дьяволом, принявшим облик прекрасного принца. От их союза появился на свет сын Роберт. Он родился со всеми зубами и таким злым, что кусал грудь матери, а когда подросток, был прозван дьяволом. Алиса со своим женихом отправилась на поиски беспутного рыцаря по завещанию несчастной женщины, которая умерла, не оставляя надежды на спасение заблудшей души сына.

Подобная тематика уже разрабатывалась немецким зингшпилем или французской комической оперой. Но сравнительно с ними у Мейербера действие разрастается до масштабов разветвлённой на несколько сюжетных линий романтической поэмы с характерным чередованием контрастных эпизодов, со сменой живописных картин действительными сценами, в которых представлены узловы́е моменты драматической коллизии (В. Жирмунский назвал такой приём принципом «вершинной» композиции). Много, необходимое для прояснения логики событий, раскрывается лишь постепенно по ходу действия. Это сообщает элемент загадочности главным персонажам и всему, что с ними происходит.

Загадочной фигурой до конца остаётся мрачный спутник Роберта, посланник ада Бертрам. Его влияние на Роберта напоминает отношения Фауста с Мефистофелем в опере Шпора. Аналогии с «Фаустом» последнего вызывают также бесхитростные персонажи из простонародья Алиса и Рембо, предшественниками которых были Розхен и её жених-ювелир. Алиса, как и Розхен у Шпора, проявляет самоотверженность, спасая героя из дьявольских сетей. Как и в «Фаусте», рядом с простой девушкой из народа есть в опере Мейербера знатная героиня. Это мессинская принцесса Изабелла, ради завоевания сердца которой Роберт готов выполнить все дьявольские условия Бертрама.

Образ последнего решён в духе неистового романтизма Гюго, с использованием разработанного им приёма гротеска. Этот персонаж более всего порази́л своей необычностью современников премьеры «Роберта». Бертрам по замыслу авторов – центр сюжета. У него появилась собственная внутренняя коллизия, действенная мотивация, которой не имели ни Мефистофель, ни Каспар и Самбель Вебера. Мефистофель – всего лишь фантом, порождение воли и желаний Фауста. Каспар, воспользовавшись стечением обстоятельств, подсказывает Максусу ложный выход, но решать и действовать всё же приходится самому Максусу.

В опере Мейербера инициатива целиком принадлежит Бертраму. Роберт хотя и носит прозвание дьявола, на деле же является лишь игрушкой в руках своего сомнительного благодетеля. Новизна образа Бертрама – в той борьбе, которая идёт в его душе. Авторы сделали персонаж способным на чувство, в котором был отсвет небесной благодати и которое не могло родиться в преисподней. В соответствии с методом романтического гротеска, Бертрам, соблазняя и губя Роберта, ни на миг не может забыть, что это его сын. Не до конца понятная ему самому болезненная привязанность к сыну заставляет дьявольского посланца страдать, раздваиваться в своих желаниях.

В рецензии на оперу Мейербера, написанной известным русским писателем и критиком А. Григорьевым и опубликованной в 1846 году, описание

впечатления, производимого сценами, где занят Бертрам, заставляет вспомнить о героях Байрона, о лермонтовском Демоне, о неистовом Гамлете в исполнении русского трагика Мочалова: «Зала потряслась от рукоплесканий, я не мог перевести дыхания, нечто обаятельное было в этих страстных тонах, в этом бархатно органном голосе, в этой фигуре, мрачной, неподвижной, прекрасной, в этом прерывистом, скором, нервной дрожью отзывающемся речитативе. ...Я сам дрожал, как в лихорадке, – я прикован был к этому колоссальному, страшному, неотразимо влекущему образу»¹.

Как и каждый оперный реформатор, начиная с премьеры «Роберта», Мейербер оказывается в центре неистовой полемики своих приверженцев и противников. Повторяются баталии глюкистов и пиччинистов, споры моцартистов и россинистов. В качестве альтернативы Мейерберу недавний поклонник его творчества А. Н. Серов выдвигает не одну фигуру, а целую когорту великих имен, – Баха, Гайдна, Бетховена, Глюка, Моцарта, Россини, Мендельсона: «можно сказать прямо, – кто искренно, в самом деле любит музыку, положим, Бетховена, тот решительно не может восхищаться Мейербером»². Таков окончательный, обжалованию не подлежащий приговор по «делу Мейербера», до Серова уже вынесенный новым оперным мессией Рихардом Вагнером. Парадокс состоял в том, что генеральное сражение «Вагнер против Мейербера» странным образом преобразится после смерти автора «Тристана» в очень похожую баталию «Ницше против Вагнера», о чём уже кратко упоминалось. Даже пункты обвинения во многом совпадут. «Обманчивая прелесть», «знаменитый эксцентрик», «средства... хотя чрезвычайно сильны и поражают наверняка, но не отличаются разнообразием и эластичностью». Легко запутаться и не угадать, о ком идёт речь – о Мейербере или может быть о Вагнере? Вполне пригодилась бы антимейерберистам и такая характеристика Вагнера, которую находим в одной из статей Г. Лароша: «...Материализм чувства и вследствие его материализм в колорите и во всех сценических эффектах напоминающий стиль ... парижской féerie, стиль балета, а, по-моему, более всего напоминающий цели и средства оффенбахиады»³.

Как и в творчестве каждого талантливой и последовательного носителя чётко продуманной художественной программы, в искусстве Мейербера мы обнаруживаем неожиданные страницы, в которых его талант предстаёт в новом свете. Такие спонтанные вспышки свободной творческой энергии ценны тем, что, отступая в сторону от раз избранной дороги, творец демонстрирует многообразие и собственных возможностей, и возможностей самого искусства. Любимым детищем старости стала предпоследняя опера Мейербера «Плоэрмельское прощение», больше известная под названием «Динора» (по имени главной героини). Её премьера состоялась 4 апреля 1859 года в Opera comique и прошла под управлением шестидесятивосьмилетнего автора с грандиозным успехом. 26 июля того же года «Динора» прозвучала в расширенной редакции, без традиционных для французской комической оперы разговорных диалогов в лондонс-

¹ Григорьев Аполлон. Воспоминания. (Изд. подготовил Б. Ф. Егоров) / Литературные памятники – М., 1988. – С. 183.

² Серов А. Н. Статьи о музыке. – Вып. 2-А. 1854–1856. – М., 1985. – С. 160.

³ Ларош Г. А. Избранные статьи. – Вып. 3. Опера и оперный театр. – М., 1976. – С. 206.

ком Covent Garden. Именно в лондонской редакции полнее всего проявились оригинальность и новаторские черты этой великолепной партитуры.

Авторами словесного текста на этот раз были представители нового поколения либреттистов Жюль Барбье и Мишель Карре. Вначале они создали скромный одноактный сценарий по сюжету старинной бретонской легенды. Согласно древнему поверью, путь к драгоценным кладам, спрятанным гномами и гоблинами в горных пещерах, открывается лишь раз в году, причём проводником по горным кручам должна стать белая козочка, извещающая о своём появлении таинственным звоном бубенцов.

Перипетии поисков клада соединены в либретто с трогательной историей пастушки Диноры и её жениха Оэля. Их свадьба в день праздника в честь Девы Марии, именуемого Плоэрмельским прощением, была прервана жестоким ураганом, который принёс с собой непоправимые разрушения. Прельщённый перспективой поправить положение дел, добыв спрятанные в горах сокровища, Оэль тайно скрывается, оставляя невесту в неведении о причине своего исчезновения. Лишённая крова и возлюбленного, Динора впадает в умопомрачение и бродит по лесам и горным селениям в сопровождении любимой козочки Белы.

Развитие сценических событий начинается по происшествии года со дня разразившегося несчастья, в канун того же праздника Богородицы. Сюжет, атмосфера действия, характер главной героини вызывают ассоциации с типичными романтическими моделями.

Однако последние были подвергнуты переосмыслению в постромантическом духе. Скромный текст либреттистов был развит до трёх актов, причём на этот раз Мейербер не только подсказывал решения и диктовал свои требования, но и сам писал стихи для недостающих фрагментов. Возможно, благодаря такому вмешательству композитора целое приобрело необычный характер. Это в первую очередь коснулось фоновых сцен. Бытовой фон низведен здесь до роли условной стилизованной рамки, декоративного обрамления основного действия.

Не остаётся и следа от романтического двоимирия, сфера фантастики существует лишь в воображении героев произведения. Все их ночные фантомы и страхи развеиваются с наступлением утра.

Достоинством либретто является его музыкальность, которая опирается не на сверхъестественный поэтический вымысел, а на вполне бытовые реалии. Разработанная романтиками сфера светлой фантастики в результате предстаёт в новом освещении, соединяясь с возрождённым в новом качестве комизмом буффонного склада. Действие оперы ведут всего три героя. Фигура Оэля в отличие от обычного амплуа влюбленного тенора передана баритону. Носителем комизма является не буффонный бас, а характерный тенор с лирической окраской. Это незадачливый трус Корентен, который разгоняет страх перед горными духами виртуозной игрой на волынке (её имитируют сольные пассажи кларнета). По сравнению с его непосредственными предшественниками – моцартовским Папагено и Шеразмином в «Обероне» Вебера – в характере Корентена, как и в его голосе, больше мягкости и светлых тонов, а музыкальный талант несомненно превосходит скромные опыты музицирования персонажей, упомянутых выше.

В опере Мейербера характерные для романтической светлой фантастики лёгкие парящие мотивы, прозрачный колорит, меланхолические мелодии и скептические ритмы отнесены не к ундидам, сильфидам, эльфам или феям, а сопровождают образ наивной пастушки Диноры. Её безумие оказывается всего лишь способом ускользнуть от реальности. Динора поёт трогательную колыбельную любимой козочке, кокетливо заигрывает с собственной тенью, меняющей контуры в лунном свете. Как и Жизель в балете Адана, она больше всего любит танцевать, появляясь возле жилища Корентена каждый раз, когда слышит его игру, и заставляя его бесконечно повторять свои затейливые импровизации. Необычайно сложная в техническом отношении партия Диноры стала бенефисной ролью многих выдающихся певиц – колоратурных сопрано. В сезон 1860/1861 года опера была поставлена в Нью-Орлеане, где в заглавной партии выступила семнадцатилетняя дебютантка. Её имя вскоре заблистало в афишах всех ведущих сцен мира. Это была легендарная Аделина Патти. После дебюта в Америке она спела Динору на сцене Covent Garden, а затем повторяла эту партию ежегодно в период от 1869 до 1884 года на самых престижных сценах, в том числе в Берлине, Вене, Санкт-Петербурге, Нью-Йорке.

Присматриваясь к трём центральным персонажам «Диноры», мы приходим к выводу, что в этих героях не осталось ничего собственно романтического. О Корентене уже шла речь. Оэль моментами воспринимается как искусное пародирование импульсивности и прямолинейной напористости вердиевских романтических героев. Динора если и близка некоторым романтическим предшественницам, то чертами условного ампула, больше напоминающего персонажей театра марионеток.

Сквозь романтический покров проступают в опере Мейербера контуры другой эпохи. Возникают ассоциации с пастушескими идиллиями и пасторальями XVIII века, с пасторальными комедиями и операми-балетами, представляющими собой чередование трогательно-грациозных и галантных сценок. За этим кроется условный мир культуры, возврат в лоно которого призван сигнализировать о расставании с эмоционально-взрывчатым, доверчиво мечтательным, вечно устремлённым к беспредельному романтизмом. В период создания «Диноры» французские литераторы «школы нервной чувствительности» уже обратили свои взоры к XVIII веку как к особому культурному материкам. Они уходили в толщу культуры, совершали рейды по отдельным культурным эпохам, строя для своего элитарного художественного мира метафорические «башни из слоновой кости». Представитель иного поколения, престарелый Мейербер угадал и отразил эти витающие в воздухе новые умонастроения. В его эволюции оперного творца «Роберт-Дьявол» и «Динора» – примеры мгновенного реагирования на колебания стрелки художественного барометра. В первом случае он зафиксировал смену вкусов, перескочив от патриархального немецкого зингшпиля и наивных «опер ужасов» к большому романтическому стилю и к масштабам «большой, глубоко задуманной оперы», прозревая оперную эстетику всего XIX века. В «Диноре» проявились первые симптомы тех новых веяний, которые в обход величественному космизму и накалённой страстности театра Вагнера и Верди приведут к принципиально иному художественному сознанию конца XIX – начала XX века. Можно сказать, что в контрастных образно-стилевых пластах одной из самых совершенных оперных партитур последней декады XIX века,

«Пиковой Дамы» Чайковского, оказался отражён и по-своему переосмыслен опыт обеих вышеназванных опер Мейербера. Балладный сюжет и романтический герой здесь вставлены в условно-стилизованную рамку галантной культуры XVIII века. Именно перенос времени действия пушкинской повести является в опере Чайковского знаком её принадлежности к характерным явлениям постро-мантической эпохи.

Музыкальная академия. – 1998. – № 2.

СНЫ И СНОВИДЕНИЯ В БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВЕ РИХАРДА ВАГНЕРА («ЛОЭНГРИН» И «ПАРСИФАЛЬ»)

«Жизнь есть сон». Таково название одной из пьес П. Кальдерона, автора, которого Рихард Вагнер очень любил и часто перечитывал. Парафраз на ту же тему встречаем в «Дневнике» Вагнера, в записи, анализирующей впечатления от встречи с Матильдой Везендонк впервые после драматического разрыва отношений. «Итак, мы вновь увиделись с тобой. Но разве это был не сон?.. Кажется, будто я почти не видел тебя. Густые туманы простёрлись между нами, и в них почти пропадали наши голоса. Кажется, будто и ты почти не видела меня, точно не я, а моё видение пришло в твой дом»¹. Это описание в определённом смысле соответствует музыкальному образу вступления к «Лоэнгрину» – символическому видению, в котором сливаются в нерасторжимое целое перетекающие друг в друга образные планы и чувства-ощущения. Здесь и таинственная чаша, и энергия, из неё исходящая, и неведомое царство света, и выступающая из света фигура прекрасного мужа в белом одеянии, и охватывающее все чувство нуминозного восторга, порождённого созерцанием чуда. В первом акте хор поёт о подобном же священном трепете и характеризует прекрасного пришельца: «В нём чудо Господь явил».

После окончания «Лоэнгрина» сюжет этого символического произведения словно бы трансформировался в похожий сюжет, который создала сама жизнь. Как признавался Вагнер в письме к Ф. Листу осенью 1850 года, «между музыкальной концепцией “Лоэнгрина” и концепцией “Зигфрида” легла для меня целая стихия страстей, бурных, но плодотворных. За это время я покончил с целой эпохой моей деятельности, осознав всё, что творилось в тёмной глубине моей души»².

Как и каждое значительное, запоминающееся сновидение, «Лоэнгрин» поражает оригинальностью, таким разворотом сюжета, который невозможно придумать и нельзя изменить. В монографии Анри Лиштанберже «Рихард Вагнер как поэт и мыслитель» приводится доказывающий эту мысль пример критического отношения к образу главного героя одного из друзей Вагнера, с мнением которого он считался. Познакомившись с либретто, тот назвал Лоэнгрина холодным эгоистом, безжалостная строгость которого к Эльзе внушает отвращение. Вагнера это сначала смутило, он даже стал думать о переделке финала, однако понял, что это абсолютно исключено. То есть перед нами пример творчес-

¹ Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращения к друзьям. – Т. 4. – М., 1911. – С. 279.

² Там же, с. 47.

тва, которое Ф. Шиллер отнёс бы к категории «наивного», а в свете нашей темы оно рождает аналогии с внерациональной логикой сновидений.

Как известно, «Лоэнгрин» возник в переломный период биографии композитора. Почти шесть лет после его окончания Вагнер не писал музыки. После завершения оперы оказалось, что на пути её выхода на сцену возникли непредвиденные препятствия. Обострился конфликт композитора с интендантом Дрезденского театра, поползли слухи о его отставке от должности, в унижительное положение ставили денежные затруднения, росло неблагополучие в семье. За этим последовало участие в дрезденском майском восстании, обвинение в государственной измене, бегство из Германии под чужим паспортом, борьба за возвращение в относительно устойчивую жизненную колею гонимого роком изгнанника. По словам основателя аналитической психологии К. Г. Юнга, «элементы бессознательного содержания готовы прорваться в сферу сознания задолго до того, как личность успеет отдать себе отчёт, что хранится в “запасниках” её души»¹. Попробуем именно с этих позиций предложить своё истолкование символических структур «Лоэнгрин». Но перед этим нужно запомнить, как понимал психическую жизнь человека Юнг². В данном случае будут важны выделенные им четыре образа-символа, или же архетипа психики, которые отражают разные стороны личности и динамический процесс её становления.

Символ П е р с о н ы (П. Флоренский назвал бы её личиной) – это то, каким видят человека окружающие и каким он сам пытается быть, приспособившись к господствующим в обществе представлениям. Негативный отпечаток личности, или её Т е н ь представляет собой проекцию тёмной, скрытой в глубинах бессознательного части «я», осознание которой для человека всегда наиболее болезненно для его самоощущения, поэтому так часто отрицательные качества переносятся на другого. Важнейший архетип в теории Юнга – собственно душа. В ней с очевидностью превалируют влияния противоположного пола и сконцентрированы женские стороны натуры мужчины, мужские – женщины. Отсюда – двойное наименование души как А н и м ы в мужском варианте, А н и м у с а – в женском. Кстати, эта тема всю жизнь крайне интересовала Вагнера. Даже перед тем, как начался роковой сердечный приступ, который 13 февраля 1883 года унёс его в могилу, он работал над статьёй «О женском начале в человеке». Глубинную сущность личности, противоположную Персоне, Юнг назвал С а м о с т ь ю . Она предполагает преодоление антиномичности в высшем синтезе, цель и результат процесса духовного роста и самопознания. Как символы универсального характера, названные архетипы психически амбивалентны, внутренне подвижны, к тому же их границы, как и образы сновидений, не всегда чётко обозначены, а формы реализации множественны. Нужно подчеркнуть, что изучаемые аналитической психологией психические процессы и их манифестация в архетипах охватывают срединный уровень структуры личности – её душевную сферу, о высших взлётах духа и потребностях плоти ведя речь лишь опосредованно.

Мы говорили о четырёх архетипах. Число четыре как раз и служит символом Самости. «Лоэнгрин» как манифестация личного мифа Вагнера это по-

¹ Калина Н. Ф., Тимошук И. Г. Основы юнгианского анализа сновидений. – М., 1997. – С. 231.

² Юнг К. Г. Психологические типы. – М., 1996.

лностью подтверждает. Действительно, ядро сюжета составляют взаимоотношения Лоэнгрин, Эльзы, Ортруды и Тельрамунда. Его духовным центром является образ таинственного Грааля, полнее всего представленный в оркестровом вступлении. Вступление можно истолковывать и как собственно сон, который даёт толчок всему и к которому всё устремлено в конечном итоге. Созданный композитором музыкальный образ может быть интерпретирован и как Грааль в роли духовного средоточия и конкретного сообщества посвящённых, и как чаша с кровью Христа в значении живого пульсирующего сердца мира, и как образ главного героя в качестве посла Грааля, наконец, как откровение, символическое постижение являющей себя высшей истины. Очень интересно, в какой последовательности писалась музыка оперы. Вагнер начал с третьего акта, затем написал первый, после него – второй, а вступление возникло лишь в конце. Это соответствует смысловому движению извне внутрь, к тёмным глубинам сюжета, пройдя через которые как раз и обретается искомое. То, что вступление, являясь итогом и разрешающим символом, открывает произведение, вызывает аналогию с открытым П. Флоренским секретом обратного движения времени в некоторых сновидениях.

Наименее индивидуально очерченной оказалась в опере фигура неудачливого соперника – дублёра главного героя, теневой фигуры Тельрамунда. Его партия почти сливается с материалом общеэмоционального характера, заполняющим промежутки между яркой декоративной рамкой этикетно-ритуальных сцен и основными смысловыми эпизодами. Столь же мало дифференцированной нередко выступает фигура Тени в сновидениях. Прямая борьба с Фридрихом фактически остаётся во внешнем слое сюжета. Его внутренний слой составляют «разборки» героя с собственной душой. Как и в «Тангейзере», эта душа персонифицирована в двух женских образах, но они уже не столь изолированы, а скорее расшифровываются как два лика архаической Керы-Гекаты, прекрасной Девы-богини и её тёмного двойника, повелительницы ночи, мрачной трёхголовой колдуньи, едущей на чёрной собаке. Как отмечают современные последователи Юнга, «для мужчины нет другого пути индивидуации, кроме того, который, как своеобразная некия (спуск в ад, в подземное царство), либо делает его способным глядеть в лицо хтоническим и духовным аспектам женственности и интегрировать их в счастливую полноту собственной Самости, либо повергнет навсегда в разрушительную пучину бессознательной страсти к роковым и демоническим женщинам»¹. Жертвой такой страсти как раз и стал Фридрих.

Бессознательные хтонические силы женственности Лоэнгрин сумел интегрировать, но не в полноту своей Самости, а лишь в усложнившийся двузначный и раздвоенный образ Анимы. Ортруда с очевидностью выступает как теневая сторона светлой фигуры Эльзы. Одно из доказательств этого – точность зловещих прорицаний Ортруды, которые сам же Лоэнгрин впоследствии подтверждает. Вначале она внушала Эльзе, что с открытием тайны имени безымянный герой потеряет силу и власть. Когда это стало реальностью, Лоэнгрин так же мотивирует свой отказ далее оставаться «защитником края» – расколдованный, он уже не сможет никого и ничего защитить.

¹ Калина Н. Ф., Тимошук И. Г. Основы юнгианского анализа сновидений. – М., 1997. – С. 103.

Имя в данном контексте можно понимать как символ полноты личности, то есть собственно Самости. Эльза хочет слиться с этой полнотой, а не довольствоваться служением Персоне прекрасного героя-рыцаря. Когда запрет ею нарушен, исполняется ещё одно предсказание Ортруды. Ведь та предупреждала, что герой принадлежит к неведомому миру, в который Эльза не получит доступа. Так, собственно, и произошло. Узнав имя, Эльза взамен одного запрета столкнулась с другим: перед ней был закрыт вход в те сокровенные обители, где находилась духовная родина её героя. Для Вагнера такой родиной всегда было его творчество.

В прекрасной работе «Страдание и величие Рихарда Вагнера» Томас Манн раскрыл роль в биографии и судьбе Вагнера драматической коллизии «творчество-жизнь», которую иначе можно было бы представить как столкновение духовного и душевного, сознательного и бессознательного. Чрезвычайно интересный парафраз на тему «Лоэнгрин»¹, воспринимающийся как эпилог-последствие к его сюжету, встречаем в упомянутом вагнеровском Дневнике. Сбежав после разрыва с Матильдой в Венецию и находясь под влиянием недавно пережитого, Вагнер получает свой рояль фирмы Эрара, подаренный ему вдовой основателя фирмы. К нему возвращается его творческий дар – и он готов включить в полноту своей Самости разлученную с ним Аниму, но в подчинённой и строго ограниченной функции. Она должна слушать и внимать: «...этот дивно-мягкий, меланхолически-сладкий инструмент вновь и окончательно потянул меня к музыке. Я назвал его Лебедем, явившимся, чтоб вернуть домой бедного Лоэнгрин. При таких обстоятельствах я приступил ко второму акту “Тристана”. ... Ты возвратилась. Мы не говорили друг с другом, но мой Лебедь пел тебе свои песни»¹.

В самом «Тристане» Анима-жизнь одерживает победу не только над Персоной вассала короля Марка, но и над Граалем и его посланцем – Лебедем. Тайной имени становится маленькое соединительное «и»: нет Тристана, нет Изольды, есть двое, которые одно целое. Ещё одна запись в Дневнике, полностью перечёркивающая выше приведенную, отражает эту метаморфозу: «никакой Лебедь не поможет мне, если не поможешь ты». Работа называется уже не возвратом в истинный дом, а только игрой.

Но вернёмся к квартету персонажей «Лоэнгрин». Важная деталь замысла состоит в отсутствии в оркестровом вступлении темы Лоэнгрин-рыцаря, которая символизирует Персону героя. Вместе с тем именно эта персона в первом акте утверждается и в массовом сознании, и в восприятии Эльзы. Тема рыцаря впервые появится в рассказе Эльзы о её чудесном сне. И тут как раз происходит едва заметная подмена. Во вступлении лейтмотив Эльзы как бы рождается из трансформации основной темы Лоэнгрин – посла Грааля. В рассказе её лейтмотив соединён уже с мотивом рыцаря. К финалу первого акта символ Персоны (мотив рыцаря) полностью вытесняет первоначальный духовный символ Грааля. В хоровом варианте рыцарская тема как бы опроцещается, размывается яркость сугубо индивидуального образа. От него остаётся только торжественно-горделивая фанфара, переходящая в общие формы развёртывания. Аналогично после оркестрового вступления сужалось поле действия мотива Грааля, пред-

¹ Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращения к друзьям. – Т. 4. – М., 1911. – С. 256.

ставленного также лишь начальным тезисом. То есть первый акт показывает процесс трансформации ёмких символов в более ограниченные по диапазону значений музыкальные эмблемы, что говорит о превалировании коллективной психологии восприятия над индивидуальной.

Произошедшее вытеснение Персоной иных сторон образа героя вызывает типичный для структуры сновидений «бег навстречу», в данном случае это спуск в тёмные глубины бессознательного, который и происходит во втором акте. Образы бессознательного возникают в предпороговой сфере. Стражи порога, какими и можно считать Ортруду и Фридриха, пытаются исказить и деформировать их смысл. С такой деформацией мы встречаемся уже в оркестровом вступлении ко второму акту.

Теневая образная сфера рождается из трансформированного мотива запрета, генетические связи с которым проявляются различным образом. К концу акта осознание того, что творится в тёмных глубинах души, приходит через Аниму-Эльзу, которая интегрирует в себе самый важный теневой материал.

В любовном дуэте третьего акта кульминация наступает после того, как в крайне аффектированном состоянии Эльза видит Лебеда, который якобы возвращается, чтоб увезти или – процитируем Вагнера – «вернуть домой бедного Лоэнгринна». Известно, что лебедь как символ амбивалентен. Священная птица Аполлона, с одной стороны, ассоциируется с чистотой, идеальным миром, с другой же, имеет в чёрном собрате собственную теневую сторону. Легенда о песне умирающего лебеда порождает связь с представлениями о смерти. В «Лоэнгрине» лебедь превращается в финале в принца Готфрида. В отнесённости к субъекту главного героя это означает личную трансформацию как результат успешного завершения процесса индивидуации. По выводам аналитической психологии, «ребёнок – это потенциальное будущее, и его образ в сновидении подготавливает грядущее изменение личности, антиципирует в процессе индивидуации тот облик, который получится в результате синтеза сознательных и бессознательных элементов психики»¹. Какой герой получится из Готфрида – мы тоже знаем. Лоэнгрин передаёт ему символические атрибуты – меч, рог и кольцо, а за этими символами уже угадывается Зигфрид.

К Зигфриду перейдёт и проблема, с которой не справился его предшественник. Его Анима также будет двоиться, хотя и по-новому. Эльза преобразится в Гутруну – порождение бессознательного, символом чего становится «напиток забвения». Опыт «Тристана» получит продолжение в Брунгильде, которой выпадет нелёгкая доля вестницы смерти и распорядительницы торжественного похоронного обряда.

Соотношения «Лоэнгринна» с «Парсифалем» можно сопоставить с принципом зеркальной симметрии. Зеркальная обращённость сюжета последнего творения Вагнера проявляется в таких деталях, как убийство лебеда, которым герой начинает свой путь самопознания, как сообщение ему тайны его имени Анимой-Кундри, как слияние в образе последней черт Эльзы и Ортруды, то есть её превращение в более сложный разрешающий символ Святой Блудницы. Мотив запрета как внешне наложенный моральный закон трансформируется в цензуру внутреннюю, которая уподобляется озаряющему сознание откровению.

¹ Калина Н. Ф., Тимошук И. Г. Основы юнгианского анализа сновидений. – М., 1997. – С. 147.

Момент откровения рождается в результате внезапного озарения, вызванного прорывом в сознание скрытых бессознательных содержаний.

Убийство лебедя в начале сюжета может напомнить описанный Юнгом факт из его биографии. 18 декабря 1913 года, то есть до начала перевернувшей всю европейскую историю и потрясшей сознание людей Первой мировой войны, он увидел сон, в котором вместе с незнакомым чёрнокожим юношей, спрятавшись тайно в горах, убил своего любимого героя Зигфрида. «Полный отращения к себе и раскаяния – ведь я разрушил нечто столь величественное и прекрасное, – я бросился бежать. Но начался ливень, и я понял, что он смывает все следы моего преступления. И так мне удалось спастись, и жизнь продолжалась, осталось лишь непереносимое чувство вины»¹. Этот сон был фактическим повторением эпизода из «Парсифаля». То, что в лебеде был убит именно Зигфрид, подтверждается записанным Козимой Вагнер сном Рихарда, сопутствующим работе над его последним творением. В своём пугающем сновидении он услышал, как кто-то пел в воде (символ умирающего лебедя). Когда они с Козимой подошли ближе, то увидели, что это был их маленький сын Фиди (его детское ласковое прозвище). Он тонул со словами: «Адью, Папа, адью, Мама». Сына звали Зигфрид. Возможность трансформации лебедя в ребёнка как символа продолжающейся жизни этим была перечёркнута. Мёртвый лебедь в «Парсифале» – предвестие ожидающей дороги в потусторонний мир. Как говорится в «Словаре символов» Х. Э. Керлота, кроме корабля смерти символами мистического пути в этот мир служат также лебедь и арфа.

В группировке главных фигур «Парсифаля» сохраняется четверичность. Тень-Клингзор становится куда более рельефной и красочно-впечатляющей фигурой сравнительно с Фридрихом Тельрамундом. Его самооскопление выступает как негативная антиномия успешной борьбы Парсифаля с хтонической природой демонической женственности. Парсифаль первый из чреды вагнеровских героев укрощает и одолевает эти силы, интегрируя и одухотворяя их. Интересно, что в художественной форме здесь дублируется содержание вышеприведенной записи из Дневника, связанной с началом работы над вторым актом «Тристана». Матильда-Анима там присутствовала лишь мысленно и молча слушала лебединую песню, извлекаемую из струн рояля Эрара. В третьем акте «Парсифаля» Кундри тоже молчит и тоже слушает, чтобы в конце концов в блаженном восторге, будучи крещённой Духом в новую жизнь, умереть, как умирает, спев свою песню, птица Аполлона.

Остаётся определить роль в квартете Амфортаса. Как и бывает во «сне к смерти», то есть в произведении прощальном, в этом образе символизировано прошлое героя, которое предстоит искупить и преодолеть.

В процессе развёртывания сюжета Парсифаль развязывает и доводит до конца все свои земные дела, познав себя, вобрав в радостную целостность своей Самости все антиномичные и противоречивые стороны своего «я». После этого наступает развязка, земная смерть, символизированная похоронами Титуреля и временем действия, как мы помним, происходящего в страстную Пятницу, день крестной смерти Спасителя. Но это и день надежды, за которым следует чудо Воскресения.

¹ Там же, с. 121.

Герой, який в початку опери узнав своє ім'я, в фіналі знову стає безим'яним Царем, жрецем святини. Його друге «я» Амфортас після одужання повністю виснажує свою місію. Аніма-Кундри в блаженній радості звільняється від земних пут. Святою дню великої жертви розриває межі часу. Через півроку після прем'єри «Парсифаля» Вагнер гине в Венеції. Майбутньому лишається його мистецтво, сила якого, подібно цілющій силі Грааля, насичує духовною їжею та енергією творчості наступних поколінь.

Слід сказати ще й про мотив сну в «Парсифалі». Він, як і весь сюжет, є оберненою версією того ж мотиву в «Лоенгріні». Там це був «сон до життя», символ трансформації та народження нового героя. Тут – «сон до смерті», тобто стан, в який падає Кундри, перетворюючись за злою волею Клінгзора з каючої грішниця в «розу ада». Весь другий акт нагадує при цьому привабливо-страшному сновидінню, привиди якого розвиваються з настанням дня. Небезцікаво згадати, що за своєю етимологією слово «страш» пов'язане зі сном. Одна з можливих версій його перекладу з французького звучала б як «засипати в лужу». В самому ж тексті лібретто «Парсифаля» застосовано до странного стану Кундри не використовується слово *Traume*, а лише словосполучення *Todesschlaf*, тобто «мертвий сон», як це передано в російському перекладі В. Коломійцова.

Зелена лампа. – 1999. – № 3–4.

РІХАРД ВАГНЕР І УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 20-х РОКІВ

До початку 20-х років в Україні не склалося самостійної традиції сценічної інтерпретації творів Вагнера, хоч поодинокі вдалі спроби існували. Першою вагнерівською оперою, що її побачили в Києві 1882 року, був «Тангейзер». Після відкриття на початку ХХ століття в Києві нового будинку оперного театру появу на його афіші в сезоні 1908/1909 року «Валькірії» київська преса назвала надзвичайною подією. До першої світової війни «Тангейзер» і «Лоенгрін» залишалися репертуарними в оперних антрепризах Києва, Харкова, Одеси.

Однак в Україні не сформувалося такого широкого кола прихильників творчості Вагнера і такого всеохоплюючого впливу його ідей, як це спостерігалося в Петербурзі. За свідченням російського диригента М. Малько, який у 20-ті роки певний час працював в Україні, у Петербурзькому Маріїнському театрі початок ХХ століття був часом засилля Вагнера. Крім вагнерівського абонементу з виконанням всього «Персня Нібелунга» протягом сезону йшли інші твори композитора. У результаті з 200 оперних вистав у сезон більш, ніж чверть, припадала на долю Вагнера¹.

У Києві подібного вагнерівського буму не спостерігалося, як не було його й у Москві. Однак пильна увага до творчості німецького митця, зацікавленість кожною новою постановкою його опер, а також його теоріями впливали на формування художньої свідомості молодих киян. Свідченням цього можуть бути спогади про юнацькі роки майбутнього визначного письменника Михайла Булгакова. Молодь у його родині захоплювалася театром і постійно відвідувала київські оперні вистави. Опера музика звучала і в домі під час дружніх вечі-

¹ Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. – Л., 1972. – С. 88.

рок, супроводжувала повсякденний побут. Як згадує сестра письменника О. А. Земська, «коли Київський оперний театр почав ставити опери Вагнера, ми слухали їх всі (Михайло, звичайно, по кілька разів), а в домі звучали “Політ валькірій” і увертюра з “Тангейзера”»¹.

У практиці великих оперних сцен, подібних до Маріїнської, з одного боку, й обмежених за можливостями приватних антреприз, що діяли в Україні, – з другого, наслідки звернення до творів Вагнера були діаметрально відмінними. Петербурзька імператорська сцена мала за зразок рівень і стиль виконання Вагнера у Байройті та Мюнхені, виховувала власних вагнерівських виконавців, запрошуючи для участі у виставах і гастрольних виступах найкращих співаків і диригентів, що зарекомендували себе у вагнерівському репертуарі. Крім того, пильна увага до Вагнера і захоплення ним, властиві учасникам художнього об'єднання «Мир искусства», російським поетам-символістам, театральним митцям-новаторам, сприяли критичному ставленню до закордонного досвіду і ствердженню власного розуміння складної проблеми «Вагнер і театр». Роздуми над нею змушували переглядати усталені погляди на мистецтво як таке. Спонукав Вагнер і до думки про необхідність рішучої революції в усій театральній справі.

Одним з важливих наслідків звернення до опер Вагнера стало усвідомлення особливої ролі сценографа як співтворця вистави, що повинен знайти образно-просторовий відповідник музиці, її філософському змісту й одночасно створити відповідне середовище для незвичних вагнерівських персонажів. Показовим став приклад постановки «Загибелі богів» у Марійському театрі у 1903 році. Це був театральний дебют відомого художника, згодом співавтора І. Стравинського й учасника знаменитих «Російських сезонів» у Парижі Олександра Бенуа. За його ескізами декорації вистави зробив К. Коровін. Критичні відгуки па цю подію були дуже різними. Співаки обурювалися відступами від канонізованих німецьких традицій. Серед невдоволених несподівано опинився і палкий прихильник Вагнера Сергій Дягилев. О. Бенуа першим з визначних російських художників, що зробили революцію у мистецтві сценографії, звернувся до інтерпретації твору Вагнера. У музиці композитора він підкреслив ліричний струмінь, витримав декорації у приглушених м'яких тонах: сірому, блакитному, коричневому. С. Дягилев назвав це рішення таким, що не відповідало масштабу і величі музики: «Ми бачимо красивий куточок північної природи з зеленими ялинками і купою каміння... Цей куточок звідкись з нашої Пермської губернії зображує ту охоплену жахом скелю, на якій бог Вотан усипляє свою крилату дочку»².

Надзвичайно високий рівень дискусійності супроводжував вагнерівські вистави у Петербурзі у період до першої світової війни. З її початком у Російській імперії перестали виконувати німецьку музику, і твори Вагнера зникли з оперних афіш. Однак повернемося до приватних оперних антреприз, які діяли на терені України. Якщо тут з'являлися вагнерівські опери, то такі вистави не були розраховані на знавців, обізнаних з усім колом проблем, викликаних «вагнерівським питанням». Вагнера треба було включати у поточний репертуар таким чином, аби він не лякав прихильників «Травіати», «Гугенотів», «Фауста».

¹ Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988. – С. 59.

² Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. – М., 1970. – С. 210.

Значення такого пристосування до середньостатистичних смаків полягало в тому, що співаки й оркестранти засвоювали вагнерівський стиль, долаючи чималі складнощі його партитур. Однак подібний підхід спрацьовував лише щодо опер Вагнера 40-х років. Саме вони переважно і представляли творчість композитора.

Зазначена практика збереглася в оперних театрах України і на початку 20-х років. У жовтні 1920 року було засновано театр Державної російської опери у Харкові. У сезон 1923/24 років тут було поставлено «Лоенгріна», а 29 лютого 1924 року відбулася прем'єра «Тангейзера». Критика нападала на технічні негаразди виконання обох творів, писала про недосконалість оркестру, про хиби дикції виконавців, називала хор «остогидлою оперною юрбою» з постатями «безнадійно нерухомими, мертвими і ніби знудьгованими»¹. За висновком відомого авторитета у галузі музичної критики І. Туркельтауба, у харківському «Лоенгріні» Вагнера немає зовсім, «є суха, суто формалістична передача партитури». Убогість зовнішнього оформлення пов'язана з тим, що у виставі використано сталі декорації, завезені з Києва².

24 листопада 1926 року у газеті «Харьковский пролетарий» з'являється рецензія на виступи у «Лоенгріні» в Харкові відомого російського співака Леоніда Собінова. Особливе захоплення рецензента викликав факт виконання партії українською мовою, якою співак блискуче оволодів. У той час проводилася велика і важлива робота з підготовки якісних українських перекладів лібрето відомих опер. Переклад «Лоенгріна», зроблений українським поетом і журналістом Олексою Вараввою, викликав щире захоплення Собінова. Брала участь у цій перекладацькій роботі, крім Варавви, також поети і перекладачі Д. Загул, В. Поліщук та інші. Усі, хто писав про виступи Л. Собінова у Харкові та Києві, вважали ретельне ставлення російського співака до оволодіння українським текстом зразком високого професіоналізму та мистецької досконалості – особливо на фоні інших виконавців. Харківський критик у згаданій вище статті відзначив також «чистоту й оксамитовий тембр звука, чарівність і задушевність виконання» заголовної партії. Однак сама вистава не викликала захоплення: «постановка старенька, декорації старозавітні»³.

Ще більш невтішними були висновки щодо харківського «Тангейзера». Один з рецензентів категорично заявив, що «наша опера не може дати твір у належному вигляді», і з іронією запропонував назвати виставу замість «Тангейзера» – «Тангейзером у Харкові». Прем'єру провів диригент В. Шток. Трошки кращим за нього видався його молодший колега, який диригував «Тангейзером» згодом. Однак хоча критик знайшов у молодого І. Вайсенберга темперамент, рішучість, похвалив диригента за розпорядливість в ансамблі, все ж за остаточним висновком Вагнер ще не знайшов в ньому яскравого інтерпретатора⁴. Поряд з такими вадами, як убогий балет, декорації зі старого мотлоху, не вдоволь-

¹ А. Державна опера. «Лоенгрін» // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 25 грудня.

² Туркельтауб І. Державна опера. «Лоенгрін», опера на 4 дії Ріхарда Вагнера // Вісті ВУЦВК. – 1926. – 23 листопада.

³ Н. Д. Л. В. Собинов в «Лоэнгрине» // Харьковский пролетарий. – 1926. – 24 ноября.

⁴ Allegro. Державна опера. «Тангейзер» Р. Вагнера // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 29 лютого; 15 березня.

нило рецензентів виконання головних партій відомими співаками, згодом провідними зірками української опери. М. Литвиненко-Вольгемут не викликала заважень з вокального боку, однак міміка і рухи співачки не створювали образу «богині кохання», і кінець кінцем її Венера виявилася подібною до звичайнісінької куртизанки. За висновком критика, Ю. Кипоренко-Доманський – Тангейзер хоча і має гарний тембр голосу, однак не володіє *piano*, а його герой мало чим відрізняється від Радамеса. Про наслідування штампів звичайного оперного репертуару свідчить також балет, схожий на доморощений варіант Вальпургієвої ночі¹.

Слід сказати, що критика вистав не торкається оцінки творчості композитора. В усіх рецензіях Вагнера трактовано як сміливого революціонера, а його твори визнано відповідними ідеології нового ладу. Сучасність ідейного звучання не завжди правильно передають театри. Так, за висновком рецензента газети «Коммунист», харківського «Тангейзера» слід би підтягнути у плані «антирелігії»: «Адже в основі легенди про Тангейзера лежить опір язичника-германця похмурому середньовічному християнству, а в опері, навпаки, виграє релігія, а не протест»².

У середині 20-х років в Україні сформувалися умови для рішучого перелому оперної справи. Як буде сказано згодом, від 1917 до 1925 року «опера жила в консервативних формах, набутих ще перед революцією». Законсервованість оперної культури ставала все помітнішою у порівнянні з бурхливим розквітом усіх інших видів мистецтва. Така ситуація, згідно з характерною фразеологією тих часів, була визнана «ідеологічно небезпечною»³. Це й викликало відкриття замість російських, що діяли ще з 60-х років XIX сторіччя, національних українських оперних театрів. Відкриття Київської української опери відбулося 1 жовтня 1926 року. А вже 20 листопада тут побачила світло рампи опера Вагнера «Майстерзінгери» – вистава, що готувалася особливо ретельно і була одноставно визнана величезним досягненням у музичному житті міста. За висновком рецензента «Пролетарської правди», звернення новоствореного українського театру до твору генія-революціонера Вагнера з глибокою музикою, серйозним філософічним ухилом і багатющим ідейним змістом є викликом рутині й шаблону, дає прекрасний невичерпний матеріал для постановки (Лапицький), диригента (Маргулян), артистів оркестру і хору»⁴. Композитор і диригент М. Вериківський підкреслював у своєму відгуку, що постановку подібного масштабного твору можна вважати заявкою театру на наближення до великих оперних сцен⁵. Відомий український історик музики М. Грінченко особливо відзначив досконале прочитання партитури диригентом А. Маргуляном, а також схвально відізвався про молодих учасників хору і виконавців окремих партій. За його описом, наслідуючи практику німецьких театрів, кожну дію вистави від-

¹ Там само.

² Вл. М. Госопера. Бенефис хора // Коммунист. – 1924. – 4 марта.

³ Юрмас Я. П'ятилітній ювілей Української Державної столичної опери // Пролетарська правда. – 1930. – 25 грудня.

⁴ О. Г-ко. До постановки «Майстерзінгерів» в Київському оперовому Академічному театрі // Пролетарська правда. – 1926. – 16 листопада.

⁵ Вериківський М. «Майстерзінгери» на Київській оперній сцені // Пролетарська правда. – 1926. – 20 листопада.

кривали чотири фанфарники звучанням провідного лейтмотиву відповідного акту. Однак режисура Й. Лапицького, як і художнє оформлення, не здавалися авторіві статті особливо індивідуальними і винахідливими¹.

Запрошений на роботу в Україні Й. Лапицький був відомою фігурою у царині оперної режисури, одним з тих, хто відкривав нову добу у розвиткові цієї галузі. Він заснував і очолив побудований на нових засадах Театр музичної драми у Петербурзі, де ще у 1912 році, тобто в першому ж сезоні, поставив вагнерівських «Майстерзінгерів». Постановку цього ж твору у 1929 році він здійснив у Великому театрі у Москві. Досвід Й. Лапицького певним чином здобув відгук і в Україні. У 1919 році група сміливих митців-новаторів створила Українську музичну драму як колектив нового спрямування й естетичних засад. На жаль, події громадянської війни не дали розгорнутися цьому плідному починанню. У тому ж 1919 році припинив своє існування і театр, створений Й. Лапицьким.

Як режисер Й. Лапицький надмірно захоплювався методами Московського художнього театру і їх перенесенням в умови оперної вистави, що часом створювало протиріччя з музикою. Можна припустити, що після вистав «Молодого театру», сміливих пошуків і експериментів театру «Березіль» Леся Курбаса гонитва за побутовою правдою на оперній сцені за всіляку ціну, властива режисурі Й. Лапицького, могли здатися М. Грінченку не занадто новою й оригінальною. Київські «Майстерзінгери» виявилися безсумнівною перемогою, у першу чергу, із суто музичного боку. Це доводить той факт, що через деякий час диригент А. Маргулян одержав відрядження у Німеччину на оперний фестиваль у Берліні. Тут він побачив цілий цикл вагнерівських вистав, з яких у плані музичної інтерпретації назвав найкращим «Тристана та Ізольду» під орудою Вільгельма Фуртвенглера. А ось «Моряк-блукач» справив на нього особливе враження цілісністю взаємодії всіх компонентів театрального синтезу, досягнутого зусиллями режисера Юргена Феллінга, художника Евальда Дюля, диригента Отто Клемперера. Підсумовуючи враження від поїздки, А. Маргулян писав про цю виставу: «Декоративний конструктивізм, динаміка, ритміка і психологічна будова тут об'єднані однією думкою, спільним малюнком музиканта, режисера і художника»².

Саме такою цілісною, новаторською виставою повинна була стати «Валькірія» у Харкові, задумана у 1929 році, однак з невідомих причин не доведена до сценічної реалізації. Режисер школи Леся Курбаса Фауст Лопатинський і художник Олександр Хвостенко-Хвостов запропонували сміливе сценографічне рішення, що розкривало ідейно-філософські колізії опери і створювало мінливий рухливий фон театральної дії, підкреслюючи її багатозначність та напруженість. Художник пояснював особливості задуму на сторінках харківського журналу «Авангард»: «Сценічна установка (на обертальному кругові) положень першого акту. В основі – циліндр – ясен. Колір – фактура всієї установки – бетон; колір фактури циліндра – палітурована фанера. Функція архітектури сценічної установки – передбачити розігрування мізансцен. Момент першого акту – *crescendo* рухомих кольорових площин теми Зіглінди. В основі – коло. Колір

¹ Грінченко М. «Майстерзінгери» в українському Академічному оперовому театрі // Пролетарська правда. – 1926. – 23 листопада.

² Маргулян А. На родине Вагнера // Вечерние известия. – 1929. – 27 июля.

площин теми Зіглінди – шість відтінків червоного кольору. ...Функція рухомих кольорових площин – характеристики, супровід, акцентація, посилення драматичної дії, а одночасно й планування, обмежування, звужування і ширення сценічної площі...»¹.

Якщо б така вистава відбулася, вона могла б стати новим словом у сценічній інтерпретації Вагнера не лише в Україні і в Росії, але й загалом у Європі. Для українського оперного театру сама ідея подібної вистави була свідченням опанування вагнерівською естетикою у її театральному вимірі, пов'язаному з ідеєю синтезу мистецтв. У цей час власний синтетичний театр в Україні вже існував. Це був і «Березіль» Леся Курбаса, і театральні здобутки його учнів на різних сценах, і новаторські вистави українських оперних театрів.

20-ті роки стали зоряним часом українського театру в цілому. Звернення до Вагнера відіграло свою роль у примноженні його здобутків. Одним із красномовних свідчень цього стала найкраща зі створених у цей період нових опер українських композиторів – «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. Значення твору один з рецензентів вбачав у незвичній для українського оперного мистецтва орієнтації на німецьку лінію і на новітні течії у європейській музиці. Паралелі з Вагнером і посилання на ідеї останнього трапляються у його рецензії неодноразово. Наведемо один з прикладів на завершення цієї статті: «Загалом, у “Золотому обручі”, як і в операх Вагнера, та ж героїчна напруженість, та ж відсутність заокруглених арій, та ж порівня декламація і драматичний речитатив з важкою теситурою, та ж спроба лейтмотивно характеризувати персонажів, та ж підпорядкованість співака оркестру, в якій він є лише один із інструментів»².

Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення: Збірник наукових статей. – Київ, 1998.

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РИХАРДА ВАГНЕРА

Творчество Рихарда Вагнера принадлежит к христианской культуре и выражает её ценности в неповторимых по силе воздействия, величию и мощи художественных образах. Внимательный анализ произведений Вагнера показывает несостоятельность попыток современных хулителей христианства – неоязычников, необуддистов, оккультистов, выступающих под разными именами, – объявить автора «Кольца нибелунга» своим единомышленником. Сделать его своим уже пытался немецкий фашизм. Не было недостатка во всевозможных искажениях сути его искусства как при жизни гениального творца, так и после его смерти. Глубокий знаток Вагнера А. Ф. Лосев сетовал в одной из ранних работ на невообразимый вздор, который написан и пишется о сложнейшем по мистически-философскому содержанию «Кольце». В те же 20-е годы Вагнера пытались превратить в воинствующего революционера и атеиста. Так, харьковская газета «Коммунист» ругала постановку «Тангейзера» за недостаточно последо-

¹ Горбачов Д. Олександр Хвостенко-Хвостов. Сценограф. Живописець. Графік: Вступна стаття. – К., 1987. – С. 50–51.

² Українська опера радянського періоду. З критичної спадщини / Упор., передм., комент. та бібліограф. покажч. О. М. Рудневої. – Харків: РВП «Оригінал», 1993. – С. 189.

вательное воплощение антирелигиозной концепции оперы, в которой, по словам рецензента, язычник-германец сопротивляется мрачному средневековому христианству. Нечто противоположное в адрес последней оперы Вагнера в своё время писал отнюдь не причастный к советской атеистической пропаганде Клод Дебюсси. По его мнению, здесь «провозглашаются самые ложные этические и религиозные идеи, героическим и глуповатым рыцарем которых является Парсифаль»¹.

Проследившая роль евангельских мотивов в творчестве Вагнера, можно отметить три разные формы их использования. Самая очевидная из них – цитатная, когда один из таких мотивов прямо вводится в сюжет и не требует специальной расшифровки. В «Парсифале» это эпизод братской трапезы рыцарей Грааля, отсылающий ко многим местам, в которых идёт речь о претворении хлеба и вина в плоть и кровь Спасителя. Христос завещал созданной им Церкви творить обряд причастия в Его воспоминание. Во второй картине вагнеровского «священного торжественного сценического представления» перефразированные слова Спасителя исполняются хором, расположенным высоко под куполом храма, и соединяются с ключевым образом произведения – темой «братской трапезы», которой открывается «Парсифаль». В этой же картине встречаются и другие ссылки на связанные с таинством евхаристии места из Евангелия, Деяний апостолов, апостольских посланий.

«А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1-е Кор. 13, 13). Так завершает апостол Павел свой вдохновенный гимн любви из первого послания к коринфянам. Оркестровое вступление к «Парсифалю» можно назвать музыкальной интерпретацией этих слов. Его открывает образ любви – тема «братской трапезы». После этого звучит представленный темой святого Грааля мотив надежды. Эта надежда покоится на твёрдой основе несокрушимой веры – третьего в череде образов вступления.

Ещё один пример цитатного использования евангельского мотива – эпизод из третьего действия «Парсифаля», в котором Кундри умывает усталому рыцарю ноги, обтирая их своими волосами. В Евангелии от Иоанна сообщается о таком же поступке Марии, сестры умершего и воскрешённого Лазаря. Рассказывают о женщине, помазавшей миром ноги Иисуса, и другие евангелисты. Так, у Луки это эпизод в конце седьмой главы. Грешница принесла в дом фарисея, где находился Иисус, сосуд с миром, «и, ставши позади ног Его и плача, начала обливать ноги Его слезами и отирать волосами головы своей, и целовала ноги Его, и мазала миром». Когда это увидел фарисей, он про себя осудил Иисуса за общение с грешницей. Угадав его мысли, Иисус приводит притчу о займодавце и двух должниках, которым был прощён долг – одному пятьдесят, другому пятьсот динариев. Сопоставляя вслед за этим поведение женщины и фарисея, Иисус заключает: «прощаются грехи её многие за то, что возлюбила много; а кому мало прощается, тот мало любит». Обращаясь к женщине, Он говорит: «вера твоя спасла тебя; иди с миром» (Лук., 7, 37–50). Аналогичны следствия поступка Кундри: Парсифаль крестит её водой, тем самым свидетельствуя о прощении её грехов.

¹ Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. – М.–Л., 1964. – С. 123.

Вторую форму использования евангельских мотивов можно охарактеризовать как притчевую. Параллели с евангельскими сюжетами возникают в этом случае в виде аллюзий и ассоциаций. То есть изложенное в музыкальном и словесном тексте и представленное в действии может быть воспринято как своего рода иносказание, глубинный смысл которого коренится в той или иной евангельской истории. К примеру, в «Лоэнгрине» ключевой мотив т а й н ы и м е - н и ассоциируется с целым рядом мест, в которых Христос, сотворив чудо, запрещает говорить о себе. Вот он исцеляет двух слепых, коснувшись их глаз: «И открылись глаза их. И Иисус строго сказал им: смотрите, чтобы никто не узнал» (Мат., 9, 30). Обратим внимание, что Он говорит строго. Строго звучит в «Лоэнгрине» и мотив запрета. Ещё один пример. После исцеления сухорукого в субботу, вызвавшего ропот недовольства фарисеев Иисус исцеляет множество народу, последовавшего за ним, и з а п р е щ а е т им объявлять о нём. (Мат., 12, 16). То есть, и тут это не просьба и не пожелание, а строгое повеление. Аналогичный эпизод связан с моментом, когда Иисус нарекает Петра камнем, на котором будет воздвигнута Церковь, и обещает ему ключи от Царства Небесного. Вслед за этим Он «запретил ученикам своим, чтобы никому не сказывали, что Он есть Иисус Христос» (Матф., 16, 29).

Моменты, в которых Христос настаивает на сохранении тайны его имени, постоянно фиксируется в Евангелии от Марка, Луки, Иоанна. Лука упоминает о таком требовании, в частности, после чуда воскрешения дочери Иаира: «И возвратился дух её; она тотчас встала; и Он велел дать ей есть. И удивились родители её. Он же повелел им не сказывать никому о происшедшем» (Лук., 8, 55–56). В новом варианте предстаёт тот же мотив в конце сцены Преображения Иисуса. Потрясённые увиденным, бывшие с ним Пётр, Иоанн и Иаков уже не ждут запрета, а сами ведут себя должным образом: «И они умолчали и никому не говорили в те дни о том, что видели» (Лук., 9, 36).

Наряду с мотивом тайны имени Вагнер использовал в «Лоэнгрине» и сопутствующий ему мотив сомнений. «Блажен, кто не соблазнится о Мне», – говорит Иисус. Соблазны бывают разными и различны их следствия. Чудо невозможно там, где отсутствует вера. Когда по настоянию Эльзы Лоэнгрин открывает свою тайну, он должен немедленно покинуть Брабант. Своё решение он, в частности, мотивирует тем, что уже не сможет защищать этот край, ибо утратил божественную силу. Аналогичный пример приведен в Евангелии. Иисус приходит в Назарет, где был воспитан и где его знали как плотника, сына Марии, и потому никто там не поверил в его божественную миссию. По словам евангелиста Марка, Христос дивился неверию их и «не мог совершить там никакого чуда» (Мар., 6, 5). Об этом же рассказывают другие евангелисты, приводя слова Христа – «никакой пророк не принимается в своём отечестве» (Лук., 4, 24). То есть пример разоблачённой тайны связан с материализмом и атеизмом как духовной слепотой, вызванной фетишизацией видимой реальности вещного, плотного мира.

Лоэнгриня чтут в Брабанте как земного героя в первую очередь. От него ждут подвигов как от рыцаря, воина, защитника от врагов. Когда же он вынуждается открыть свою принадлежность к царству, которое не от мира сего, он знает, каким соблазном это станет для брабантцев, знает также, что этого соблазна им не выдержать. Ведь скрыто общая реакция на такое открытие уже пред-

восхищена. Тельрамунд стремится – и не без успеха – посеять недоверие к источнику происхождения чудесной силы рыцаря, приписывая его победу в Божьем суде обману. Также действовали евангельские книжники. Они пытались посеять в народе сомнения в правоверности действий Иисуса, «говорили, что Он имеет в Себе вельзевула и что изгоняет бесов силою бесовского князя» (Мар., 3, 22).

Тельрамунд относится к тем соблазвившимся, которые не ведают, что творят. Иной случай представляет Ортруда. О таких, как она, Иисус сказал суровые слова, хотя и их пожалел по-своему: «А кто соблазнит одного из малых сил, верующих в Меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его во глубине морской. Горе миру от соблазнов, ибо надобно придти соблазнам; но горе тому человеку, через которого соблазн приходит» (Мат., 18, 6–7).

Наконец, ещё один тип соблазвившихся – это Эльза. В Евангелии такой тип представлен колебаниями, мгновениями страха и неуверенности самых близких Христу, самых кристально чистых людей. Вспомним финал второго акта «Лоэнгрина», когда все окружающие и сам рыцарь видят одолевающие Эльзу сомнения, а она просит о помощи – и в этой ситуации помощь такую от своего спасителя получает. Здесь можно усмотреть аллюзию на эпизод, описанный в Евангелии от Матфея. Ученики, находящиеся в лодке посреди моря, внезапно увидели идущего по морю Иисуса, приняв его в испуге за призрак. Чтоб убедиться, так ли это, Пётр попросил: «Господи! если это Ты, повели мне придти к Тебе». Сначала Пётр пошёл по воде, но когда поднялся сильный ветер, то испугался, начал тонуть и закричал: «Господи, спаси меня». Иисус тотчас простёр руку, поддержал его и говорит: «Маловерный! зачем ты усомнился?» (Мат., 14, 28–31). Подобные же горечь и сожаление слышны в словах Лоэнгрина, обращённых к Эльзе в финале второго акта.

Но вот сомневающийся становится окончательно соблазнённым. Упорствуя в своём противлении, он уже не кричит: «Господи, спаси меня». Тогда, как в притче о талантах, у него отнимается и то, что было дано, – или, по словам другой притчи, первый оказывается последним. Один из уважаемых Вагнером друзей посчитал, что Лоэнгрин ведёт себя в финале оперы как холодный эгоист, слишком сурово наказывая Эльзу за её проступок. Вагнер стал думать о другой развязке, но понял, что она невозможна. «Се, оставляется вам дом ваш пуст», – с горечью и одновременно непреклонной суровостью обращался Христос к Иерусалиму, камнями побивающему посланных к нему. Если бы Эльза действовала по неведению, как воины, издевавшиеся над распинаемым Иисусом, то и по её адресу прозвучала бы просьба о милосердии. Но она знала, была причастна к свету и истине, и всё же соблазнилась.

Отправляя на служение апостолов, Христос их наставлял: «А если кто не примет вас и не послушает слов ваших, то, выходя из дома или из города того, отрясите прах от ног ваших» (Мат., 10, 14). Но именно апостолы и были той надеждой, которая была Им оставлена миру. По словам современного православного проповедника владыки Антония, митрополита Сурожского, это апостолам мы должны быть благодарны за то, что веруем во Христа, можем ему молиться, «просто за то, что мы – Христовы»¹. Лоэнгрин также оставил Брантану

¹ Антоний, митрополит Сурожский. Во имя Отца и Сына и Святого Духа: Проповеди. – К., 1997. – С. 66.

надежду, вернувшись в обитель святого Грааля. Своё наследство – меч, рог и кольцо – он передал возвращённому брабантцам юному Готфриду, приобщённому к таинствам Грааля. Развязка оперы свидетельствует о том, что принесенная Лознгрином благая весть через Готфрида будет донесена следующим поколением, что её действие будет продолжаться и возрастать.

В этом примере от второго мы как бы уже перешли к третьему типу соотнесения с евангельскими мотивами. Речь при этом уже идёт не об отдельных сюжетах, а о самом существе новозаветной веры. По словам владыки Антония, Христос «открыл нам такую любовь, какой прежний мир не знал, а современный мир, так же как и древний мир, так боится: любовь, которая согласна быть уязвляемой, беспомощной, изливающейся, истощающей себя, щедрой, жертвенной; любовь, которая даёт без меры; любовь, которая даёт не только то, что имеет, но самоё себя»¹. Христианская заповедь любви движет поступками вагнеровских героинь Сенты и Елизаветы. Они любят именно так, как призывал Иисус: «Сие есть заповедь Моя, да любите друг друга, как Я возлюбил вас. Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Иоан., 15, 12–13). Важно вспомнить, что души свои Сента и Елизавета кладут за спасение грешников, и в этом следуя евангельским заветам – «ибо Сын Человеческий пришёл взыскать и спасти погибшее», – говорит Иисус (Матф., 18, 11).

Насколько такое поведение способно вызвать ярость и глумление врагов Христовой веры, показывает «Антихристианин» Ф. Ницше, трактат, названный им «опытом критики христианства». «Почитать себя самого; любить себя самого, – настаивает Ницше, – быть безусловно свободным в отношении себя самого... что проку от остальных? ...Остальные – всего лишь человечество. ...Нужно превзойти человечество силой, высотой души – превзойти его презрением»². Как известно, Ницше презрительно высмеял вагнеровскую трактовку сюжета «Парсифаля». Скрытым на это намёком можно считать следующий пассаж из его «опыта критики христианства»: «Пусть гибнут слабые и уродливые – первая заповедь нашего человеколюбия. Надо ещё помогать им гибнуть. Что вреднее любого порока? – Сострадать слабым и калекам – христианство...»³.

Бог есть любовь. Такова благая весть, принесенная христианством. Поэтому отречение от любви равносильно отпадению от Бога, обезбожению души. Альберих отрёкся от любви во имя власти, то есть того, чем искушал Христа в пустыне дьявол: «Опять берёт Его дьявол на весьма высокую гору, и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит ему: всё это дам Тебе, если падши поклонисься мне». Мы помним, что на это ответил Иисус: «Господу Богу твоему поклонисься и Ему одному служи» (Матф., 4, 8–10).

Образ Клингзора отсылает к ещё одному искушению дьявола, призванному возбудить человеческую гордыню, внушить мысль о возможности достигнуть святости чудотворением. Иными словами, это может означать упование на магию и «тайную доктрину» для посвящённых. В «Деяниях апостолов» говорится о Симоне волхве, который захотел подражать апостолам, но отнюдь не их праведной жизни и подвигу самоотвержения. «Симон же, увидев, что через воз-

¹ Там же, с. 32.

² Фридрих Ницше. Антихристианин. Опыт критики христианства // Сумерки богов. Ф. Ницше. З. Фрейд. Э. Фрамм. А. Камю. Ж.-П. Сартр. – М., 1990. – С. 18.

³ Там же.

ложение рук Апостольских подаётся Дух Святой, принёс им деньги, говоря: дайте и мне власть сию, чтобы тот, на кого я возложу руки, получал Духа Святого. Но Пётр сказал ему: серебро твоё да будет в погибель с тобой, потому что ты помыслил дар Божий получить за деньги: нет тебе в сем части и жребия, ибо сердце твоё не право перед Богом» (Деян., 8, 18–21).

Ортруда, Хаген, Клингзор, Альберих – те вагнеровские герои, которые добровольно идут в услужение сатане и ему поклоняются. Обратим внимание на то, что, по ремарке Вагнера, в мрачной башне Клингзора находятся магические орудия и неромантические приспособления. Таких, как Клингзор, апостол Пётр называет сынами проклятия, безводными источниками, рабами тления, которым уготован мрак вечной тьмы (II Петра, 2, 15–19). Иную группу вагнеровских героев составляют заблудшие и падшие, о которых говорил Христос: «не здоровые имеют нужду во враче, но больные. Пойдите, научитесь, что значит: «милости хочу, а не жертвы»? ибо Я пришел призвать не праведников, но грешников к покаянию» (Матф., 9, 12–13). Таковы призванные к покаянию Летучий Голландец, Тангейзер, наконец, Кундри. Образ Кундри особенно богат аллюзиями евангельских мотивов. Уже упоминалась сестра Лазаря Мария. Ещё одна существенная деталь связана с поведением Кундри в первом акте. Она здесь не приукрашивает себя. Когда Гурнеманц спросил её прямо, почему она не поможет вернуть похищенное копьё, она ответила: «Я никогда не помогаю».

Вот другой эпизод. Кундри подносит чуть её не удушившему за весть о смерти матери Парсифалу воду. Гурнеманц хвалит её, перефразируя ряд евангельских изречений на ту же тему; «Побеждает зло тот, кто воздаёт за него добром». Кундри протестует против такой завышенной трактовки её поступка, отвечая: «Я никогда не делаю добра, я страстно желаю только отдыха, только отдыха от моей усталости»¹. Вспоминается такой же правдивый ответ Христу самаритянки, которую он встретил у колодца. Истолковывая данный сюжет, владыка Антоний подчёркивал: «Бог может спасти каждого из нас, но Он ничего не может сделать, если мы лжём перед собой и лжём перед Ним. Он может спасти того грешника, которым мы являемся, Он не может спасти того иллюзорного праведника, которого мы стараемся представить собой и которым мы не являемся»².

Важно глубже разобраться и в самом изначальном грехе Кундри – осмеянии распинаемого Христа. Можно подумать, что, указывая на прошлые существования этой «розы ада», Вагнер утверждал идею реинкарнации, вошедшую в моду в прошлом столетии и ныне активно пропагандируемую рериховцами и прочими необуддистами. Но в «Парсифале» Кундри отнюдь не изживает свою карму, так как само это понятие к её случаю не подходит. Во-первых, она помнит и знает о совершённом и казнится той виной, которую ощутила, встретив любящий взгляд Христа. Её терзает даже не воспоминание о совершённом святотатстве, а неутолимая жажда ещё раз пережить потрясение от встречи с Живым Богом. Когда такая же встреча случилась в жизни преследовавшего христиан правоверного иудея Савла, он стал новым апостолом Христа Павлом. Но

¹ Цитаты даны в подстрочном переводе, так как русский поэтический перевод далёк от точной передачи смысла.

² Антоний, митрополит Сурожский. Во имя Отца и Сына и Святого Духа: Проповеди. – К., 1997. – С. 225.

прежде, чем это произошло, сначала он ослеп, не в силах вынести перевернувший всю его жизнь опыт Богообщения. И Кундри взгляд Христа как бы ослепил, погрузив во тьму. Но из этой тьмы душа её не переставала рваться к свету, жаждать искупления.

Через упомянутых Клигзором воплощений грешной «розы ада» напинает дурную бесконечность длящегося существования проклятого капитана корабля-призрака. И это второй аргумент против трактовки её воплощений как кармы и реинкарнации. Встретив взгляд Христа, Кундри-язычница стала христианкой, познав, что Бог есть любовь. Этой любви она жаждет, соблазняя рыцарей Грааля чарами чувственного оболыщения. Но когда пришёл её искупитель, не поддавшийся этим чарам святой глупец Парсифаль, она почувствовала себя хотя сломленной и уничтоженной, но с воскресшей в сердце надеждой. Можно сказать, что она словно бы услышала тот зов, который в одной из проповедей владыки Антония передан следующими вдохновенными словами: «Сколько нас, кому темно, кто в потёмках; вот из этих потёмков пойдём к свету. А свет – это любовь. Из мрака злобы – пойдём к любви! Из греха – пойдём к любви, всепрощающей, исцеляющей! Из холода жизни – пойдём к любви, которая может согреть душу и всё изменить в жизни!»¹.

Когда Вагнер отмечал шестидесятилетие, его попросили провести акцию в пользу нуждающихся музыкантов. На это он ответил горькой шуткой, сказав, что наиболее нуждающийся из всех музыкантов – он сам, так как остро нуждается в любви. Приводя этот факт, автор одной из первых фундаментальных монографий о жизни и творчестве Вагнера, его зять Хьюстон Стюард Чемберлен писал об огромной вагнеровской потребности любить и быть любимым. По его же определению, «некая необъяснимая связь существовала между этим человеком и трансцендентным миром. ... Вера такого человека – был ли он верующим в общепринятом понимании или нет – должна быть глубоко религиозной, по-другому это быть не может, так как он сам является самой красноречивой и наиболее убедительной манифестацией божественного в нас»². Такой же красноречивой манифестацией открытым миру Христом две тысячи лет назад божественных истин является и вагнеровское творчество.

Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 4. Музика і Біблія: Збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції. – Київ, 1999.

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ «ВИЯ»

Премьера оперы-балета Виталия Губаренко «Вий» состоялась в августе 1984 года в Одессе. В этой первой музыкально-сценической интерпретации повести Гоголя принципиальную роль сыграл выбор жанра, соединившего оригинальным образом два вида музыкального театра. Авторы произведения (либретто М. Черкашиной и Л. Михайлова) связали балетную сферу с центральным женским персонажем – дочерью Сотника, которая в результате оказывается красавицей-ведьмой, причиной гибели главного героя, до того невольно погубившего

¹ Там же, с. 20.

² Chamberlain H. S. Richard Wagner. Translated from the German by G. Ainslie Hight and revised by the author. – London. Philadelphia, 1897. – S. 102.

и её саму. Уже этим решением идея романтического двоимирия была трансформирована в новое качество. Подчёркнутая жанровым расслоением поляризация двух миров вызвала в музыкальном решении темы распространение идеи полярных оппозиций на весь смысловой, пространственно-временной, образный и языковой планы произведения. Оперный и балетный жанры не столько взаимодействовали в рамках одного сюжета, сколько вступили в конфликтное столкновение, так как представляли два параллельно разворачивающихся сюжетных пласта, внешний и внутренний. Разные театральные жанры и связанные с ними художественные языки вылились в принцип «двух музык», посредством которых разводились по разные стороны фантастика и быт, человек и природная среда, видимое и невидимое, сознательное и бессознательное, живое и мёртвое, светлое и тёмное, реальные лица и демонические существа из сферы низшей мифологии. В узловых сценах возникали пограничные ситуации, в которых реальность и её пространственно-временной ритм начинали трансформироваться в некую странную грёзу, видение, в подспудное действие со своими ритмами и временным течением. Так, уже в первом акте – «Ярмарка на Подоле» – появление в праздничной пёстрой толпе красавицы Сотниковны, роль которой была поручена балерине, нарушало ход выписанной сочными красками жанровой массовой сцены. Неожиданное вторжение иной реальности приобретало дополнительную поддержку благодаря приёму театра в театре. Бурсаки разыгрывали на ярмарке травестийную интермедию об Адаме и Еве, согрешивших возле райского древа. Главный герой бурсак Хома Брут был одет в костюм Ангела и в этом облике выступал в роли комментатора библейского сюжета. При этом ещё до начала представления Хома замечал в толпе зрителей безмолвную красавицу и как бы от лица самого вестника неба обращал к ней монолог о таинственной искусительной силе, которая заключена в женской красоте. Непонятное чувство оцепенения, размывания границ реальности концентрировалось при этом в особой музыкальной теме-символе. Она основана на повторении изложенного параллельными квартовыми аккордами раскачивающегося трёхзвучного мотива с начальной нисходящей септимой, как бы неким неммым вопросом и гипнотическим взглядом странной красавицы. В этом музыкальном образе, который приобрёл в произведении лейтмотивное значение, композитор зафиксировал ситуацию встречи двух миров. Это было внезапное столкновение с тайной инобытия, воспринимаемого как некое чужеродное и загадочное начало. Уже тут подчёркивалось притяжение-отталкивание. Неожиданное касание мира иного не перерастало при этом в живой диалог. Мгновенное впечатление вскоре рассеивалось, ярмарка продолжала гудеть и веселиться. И лишь в конце акта силы инобытия напоминали о себе угрожающей вспышкой досады и ревнивого любопытства загадочной, лишённой слова красавицы. Страх, притягательная таинственность, загадочность, влекущая к себе опасность – эти как бы идущие из глубин подсознания ощущения будут сопровождать все последующие сцены, где полярные планы так или иначе сталкиваются. Столкновения эти не будут напоминать о привычном для оперного или для балетного жанров конфликте в его горизонтальном развёртывании. Речь пойдёт о соприкосновениях героев с чужеродной внечеловеческой стихией, от сильного притягательного воздействия которой разуму и воле человека приходится разными способами защищаться.

Композитор нашёл в опере-балете целый комплекс особых приёмов соединения-разъединения параллельных сюжетных планов. Пограничными ситуациями отмечена при этом вся линия контрдействия, выведенная в иное измерение и как бы представляющая его скрытое от посторонних глаз течение. В отличие от этого реальные события видимого собственно оперного сюжета даны, можно сказать, в обычном режиме. Этот более привычный, выдержанный в лирико-комедийных тонах оперный пласт и населяющих его персонажей отличает лишь та особенность, что привычная жизнь представлена в оперных сценах по-особому полнокровной, яркой и многокрасочной. Насыщено активной энергией как время праздника, любовных утех, плутней и невинных шалостей промышленности, чем Бог послал, друзей-бурсаков, так и более серьёзные жизненные моменты, когда приходится смотреть в лицо судьбы в предошущении надвигающихся испытаний. Такая полнота жизненного тонуса становится питательным источником для вампирических устремлений всяческой нечисти. Очевидная самодостаточность обособленного существования людского мира подобно магниту притягивает внимание ведьмы-Сотниковны, выключенной из обычной жизни, которой живут другие герои, и связанной с таинственной сферой и н о б ы т и я .

Композитор создал обобщённый музыкальный образ, который символизирует по-особому приподнятый жизненный тонус, способный породить завистливую ревность потусторонних сил. Это каникулярный гимн бурсаков «Радость, радость велия, день настал веселия», который впервые звучит в исполнении хора в Прологе, а затем возвращается в разных вариантах как одно из ключевых музыкально-тематических образований. Особую упругую энергию создаёт начальный мотив-раскачка с ходом от V-й к I-й ступени натурального минора с характерным пропуском II-й и последующим энергичным восходящим движением к VII-й натуральной ступени. Остановка на ней уподобляется радостному возгласу, который сигнализирует о переходе в светлую мажорную сферу. В теме есть оттенок стилизации барочных хоровых жанров, в частности партесных концертов с их распевными-юбилейными и выделяющимися на фоне общих форм движения мотивными зёрнами. Так в музыкальном плане разводятся по разные стороны два полярных образования: образ жизнеутверждающей энергии, радостной полноты мироощущения, ассоциирующийся с гимнической хоровой сферой, и застывшие-завороженный мотив немомого вопрошания, загадочность которого порождает подспудную тревогу и ощущение скрытой опасности.

Через шестнадцать лет после театральной премьеры «Вия» композитор представил на суд слушателей чисто симфоническую версию того же сюжета, озаглавленную «Вий. Хореографические сцены». В этом одночастном симфоническом произведении в свёрнутом виде представлена оригинальная музыкальная концепция, которая обладает своей музыкальной логикой и собственным музыкально-поэтическим сюжетом, способным восприниматься вне его связи с оперой-балетом. То есть программность в этом произведении близка тем программным принципам, которые характеризуют симфонии Малера. Но если малеровские симфонии представляют собой многочастные циклические формы, то Губаренко реализовал свою концепцию в рамках одночастной контрастно-составной формы, не имеющей остановок и цезур. Заимствованный из оперы-бале-

та музыкально-тематический материал начинает жить здесь своей жизнью, вступает в новые соотношения и по-новому формирует целое. Тут снова-таки возникает аналогия с Малером, использовавшим в своих симфониях материал своих песен и вокальных циклов. Нечто похожее произошло и в Третьей симфонии Прокофьева, как известно, полностью базирующейся на музыкальном материале оперы «Огненный ангел».

Прежде всего композитор отбросил всю оперную часть прежнего «Вия» и оставил только ключевые пограничные ситуации контактов главного героя с потусторонними силами, столкновение с которыми как бы складывается в сюжет «страстей по Хоме Бруту». Конечным результатом пережитых героем борений и искушений оказывается масштабная катастрофа, как бы образ страшного суда и грозных апокалиптических видений. Но, как и в евангельском сюжете, за смертью и ужасом посмертных мытарств грешника наступает светлый праздник воскресения. В лаконичной коде торжественный звон колоколов сопровождает мощное звучание в оркестровом *tutti* гимнической темы «Радость, радость велия».

Силы, с которыми приходится вступать в столкновение герою произведения, с одной стороны, лежат за пределами его сознательной личности и управляются своими особыми законами. С другой стороны, они находятся внутри самого человека, таятся в глубинных пластах его психики, в той области, где хранится психический опыт всего человечества, то есть в области бессознательного. Сигналы из этой сферы человек получает в пограничных состояниях сна и полусна, особой опасности, грёз наяву, в стрессовых ситуациях, в моменты экстаза и внезапных прозрений, в наркотических галлюцинациях. В особых символических образах в такие моменты на мгновение как бы открывается иная реальность, исчезает ощущение своего «я» как целостной личности. Именно этот опыт встречи с бессознательным и переживает Хома Брут, герой, к такой встрече мало подготовленный. Вспомним внешне довольно наивный, но на самом деле точный комментарий товарищей Хома, рассуждавших о причинах его внезапной смерти. Самый младший из трёх Тиберий Горобец говорит Титу: «Я знаю, почему он пропал: оттого, что побоялся. Нужно было, перекрестившись, плюнуть ей на хвост, и ведьма ничего не смогла бы с ним сделать. Я уже знаю всё это. Ведь в Киеве все бабы, которые сидят на базаре – все ведьмы».

Гоголь стал в таком произведении, как «Вий», одним из предвестников глобальных открытий XX века – века психоанализа и аналитической психологии, века глубокого изучения архаических культур, мифа и мифопоэтического мышления, которое продолжает по-своему воздействовать на человека эпохи научно-технического прогресса. Но этот новый человек космической эры, как оказалось, утратил столь важный опыт общения с потусторонним, с грозными силами, скрытыми в нём самом, опыт, которым владели нецивилизованные народы, который запечатлен в мифах, в народных традициях и обрядах, в многовековой практике христианской церкви.

Чтоб передать коллизию подобного рода в музыке, композитору понадобилось мобилизовать и переосмыслить музыкальные традиции по крайней мере трёх последних веков. Здесь вступили во взаимодействие гомофонно-гармонический и полифонический принципы изложения, сопоставление фактурно-тематических пластов по принципу одновременного контраста и симфонические

методы сквозного образно-тематического развития. От симфонических поэм Листа заимствована идея соединения одночастности и цикличности. Получают самостоятельную разработку синтез симфонии и песни, свойственный искусству Малера, ведущая происхождение от того же Малера полипластовость фактуры. Важную роль играют трактовка токатности и полифонических приёмов развёртывания как нашествия сил зла, повышенное внимание к колориту, к разработанной фактуре и к чисто фактурному тематизму, что связано с завоеваниями музыки XX века. Но всё, что привлекается из арсенала музыкального опыта прошлого, получает опору в зрелом индивидуальном стиле композитора и поставлено на службу авторской концепции.

Из развёрнутого многопланового сюжета оперы-балета композитор отобрал всего шесть ситуаций, складывающихся в единую линию динамического нарастания. Картина таинственной ночной степи, в бездорожье которой заблудились трое бурсаков, играет роль вступления. Песенная тема радостного гимна бурсаков, данная в утолщении, в жёсткой фактуре параллельных кварт, погружена в звуковой фон, состоящий из шумов, шорохов, шелеста, постукивания. Ночное пространство живёт своей жизнью. Полное непредсказуемости и странных звучаний, оно рождает ощущение настороженности, готовности ко встрече с неведомой опасностью. Это состояние расщепляется на объективный и субъективный планы в следующем эпизоде, наделяемом функцией интермедийной связки. Чувство опасности объективируется в музыкальном образе, который в опере-балете возникал при первом появлении Сотниковны. Здесь вопросительно-застывшая тема с нисходящей септимой как бы воплощает чужеродное, косно-непросветлённое начало. Ощущение, идущее изнутри, как бы отделяется от своего носителя и превращается в некий фантом, видимый и невидимый, оформленный и не имеющий формы. Ему противопоставлены сольные импровизированные наигрыши, воспринимаемые как внутренний голос, разговор с самим собой.

Эти раздумчивые разорванные фразы, как бы обрывки всплывающих мыслей, приводят к первому крупному разделу контрастно-составной формы, функционально аналогичному первой части сонатно-симфонического цикла. Но часть эта идёт в медленном движении *Moderato* и построена на песенном материале. При этом с чётко выраженным песенно-балладным принципом, связанным с введением поэтического текста и мужского голоса, с фактурным расщеплением на мелодию и оркестровый аккомпанемент, сочетается трансформированная в новое качество идея единовременного контраста. Во введении это был контраст гимнической темы и решённого сонорными средствами образа ночной степи, в интермедийной связке контраст развёрнут по горизонтали, а в медленной первой части оркестровый фон перерастает в самостоятельный стереофонический пласт, который развивается параллельно песенно-балладной мелодии. Сама эта мелодия построена в форме диалога. В тексте, заимствованном из фольклора, использован приём поэтического параллелизма. Герой ощущает себя частью живой природы. Он погружён в мечты и размышления и переживает состояние экзистенциальной тоски. Вместе с тем созвучие с природной средой оказывается отнюдь не полным. Он как бы не слышит и не замечает обращённых к нему голосов, которыми наполнено окружающее ночное пространство. Какие-то неведомые силы томятся и стонут, взывая о помощи. В оркестре жи-

вёт самостоятельной жизнью целый ряд выразительных мотивов, основанных на интонациях вздохов и стонов, на повторах неких заклинательных формул и магических круговых фигур. Возникает сложный полиритмический эффект, так как широкая распевная мелодия накладывается на рисунок аккомпанемента на 5/8, создающего тревожную неровную пульсацию. В конце большого песенного эпизода движение замирает, динамика угасает вместе с угасающим сознанием. В небольшой интермедийной связке подготавливается атмосфера ночных видений, перехода от полуяви-полусна к погружению в стихию инобытия. В этом связующем эпизоде в темпе *Allegretto* интересно реализован принцип полипластности. Активизируется мотив немого взгляда-вопросания, приобретающий откровенно угрожающий характер. На него накладывается широкая экспрессивная тема, постепенно завоёвывающая звуковое пространство и связанная с интенсификацией экзистенциальной тоски и тревоги. Из этого расщеплённого на два пласта переходного эпизода незаметно вырастает формула остигатного кружения, основанная на раскачивающихся терциях, – образ лабиринта, в который попадает герой.

Второй крупный эпизод, по функции совмещающий черты скерцо и медленной части циклической формы, своего рода скерцо-кантабиле, связан с мистерией ночного полета Хомы с ведьмой. В пяти его разделах лёгкая скерцозность чередуется с медленными разделами, в которых движение застывает и затормаживается. Фантастические пейзажи и ускользающие видения сменяются картинками зачарованного мира, в котором время исчезает, а пространство чудесным образом трансформируется. Если скерцозный тематизм основан на мотивах кружения, на красочных сонорных эффектах и неровной пульсации, то в кантиленных эпизодах на фоне детально разработанного красочного аккомпанемента и прозрачной оркестровой фактуры звучат протяжённые «бесконечные мелодии», чарующие и завораживающие. Кажется, что из зачарованного лабиринта не будет выхода. Но внезапно картина резко меняется. Наступает разработка, которая состоит из двух стадий.

Тщетные попытки вернуться к себе, избавившись от наваждения, отражены в виде трансформаций мотива немого взгляда, превращённого в решительные зигзагообразные росчерки. Фактура усложняется и уплотняется, сквозь плотную завесу оркестровых голосов пробивается кантиленная мелодия солирующей валторны, её разворот внезапно прерывается тревожным соло *timpani*. Первая попытка вырваться из магического круга вызывает ответную активизацию темы застывшего немого взгляда-вопросания. И вновь используется эффект единовременного контраста. На заморожено-статичный фон накладывается соло трубы, перерастающее в диалог двух труб. В них слышится интонация «прощального жеста», связанная с покорностью судьбе, с угасающим порывом.

Вслед за этим наступает третий крупный раздел формы, финал-токатта, построенная на эффекте непрерывного динамического нарастания. Здесь господствуют абстрактная моторика и полифонические приёмы изложения. Тема фугато построена по принципу раскручивающейся пружины. Пружинистый ритм и последование сжатых коротких мотивов ведут к накоплению энергии и завоеванию всех этажей пространства. Возникает впечатляющий образ грозной катастрофы, рождаются ассоциации со всадниками Апокалипсиса. В кульминационной зоне плотную оркестровую массу прорезает реплика-возглас из двух

нисходящих шагов, сопоставляющих чистую и уменьшенную кварты. Мираж на мгновение рассеивается, а затем солирующая туба тяжело, застревающая на каждой ноте, прогудит начальный мотив токкаты, после чего динамика в течение нескольких тактов перейдет от *pp* до *ff*, движение превратится в хаос и как бы во вспышку неистового воя. И сразу же мы внезапно окажемся в солнечной атмосфере света, радости, праздничного звона колоколов. Двухстраничная кода, построенная на хоральном изложении гимна бурсаков, уподобится чуду воскресающей жизни, победившей темноту бездны, хаос неуправляемых сил, взявшие власть над сознанием фантомы бессознательного.

Публикуется впервые (2001).

ИМПЕРИЯ ОПЕРЫ В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ

Оперный театр сегодня рисуется воображению в виде гигантской империи со своими центрами и провинциями, иерархами и олигархами, с кочующими по странам и континентам «звездами» оперной сцены, с постоянно действующими фестивалями и мировыми премьерами, попадающими в центр внимания международной прессы. Интернациональному корпусу оперных критиков принадлежат в этой сложной системе, порой напоминающей запутанный лабиринт, многообразные функции. Наряду с обменом и распространением информации происходит формирование имиджа имён и событий, отслеживаются репертуарные предпочтения, процессы смены постановочных стилей, фиксируется рождение новых идей, для обоснования высказанных мнений привлекается солидная историческая эрудиция. Благодаря этому поддерживается интерес публики к опере не как к музею и памятнику старины, а как исполненному динамики явлению живого театра. Бродильный элемент современной оперной жизни, критика не забывает и о более высоком своем предназначении. Реакция на конкретные события сменяется в развёрнутых статьях, очерках, монографиях и эссе строгими профессиональными критериями оценок, научными выводами и обобщениями. Таким образом получают развитие теоретические концепции, связанные с осмыслением специфики оперного искусства, с изучением путей исторического становления известных и вновь рождающихся национальных оперных школ.

Недавно в Петербурге под грифом самой старой в СНГ Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова вышли в свет две книги статей и материалов под символическим названием «Отражения музыкального театра». Посвящены они юбилею известного русского учёного, педагога и публициста, профессора и доктора искусствоведения Ларисы Георгиевны Данько. Её можно без преувеличения назвать одним из современных трубадуров оперы, для которых этот вид искусства всегда остаётся полным тайн и поэтического очарования, не переставая быть объектом серьёзных научных изысканий. И своих многочисленных учеников Лариса Георгиевна воспитывает истинными рыцарями театра, влюблёнными в его неповторимую стихию и бесконечную изменчивость, в неисчерпаемость возможностей, таящихся в каждом классическом шедевре, наконец, в особую атмосферу риска, сопровождающего появление новых идей. В красиво оформленном издании собраны под одной обложкой размышления о музыкальном театре, его истории и современности, принадлежащие перу учеников и коллег профессора Ларисы Данько из России, Украины, Белоруссии, Кореи. Украинские приношения юбиляру представлены двумя ста-

тьями автора этих строк и очерком Елены Зинькевич «Тень Вагнера в Киевской опере». В последнем идёт речь о вагнеровских спектаклях на киевской сцене второй половины XIX века. Сопоставление истории и дня сегодняшнего говорит не в пользу современности – ведь в репертуаре Национальной оперы Украины теперь не осталось ни одной вагнеровской оперы. Всё же из приведенных в статье фактов и любопытных свидетельств старой киевской прессы становится очевидным, что творчество гениального оперного реформатора с самого начала медленно и с опозданием осваивалось на киевской сцене, не в пример, скажем, Львову, где Вагнер прочно вошёл в культурное сознание благодаря деятельности польской оперной труппы. Ситуация действительно выглядит парадоксальной. В своей киевской юности будущий великий писатель Михаил Булгаков видел и прочно сохранил в памяти пять вагнеровских спектаклей. Львов на рубеже XIX–XX веков пережил истинный вагнеровский бум, подобный такому же увлечению его творчеством в Петербурге той же поры. На разных оперных сценах мира в прошлом столетии прославились как выдающиеся вагнеровские исполнители известные украинские певцы. А сегодня в независимой Украине Вагнера нельзя услышать ни в одном из наших оперных театров. Что это, как не печальный признак того, что наша оперная провинция слишком удалена от всех больших и малых мировых оперных столиц, где Вагнер остаётся одной из знаковых фигур современного театрального процесса.

Из статей, помещённых в книге, можно узнать, как ставят Вагнера в Нью-Йорке и в Амстердаме, какой отзвук в новых интерпретациях получает ставшая эпохальной постановка тетралогии «Кольцо нибелунга» в Байройте, осуществлённая к сотой годовщине вагнеровского фестиваля французскими постановщиками: дирижёром и авангардным композитором Пьером Булезом и режиссёром Патрисом Шеро. К предпринятому в этом спектакле активному осовремениванию вагнеровского мифа, ко всем его шокирующим новациям критика и публика, а также другие интерпретаторы отнеслись по-разному. В нью-йоркской Метрополитен-опера в противовес этому радикальному решению создали версию тетралогии, которую можно назвать образцовой. Режиссёр Отто Шенк поставил в Мет почти всего Вагнера. В «Кольце» он стремился приблизиться к тем представлениям о седой древности мифа, о пантеоне скандинавских богов и необычных фантастических существах, населяющих пространство тетралогии, которые питали фантазию Вагнера и которые всё ещё существуют в воображении зрителей нынешнего века. В спектакле Шенка как бы соединились в подвижном синтезе сказка, философская притча, драма реальных людских судеб. По мнению явного апологета этой версии, каким выступает петербургский оперный исследователь Алла Кенигсберг, спектакль вышел монументальным и поэтичным, к тому же богатым крупными исполнительскими удачами. Вагнеровский цикл справедливо назван одной из кульминаций в дирижёрской деятельности музыкального руководителя Метрополитен-опера Джеймса Ливайна, который стоит за пультом прославленной Мет последние тридцать лет и проводит в родном театре свыше 85 процентов времени. При этом он ведёт активную дирижёрскую деятельность и за пределами театра, выступает с симфоническими программами с разными европейскими и американскими оркестрами, принимает участие в престижных оперных фестивалях.

Тетралогия Вагнера вот уже целое столетие считается пробным камнем профессионализма любого оперного коллектива. Только в Байройте со времени её премьеры в 1876 году было реализовано тринадцать разных постановочных версий. Большинство спектаклей последних лет решается нетрадиционным путём, часто посредством эпатазирующего сближения мифа с самой острой современностью. При этом максимально расширяется, а порой кардинально перетрактывается смысл образов и сюжетных коллизий произведения. Часто роль главного инициатора такого переосмысления берёт на себя сценограф, функции которого могут быть расширены до значения архитектора, выстраивающего сценическую среду посредством принятых в современном строительстве высоких технологий. Так, по словам петербургского критика Иосифа Райскина, к стилю хай-тек можно отнести постановочное решение «Кольца нибелунга» в Нидерландской национальной опере. Райскин называет амстердамское «Кольцо» полемической репликой сценографа Георгия Цыпина и режиссёра Пьера Ауди, направленной против крайностей откровенно постмодернистских версий. По его словам, амстердамская инсценизация явила пример удачного сближения бесконечности мифа с технотронной эрой и всей современной жизнью. В монументальных декорациях использованы сталь, полимеры, стекло, камень, синтетические ткани – и наряду с этим живое дерево. Сцена трансформирована и обрела форму кольца, сценические площадки с многочисленными мостками, лестницами, переходами, решётками расположены на разных уровнях. Вопреки вагнеровской идеи невидимого оркестра, спрятанного от взоров зрителей, здесь оркестр остаётся на виду и приближен к публике, словно бы окружая зрителей светоносной звучащей аурой. В чём-то предложенное решение обретает качества концертного исполнения оперы и сознательно удаляется от ухищрений современной активной режиссуры. Но, по выводу критика, в результате рождается именно тот уникальный истинно вагнеровский театр, в котором оркестр является одним из главных действующих лиц.

В статье московского критика Марины Нестьевой отмечена одна из показательных тенденций европейской оперной жизни. По её словам, поиск новых подходов наиболее активно ведётся на репертуарных полюсах современного оперного процесса. Имеются в виду опера барокко, с одной стороны, и произведения новейшего времени, появление которых всегда обставляется как важное событие, – с другой. В первой рубрике лидируют Моцарт и Гендель, хотя на Зальцбургском фестивале можно было увидеть и услышать в яркой современной интерпретации оперу Рамо «Бореады». В своё время этому маститому французскому гению пришлось соперничать со смелым оперным реформатором Глюком. Последний противопоставил пышности форм зрелищного барочного театра строгую простоту нового классического стиля. Теперь же в произведениях Генделя и Рамо современные постановщики находят простор для привлечения разных стилистических моделей. В «Бореадах» Нестьева отмечает соседство примет традиционного японского театра Кабуки с яркой броскостью карнавала и цирка, а также многочисленных изобретательных приёмов «театра представления» разных эпох. На сокрушительных контрастах, смелых сближениях откровенного китча и высокой лирики, светлой любовной идиллии и фантазмагории вселенской катастрофы строятся, по её словам, такие разные спектакли, как «Семён Котко» Прокофьева, буквально возрождённый к новой жизни в по-

становке Мариинского театра, и мюнхенский «Юлий Цезарь» Генделя. Барочный принцип «светотени» активно используется современными интерпретаторами для создания многомерных музыкально-сценических образов и в «Бореадах», и в генделевских спектаклях Баварской оперы, и в новых постановках Мариинского театра. Последний сегодня лидирует на всем пространстве СНГ и в мировом масштабе уже обрёл роль признанного оперного центра. А его руководитель Валерий Гергиев занял самые высокие позиции в среде мировых оперных иерархов.

Зеркало недели. – 2002. – 26 января.

СПІВДРУЖНІСТЬ МУЗ

ПРИЗРАК ОПЕРЫ В ПРОЗЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

І. Оперная афиша Булгакова

«... Михаил, который умел увлекаться, видел “Фауста”, свою любимую оперу, 41 раз – гимназистом и студентом. ... В Москве, будучи признанным писателем, с художником Черемных Михаилом Михайлычем устраивали концерты. Они пели “Севильского цирюльника” от увертюры до последних слов. Все мужские арии пели, а Михаил Афанасьевич дирижировал. ...

Михаил Афанасьевич играл на пианино увертюры и сцены из всех своих любимых опер: “Фауст”, “Кармен”, “Руслан и Людмила”, “Севильский цирюльник”, “Травиата”, “Тангейзер”, “Аида”. Пел арии из опер. Особенно часто он пел все мужские арии из “Севильского цирюльника” и арию Валентина из “Фауста”, эпиталаму из “Нерона”. Когда Киевский оперный театр начал ставить оперы Вагнера, мы слушали их все (Михаил, конечно, по нескольку раз), а в доме звучали “Полёт валькирий” и увертюра из “Тангейзера”»¹.

«Он очень любил увертюру к “Руслану и Людмиле”, к “Аиде” – напевал: “Милая Аида... Рая созданье...” Больше всего любил “Фауста” и чаще всего пел “На земле весь род людской” и арию Валентина “Я за сестру тебя молю...” ...В Киеве слушали “Кармен”, “Гугенотов” Мейербера, “Севильского цирюльника” с итальянцами...»².

«Две оперы как бы сопровождают творчество Михаила Афанасьевича Булгакова – “Фауст” и “Аида”. Он остаётся верен им на протяжении всех своих зрелых лет. В первой части романа “Белая гвардия” несколько раз упоминается “Фауст”. И “разноцветный рыжебородый Валентин” поёт:

Я за сестру тебя молю...

Писатель называет эту оперу «вечный “Фауст”» и далее говорит, что “Фауст совершенно бессмертен”»³.

Итак, оперная афиша Михаила Булгакова выглядит абсолютно традиционно. Любимые и чаще всего цитируемые им в своих произведениях оперы составляют «джентльменский набор» любого театра мира. Они входят в так называемый «железный репертуар», составленный из наиболее известных произведений западноевропейской и русской классики XIX века (за немногими исключениями). Из того, что не было названо выше, можно добавить «Садко», цитируемого в «Белой гвардии» и в очерке «Киев-город». Все эти оперы шли в Киеве поры детства и юности писателя. Они же составляли основу оперной афиши театров Украины и России во все последующие годы, вплоть до наших дней.

¹ Земская Е. А. Из семейного архива // Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988. – С. 53, 59.

² Кисельгоф Т. Н. Годы молодости // Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988. – С. 111.

³ Белозерская Л. Е. Страницы жизни // Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988. – С. 235. См. также: Платек Я. Под сенью дружных муз. – М., 1987; Смирнов Ю. Музыка» Михаила Булгакова // Советская музыка. – 1991. – № 5.

II. Кремовые шторы и рыжебородый Валентин

Детские впечатления особенно сильны и часто формируют художественное восприятие взрослого творца. Певец и оперный режиссер В. Лосский вспоминает следующий эпизод из своей киевской карьеры того времени, когда Мише Булгакову было десять лет: «... На главной улице Киева, Крещатике, появилась витрина: в центре – мой большой портрет в роли Мефистофеля, а по бокам – я же в десятке других ролей, в разных вариантах, позах, положениях, поворотах. ... У киевлян было в моде гулять по Крещатику от 3 до 4 часов дня. С появлением витрины я неукоснительно стал прогуливаться в эти часы». Упоминает В. Лосский и о том, как выглядел в ту пору его Мефистофель: «Я изображал его эффектным “кавалером” французского типа в блестящем костюме»¹. На фотографии той поры видны такие атрибуты, как висящая на боку шпага, как облегающая голову шапочка с пером впереди, видны торчащие кверху усы и бородка клинышком. Сравним с описанием одного из вариантов внешности Ф. Шаляпина в той же роли: «Традиционная “козлиная бородка”. Усы – штопором. Франт. Если к этому прибавить ещё широкое, в складках и морщинах, трико – получается совсем прелесть»².

А теперь обратимся к сцене явления призрака Мефистофеля булгаковскому герою, делающему первые шаги на поприще литературного творчества. Этот эпизод Булгаков воссоздавал дважды, сначала в повести 1929 года «Тайному другу», затем в «Записках покойника» («Театральный роман»). В обоих случаях визит нежданного гостя на самом критическом месте прерывал самоубийство героя. И в обоих случаях «накладываются» две реальности, бытовая и цитатно-оперная. Из квартиры снизу раздаются до боли знакомые звуки «Фауста». В «Записках покойника» это Пролог, в котором старый Фауст собирается покончить счёты с жизнью. Его отчаянье и разочарование вполне отвечают настроению булгаковского героя. Самоубийство Фауста также прерывается на самом критическом месте. Максудов, уже готовый нажать курок украденного револьвера, хочет дожидаться момента появления Мефистофеля и его первой эффектной фразы «Вот и я!» («В последний раз. Больше никогда не услышу»). Параллелизм происходящего в повести с оперным действием ещё более очевидно выражен в более ранней версии. «В голове возникли образы: к отчаянному Фаусту пришёл Дьявол, ко мне же не придёт никто. ... “Никто не придет на помощь”, – со злобой подумал я. Звуки глубокие и таинственные сочлились сквозь пол. В дверь постучали в то время, когда мой малодушный палец осторожно придвинулся к собачке»³. В следующей главе, название которой вполне оперное – «При шпаге я!», описана внешность явившегося посетителя «Дверь распахнулась, и я ооченел на полу от ужаса. Это был он, вне всяких сомнений. В сумраке в высоте надо мной оказалось лицо с властным носом и разметанными бровями. Тени играли, и мне померещилось, что под квадратным подбородком торчит остриё чёрной бороды. Берет был заломлен лихо на ухо. Пера, правда, не

¹ Лосский В. А. Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском. – М., 1959. – С. 178.

² Шаляпин Ф. И. Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. – Т. 2. – М., 1960. – С. 44.

³ Булгаков М. Дьяволиада. Повести. Рассказы. Фельетоны. Очерки. – Кишинёв, 1989. – С. 60.

было»¹. И в версии 1929 года: «Дверь отворилась беззвучно, и на пороге предстал Дьявол. Сын погибели, однако, преобразился. От обычного его наряда остался только чёрный бархатный берет, лихо надетый на ухо. Петушиного пера не было»². Наряду с историческим костюмом упоминаются детали современной одежды (шуба на лисьем меху, полосатые штаны – в первом случае; пальто, глубокие блестящие калоши, портфель под мышкой – во втором). Эти отступления от наряда оперного персонажа мотивированы невозможностью появления в столь экзотическом виде на улицах Москвы XX века.

Как можно предположить, воображение прогуливающегося по Крещатику мальчика в своё время поразил элегантный Дьявол, не похожий на хвостатых чертей народных сказок и повестей Гоголя. Булгаков не оставил полного детского образа оперы «Фауст». Такое описание мы находим в воспоминаниях другого мальчика из интеллигентной семьи, столь же резвого и склонного к театральным розыгрышам. Речь идет об «Автобиографии» Сергея Прокофьева. Прокофьев рассказывает, как мать повела его на «Фауста» во время поездки в Москву. Перед началом действия она дала несколько предварительных разъяснений: «Ты понимаешь, жил-был Фауст, учёный. Он уже старик, а всё читает книги. И вот приходит к нему чёрт и говорит: “Продай мне душу, тогда я сделаю тебя снова молодым”. Ну Фауст продал, чёрт сделал его молодым, и вот они начинают веселиться». Такое предисловие заставило Серёжу с интересом ждать начала действия. И вот... «Заиграли увертюру, и подняли занавес. Действительно, книги, книги и Фауст с бородой, читает в толстом томе и что-то поёт. А когда же чёрт? Как всё медленно. Ах, наконец-то! Но почему же в красном костюме и со шпагой и вообще такой шикарный? Я почему-то думал, что чёрт будет чёрный, вроде негра, полуголый и, может быть, с копытами. Дальше, когда “они начали веселиться”, я сразу узнал и вальс, и марш, которые слышал от матери в Сонцовке. Мать оттого и выбрала “Фауста”, что ей хотелось, чтоб я услышал знакомую музыку. В их весельи я не много понял, что к чему, но дуэль на шпагах и гибель Валентина произвели впечатление»³.

Рассказ абсолютно булгаковский. Здесь отмечены именно те три компонента, которые в творчестве Булгакова будут представлять образ «совершенно бессмертной» оперы. Компонент первый – домашний, привычный, что-то вроде «Фауста Киевского уезда». Это тот «Фауст», ноты которого стоят на пюпитре, который звучит в стенах дома и вызывает радостное настроение встречи со знакомой музыкой. Это образ домашнего уюта, счастливых ожиданий, мирного досуга. В таком значении контрапунктом звучит музыка «Фауста», которого транслируют из Мариинского театра, в пьесе «Адам и Ева» – в первых сценах, предшествующих апокалипсису газовой войны и гибели цивилизации. А в крымских очерках 1925 года при описании Ялты упоминается ресторанчик-поплавок, в котором скрипки играют вальс из «Фауста», скрипкам аккомпанирует мо-

¹ Булгаков М. Театральный роман. (Записки покойника). Мастер и Маргарита. – К., 1988. – С. 20.

² Булгаков М. Дьяволиада. Повести. Рассказы. Фельетоны. Очерки. – Кишинёв, 1989. – С. 61.

³ Прокофьев С. С. Автобиография. – М., 1982. – С. 46.

ре «и от этого вальс звучит особенно радостно»¹. «Фауст» в подобном контексте – такой же ностальгический символ, как кремовые шторы или лампа под зелёным абажуром.

Компонент второй – дуэль и Валентин. Как мы помним, в своей каватине Валентин молит Бога хранить любимую сестру Маргариту, а после возвращения из военного похода он же гибнет от рук её соблазнителя. В романе «Белая гвардия» оперный мотив дан в контрапункте с реальным действием, где ситуация перевернута. Здесь Алексея Турбина, лежащего в предсмертной горячке, возвращает к жизни страстная молитва сестры перед иконой Пречистой Девы. Слова молитвы получают отклик, старая икона в тяжёлом окладе словно бы оживает, затем неслышно приходит Тот, «к кому через заступничество смуглой Девы взывала Елена. Он появился рядом у развороченной гробницы, совершенно воскресший, и благостный, и босой...»². «Бог Всесильный, Бог Любви» внял горячей мольбе, брат спасён, а сестра снова чувствует себя под его защитой.

Наконец, компонент третий – шикарный чёрт с «тяжёлым басом». Ему суждено превратиться в творчестве Булгакова из блестящего кавалера при шпаге в мрачного Воланда. Метаморфозу переживала в истории постановок «Фауста» и внешность оперного дьявола. По словам В. Лосского, со временем он изменил образ своего героя, стал изображать Мефистофеля «угловато-изломанным, злобно-желчным, то ядовитым, то грозно-величественным дьяволом в серовато-зелёном костюме без всяких блесток и украшений»³. Постоянно углублял создаваемый образ и Фёдор Шаляпин. Мемуаристам запомнился его громадный чёрный плащ в Прологе. А нижеследующий фрагмент из книги о творчестве Шаляпина Э. Старка (Зигфрида) вызывает прямые параллели с Воландом. Книга была выпущена в 1915 году, вполне вероятно, что Булгаков её читал. Когда Шаляпин-Мефистофель в первом акте оперы появлялся среди народной толпы, по словам автора книги, он становился похож «на чёрта народных сказаний и простодушных поверий, всё непонятное в жизни приписывающих нечистой силе. Это чёрт, занимающийся всевозможными проказами: чёрт, величайшее удовольствие которого в том, чтобы одурачивать людей, насылая на них хмару, подставлять им ногу...» Наблюдающий за незнакомцем Вагнер в недоумении: «Странная фигура... Кто это может быть? Какой-нибудь иностранец, случайно попавший в наш город и пожелавший взглянуть поближе на наше бесхитрое веселье? Вагнер слезает прочь, а его место занимает “иностранец”...»⁴. Так, «бессмертная опера» Гуно становится связующим звеном, объединяющим роман-хронику семьи Турбиных с главным произведением писателя, романом о Христе и Дьяволе. Об этом может свидетельствовать взаимозаменяемость имён Елены и Маргариты, двух возлюбленных гётевского Фауста, а также двух героинь другой оперы на ту же тему, «Мефистофеля» А. Бойто.

¹ Булгаков М. Дьяволиада. Повести. Рассказы. Фельетоны. Очерки. – Кишинёв, 1989. – С. 568.

² Булгаков М. Белая гвардия. Киев-город. – К., 1995. – С. 306.

³ Лосский В. А. Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском. – М., 1959. – С. 178.

⁴ Шаляпин Ф. И. Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. – Т. 2. – М., 1960. – С. 70.

Маргарита у Булгакова «встроена» в ассоциативное поле сразу трёх оперных персонажей. Два из них – это героиня Гуно и Маргарита из «Гугенотов» Мейербергера, оперы, с которой писатель также был хорошо знаком. В очерке «Столица в блокноте» (1922) описывается спектакль в опере Зимина «Гугеноты» – точно такие же, как в 1893, в 1903 и в 1913 годах. Эмоционально-художественный ряд состоит здесь из красок, многолюдья на сцене и в зале, гремящей массы хора и медных, и прорезающих её голосов солистов. «Гугеноты» в восприятии Булгакова столь же «разноцветны», как и рыжебородый Валентин.

«Первое впечатление – ошалевашь. Две витые зелёные колонны и бесконечное количество голубоватых ляжек в трико. Затем тенор начинает петь такое, что сразу мучительно хочется в буфет... В ушах ляпает громовое “Пиф-Паф!” Марселя, а в мозгу вопрос: “Должно быть, это действительно прекрасно, ежели последние бурные годы не выперли этих гугенотов вон из театра, окрашенного в какие-то жабы тона?” Куда там выперли! В партере, в ложах, в ярусах ни клочка места. Взоры сосредоточены на жёлтых сапогах Марселя. И Марсель, посылая партнёру сердитые взгляды, угрожает:

*Пощады не ждите,
Она не придё-ё-ёт...*

Рокошующие низы. Солисты, посинева под гримом, прорезывают гремящую массу хора и медных. Падает занавес. Свет»¹.

Маргарита «Гугенотов» – та самая знаменитая королева Марго, о которой написан популярный роман А. Дюма-отца. «Светлой королевой Марго» называет булгаковскую героиню голый толстяк в чёрном шелковом цилиндре, с которым она столкнулась в ночь шабаша на берегу реки. А на балу у Воладна она удостоилась звания королевы сатанинского праздника. Сам бал воспринимается и как раскрытая оперная цитата («Сатана там правит бал»), и как аналогия второй части «Фантастической симфонии» Берлиоза. Нет, не Михаила Берлиоза, редактора толстого художественного журнала и председателя правления МАССОЛИТа, а его «никому не известного композитора-однофамильца», как про себя назвал его поэт Иван Бездомный.

В статье С. Кузнецова и М. Тростникова высказано предположение о существовании в романе сниженного, гротескного двойника Мастера, каковым авторы статьи считают литератора Михаила Александровича Берлиоза. На основе этой гипотезы сопоставляются сцены и ситуации романа с авторской программой «Фантастической». Нашли авторы статьи и сниженный прообраз героини симфонии, английской актрисы Генриетты Смитсон, хитромудрыми путями связав её имя с именем романной Аннушки – виновницы постигшей председателя МАССОЛИТа катастрофы².

Подобные аллюзии представляются всё же натяжкой. «Фантастическая симфония» сыграла для романа Булгакова роль порождающей модели не из-за своей литературной программы. Это не были вариации на темы, а скорее свобо-

¹ Булгаков М. Дьяволиада. Повести. Рассказы. Фельетоны. Очерки. – Кишинёв, 1989. – С. 457.

² Кузнецов С., Тростников М. Фантастическая симфония Михаила Берлиоза. (Об одной аллюзии в романе «Мастер и Маргарита») // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 21–22.

дные фантазии, вызванные к жизни характером музыкальных образов, или же парафразы, подобные фортепианным фантазиям и парафразам Листа. Музыка как Листа – автора серии «Мефисто-вальсов», так и Берлиоза могла сыграть свою роль при описании бала Воланда и «снов в ночь шабаша» булгаковской героини. Вылет Маргариты-ведьмы из окна её спальни сопровождается «обезумевший вальс» (почти точная образная метафора репризы первого «Мефисто-вальса» Листа). «Громовой виртуозный вальс», о котором идёт речь, может быть воспринят и как литературный парафраз музыки второй части, «Бал» симфонии Берлиоза. Маргарита, летящая на бал сатаны, превращается из романтической героини в довольно развязную особу, способную прибавить к своим словам «длинное непечатное ругательство». Аналогично этому в финальной части симфонии, «Сон в ночь шабаша», преобразуется музыкальная тема Возлюбленной. Об этой же метаморфозе могут напомнить «зудящая весёленькая музыка» и бравурный марш толстомордых лягушек, которыми приземлившуюся на берегу Маргариту встречают участники шабаша. А музыка четвёртой части симфонии, «Шествие на казнь», соответствует эмоционально-образному описанию событий, воссозданных в главе шестнадцатой, которая так и названа писателем – Казнь. Кажется, что бесконечное, всё разрастающееся движение вверх по холму кавалерийской алы, растянутой двумя цепями кентурии под командой Марка Крысобоя, повозок с тремя осуждёнными и шестью палачами, двухтысячной толпы любопытных, не испугавшихся адской жары, совершается под звуки музыки «Фантастической». Вспомним, как описывает характер образов четвёртой части исследователь творчества Г. Берлиоза: «Шествие “солдат и палачей”, которое видел в этой части композитор. Музыка “дика”, колорит – зловещ. Усилена медная группа оркестра и ударные, во всех инструментах вызваны к действию самые мрачные тембры. Глухой рокот литавр, пиццикато басов, суровые акценты засурдиненных валторн – шествие приближается»¹.

III. О прекрасная Вампука!

«Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера». Либретто и музыка В. Г. Эренберга по драматическому фельетону М. Н. Волконского, премьера 19 января 1909, Петербург, театр «Кривое зеркало».

Опера была в восприятии Булгакова одним из символов неумирающей Традиции. Она относилась к тем культурным ценностям, которые выживали в вихрях жестокого времени. Писатель ликовал, осознав невозможность «выпереть» с подмостков ту оперную вампуку, которая была объектом насмешек критиков всех времён. Именно «вампучное», консервативное, неправдоподобное до абсурдности Булгаков в опере особенно любил. Обожал даже обветшалые штампы – вопреки донкихотским попыткам театрального мага К. С. Станиславского подчинить оперный театр своей системе жизненной правды. По словам одного из мемуаристов, Булгаков любил отправиться послушать, например, «Аиду» в устаревшей дореволюционной постановке. «Ему нравился этот уже одряхлевший спектакль, с уже скучающими оркестрантами и уже давно не волнующим-

¹ Шафер Н. Дунаевский сегодня. – М., 1988. – С. 143–183. – С. 168.

ся третьестепенным составом актеров. Он находил своеобразную поэзию именно в этой застывшей обветшалости»¹.

Над «гунявым Фаустом» передовая критика издевалась как над одомашненным, прирученным вариантом великого произведения классики. Экзотика египетской «Аиды» дала пищу, наряду с «Африканкой» Мейербера, для популярной пародии и способствовала закреплению термина «вампука» как синонима фальшивой дурной оперности. У Булгакова «Аида» использована как параллельный сюжет повести «Собачье сердце». Хирург Преображенский напевает тему ритуально-торжественного хора «К берегам священным Нила», характер которой родствен его внутреннему состоянию. Профессор решился на дерзкий научный эксперимент и готовится к операции века. Его усилиями дворовый пёс будет преображён в человека, подобно тому, как о преображении рабыни Аиды, дочери вражеского народа, в законную супругу египетского военачальника мечтает Радамес. О научном открытии профессора лишь предстоит узнать миру, пока же всё происходит в атмосфере строжайшей тайны. Тайной окутана и любовь Радамеса к Аиде. Лишь впереди оперному герою видится блестящая победа на поле брани, плоды которой изменят его судьбу.

В опере мелодию «К берегам священным Нила» запевае царь, подхватывает вся свита. Во второй картине, которая происходит в глубокой таинственной полутьме храма Вулкана, ритуальный напев исполняют жрецы, сопровождая обряд посвящения Радамеса. В лапидарной, чётко ритмованной мелодии чувствуется железная воля. В ней соединены монотонное скандирование, медленный разворот с фанфарным кадансом, в котором предвосхищается интонационная формула знаменитого триумфального марша приветствия Радамеса-победителя. Образ «Аиды» жил в восприятии Булгакова в эмоциональном отзвуке именно этой массовой сцены с толпой египтян, красочным шествием пленников, величественным видом высшего синклита могущественной империи. Это был один из образов оперы как таковой – театра праздничного зрелища, ликующих звучаний, слепящих огней. «В ложах на тёмном фоне ряды светлых треугольников и ромбов от раздвинутых завес. На сукне волны света, и волной катится в грохоте меди и раскатах хора триумф Радамеса»².

В опере Верди от этого кульминационного триумфа действие поворачивает к трагедии разбитых иллюзий, платы за собственные заблуждения. Аналогичную катастрофу, хотя и совсем в другой социально-психологической сфере, переживает хирург Преображенский. Обратим внимание на двойную семантику его фамилии. Это намёк на известный евангельский сюжет явления сына Божия в величии и славе, свидетелем которого стали лишь его три ученика. Так и в повести Булгакова наблюдателем первой в мире операции по профессору Преображенскому является «евангелист-летописец» Иван Арнольдович Борменталь (среди учеников Христа, поднявшихся с ним на гору Преображения, тоже был будущий евангелист Иоанн). Второй семантический план фамилии связан с образами воинской славы. Вспомним Преображенский полк, Преображенские соборы, которые нередко возводились в честь военных побед. А в звучании имени Радамес для славянского уха тоже есть что-то одновременно чётко непреклон-

¹ Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988. – С. 454.

² Булгаков М. Дьяволиада. Повести. Рассказы. Фельетоны. Очерки. – Кишинёв, 1989. – С. 478.

ное, жёсткое и триумфально-радостное. Его начальный слог совпадает с наименованием всеильного бога солнца Ра.

Ассоциация с «Аидой» возникает и в результате расшифровки обиходного выражения «жрец науки». Несколько раз Преображенский именуется жрецом. Богиня современной цивилизации, именуемая Наукой, столь же холодна, могущественна и бездушна, как и безликие идола власти, которым служит каста жрецов Древнего Египта. Герой повести отрекается от её мнимых побед, как отвергает руку царской дочери Радамес, прокликает бездушные жрецов Амнерис, отрекается от титула эфиопской царицы и умирает пленницей вместе с возлюбленным Аида.

IV. Оперные кошмары и сны

В отличие от восприятия оперы как знака культурной традиции, иной, снижающе-фамильярный план оперных ссылок хорошо демонстрирует фраза из очерка фельетона «Три вида свинства»: «То не Фелия Литвин с оркестром в 100 человек режет резонанс театра страшными криками Аиды, нет, то Василий Петрович Болдин режет свою жену»¹.

В подобных случаях возникает эффект развоплощения, мы словно имеем дело с оперой вне театра, растворённой в быте. Вместо Баттистини или Фелии Литвин оперными цитатами здесь изъясняются симпатичный «голубой воршишка», на булгаковский лад, Жорж-Юлий Милославский или достопочтенный Арон Исаевич Эрлих. Образ последнего в связи с оперными пристрастиями Булгакова запечатлелся в воспоминаниях сотрудника газеты «Гудок» И. Овчинникова.

«В комнате мы двое с Булгаковым. Ждём гранок. За стеной, в пустой комнате, слышно, шагает из угла в угол Арон Исаевич Эрлих. Как и нас, его задерживают гранки. Ноет сладенький, крохотный тенорок “Сегодня ты, а завтра я... Пусть неудачник плачет”. Две сакраментальные фразы, которые всегда поёт Эрлих. Булгаков стучит кулаком в стену. Пение смолкает. Через минуту Эрлих в нашей комнате – “Вы ко мне стучали? Не отпирайтесь!” – гудит он сердитым баритоном, превращаясь в Онегина»².

Пение Арона Исаевича было для Булгакова одним из тех оперных кошмаров, которые нередко преследовали и его героев. Вспомним один из эпизодов знаменитого сна попавшего в сумасшедший дом Никанора Ивановича Босого: «Лампы погасли, некоторое время была тьма, и издали в ней слышался нервный тенор, который пел: “Там груды золота лежат, и мне они принадлежат”»³. А когда Иван Бездомный пробирался по Москве в полосатых кальсонах и рваной толстовке, «все окна были открыты, ...и из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыш и чердаков, из подвалов и дворов вырывался хриплый рёв полонеза из оперы “Евгений Онегин”». Кошмар продолжался и в дальнейшем продвижении ошалевшего поэта через таинственную сеть арбатских переулков: «...На всём его трудном пути невыразимо почему-то его мучил вездесу-

¹ Там же, с. 525.

² Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988. – С. 136.

³ Булгаков М. Театральный роман. (Записки покойника). Мастер и Маргарита. – К., 1988. – С. 302.

щий оркестр, под аккомпанемент которого тяжёлый бас пел о своей любви к Татьяне»¹.

Чайковский цитируется в пародийно-сниженном контексте чаще всего. Так, в пьесе «Блаженство» упомянутый Жорж-Юрий Милославский пытается очаровать женщину будущего словами Татьяны «Пускай погибну я, но прежде я в ослепительной надежде...» Эту оперную цитату он выдаёт за собственные стихи.

Есть сведения, что в первоначальных вариантах «Мастера и Маргариты» председатель правления МАССОЛИТа должен был носить фамилию не Берлиоза, а Чайковского². В период, когда писалась повесть «Роковые яйца», музыка Чайковского подвергалась атакам с разных сторон. Её считали упадочной и ноюще-сентиментальной, предлагали «сбросить с корабля современности» как мелкобуржуазный хлам. Такие голоса раздавались из лагеря, явно чуждого Булгакову. Больше того, творчество самого Булгакова было в их глазах столь же чужим и враждебным, как и музыка Чайковского. И тем не менее в сознании писателя с заигранными и запетыми номерами «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» связывались ассоциации, заставлявшие его использовать ссылки на эти эпизоды в пародийно ироническом освещении. Комично применение такой ссылки в воображаемом портрете экстравагантного Владимира Маяковского, написавшего на афише непонятное слово Дювлам. «Серый забор. На нём афиша. Огромные, яркие буквы Слово. Батюшки! Что ж за слово-то? Дювлам. Что ж значит-то? Значит-то что ж? Двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского. ... Мучительное желание представить себе юбиляра. ... Он лет сорока, очень маленького роста, лысенький, в очках, очень подвижной. ... Живёт в кабинете с нетопленным камином. Любит сливочное масло, смешные стихи и порядок в комнате. Любимый автор – Конан Дойль. Любимая опера – “Евгений Онегин”»³.

Другой булгаковский чудак профессор Персиков – жертва оперных увлечений бывшей супруги. «Газет профессор Персиков не читал, в театр не ходил, а жена профессора сбежала от него с тенором оперы Зимина в 1913 году»⁴. Этот уникальный учёный, всемирно известный специалист по голым гадам, стал объектом внимания некоего лица из Кремля. Один раз, поговорив с оным лицом по телефону, Персиков пережил ещё один в своей жизни оперный кошмар. «Отойдя от телефона, Персиков вытер лоб и трубку снял. Тогда в верхней квартире загремели странные трубы и потекли вопли валькирий, – радиоприёмник у директора суконного треста принял вагнеровский концерт в Большом театре. Персиков под вой и грохот, сыплющийся с потолка, заявил Марье Степановне, что он будет судиться с директором, что он сломает ему этот приёмник к чёртовой матери...»⁵.

Друзьями-соглядатаями профессора после открытия им красного луча стали «ангел во френче» и дежуривший в передней вялый Васенька с дымными

¹ Там же, с. 195.

² Смирнов Ю. «Музыка» Михаила Булгакова // Советская музыка. – 1991. – № 5. – С. 60–64. – С. 62.

³ Булгаков М. Дьяволиада. Повести. Рассказы. Фельетоны. Очерки. – Кишинёв, 1989. – С. 32.

⁴ Там же, с. 96.

⁵ Там же, с. 116.

глазами. Это породило своего рода апокалипсические предчувствия, которым соответствовала и которые многократно умножила грохочущая музыка «Полёта валькирий» Вагнера. А невежеству и девственной наивности другого героя той же повести как нельзя лучше гармонировали нежные мелодии Чайковского. Всем ясно, что речь идёт о бывшем флейтисте, ныне же заведующем показательным совхозом «Красный Луч» Александре Семеновиче Рокке. «Пиковая дама» с её фатальным сюжетом и тайной трёх карт вошла в ассоциативный ряд повести в связи с образом Рокка вполне обоснованно. Александр Семёнович по своему не менее азартный игрок, чем Герман. Подобно последнему, силой вырвавшему у старой графини тайну выигранных карт, Рокк проник к Персикову и завладел секретом красного луча. Заполучил он и яйца, которые посредством открытия Персикова должны раз и навсегда решить сельскохозяйственную проблему куроводства. Ждать результатов осталось совсем недолго. Рокк ловит миг удачи, вспомнив о своей прежней профессии.

Используя приём ложного хода и торможения перед взрывом-кульминацией, Булгаков вводит в текст оперную цитату и насыщает весь эпизод двойной семантикой. Во-первых, дуэт «Уж вечер» из «Пиковой дамы» Рокк играет на флейте, что отсылает нас к известному соло флейты из «Орфея» Глюка. Ещё в древности флейты ассоциировалась с погребальными обрядами. У Глюка это музыка потустороннего мира блаженных теней. С «Пиковой дамой» возникают и сюжетные, и стилистические аналогии. В опере Чайковского стилизовано-пастушеский условный мир благовоспитанных барышень из приличного общества должен быть разрушен неистовыми бурями, которые ожидают героиню. В манере описания игры Александра Семёновича узнаются приёмы, близкие пасторали «Искренность пастушки».

«В 10 часов вечера, когда замолкли звуки в деревне Концовке, расположенной за совхозом, идиллический пейзаж огласился прелестными нежными звуками флейты. Выразить немислимо, до чего же они были уместны над рощами и бывшими колоннами Шереметевского дворца. Хрупкая Лиза из “Пиковой дамы” смешала в дуэте свой голос с голосом страстной Полины и унеслась в лунную высь, как видение старого и всё-таки бесконечно милого, до слёз очаровывающего режима. «Угасают... Угасают...» – свистала, переливая и вздыхая флейта»¹.

Добавим, что и в опере Чайковского о старом, до слёз очаровывающем режиме времён графини (то бишь маркизы Помпадур) вздыхает, угасая в дрёме, вздорная старая барыня, владеющая роковой тайной трёх карт.

Далее всё в повести развивается согласно известному афоризму И. Ильфа и Е. Петрова: «Судьба играет человеком, а человек играет на трубе» (у Булгакова – флейте). Яйца оказались не куриными. Голые гады, которые из них вылупились, вскоре начнут крушить всё вокруг, превращая в реальность самые невероятные кошмары апокалипсиса. И девам-воительницам валькириям, уносящим героев в чертог богов Валгаллу, предстоит немало работы. Пока же Александр Семёнович Рокк ничего не подозревает. И вот, он видит в лопухах голову огромного змея толщиной в человека. Глянув в лишённые век ледяные глаза, заведующий совхозом цепляется, как за соломинку, за мелькнувшую мысль о чу-

¹ Там же, с. 133.

десах индийских факиров и заклинателей. «Голова вновь взвилась, и стало выходить туловище. Александр Семенович поднёс флейту к губам, хрипло пискнул и заиграл, ежесекундно задыхаясь, вальс из “Евгения Онегина”. Глаза в зелени тотчас же загорелись непримиримою ненавистью к этой опере». Затем музыкальная цитата оказывается смята налетевшим вихрем реальных событий. Достигается эффект столкновения «двух музык», подобный крушению мчащихся на большой скорости поездов. «Что ты, одурел, что играешь на жаре? – слышался весёлый голос Мани, и где-то, краем глаза справа, уловил Александр Семёнович белое пятно. Затем истошный визг пронзил весь совхоз, разросся и взлетел, а вальс запрыгал как с перебитой ногой»¹.

Наконец, ещё один пример оперной пародии, на этот раз необъявленной, находим в одном из ранних вариантов «Мастера и Маргариты», тогда ещё имевшем название «Копыто инженера». Берлиоз здесь носит имя Владимир Миронович, Иван Николаевич Бездомный чаще всего ласково зовётся по-русски Иванушкой. Переживая кошмары после встречи с Воландом, Иванушка поёт частушки про Понтия Пилата, а после строгого замечания, что, мол, не полагается петь под пальмами, неосторожно произносит: «Мне бы у Василия Блаженного на паперти сидеть» Он пойман на слове и, как по волшебству, рождается оперный парафраз.

И точно учинился Иванушка на паперти. И сидел Иванушка погромыхивая веригами, а из храма выходил страшный грешный человек – исполу царь, исполу монах. В трясущейся руке держал посох, острым концом его раздирая плиты. Били колокола. Таяло.

– Скудные дела твои, царь, – сурово сказал ему Иванушка, – лют и бесчеловечен, пьёшь губительные обещанные дьяволом чаши, вселукавый монах. Ну, а дай мне денежку, царь Иванушка, помолюся ужю за тебя.

Отвечал ему царь, заплакавши:

– Почто пужаешь царя, Иванушка. На тебе денежку. Иванушка-верижник, божий человек, помолись за меня!

*И звякнули медяки в деревянной чашке*².

V. Человек, который поёт на лестнице, певцом не будет

Булгаков в юности мечтал о карьере оперного певца, но, объективно оценив собственные природные данные, предпочёл «петь на лестнице». Трезвый самоконтроль изменил ему в другом случае. Он стал – волею судеб – оперным либреттистом. Произошло это в страшные годы травли, борьбы за выживание, в период разрыва с МХАТом и появления так и не дописанного романа «Записки покойника». Тема «Булгаков – либреттист» требует специального рассмотрения. О предполагавшемся сотрудничестве писателя с И. О. Дунаевским и о работе над либретто оперы по новелле Ги де Мопассана «Мадемуазель Фи-Фи» написал в монографии о Дунаевском Н. Шафер³. В этой же книге целиком опубликовано либретто оперы «Рашель». В сборнике «Музыка России» опубликована переписка М. Булгакова с Б. Асафьевым и либретто оперы «Минин и Пожарский», музыку к которому Асафьев написал, но исполнения оперы не до-

¹ Там же, с. 138.

² Там же, с. 598.

³ Шафер Н. Дунаевский сегодня. – М., 1988. – С. 149–183.

ждался. Все четыре завершённых Булгаковым оперных либретто опубликованы в сборнике произведений писателя «Кабала святош»¹.

О либретто историко-патриотической оперы «Минин и Пожарский» всё же хочется сказать несколько слов. Первая версия его была написана одним духом, в течение месяца. Потом последовали доводка, переделка замечания высокопоставленных цензоров. Характер вмешательства в окончательный текст тогдашнего председателя Комитета по делам искусств Платона Михайловича Керженцева (Лебедева) был таков, что правильнее было бы считать либретто принадлежащим не одному, а двум авторам. Воссозданный в переписке с Б. Асафьевым процесс этой «доводки» чем-то напоминает описанный с юмором самим писателем более ранний опыт подобного коллективного творчества. Тогда речь шла о скроенной на скорую руку туземной пьесе «Сыновья муллы», по поводу которой была произнесена сакраментальная фраза: «Написанного нельзя уничтожить». Писатель в шутку предлагает Куприну, Бунину или Горькому попробовать написать что-нибудь хуже, но совершенно уверен, что у них не получится. «Рекорд побил я! В коллективном творчестве. Писали же строем: я, помощник поверенного и голодуха. В 21-м году, в его начале»². «Втроем» пришлось писать и оперное либретто 1937 года. В качестве подтверждения – всего один из наугад взятых фрагментов. Диалог Мокеева и дочери Минина Марии. Возлюблённый Марии хотел спасти из плена патриарха Гермогена, но сам очутился в плену у поляков.

Мокеев. Горькая участь, девка, твоя! Попался полякам в лапы Илья!

Мария. Ах!.. Чужало сердце злую беду! Чужало сердце!.. Бедный мой сокол Ильюша!.. Зачем ты, несчастий, невесту покинул? Покинул, взвился в поднебесье и сгинул! И не услышишь ты плач и стенанье моё.

*Минин (входит). Кто тут? Чего ты рекой разливаешься?*³.

Писать в 1937 году либретто на тему русской истории было делом немислимым. В эпоху журнала «Безбожник» и перелицовки оперы «Жизнь за царя» слишком многих слов и наименований приходилось избегать. Как не вспомнить сцену из «Записок покойника», в которой издатель Рудольфи, вначале принятый за Мефистофеля, делает правки в рукописи Максудова: «Затем: надо будет вычеркнуть три слова – на странице первой, семьдесят первой и триста второй. – Я заглянул в тетради и видел, что первое слово было “Апокалипсис”, второе – “архангелы” и третье – “дьявол”. Я их покорно вычеркнул...»⁴.

Керженцев не ограничивался столь скромными замечаниями. Он требовал вычёркиваний, переписок, дописок, заранее не зная, как, согласно классовой теории, должны себя вести и думать персонажи оперы. Но никакие исправления не спасали дело. Замысел был трафаретным, не отличался высокими художественными достоинствами, не мог предложить интересных музыкальных решений

¹ Булгаков М. Кабала святош. – М., 1991.

² Булгаков М. Дьяволиада. Повести. Рассказы. Фельетоны. Очерки. – Кишинёв, 1989. – С. 29.

³ Булгаков М. А. Минин и Пожарский; Переписка Б. В. Асафьева и М. А. Булгакова (1936–1938) // Музыка России. – Вып. 3. – М., 1980. – С. 233.

⁴ Булгаков М. Театральный роман. (Записки покойника). Мастер и Маргарита. – К., 1988. – С. 23.

композитору, хотя Б. Асафьев был работой писателя вполне доволен. Серьёзные музыканты, прослушав готовую музыку, не пришли от неё в восторг. Руководство Большого театра, дирижер С. Самосуд переключили усилия на то, чтоб добиться возвращения в репертуар оперы Глинки и переписать идеологически не отвечающее советским стандартам либретто барона Г. Розена, что, как известно, и было сделано С. Городецким. В соответствии со своими служебными обязанностями, как литературный редактор и либреттист Большого театра СССР, М. Булгаков принимал участие в обсуждении и редактировании текста С. Городецкого. Его же собственное либретто, посвящённое тем же историческим событиям, при всей его безобидности оставалось в глазах цензоров подзрительным. Вспоминая один из тяжёлых разговоров в кабинете очередного высшего начальника, Елена Сергеевна Булгакова записала в дневнике: «Ангаров отвечал в том плане, из которого было видно, что он хочет указать Мише правильную стезю. Между прочим, о “Минине” сказал: “Почему вы не любите русский народ?” – и всё время говорил, что поляки очень красивы в либретто»¹.

VI. И вновь – триумф Радамеса

Но вернёмся к празднично-триумфальному восприятию Булгаковым оперного искусства. Пусть дирижёр Ликуй Исаевич взмахнёт палочкой, и зазвучит под гул колоколов победное глинкинское «Славься!» В это время на сцену выбежит Генриетта Потаповна Персимфанс и предложит сыграть Вагнера без дирижёра. А затем прозвучит и вовсе современная животрепещущая реплика:

– *Товарищ Коротков, идите жалованье получать.*

– *Как? – радостно воскликнул Коротков и, насвистывая увертюру из “Кармен”, побежал в комнату с надписью “Касса”*².

Как мы помним, Коротков получил зарплату продуктами производства, то есть спичками. Это странно, потому что Кармен и её подруги работали не на спичечной, а на табачной фабрике и, возможно, им давали зарплату сигаретами...

Наконец, немного о двойниках и однофамильцах. Одного из героев «Фауста», причём не самого симпатичного, звали Вагнер. В отличие от Рихарда Вагнера, он ничего реформировать не собирался, верил в книжную мудрость и вообще напоминал тупого начётчика Бекмессера из «Нюрнбергских мейстерзингеров» Хотя не только этой оперы, но и оперы как таковой в те времена не существовало.

Сам Михаил Булгаков как-то столкнулся со своим однофамильцем в романтической повести «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей». Там речь шла о дьяволе и о любимой женщине. С этим что-то нужно было делать. Пришлось сочинять собственную историю, в которой всё и вовсе перепутано. М. Берлиоз – не композитор возглавляет МАССОЛИТ, но уже в начале романа теряет столь высокую должность вместе с отрезанной головой. Александру Николаевичу не Скрябину и не композитору, а доктору с композиторской

¹ Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988. – С. 409.

² Булгаков М. Дьяволиада. Повести. Рассказы. Фельетоны. Очерки. – Кишинёв, 1989. – С. 69.

фамілією Стравинський приходиться лечить постраждалих в этой загадочной истории лиц.

И последнее. Перебирая в памяти «музыкальных однофамильцев» прозы Булгакова, можно лишь строить догадки: не был ли прообразом фамилии оказавшегося при близком знакомстве ужасной сволочью Ликоспастова подозрительный кабачок Лилас Пастья, притон контрабандистов, куда лукавая Карменсита заманила своего солдата, шагнув навстречу собственной судьбе?..

Музыкальная академия. – 1997. – № 2.

РІХАРД ВАГНЕР, ЛЕСЬ КУРБАС І ТЕАТР МАЙБУТНЬОГО

Ріхард Вагнер та Лесь Курбас? Що об'єднує ці два імені? Адже визначний український режисер і театральний новатор народився через чотири роки після смерті геніального німецького композитора, творчість, діяльність, ідеї якого одержали найширший всесвітній розголос і породжують зіткнення думок та мистецькі дискусії аж до теперішнього часу. Курбас ніколи не ставив опер Вагнера на сцені. Немає у його спадщині прямих вказівок на ретельне вивчення вагнерівських теоретичних праць. Незважаючи на це, можна говорити про певну спорідненість натур і про риси подібності самого типу театального реформатора, який кожний з них уособлював.

Деяко спільне мали і умови формування обох митців. Лесь Курбас, як свого часу і Вагнер, з дитинства виховувався у театральному середовищі. Для обох театр не був чимось стороннім, відірваним від сім'ї, рідної домівки, звичного оточення. З театром пов'язали своє життя вітчизняні, старші сестри, брат, пізніше племінниця Ріхарда Вагнера. Акторами українського театру у Галіції були батьки Курбаса. І Вагнер, і Курбас перш, ніж стати на шлях театальної кар'єри, здобули загальногуманітарну освіту, навчаючись у гімназії та університеті. Це визначило характерну для обох постійну зацікавленість філософією, естетикою, історією культури, а також потяг до теоретичних узагальнень власних ідей. Обидва виявляли різнобічні мистецькі обдарування, залишили самостійні літературні спроби, мали хист публіцистів.

Початок практичної театальної діяльності кожного з них був пов'язаним з жахливими умовами існування провінційного театру, всі вади якого їм судилося пізнати на власному досвіді. Курбас стає актором театру «Руська бесіда», що більшу частину року проводив у виснажливих подорожах, мав строкакий репертуар, не відзначався художньою стабільністю і високим рівнем мистецьких вимог. Молодий Ріхард Вагнер у свій час також починав як хормейстер, згодом капельмейстер провінційних німецьких оперних труп, що були у його очах жалюгідною пародією на високі мистецькі ідеали. Цей первинний досвід вплинув на всю подальшу долю митців. Він позбавив їх найменших ілюзій і виховав в них риси борців, що йдуть власним шляхом, рішуче підкоряють собі несприятливі обставини а не підкоряються їм.

Досвід життя і творчості Ріхарда Вагнера став прикладом того, що може зробити енергія однієї людини, якщо ця людина ставить перед собою велику мету і прагне досягти її у загальнолюдському масштабі. Вагнер писав, агітував, закликав, підтверджував прикладами власних творів необхідність глобальної перебудови театального мистецтва на нових засадах, але за цими суто мистецькими проблемами крилося для нього те, що хвилює і завжди хвилювало всю

людську спільноту і кожного її представника. Як людям жити разом, щоб кожен міг зберегти власне «я»? Як ставитися до досвіду попередніх поколінь і гідно примножувати цей досвід? Як співвідносяться між собою мистецтво і революція, мистецтво і релігія? Яким є внесок у спільні людські надбання окремих націй і у чому полягає специфіка національного самовиразу у мистецтві? Чим обумовлений поділ мистецтва на окремі види і чи не є цей поділ штучним? Ці та багато інших питань Вагнер ставив і розв'язував у суто художній формі у творах, написаних для музичної сцени, а також у своїх численних літературно-публіцистичних, критичних, наукових працях. Свої ідеї Вагнер реалізував практично, побудувавши для виконання власних музичних драм театр нового типу у невеликому німецькому місті неподалік від Нюрнберга Байройті, де і тепер кожного літа протягом п'яти тижнів тривають відомі у цілому світі вагнерівські міжнародні фестивалі. Вагнеру і дискусіям навколо його спадщини багато у чому зобов'язаний режисерський театр ХХ сторіччя, що став принципово новим явищем у царині театральної культури.

Однак продовжимо біографічні паралелі, що єднають обох театральних реформаторів. Вагнер кинув виклик долі, коли втік від кредиторів і від стабільної посади капельмейстера оперного театру у Ризі й опинився у центрі художнього життя Європи Парижі – без грошей, без досвіду спілкування з сильними світу цього, із самовпевненістю рішучого тевтонця. Йому довелося зазнати тут повного розчарування і пройти через випробування, що зміцнили його характер. Повернення до Німеччини і перші успіхи оперного митця дали змогу активного втручання у театральну ситуацію і впливу на неї на посаді композитора і капельмейстера одного із провідних німецьких театрів – Національної опери Дрездена.

Шлях від тогочасної театральної провінції через європейську мистецьку столицю Відень до центру театральної і художньої культури України Києва характеризує формування Леся Курбаса. У перед- і післяреволюційні часи битви, що вів Курбас на театральному фронті, набували суспільно-політичного забарвлення. Він зазнавав гонінь і шельмування водночас як митець-новатор і як громадянин-патріот. Хоч його участь у політичних подіях і революційних закатах не була такою безпосередньою, як участь Вагнера у травневому дрезденському повстанні 1849 року, однак вагнерівська доля політичного вигнання ще трагічніше повторилася у біографії Курбаса. Вагнер утік з Німеччини, де на нього чекав смертний вирок, у нейтральну Швейцарію. Однак ім'я і творчість його не були заборонені, хоч сам він понад десять років не міг потрапити на прем'єри власних творів у німецькі театри і протягом восьми років узагалі не чув у реальному звучанні жодної зі своїх партитур. Для Курбаса вирок радянської влади був значно жорстокішим: митця спочатку зробили в'язнем сталінського ГУЛАГу, а потім знищили фізично і зробили все, аби знищити саму справу, якій він віддав життя. Однак не лише рукописи не горять, як стверджував Михайло Булгаков. Створені найкращими представниками людства духовні цінності живуть і поширюють свій вплив з плином часу. Так сталося з творчістю Вагнера і з його сміливими ідеями, що були по-своєму сприйняті і мали зовсім несподіване продовження у мистецтві різних творців.

Леся Курбас міг почути і побачити опери Вагнера у різних інтерпретаціях. У перші десятиріччя ХХ століття вони були репертуарними, йшли у Відні й

Петрограді, у Берліні й Москві, у Києві та Харкові. Добре обізнаний з німецькою культурою, знавець німецької мови, Курбас міг читати праці Вагнера в оригіналі й у російських перекладах, знав він і про дискусії, що точилися навколо проблем сценічного втілення вагнерівських музичних драм. Відомо, що різке невдоволення театральною, естетикою вагнерівських постановок у Байройті за життя й одразу після смерті композитора, відчуття невідповідності цих застарілих естетичних засад сміливості, глибини і далекоглядності вагнерівських творів викликали до життя нові театральні-постановочні принципи і стали одним з поштовхів до народження новітнього режисерського театру.

У теоретичних працях Вагнера можна знайти витоки двох найважливіших ідей, покладених в основу режисерської концепції театру Леся Курбаса. Йдеться про техніку перетворення як ключ до створення сценічних образів і про синтез мистецтв, здійснюваний на театральному ґрунті. Як зазначав Вагнер, перетворення життєвого матеріалу відбувається у мистецтві через упорядкованість, почуття міри, тобто через р і т м, що є всеохоплюючим поняттям. Як засіб пізнання життя і самопізнання людини мистецтво з необхідністю набуває умовного характеру. Адже, наголошує Вагнер, «я можу пізнати себе лише через інше, відмінне від мене самого». За його словами, у поєднанні умовності з художньою ілюзією полягає могутній, певною мірою навіть насильницький вплив театру: «І ось що найбільш дивовижне: ніхто і ніколи не ховав і не ховає ілюзорного характеру акторської гри, найдрібніша можливість втручання реального, патологічного інтересу, що одразу зводить нанівець усю гру, повністю виключається»¹.

Курбас назвав законом театральної дії принцип перетворення, який розумів як пошук таких засобів акторської гри, пластичного малюнку, побудови часу і простору вистави, що зроблять відтворений життєвий матеріал відмінним від життя, однак здатним бути символом останнього. Неповторна сила впливу театального мистецтва полягає у тому, що творцями художніх символів є в ньому живі реальні особистості – актори. «Винаходити ці символи, – підкреслював Курбас, – треба в нашому акторському матеріалі, якими є ми самі, наше тіло, наш голос, усе, що з нами пов'язане»². Питання методу гри актора Курбас вважав основним у мистецтві театру. У вихованні акторського професіоналізму режисер чимале значення надавав техніці. Він розробив цілу систему підготовки актора нового складу й мислення. Лише поява такого актора зможе оновити український театр, вважав митець.

Перший рік перебування у Києві Курбас грав у театрі Миколи Садовського, що переживав у той час не найкращу пору. Мрії про оновлення об'єднали групу талановитої молоді, переважно учнів драматичної школи М. Лисенка, що вирішили створити власний театр. Курбас став на чолі першої української театральної студії, що розпочинає свою діяльність у березні 1917 року, а у вересні відкриває свій перший сезон під назвою Молодий театр.

Курбаса турбує «культурна zdeформованість» українського актора, схильного вважати «елементи нашої культурно-національної відсталості елементами нашого національного обличчя»³.

¹ Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978. – С. 569.

² Курбас О. Березіль. Із творчої спадщини. – К., 1988. – С. 58.

³ Там само, с. 268.

За свідченнями Курбаса, українське акторство 20-х років являло собою досить строкату картину. Давалися взнаки різноманітні впливи, серед яких чималу роль відігравали традиції російської провінційної сцени. Зовсім іншу манеру гри демонстрували актори галицького театру, умови існування якого виховали в них «виняткову стилістичну гнучкість». Пізніше саме вони стали провідними постатями вихованої Курбасом трупі «Березоля». Це були А. Бучма, Й. Гірняк, М. Крушельницький.

Репертуар Молодого театру був різноманітним і цікавим. Серед вистав-подій особливого значення набула постановка Курбасом «Царя Едіпа» Софокла. Античній трагедії приділяв чималу увагу у своїх теоретичних працях і Ріхард Вагнер. У масштабній праці «Опера і драма» Вагнер аналізує поняття фатуму, покладене в основу старогрецької трагедії, і докладно зупиняється на сутності міфу, героєм якого став Едіп. Це дає йому матеріал для роздумів про стосунки індивіда і суспільства – проблема, яку Вагнер вирішує на користь індивіда. Ці ж стосунки не могли не хвилювати у період появи на сцені «Царя Едіпа» і молодого Леся Курбаса. У той час захоплений пафосом суспільного оновлення український митець ще не уявляв, яке майбутнє готує своїм громадянам тоталітарна радянська держава. Однак новаторська вистава хвилювала передчуттям хаосу і темряви, що насувалися. Курбас сам зіграв у ній роль Едіпа. У виступі перед учасниками вистави у серпні 1918 року Курбас-режисер говорив про значення у п'єсі хору та про особливості його трактування: «Ми, дотримуючись тої кількості хористів, яка була в давньогрецькому театрі (дванадцять–чотирнадцять), подаємо їх як єдиний колектив масової дії, що розмовлятиме і рухатиметься в унісон. Отже, нам треба добитися такого мовлення, щоб слова хору звучали як єдине монолітне ціле»¹.

Вагнер вважав драму найбільш досконалою мистецькою формою, бо в ній він вбачав ідеальну модель для реалізації виплеканого ним ідеалу «сукупного твору мистецтва», побудованого на взаємодії всіх його різновидів. Проблема синтезу мистецтв цікаво і по-своєму вирішувалася Курбасом у його театральних пошуках. У Молодому театрі, згодом у Мистецькому об'єднанні «Березіль», у діяльності «Березоля» харківського періоду Курбас формував колектив співтворців-однотумців. Уже перші курбасівські вистави виділилися новаторськими сценографічними вирішеннями. У Молодому театрі з ним разом працював талановитий сценограф Анатолі Петрицький. Визначною постаттю театру «Березіль» став художник Вадим Меллер. Винятково велику роль відігравала у березільських виставах музика. Найбільш сміливо музичний компонент діяв у курбасівській інтерпретації п'єси І. Микитенка «Диктатура». Ця плакатно-побутова, злободенна за тематикою, ідеологічно спрямована п'єса набула у виставі «Березоля» символічно-узагальненого масштабного вирішення. Подоланню побутової приземленості чимало сприяла детально розроблена музична партитура. Її аналізу було присвячено статтю композитора П. Козицького під красномовною назвою: «“Диктатура” “Березоля” як музичне видовище, (вражіння слухача)»². «Музика проймає майже всю п'єсу, – писав автор статті, – але роль її в п'єсі, її театральні функції, найрізноманітніші. Від суто натуралістичного уподібнення (шум бігу поїзда) через перетворений натуралізм (спів півня, пісні п'ян-

¹ Курбас О. Молодий театр. – К., 1991. – С. 46–47.

² Радянський театр. – 1931. – №. I, 2.

ки, чхання), звукову апротрацію (музика «заводу»), через музику-словоспів аж до музики, що відіграє роль самостійного сценічного чинника»¹. Цікаво, що й у творах Вагнера, особливо у такій гігантській партитурі, як тетралогія «Перстень нібелунга», можна знайти і натуралістичні образні деталі (важка хода велетнів, грюкіт ковадел, гуркотіння грому, буяння полум'я, шелестіння лісу), і «перетворений» натуралізм» лейтмотивів райдуги, золота, списа Вотана, співу пташки, яка розповідає Зігфриду історію його походження і попереджає про небезпеку. Багатству функцій музики відносно тексту і сюжетних ситуацій Курбас і його однодумці, композитори Ю. Мейтус та М. Коляда, могли дійсно навчитися на прикладі Вагнера.

Діяльність Леся Курбаса мала широкий культуротворчий характер, як і діяльність його великого попередника. Вони ніколи не обмежувалися у своїх прагненнях вузькою спеціалізацією, а мислили у глобальних вимірах. Універсальні генії і великі європейці, вони працювали на користь власної національної культури, яку завдяки їх художнім досягненням було піднято на новий якісний щабель. Курбас був одним з тих, хто підхопив і продовжив вагнерівську естафету. Як парафраз висловлень Вагнера на ту ж тему прозвучали твердження українського митця, висловлені ним ще у 1920 році: «Мистецтво – єдине... елементи всіх мистецтв завше і скрізь одні і ті ж і кожне мистецтво містить в собі у всій повноті всі інші»².

Art Line. – 1997. – № 2.

ХАРЬКОВСКИЕ ЭЛЕГИИ БОРИСА ЧИЧИБАБИНА

С тех пор, как земли Слобожанщины исходил Григорий Сковорода, как прах того, кого мир ловил, но не поймал, навеки смешался с этой землей, дух человека Божьего, мыслителя и пиита витают над Харьковщиной. И никто уже не может утверждать, что город, где учительствовал автор «Сада божественных песен», имя которого он обессмертил, написал «Басни харьковские», – это не родина настоящих поэтов. Этот город стал навеки родным и одному из наследников Сковороды Борису Чичибабину. Нет, сам он не сравнивал себя с мудрецом и философом, рождённым за два века до него. Напротив, в порыве самообличения и самоиронии он как-то написал:

*Я жил на белом свете
и даже был поэтом –
попавши миру в сети,
раскаиваюсь в этом.*

Но из ловушек и бездн адской, тёмной, ползучей эпохи он всю свою жизнь и всеми силами выбирался, чтоб постигнуть Главное и о Главном слагать стихи. А город хотя и узнал, но в страхе отрёкся от своего певца, как во все времена и у всех народов побивали камнями и изгоняли своих пророков пленённые мирской суетой города. «Может ли что хорошее прийти из Назарета?» – вот квинтэссенция их неведения и слепоты. «Всяк день казним Иисус. И брат ему –

¹ Українська опера радянського періоду. З критичної спадщини 20-х років. – Харків, 1993. – С. 69.

² Курбас О. Березіль. Із творчої спадщини. – К., 1988. – С. 224.

Поэт». Так сформулировал своё понимание высокого призвания Поэзии Борис Чичибабин.

А свою собственную судьбу фронтовика, студента филфака, превращённого в антисоветчика и ставшего узником Вятлага, не успев сдать своей первой летней сессии, после пяти лет лагерей – бухгалтера и поэта, принятого, но вскоре исключённого из Союза писателей по единогласному решению харьковской писательской организации, на долгие годы вычеркнутого из литературы служащего трамвайно-троллейбусного управления, в конце жизни вновь посвящённого в поэты и открываемого заново новыми читательскими поколениями – Чичибабин не хотел представлять в мученическом венце. Менее всего он стремился выступать в роли обличителя и обвинителя, но, облакаясь в Христа, готов был брать вину за грехи и преступления лежащего во зле мира на себя, этой виной терзаясь и казнясь.

Сегодня и Харьков стремится искупить свой грех перед поэтом. Увы, не своим землякам он был обязан запоздавшим возвращением в большую литературу. И благодаря поддержке соотечественников, живущих за рубежом, через три года после, смерти на могиле наконец-то установлено строгое, соответствующее духу его стихов надгробие работы скульптора А. Владимирова. Но в Харькове уже создан фонд памяти Бориса Чичибабина, поддержанный известным украинским политиком, недавним харьковчанином Евгением Кушнарёвым. Среди первых весомых результатов деятельности фонда – издание в Харькове двух со вкусом оформленных, богатых по материалу книг: «Борис Чичибабин в стихах и прозе», «Борис Чичибабин в статьях и воспоминаниях».

Со страниц этих уникальных книг предстаёт удивительно живой и многогранный образ человека и художника, никогда не изменявшего себе и не вступавшего в сговор с совестью. Он был буен и дерзок, неуёмен и нежен, его душили слёзы и гнев, им овладевало отчаянье и приводила в восторг Красота. «В душе моей спорят за душу мою Христос и Антихрист». Так и кажется, что эти строки относятся к одному из героев Достоевского. Но, прослеживая страницу за страницей весь его путь, хочется процитировать слова из «Фауста» Гёте в переводе столь любимую Чичибабиным Бориса Пастернака:

*Спасён высокий дух от зла
Произведеньем Божьим.
В ком жизнь в стремлениях прошла,
Того спасти мы можем.
Ну, а о ком любви самой
Ходатайство не стынет,
Тот будет ангелов семьёй
Радушно в небе принят...*

Усилиями спонсоров удалось провести вечер памяти Бориса Чичибабина и в Киеве. Он состоялся в малом зале Национальной филармонии, где собрался дружеский круг знавших, любивших его людей. Это создало особо тёплую, интимную атмосферу, лишённую всяких примет официальнойщины. Особую ауру вечера создавало и присутствие на нём Музы, подруги, спутницы поэта, героини его самых вдохновенных и возвышенных стихов Лилии Карась-Чичибабиной.

Центральным событием вечера стала киевская премьера шестичастной моносимфонии «Исповедь» Владимира Птушкина, написанной на поэтические тексты Чичибабина и посвящённой его светлому образу. Владимир Птушкин – харьковчанин, как и Чичибабин, написал произведение, необычное по жанру. Он назвал его симфонией, хотя здесь ведут беседу и переплетаются в непрерывно ткущемся узоре три инструмента: кларнет, виолончель и фортепиано. Это рождает ассоциации со знаменитыми траурными трио Чайковского, Рахманинова, Шостаковича.

Каждый из них посвящал своё произведение памяти великого собрата-музыканта, о котором скорбел, которого любил и которым восхищался. Этим качеством истинного таланта – умением склоняться перед гением и ценить неповторимый дар живущего рядом современника – в высшей степени обладал и Борис Чичибабин. Сколько его стихов посвящено друзьям-поэтам, сколько восторженных строк написано о Волошине и Цветаевой, Мандельштаме и Твардовском, Маршаке и Пастернаке, не говоря уже о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Шевченко!

Владимир Птушкин включил в состав своего элегического трио ещё и четвёртого участника – человеческий голос. Ведь посвящал он моносимфонию не музыканту, а поэту. Далекое не прямолинейным оказалось его решение поручить вокальную партию женскому голосу. Этим как бы снимается прямое отождествление её с голосом самого поэта. Содержание стихов трактуется композитором шире их автобиографической соотнесённости с образом автора. Женское прочтение чисто мужских стихов вносит в них новые оттенки. Вспомним, что согласно Юнгу, душа мужчины имеет женскую природу и называется Анима. Во второй части моносимфонии Анима предстаёт в образе сладкой и трепетно счастливой юности, которой свойственна очищающая грех чистота первого зимнего снега (стихи «На мой порог зима пришла», «И нам, мечтателям, дано» написанные в 1962 году). Музыка здесь отражает постепенный разворот поэтических образов текста от дуновения зимнего холода в запотевшее окно, еле уловимого настроения «грешной грусти» до жара, экспрессии, бушевания праздничной метели, птичьего плача трепетных труб счастья.

В лирической четвёртой части словно обретает свой голос в чичибабинской «песне песней» сама любовь. Ансамбль сопровождающих голос инструментов демонстрирует таинственное слияние двух любящих душ – «двух тёмных нитей в шитье тишины» – в молитвенный хор соловьиного леса, венчального дома без крова, без комнат, в котором готовы бродить до самой смерти и навеки заблудиться влюбленные. Части, где озвучена чичибабинская лирика, составляют главные опоры всего здания моносимфонии. Самый резкий контраст к этому миру света и блаженной печали составляет неистово напористая средняя часть, построенная на непрерывном токкатном движении – образ наглой агрессии зла и убивающей души, неистребимо торжествующей лжи. В этой драматической кульминации как бы до конца себя изживают вселенская грусть и неземная тоска, о которых шла речь в горькой исповеди первой части. Инструментальное вступление с раздумчивыми монологами солирующих голосов и сдержанной патетикой в духе столь любимых поэтом баховских хоралов сменялось там всплеском душевной боли в покаянной молитве.

Не созерцатель, не злодей, не нехристь всё же,

я не могу любить людей, прости мне, Боже!

И уже иной, разрешительной молитвой завершается элегическая симфония по Борису Чичибабину. Части пятая и шестая связаны общей темой гимнического прославления и благодарственных хвалений Поэзии и Поэту (фрагменты стихотворений «Искусство поэзии» и «Защита поэта»). Борис Чичибабин никогда не причислял себя к кичливо-самодовольным «мастерам поэтического цеха». Поэзия была для него самой жизнью, отблеском небесной гармонии и света. Поэтом он именовал себя только в стихах, считая это звание сладостно-горьким бременем и крестной мукой, достающейся в удел Божьим избранникам. Решение композитора включить в финальную часть записанный на плёнку голос Чичибабина вносит в замкнутую художественную среду произведения момент публицистичности. Тем самым возникает столь ценный Чичибабиным эффект непреднамеренности и шероховатости, как бы разрушающий границу между искусством и безыскусственностью, свойственной самой жизни. А инструментальный эпилог с постепенно истаивающей, исчезающей звучностью вздыхающих, беседующих кларнета, фортепиано и глухо гудящей виолончели снова возвращает нас в атмосферу элегических трио памяти...

Моносимфонию В. Птушкина «Исповедь» исполнили в Киеве Алла Понзак – сопрано, Сергей Низкодуб – кларнет, Виктория Возная – виолончель, Владимир Птушкин – фортепиано. Выступление харьковских артистов стало достойной данью любви и поклонения их великому земляку, русскому поэту, который «с Украиной в крови – “жил” на земле Украины», творчество которого принадлежит сегодня всему миру.

Зеркало недели. – 1998. – № 23. – 6 июня.

МУСОРГСКИЙ И ФЛОБЕР

Неоконченная опера Мусоргского «Саламбо» даёт уникальную возможность приоткрыть завесу тайны над сокровенными, глубинными процессами творческого становления крупного художника, нащупывающего свой путь в искусстве. Её можно уподобить эскизу к неосуществленной картине. В отличие от завершённых полотен, эскизные наброски позволяют проникнуть в лабораторию формирующегося стиля, в них художник смелее идёт на нарушение тяготеющих над ним норм. Если же эскизная стадия, предшествующая окончательной реализации крупномасштабного новаторского замысла, не перерастает в этот завершающий этап, тем важнее понять, что могло помешать довести до конца задуманное. По отношению к «Саламбо» Мусоргского даются разные ответы на этот вопрос. В целом на сегодняшний день утвердилась общепринятая (с некоторыми различиями в суждениях) версия о «Саламбо» как о несомненно ярком достижении молодого Мусоргского, необходимом звене в творческой эволюции композитора, и одновременно как о юношеском произведении поискового характера, не доведенном до конца и по причине не вполне точного выбора сюжета, и из-за вполне объяснимого в юношеском сочинении превышения масштаба замысла по сравнению с техническими возможностями его осуществления. Однако целый ряд факторов и обстоятельств может поколебать эту точку зрения.

Год публикации «Госпожи Бовари» в Париже оказался переломным в судьбе восемнадцатилетнего гвардейского офицера Модеста Мусоргского. Осе-

нию 1857 года начались его занятия с Балакиревым. Поворот к серьёзным занятиям музыкой был столь решителен, что уже летом следующего года Мусоргский выходит в отставку и фактически с этого момента вступает на путь профессионального композиторского творчества как главного дела жизни, истинного призвания. Хотя Флобер был на восемнадцать лет старше Мусоргского, в большую литературу он входил также неординарно, с презрением относился к принятым в буржуазном обществе способам делать литературную карьеру, считал позорным превращать литературный труд в источник доходов. Независимый в суждениях, категорически чуждый буржуазному конформизму, ведущий образ жизни отшельника, для которого ничего не значили никакие внешние слагаемые успеха и славы (главным он считал для себя неприметный, повседневный, требующий полного самоотречения подвиг служения высшим целям искусства), Флобер представлял собой тип художника, по духу близкого Мусоргскому.

Опера «Саламбо» – первое крупное сочинение Мусоргского после пяти лет овладения основами композиторской профессии и первое обращение автора к оперному жанру («Царь Эдип» был задуман как оратория). Стиль Мусоргского к тому времени вполне сложился, как сложилось осознанное отношение к собственному творчеству, умение доводить до конца и точно реализовывать свои намерения. О возможностях Мусоргского на самом высоком профессиональном и художественном уровне довести до конца работу над «Саламбо» свидетельствуют сохранившиеся сцены оперы. Прежде всего, это не просто фрагменты, а три полностью завершённых картины, каждая из которых занимает примерно половину второго, третьего и четвёртого актов оперы. Кроме того, сохранились ещё три также вполне завершённых музыкальных номера. «Песнь балеарца» сам Мусоргский включил в вокальный цикл «Юные годы», то есть считал не эскизом, а законченной, самостоятельной работой, имеющей право на жизнь и вне контекста театрального сочинения. Два других эпизода, «Боевая песнь ливийцев» и «Хор жриц», были написаны позже всего остального, в очень плодотворном для композитора 1866 году, после преодоления очередного болезненного кризиса.

Видимо, причины, по которым опера не получила завершения, носят более глубинный характер. Их нельзя свести к объяснению, которое дал сам Мусоргский («Это было бы бесплодно, занятый вышел бы Карфаген»). Тщательное изучение Востока и восточной музыки вряд ли вывело бы композитора на принципиально иную дорогу, заменив «условный» музыкальный Карфаген «подлинным». Вспомним, что и Флобер жаловался на абсолютную невозможность достичь в романе исторической точности: «Р е а л ь н о с т ь в подобном сюжете – вещь почти неосуществимая. Остается одно – писать п о э т и ч е с к и , но тогда рискуешь скатиться к старым басням, известным, начиная с “Телемака” и вплоть до “Мучеников”. Не говорю уже об археологических изысканиях – они не должны чувствоваться, и о подобающем языке – он почти невозможен».

Противоречия, которые заставили Мусоргского отказаться от идеи завершения оперы, коренятся в самом литературном материале, вернее, в избранном Мусоргским-либреттистом пути его музыкально-сценического прочтения. Обратим внимание, как определяют жанр оперы исследователи и что пишется о причинах, по которым молодого Мусоргского заинтересовал роман Флобера. По мнению В. Стасова, роман привлёк композитора «картинностью, поэзией и

пластичностью», а также «сильным восточным колоритом», к которому – Стасов это подчеркивает – Мусоргский сохранил интерес до конца своих дней и который характеризует творчество «кучкистов» в целом. Г. Хубов называет «Саламбо» Мусоргского «историко-героической оперой о восстании наёмников и рабов в древнем Карфагене», оперой «о трагической любви вождя восстания, ливийца Мато, к загадочной Саламбо, дочери Гамилькара». По мнению Р. Ширинян, в романе Флобера Мусоргского могли привлечь «драма любви и смерти, соединённая в линии Саламбо – Мато с коллизией чувства и долга: социально-историческая картина – восстание наёмных войск и рабов в Карфагене; экзотичность, романтическая исключительность главного образа, яркость экзотического фона».

Все эти определения в корне ошибочны, так как связаны с неверным толкованием литературного первоисточника. Роман Флобера никак невозможно было превратить в «историко-героическую оперу» по образцу «Жизни за царя» или «Юдифи» Серова. При сходстве одного из важнейших сюжетных мотивов с библейским сказанием о Юдифи (Саламбо, как и Юдифь, проникает в палатку врага Карфагена ливийца Мато и использует его любовь, чтобы вернуть выкраденную им религиозную реликвию – покрывало богини луны Танит). Смысл поступка абсолютно несхож с подвигом Юдифи. «Подверстать» её поведение под схему историко-героического сюжета невозможно уже потому, что она представляет негативный, вражеский лагерь – ту сторону, которая в патриотическом произведении ведёт войну несправедную.

Флобер писал свой роман в полемике с прежними методами исторического повествования, с романтическими принципами изображения прошлого. Как подчёркивал он сам, его книга «ничего не доказывает, ничего не утверждает, она не историческая, не сатирическая, не юмористическая». Совершенно по-новому, вопреки установившимся трафаретам, он ощутил и воссоздал Восток и персонажей этого особого, непохожего на западный мира. Об этом несходстве он так писал ещё до начала работы над «Саламбо»: «До сих пор Восток представлялся чем-то сверкающим, рычащим, страстным, грохочущим. Там видели только баядер и кривые сабли, фанатизм, сладострастие и т. д. Одним словом, тут мы ещё на уровне Байрона. Я же почувствовал Восток по-иному. Меня, напротив, привлекает в нём эта бессознательная величавость и гармония несогласующихся вещей». Новое видение привело Флобера к ещё одному далеко идущему открытию: пониманию иной роли и места человека в восточной культуре и мировосприятии.

Можно вспомнить, что романтическое воссоздание исторических сюжетов отличалось модернизацией образов героев, для которых исторический контекст служил лишь красочными одеждами, колоритным декоративным фоном. Против этого «байронического романтизма», или, как писал о романах и драмах В. Гюго Э. Золя, «видения истории, воскрешённой в красочных декорациях мелодрамы», против плодов необузданной фантазии «ватаги искателей яркого колорита и пламенных страстей» (так характеризовал он же творчество бунтарей-романтиков в целом) и выступили творцы новой эпохи. Автору романа «Саламбо» принадлежит среди них одно из первых мест. К новому пониманию образов героев он пришел через мифологизацию романтической фабулы. Включение мифологии в историческое повествование было открытием Флобера, ведущим к

XX веку. «Саламбо» можно считать предвосхищением таких произведений, как «Весна священная» Стравинского, как роман «Иосиф и его братья» Томаса Манна.

Идущая от мифа непсонификация, восприятие человека и человеческого сознания как не претендующей на самостоятельность части целого особенно ярко проявляется в трактовке образа центральной героини. Саламбо – типично восточный персонаж, героиня, у которой отсутствует персонифицированное, индивидуальное восприятие собственной личности. Вспомним, что писал Флобер о восточных мужчинах и женщинах: «Эти глаза, такие глубокие, с густыми, как в море, тонами, не выражают ничего, кроме покоя, покоя и пустоты, – точно пустыня... В чём же причина величавости их форм, что её порождает? Пожалуй, отсутствие страстей. Их красота – красота жующих жвачку быков, мчащихся борзых, парящих орлов. Наполняющее их чувство рока, убежденность в ничтожестве человека – вот что придаёт их поступкам, их позам, их взглядам этот облик величия и покорности судьбе».

Мусоргский как художник-«шестидесятник», представитель революционно настроенного поколения русской интеллигенции, верящей в высокие идеалы общественного служения, страстно выступающей в защиту униженных и обездоленных, конечно же, не мог адекватно воспринять и пропустить через себя пронизывающий роман Флобера глубочайший скепсис по отношению к человечеству и столь высоко вознесенным идеалистами-романтиками ценностям человеческой истории. «Из этой книги, – размышлял Флобер, завершая работу над романом, – можно почерпнуть лишь огромное презрение к человечеству (чтобы написать её, надо не слишком-то любить его)» Характерно, как Мусоргский переосмысливает кульминационную сцену романа, жертвоприношение Молоху.

Создавая этот эпизод, Флобер постоянно мысленно обращался к самым жестоким страницам произведений маркиза де Сада и к поэзии Шарля Бодлера. Его самого пугала излишняя мрачность и романа в целом, и особенно этих кульминационных страниц. Вот характерные признания из его писем этого времени: «Я подхожу к самым мрачным местам. Начинаем выпускать кишки и жечь младенцев. Бодлер был бы доволен!» – «Только что закончил осаду Карфагена и собираюсь приступить к поджариванию младенцев. О Бандоль, топивший их в пруду, вдохнови меня» – «По мере продвижения вперёд я могу лучше судить о книге в целом, и она мне кажется слишком длинной и полной повторений. Слишком часто возобновляются одни и те же эффекты. Люди устанут от всей этой свирепой солдатни».

Экспрессионистский образ «поджариваемых младенцев» – проявления бессмысленной, самоубийственной жестокости жалкого, ослепленного иллюзиями, дрожащего от страха человеческого стада – по самой своей сути был глубоко чужд автору «Детской», современнику Достоевского – писателя, считавшего, что счастье всего человечества не стоит одной слезинки невинно страдающего ребенка. Мусоргский расставил в сцене жертвоприношения Молоху свои акценты. Характерно, что в словесной лексике предвосхищаются некоторые поэтические обороты «Хованщины»: «В ризы крови багряной облекись», «Предстань во пламени страшном». А вот вариация на тему будущего «Плача Юродивого» «Лейтесь, лейтесь, слёзы горькие, страдай и горюй, сердце матери,

сердце бедное». Вся картина «Капище Молоха» отмечена у Мусоргского эпической мощью, напоминая суровой величавостью и яркими контрастами стиль библейских сказаний. Действительно, поэтические образы близки Псалмам Давида, а обрисовка языческого бога войны Молоха больше напоминает образ «всесильного и гневного», «многомощного, страшного» Бога-Отца, Вседержителя, грозного карающего Судии, к которому взывают в час жесточайших испытаний, сознавая всю меру ответственности, какой требует общение с владыкой вселенной. Стать под защиту столь сильного и страшного бога – это действительно означает принести в жертву самое святое, надеть тяжёлый венец. Композитор запечатлел здесь народ как сознающую себя личность – и именно высочайший уровень самосознания поднимает образ поверженного во прах, горестно стенающего, объятого ужасом и молящего о спасении народа до подлинно трагических высот.

Такое решение сцены языческого жертвоприношения вступало в противоречие с замыслом Флобера и одновременно никак не укладывалось в привычную концепцию героико-патриотической оперы, тем более оперы о борьбе восставших наёмников и рабов против власти Карфагена. Зато работа над первой картиной четвёртого акта показала, какими могут быть пастыри народные в иной ситуации.

Для концепции историко-героической оперы вполне подходила «Боевая песнь ливийцев». По образцу «Гугенотов» или «Риенци» Вагнера её мелодия могла стать музыкальным образом-эмблемой, гимном-кредо и песней сопротивления борющихся позитивных сил. Но в операх Мейербера и Вагнера есть чёткое деление на правых и неправых, один лагерь рассматривается в них как виновник происходящих катаклизмов, другой берётся под защиту как потерпевшая сторона.

Роман Флобера не давал возможности для такой трактовки. Карфаген трактовался в нём как мощное бесчеловечное государство со своими институтами, с официальными религиозными культурами и символами могущества государственной власти. Но населяющие это государство общественные группы оказывались в сложных, неоднозначных отношениях с этой государственной властью, и совершенно неоднозначно выглядела война, которую повело против Карфагена войско наёмников. Эта разношерстная пёстрая масса «свирепой солдатни» не трактуется писателем в одном ключе – как сторона потерпевшая, ведущая справедливую борьбу за свои права. Жестокость, варварство, бессмысленность приносимых жертв, предательство, «гармония несогласующихся вещей», как образно определил такое смешение противоречивых начал сам писатель, в равной степени присущи и наёмному войску, и обманувшему его лукавому Карфагену. Вспомним, что роман начинается сценой пира в садах Гамилькара, которая исключает всякую идеализацию и сглаживание противоречий. Наёмники показаны здесь с обнажённой прямоотой.

Таким образом, именно новаторское произведение Флобера многими своими особенностями могло подсказать Мусоргскому новое восприятие трагических противоречий человеческой истории, новый взгляд на человеческое сообщество как сложный неоднозначный организм, находящийся в постоянном движении, никогда не бывающий равным самому себе. По отношению к такому сообществу и составляющим его группам вопрос вины и ответственности, пра-

воты и несправедности, приговоров несовершенно суда людского никогда не может быть решён прямолинейно, основываясь на общепринятых удобных схемах. В кровавых исторических драмах палачи сами могут стать жертвами, а жертвы – поддаться ослеплению массового психоза. И хотя есть, не может не быть разницы между теми, кто претерпевает по собственной воле, кто гибнет за высокие идеалы (даже если они в исторической перспективе выглядят иллюзорными), и теми, кому назначена судьбою роль вечных страдальцев и страдотерпцев, авторская позиция состоит не в объективной беспристрастности. Автор – это относится и к Флоберу, и ещё в большей степени к Мусоргскому – со скорбью и душевным сокрушением взирает на горести и беды, в которые ввергает себя человечество.

По поводу одного из кульминационных эпизодов романа Флобер писал Эрнесту Фейдо: «Надо, чтобы это было одновременно гнусно, целомудренно, наивно и реалистично. Подобного варева ещё не видывали, так пусть увидят». Опыт общения со столь новым по всем параметрам произведением старшего современника, писателя, глубокими корнями связанного с традициями европейской культуры, человека огромнейшей эрудиции и острого критического настроения по отношению к мерзостям современной жизни, оказал огромное воздействие на становление русского музыканта, открывшего новые горизонты в развитии отечественной и мировой музыкальной культуры.

Зелёная лампа. – 1998. – № 1.

ФРІДРІХ НІЦШЕ – ФІЛОСОФ І МУЗИКАНТ

*«...стаєш тим більше філософом, чим більше стаєш музикантам»
(Ф. Ніцше)*

Його улюбленим святом був святвечір, пов'язаний з радісним чеканням, з патріархальною атмосферою батьківського дому. Спогади про чистоту дитячих релігійних переживань продовжували хвилювати самотника-бунтівника, що зрікся Бога, виголосивши безнадійно похмурий афоризм: «Бог помер!» З 56 років його життя десять останніх були охоплені темрявою безумства. В'ячеслав Іванов назвав їх «безпросвітною, глухонімою ніччю». Однак після обіду божевільний Ніцше сідав за рояль – і у його близьких, що були свідками дивовижних імпровізацій, народжувалася надія на одужання, настільки гра була осмисленою. «О якби Ви це чули! – ділився враженням найближчий друг хворого, композитор Петер Гаст. – Жодної фальшивої ноти! Сплетіння звуків трістанівської витонченості... бетховенський гнів і тріумфальний спів, і знову ніжність, мрійливість – невимовно!»¹.

Як імпровізатор Ніцше не знав собі рівних – це визнавали навіть ті прискіпливі музиканти з його оточення, що скептично ставилися до його композиторських спроб. А писати музику він почав ще до дванадцятирічного віку, хоча ніколи не вивчав теоретичні дисципліни і не мав учителів з техніки композиції. Музичні й поетичні здібності художньо обдарованого підлітка особливо плідно розвивалися під час навчання у школі Пфорта під Наумбургом. Цей закритий

¹ Усі цитати з листів Ніцше та його кореспондентів, а також людей з його оточення, так само, як цитати самого Ніцше, даються за виданням: Ніцше Ф. По ту сторону добра и зла Казус Вагнер. Антихрист. Ессе Номо. – Минск, 1997.

навчальний заклад почав своє існування ще у XII сторіччі. Згідно з його уставом, що залишився незмінним з XVI-го сторіччя, метою виховання була підготовка учнів до релігійного життя, а головними предметами вважалися словесність і дисципліна добродійності. Учням не дозволялося звертатися один до одного на «ти», неможливим були всякі інші вільності у поведінці. Однак школа давала хорошу загальногуманітарну освіту і знання класичних мов. Цей напів-монастирський за устроєм заклад пишався знаменитими випускниками. Тут навчалися Новаліс, брати Шлегелі, Фіхте, ті, яких відносили до цвіту німецької нації.

Разом з двома друзями Ніцше засновує шкільне товариство «Німеччина», мета якого – створення і критичне обговорення поетичних і музичних композицій. Ніцше пише вірші, у нього виникають задуми великих музичних творів – симфоній, ораторій, сонат. У цих перших спробах – ще зовсім не самостійних, до того ж недовершених, переважають впливи улюблених авторів – Бетховена, Шумана, Шопена. Однак відчувається і певна невимушеність, природність викладу музичної думки, технічна вправність, що свідчить про безумовну музичну обдарованість. Поряд з настроєвими замальовками він пробує писати характерні п'єси у танцювальних ритмах, наслідуючи Шопена і Ліста. У цих п'єсах, незавершених уривках, фрагментах хорових композицій на релігійні тексти можна помітити ще одну цінну якість: природний художній смак, що дозволяє уникнути стилістичної строкатості. Пізніше він зрозуміє, що великі композиції не є його стихією, що кращих результатів він може досягти, створюючи витончені мініатюри. Рано розвинувся і його імпровізаційний дар, де він почував себе значно вільніше, ніж у записаній музиці. Захоплення музикою приводить юнака до рішення цілком присвятити себе улюбленому мистецтву. Зупиняють лише наполегливі умовляння матері, що є рішучою супротивницею такого вибору.

Ще у школі складається особливе ставлення Ніцше до дружби як до одного зі священних високих почуттів. Протягом подальшого свідомого життя найтяжчі душевні кризи і трагічні переживання будуть пов'язані зі зреченням від нього близьких друзів. Відданість останніх підлягатиме постійним випробуванням з його боку, якщо враховувати сформований у зрілі роки максималізм, високу вимогливість і складність психічної організації несхильного до найменших компромісів філософа.

У сімнадцятирічному віці в житті юнака відбувається кілька важливих музичних подій. Його друг по товариству «Німеччина» вперше знайомить його з музикою Ріхарда Вагнера. Це був клавір «Трістана та Ізольди», що відкрив юнакові зовсім новий музичний світ. З цього часу музика Вагнера на довгі роки стане його найсильнішим захопленням, а згодом і сам композитор опиниться у колі найближчих, найдорожчих йому людей і навіть сконцентрує у собі всі його думки і зацікавлення.

Останні шкільні роки приносять кілька більш досконалих, завершених музичних творів Ніцше. З них найбільшу вартість безумовно мають вокальні мініатюри. У них панують настрої, що розкривають душу юного мрійника-романтика. Він уже встиг пережити перше кохання. Він відчуває себе на порозі нового життєвого етапу. Залишається позаду безтурботне дитинство, прощання з яким навіює сум (пісня на вірші Фрідріха Рюккерта «З часів моєї юності»). Відтворено постать дідуся, що розповідав дитині про широкий світ, який лежить за

межами країни дитинства. І ось тепер, коли мрії вже здійснилися, реальність виявилася не такою щасливо-безжурною, якою марила, коли дитяча рука спочивала у кремезній руці діда (пісня «Мое місце коло дверей» на текст Клауса Грота, улюбленого поета І. Брамса). З'являються у цих ранніх романах і образи, типові для вокальної лірики Шуберта, такі, що викликають перегуки з шубертівською пісенною інтонацією і з його методом створення вокальної мініатюри на основі наскрізного розвитку звукообразальної фігури фортепіанної партії. Шубертівським колоритом забарвлено романс «Струмок, що тече до млина долиною», також пов'язаний з віршем К. Грота. Ніцше вписав поетичний текст прямо у фортепіанну партію, підкресливши її провідне значення у створенні образу. У всіх ранніх мініатюрах фортепіанний супровід детально відпрацьований, він ніби огортає виразну вокальну мелодію поетичним звуковим серпанком.

Ніцше пробує свої сили і у такому рідкісному жанрі, як мелодрама. Це досить розгорнутий твір для розмовного голосу з фортепіано на текст Й. Ейхендорфа «Розбита обручка». Тут уже відчувається засвоєння шуманівської манери більш деталізованого розкриття змісту вірша, у ньому підкреслено зміну настроїв, наростання драматичної напруги. Нагадує драматичні колізії циклу Шумана «Любов поета» і зміст – руйнація кохання під впливом зради коханої, відчай покинутого закоханого, який обдумує можливі подальші кроки: «може я стану менестрелем або солдатом, а можливо помру, щоб заспокоїтися назажди».

Захопленість творчістю Шумана відчувається й у написаних у цей період фортепіанних п'єсах. Цікаво, що деякі з них існують у двох варіантах – у фортепіанному викладі і як вокальний твір з текстом. Це також свідчить про наслідування юним композитором романтичних традицій. Хоча він був на одинадцять років молодшим за І. Брамса, на ранніх етапах творчого формування музичні уподобання обох були спільними: Бах, Бетховен, Шуман. З останнім юний Ніцше відчував свою інтимну спорідненість, коли ставив в один ряд найулюбленіше: філософію Шопенгауера, музику Шумана і самотні прогулянки.

Новий етап і у житті Ніцше, і у його композиторському поступу настав після переїзду до Бонна, а через рік – до Лейпцига, де проходили студентські роки майбутнього філолога. Зміну Боннського університету на Лейпцизький він пояснює бажанням не лише засвоювати філологію, але й розвиватися як музикант.

У свій перший студентський рік Ніцше багато уваги приділяє музичному вдосконаленню. Він стає учасником міського співацького товариства і 1865 року навіть бере участь як хорист у музичному фестивалі в Кельні. З'являється у його доробку і чимало музичних композицій. Найдосконаліші серед них – дев'ять романсів на вірші різних поетів. Серед останніх «шуманівський» автор Адальберт фон Шаміссо, а також угорець Шандор Петефі. Двічі звернувся Ніцше і до творчості Пушкіна у німецьких перекладах Теодора Опітца. Один з цих пушкінських романсів, що вийшов особливо вдалим, відкриває пісенний зошит. Це «Заклинання» з нічним похмурим пейзажем, зосередженістю тону і гнучкою пісенно-декламаційною мелодією, у завершенні якої рельєфно виділені заклики «сюди! сюди!» (heran! heran!). Таке рішення нагадує музичні прочитан-

ня відомої Пісні Міньон з тричі повтореним «туди, туди» (dahin! dahin!), яке і Бетховен, і Шуберт по-своєму акцентують наприкінці кожного вірша-строфи.

Шандор Петефі зацікавив Ніцше як ліричний поет, співець кохання. Близькою була й афористична манера висловлення, безпосередність ширшої поетичної інтонації, звернення до образів природи. У «Постлюдії» – це шелестіння листя і спів пташок у самотньому лісі, де ліричний герой мріє закінчити життя, подібно до сонця, що заходить увечері. У «Серенаді» – меланхолійна пісня соловейка у дощовий вечір, яку почує кохана як зізнання у почуттях її милого. Цікавий паралелізм образів природи і душевного стану героя виникає у двох мініатюрах на вірші Ш. Петефі, «Нескінченність» та «Зів'ялий». У першому випадку – порівняння з пониклою вербою і сумною картиною пташок, які відлітають у вирій. Однак сум викликає душевне піднесення, бо «це так само велично, як моє кохання, що не знає меж». Романс «Зів'ялий» вирішено у формі зіставлення контрастних реплік. Образи радісного минулого уособлено у квітці, сонячному світлі, крилах душі, теплоті крові. Його руйнація викликає полярні порівняння: ніч, холод, зів'яла квітка, птах, що не може літати. Прочитання поезії Петефі можна віднести до художніх перлин усієї музичної спадщини Ніцше. Тут поєдналися юнацька безпосередність ліричних настроїв, дотик до цнотливих таємниць душевного життя, лаконізм і відчуття міри, органічне відтворення сутності романтичної вокальної мініатюри, де голос і фортепіано виступають як партнери-співбесідники.

Є у романсовому зошиті і твори, близькі жанру балади, з оповідною інтонацією, звукообразними ефектами, з більш розгорнутим викладом теми. Це «Буря» на текст А. Шаміссо, «Юна рибалка», де Ніцше одночасно виступає і як автор поетичного тексту. Усю серію було створено для сестри шкільного приятеля Марі Дойссен. Свідченням того, що автор цінував зроблене, став той факт, що після переїзду до Лейпцига він зняв копії з деяких романсів і надіслав їх відомій актрисі Гедвіг Раабе. Романси Ніцше можуть зайняти гідне місце серед досконалих зразків німецької романтичної Lied, у створенні та вдосконаленні якої брали участь такі видатні майстри, як Шуберт, Шуман, Брамс. Не випадково їх включив до свого репертуару відомий німецький оперний співак Д. Фішер-Діскау. Він звернувся до пісень Ніцше у 1995 році і дав зразок їх блискучої художньо бездоганної інтерпретації.

Філологічні заняття йшли настільки успішно, що на Ніцше стали покладати надії як на майбутнього визначного вченого. У музичному розвитку теж настає переломний момент, пов'язаний з остаточним перетворенням у палкого вагнериста. Якщо його враження від клавіру «Валькірії» є подвійними, поряд з великими красотами він вбачає тут суттєві недоліки, то прослуховування «Трістана» та «Нюрнберзьких майстерзінгерів» заставляє критичний голос замовкнути. А 8 листопада 1868 року відбувається визначна подія: Ніцше особисто знайомиться з Вагнером у Лейпцигу, у домі його сестри, одруженої з орієнталістом Г. Брокгаузом. Його захоплення не знає меж. Обидва зійшлися на прихильності до Шопенгауера, якого Вагнер називав єдиним філософом, що зрозумів сутність музики.

Дружні стосунки з Вагнером розширюються після призначення двадцятирічного Ніцше на посаду екстраординарного професора Базельського університету. У цей час і Вагнер знайшов притулок у Швейцарії, де мешкає у

віллі Трібшен під Люцерною. З ним живе дочка Ліста і дружина Ганса фон Бюлова Козіма, що фактично вже кинула свого чоловіка заради Вагнера. У зв'язку з тим, що розлучення ще не оформлене і новий шлюб не є офіційним, їм доводиться жити самотниками, уникаючи з'являтися на людях. Лише найближче коло друзів розділяє з ними роки боротьби за особисте щастя і за реалізацію сміливих творчих ідей композитора. Ніцше входить у це найінтимніше коло, захоплюється високою напругою думки, широтою інтелектуальних зацікавлень, блискучими якостями співрозмовника, що їх демонструє хазяїн вілли. Захоплення є обопільним. Вагнер одразу відчув неординарність особи молодого базельського професора, його гострий розум і художню обдарованість. Спілкування збагачувало обох, незважаючи на велику різницю у віці.

Дослідниками біографії Ніцше було пораховано, що він двадцять три рази відвідував сімейство Вагнерів у Трібшені. У цій вагнерівській атмосфері поступово виникала, обговорювалась і була завершена перша масштабна філософсько-філологічна праця Фрідріха Ніцше «Народження трагедії з духу музики», яку присвятив він своєму кумирові. Якщо реакція на вихід з друку цієї книжки серед наукових кіл була негативною, сміливість думок і оригінальність манери викладу автора не були сприйняті належним чином, то у Трібшені захоплення виявлено одразу у найпалкіших висловах. Однак уже в цій реакції можна було відчутти зародок майбутніх непорозумінь, образ, тріщин, що надалі все більше розширювалися.

Вагнер сприйняв молодого вченого, який талановито володів пером, мав широкі наукові знання у царині старогрецької культури, як свого безумовного апологета, місія життя якого повинна полягати у самозреченні і пропаганді виключно вагнерівських ідей. У ті часи композитор дійсно мав потребу у таких відданих бійцях за його справу, бо наближався до здійснення найсмівливіших своїх планів. Як і кожен геніальний митець, він був егоцентристом у тому розумінні, що ладен був підкорити і власне життя, і долі всіх, що знаходилися поруч, служінню власному генію.

У Базельському університеті Ніцше здружився з професором теології Францем Овербеком, також хорошим музикантом. Часто вони із задоволенням грали разом фортепіанні дуети. Це стало поштовхом для написання у дуетній формі кількох музичних композицій. На той час стиль його повністю склався. Він був близький не до Вагнера, а швидше до інструментальних творів Брамса, який вважався антиподом принципів «веймарської школи» Вагнера – Ліста. Як і у творчості Брамса, романтична надмірна емоційність і свобода самовиразу стримуються внутрішньою зосередженістю, відмовою від зовнішньої ефектності віртуозних прийомів, економією виразових засобів, інколи переплавленням рис барокового стилю.

В один з приїздів у Трібшен Ніцше взяв із собою партитуру Брамса і поклав її на рояль. Ноти були в червоній обкладинці, не помітити їх було б неможливо. З боку молодого друга Вагнера це був певний виклик. Адже йому було добре відомо, що Брамс ще у 1860 році виступив у пресі із заявою, у якій заперечувалася естетична платформа веймарців і висловлювався протест проти нав'язування декларованих ними новітніх тенденцій усій німецькій музиці. І хоча згодом у Відні Вагнер і Брамс спілкувалися без видимої ворожнечі, виявляти за-

цікавленість музикою вагнерівського антипода на його ж власній території було надто небезпечно.

Вчинок Ніцше означав захист його власних прав і власної дороги. Розлючений хазяїн зробив страшенний скандал, нагримав на винуватця, правда, потім сам з гумором згадував усю історію. Однак слід в душі Ніцше вона залишилася.

Не тішило молодого друга і ставлення Вагнера до його композиторських спроб. Вони сприймалися явно прохолодно, у той час як філософські й філологічні студії на перших порах всіляко підтримувалися. На відміну від вагнерівського найближчого кола, Ліст виявив прихильність і до композиторських праць Ніцше. І все ж Ніцше не кидає писати музику, повертаючись до раніше створеного, вдосконалюючи первинні задуми. Цікаві метаморфози пережила п'єса під назвою «Відгуки Сильвестрової ночі». Її остаточна версія у вигляді фортепіанного дуету була завершена у 1871 році і відправлена 25 грудня Козімі Вагнер як подарунок на день її народження. Згодом її було продемонстровано Козімою і Ніцше Вагнеру та його гостям. Мабуть молодий композитор цінував цю свою роботу, бо перша версія з'явилася ще у 1864 році як розгорнутий камерний твір для скрипки і фортепіано. А через десять років інтродукцію він використав як частину двох оркестрових п'єс. Щодо фортепіанного дуету, то він свідчить про зростання майстерності Ніцше-композитора, його відчуття колориту, природності побудови розгорнутої форми, що складається з кількох контрастних розділів.

П'єса починається з тиші і закінчується поступовим віддаленням та згасанням звучності. Поступово картина ніби оживає в уяві і набуває сили. Ніцше майстерно показує, як долаються настрої самотності, скорботно-пристрасний вигук розчиняється у святковому передзвоні. Лейтмотив радісного передзвону стає наскрізним, набуваючи різних відтінків. Позитивне ставлення композитора до свого твору відбилося у самому факті його дарунку і виконання перед вибагливою аудиторією.

Вихід у світ «Народження трагедії», напружене чекання офіційної реакції академічних кіл і відгуків друзів, яким було надіслано книгу, співпали з вибором Вагнером місця для побудови фестивального театру, де повинна була відбутися прем'єра «Персня нібелунга». Напередодні свят з приводу закладання першого каменю у фундамент майбутньої будови у невеличкому місті Байройт Ніцше завершує ще один значний музичний твір, увертюру «Манфред-медитація». Написана після холодного прийому «Відгуків Сильвестрової ночі», ця увертюра мала внутрішню спорідненість з останньою. Ніцше не завагався представити новий твір на суворий суд, виконавши його перед вагнерівським сімейством у Байройті у травні 1872 року під час урочистостей з приводу закладання фундаменту Фестшпільхауза.

Можна вважати, що момент було обрано не дуже вдало. У ці дні все було сконцентровано навколо майбутньої грандіозної затії. До того ж загальний ентузіазм викликало виконання під орудою Вагнера Дев'ятої симфонії Бетховена у старовинному маркграфському театрі у присутності численної публіки і почесних гостей урочистостей. У такій особливій атмосфері твір Ніцше не мав шансів на уважне прослуховування і щирий прийом.

Між тим звернення до байронівського Манфреда як героя увертюри відбиває зацікавленість Ніцше цим образом, у якому він вбачав фаустіанські риси і називав «уберменш», надлюдиною. Захопленість поемою Байрона сягала ще часів товариства «Німеччина», коли Ніцше читав уголос твір англійського поета-романтика. Можна згадати, що музику до «Манфреда» написав Шуман, однак у вагнерівських колах вона не вважалась достатньо вартісною.

В увертюрі, викладеній автором у версії для двох фортепіано, відчувається його активний рух назустріч лістівсько-вагнерівській стилістиці. Складнішою стає гармонічна мова з раптовими модуляціями, альтерованими гармоніями, низкою нерозв'язаних дисонансних акордів. Діатоніці ясного, пластичного викладу пісенних мелодій у його романах тут протистоїть хроматизація, розірваність мелодичних ліній, короткі характерні мотиви-вигуки, запитальні інтонації, патетичні проголошення. Ускладнюється і фортепіанна фактура. В образному строї відчувається близькість до сі-мінорної сонати Ліста, особливо у вступному тривожному тремоло і низхідному ході на його фоні, що створює фатальну атмосферу і скріплює твір наскрізним образом. Як і в інших своїх творах, автор майстерно використовує регістрові контрасти звучання фортепіано. В увертюрі відсутній самотійний ліричний образ, що компенсується колористичними ефектами, зупинкою безперервного руху, переходом у «небесний» високий регістр, розрідженням фактури. Можна уявити, що при продовженні творчих спроб у цьому ключі Ніцше подолав би недоліки, які притаманні не лише його творові, але є небезпечними вадами всього лістіанства. Це небезпека впадання у надмірну афектацію, імпровізаційність загальної побудови, відсутність чіткої логіки формотворення. У подібній імпровізаційній афектованій манері писали численні автори, що йшли слідами Ліста. Ці ж риси видавалися зовсім неприйнятними у творчості самого Ліста такому вірному прихильникові суворих класичних канонів, як Брамс.

Ніцше прагнув далі працювати над увертюрою, перетворивши її на симфонічний опус. Щоб упевнитися в можливості такого перетворення, він для відгуку надіслав ноти Гансу фон Бюлову. Для розуміння причини нищівно негативної реакції Бюлова треба згадати, що з вагнеріанського табору останній встиг на той час перейти до музикантів, які гуртувалися навколо Брамса і були добре обізнані з поглядами останнього на лістіанський напрямок сучасної музики.

Категоричність суджень Брамса впізнається у відповіді, яку одержав від Бюлова Ніцше: «Ви, між іншим, самі визначили Вашу музику як “жахливу” – такою вона і є, більш жахливою, ніж Вам видається, хоча й не небезпечною суспільно, однак гірше: небезпечною для Вас самих, що не зміг відшукати дурнішого засобу вбити надлишок часу, ніж на такий манер гвалтуючи Евтерпу»¹.

Психологічне підґрунтя цієї вбивчої і жорстокої оцінки пов'язане з невиліковними образами, які Вагнер і його теперішня дружина, мати двох дочок Бюлова, що були позбавлені опіки рідного батька, нанесли колишньому другу, прихильнику і пропагандисту музики Вагнера, учню Ліста і першому чоловікові його дочки. Мабуть Ніцше підсвідомо асоціювався з усім вагнерівським оточенням. Душевні рани Бюлова були настільки свіжі, що він через знищення музики Ніцше здійснив своєрідний акт помсти. Так само вчинить згодом сам Ніцше від-

¹ Ніцше Ф. По ту сторону добра и зла Казус Вагнер. Антихрист. Ессе Номо. – Минск, 1997. – С. 522.

носно Вагнера, коли буде розправлятися у своїх писаннях з колишнім найінтимнішим другом і кумиром.

Відгук Бюлова не змогло пом'якшити передане через Вагнера прихильне ставлення Ліста до музики професора Ніцше. Стосунки з Вагнером поки що видаються безхмарними. Останній виступає у пресі з відкритим листом на захист філософських поглядів і творів Ніцше. У відповідь молодий друг зізнається: «Я уникнув у своєму житті великої небезпеки – ніколи не зблизитися з Вами і не пережити Трібшен і Байройт»¹.

Коли ситуація з побудовою театру ускладнюється за відсутності необхідних фінансових надходжень, Ніцше готовий самовіддано кинутися в бій за вагнерівську справу, нехтуючи власним часом і здоров'ям. Він пише сповнений запалу і гніву заклик до німецької нації, який повинен спонукати німців відчувати сором і дати гроші. Однак зібрання представників вагнерівських товариств, низка яких на той час уже діяла, відхилило текст Ніцше. Вагнер з цим погодився, чим страшенно образив свого відданого прихильника. Образи і розчарування потроху накопичувались і далі.

Тим часом з'являються ще два невеличких твори Ніцше. Один з них – це присвята до весілля Габріеля Моно і приймачки Герцена – Ольги Герцен. Імена молодих зашифровано у подвійній назві фортепіанного дуету: *Monodie a deux (Lob der Barmherzigkeit)*, тобто «Монодія двох» (Хвала милосердю). Нарешті у квітні того ж 1873 року завершено «Гімн дружбі». Значно пізніше, уже у 1882 році, до нього було додано текст молодої жінки російського походження Луї Саломе. Цю жінку, з якою Ніцше хотів одружитися, однак отримав відмову, він називав персоніфікованим втіленням власної філософії. Так само він розцінював і створений нею текст, що одержав назву «Молитва до життя». Твір цей існує і в оркестровій версії. Ніцше бажав, щоб «Молитва» розглядалася як доповнення і роз'яснення до його філософських ідей, бо, за його переконанням, слова підлягають різному, у тому числі неправильному тлумаченню, і лише музика здатна точно передати вкладений автором зміст. На жаль, «Молитву до життя» ніяк не можна назвати найкращим здобутком Ніцше-композитора. У ній відчувається якась натуга, коротке дихання моментів героїчного поривання, що видаються і самі по собі штучними, і швидко згасають у пониклих фразах.

Після 1873 року Ніцше вже не писав музики, хоча свого дару імпровізатора не втратив навіть у сумні роки божевілля. 1873 рік став прощальним і у його відданій до самозречення дружбі з Вагнером. У їх спілкуванні все більше відчувається розбіжність поглядів. Ніцше вже ступив на власний страдницький шлях «мученика пізнання», як його влучно охарактеризував К. А. Свасьян². Вагнер був повністю захоплений підготовкою до центральної події всього його життя – завершення будівництва і відкриття Фестшпільхауза у Байройті, де влітку 1876 року вперше прозвучить грандіозний цикл «Персня нібелунга». Йому явно не до того, аби стежити за складними поворотами і душевними кризами, які переживає молодий друг. Він навіть не звертає уваги на прихований підтекст у третьому «Невчасному роздумі» Ніцше, що мав підзаголовок «Вагнер у Байройті». Ніцше віддавав у ньому останню шану людині, яку так палко любив,

¹ Там само.

² Див. прекрасно написану статтю К. А. Свасьяна у цитованому виданні творів Ніцше.

і прощався з власним щасливим минулим. При уважному прочитанні тут можна було помітити відстороненість автора, його неповне злиття з предметом. Однак зайнятий своїми справами Вагнер цього не помітив. Він нашвидкуруч пише листівку, яка для Ніцше звучить занадто промовисто: «Друг! Ваша книга неймовірна! – Звідкіля у Вас такий досвід щодо мене? Приїздіть швидше, привчіть себе на репетиціях до вражень»¹. Такту у такій подяці було не більше, ніж у досить незграбних побажаннях дворічної давності: «Вам варто було б одружитися або написати оперу; те й інше було б для Вас корисним, байдуже, у хорошому чи поганому варіанті. Як на мене, краще одруження»².

На прем'єру «Персня нібелунга» Ніцше поїхав неохоче, лише завдяки умовлянням друзів. Усе, чим він недавно так захоплювався, тепер здалося фальшивим. Актора, який працює на публіку, він побачив і в постаті свого друга, з яким поруч проводив такі незабутні роки у Трібшені. Тепер той Вагнер, якого він знав, ніби назавжди зник. Пройде зовсім мало часу, і їхні шляхи розійдуться остаточно. Вихід у світ книги Ніцше «Людське, занадто людське» викличе не лише різке неприйняття Вагнера, але й публічні випадки на адресу колишнього друга, занадто прозорі, хоча й без згадки його прізвища.

Розрив з Ніцше дався нелегко й Вагнеру. Ще у січні 1878 року він надсилає молодшому другу і колезі текст «Парсифаля», що викликає у Ніцше роздратування. Він знаходить тут «більше Ліста, ніж Вагнера і дух Контрреформації». Якщо для автора майбутнього «Антихриста» здавалося фальшивим перетворення колишнього бунтівника у ревного католика, яким він бачився зі сторінок «Парсифаля», то Вагнер, натякаючи на Ніцше, зверхньо описує цілий загін німецьких професорів. Один з них виступає, за його іронічною характеристикою, у позі «безтрепетного судді всього людського і божественного», демонструє той особливий скепсис, що заставляє спочатку відмовитися від прийнятих поглядів, а потім знову до них повернутися, «чим створюється постійний коловорот навколо себе»³.

У душі Ніцше zostалися образа й біль. При згадці про кращі дні й місяці свого життя його огортав сум, підіймалася буря суперечливих почуттів. Знищувач усіх накопичених людством догм і цінностей скидає з п'єдесталу і колись найдорожчого йому кумира. Вагнер ввижається йому лицедієм-спокусником, його мистецтво названо декадентським – свідченням глибокої кризи всієї європейської культури. Найдивніше те, що туринський лист під назвою «Казус Вагнер» з'являється через п'ять років після смерті автора «Парсифаля». І мертвим Вагнер залишається йому небайдужим, Ніцше думає про нього, виливає свій гнів на сторінках памфлетів у той час, коли вже сам знаходиться на небезпечній межі. Справжнє ставлення до музики знищеного кумира не може приховати надмірне вихваляння «Кармен» Бізе. З'являється на цих сторінках також ім'я Брамса, однак чого варта ця характеристика! Майстер копіювання, чий талант живиться «меланхолією нездатності». «Брамс зворушливий, доки він таємно мріє або сумує з приводу себе – у цьому він “сучасний”, – він стає холодним,

¹ Ніцше Ф. По ту сторону добра и зла Казус Вагнер. Антихрист. Ессе Номо. – Минск, 1997. – С. 525.

² Там само, с. 524.

³ Випади проти Ніцше без назви його прізвища є у статті Вагнера «Публіка і популярність» (Вагнер Р. Избранные работы. – М, 1978. – С. 644–645).

дачу, как и рост собственной души – с её женской сущностью, то есть Анимой в мужчине, и мужской – Анимусом в женщине. В «Фаусте» Гёте и в других произведениях, где будет действовать та же модель, Анима и Тень предстают в виде неких бинарных оппозиций, в которых второй член – лишь негативный отпечаток качеств первого. Это наивность – искущённость, простодушие – двуличность, набожность – безверие, бесхитрость – лукавство, чистота – пошлость, доверие – скепсис, доброта – озлобленность, открытость – скрытность, восторженность – саркастичность.

В оперном искусстве фаустианская модель выступает в разнообразных модификациях, в том числе в значительно видоизменённых сравнительно с «Фаустом» Гёте вариантах. В роли теневых могут выступать сразу несколько персонажей, часто это олицетворения образа мыслей, поведения, людского типа, сходство с которыми пугает героя. Сама возможность их идентификации решительно отвергается как грозящая личности опасность, может вызвать раздражение, толкающее к эпатажным поступкам. Вспомним, как в опере Вагнера в сцене состязания певцов повёл себя Тангейзер! Он почувствовал опасность затеряться в массе мало различимых как индивидуальности миннезингеров. Сменявшие друг друга певцы вдруг показались ему бледными тенями, неспособными воспеть истинное чувство, прославить любовь как всепоглощающую жизненную стихию. При этом он впал в состояние одержимости, сужения сознания в вихре чувственной бури.

Взорвавшись гневом и спев гимн Венере, Тангейзер как бы потерял ориентацию в реальности. Тени ополчились на него, при этом он словно забылся и вернулся в своё уже пережитое прошлое. Это было отступление и поражение, так как ранее он по доброй воле оставил царство Венеры, навсегда с ним расплотившись.

Спасение и тут пришло со стороны жертвенной женской любви. Коллизия Тангейзера – Елизавета близка линии Фауста – Маргариты. Если усматривать в Елизавете персонифицированную Аниму главного героя, можно сказать, что самое сокровенное в нём не затронуто грехом и бурей терзающих его страстей. Душа его, как была, так и осталась целомудренной христианкой. Именно поэтому Всевидящий и Всеведающий Господь простил грешника, заставив расцвести посох отказавшего ему в милосердии Папы.

Очень любопытно, кому поручено сыграть роль Тени в «Евгении Онегине» Чайковского. Проблема героя в первых картинах оперы связана с тем, что его собственное внутренне содержание оказалось заслонено Персоной, образом разочарованного светского человека. Само это разочарование напоминает известные первобытным народам состояния «потери души», или – как описывает их К. Юнг, – понижения интенсивности сознания, при котором исчезает всякое желание действовать, человеком овладевает апатия, ослабление жизненной энергии. Не узнав персонификации Анимы в образе Татьяны и прочитав ей заученным голосом наставление, Онегин тут же попал в собственные ловушки, в плен своей Анимы, одновременно повея борьбу с мнимой Тенью. По словам Юнга, «обращённая к миру Анима непостоянна, капризна, вздорна, неконтролируема и подвержена эмоциям, склонна, двулика и загадочна»¹. Это почти точное опи-

¹ Юнг К. Синхроничность. – Рефл–Бук–Вакслер, 1977. – С. 151.

сание странного поведения Онегина на балу у Лариных, где он начинает ухаживать за Ольгой, зачем-то вызывает ревность Ленского, злится, делает глупости, ведущие к вызову на дуэль. Масла в огонь подливает комически преданный сентиментальный Трике. Именно его Онегин принимает за Тень, после чего окончательно теряет контроль над своими эмоциями. По остроумному замечанию Юнга, вышедшая из повиновения Анима отличается плохим вкусом и склонностью окружать себя низменными людьми. Подобные внутренние недуги Онегин мгновенно проектирует вовне, сердито реагируя на раздражающе низменное общество в доме Лариных.

Герои фаустианского типа, а к ним можно отнести Летучего Голландца и Тангейзера у Вагнера, Онегина и Германа у Чайковского, вердиевского Отелло и уникальный женский вариант типа – Кармен Бизе, в экспозиционных сценах находятся в кризисной ситуации окончания жизненного цикла, исчерпания прежних целей. Это может быть довольно затянувшийся момент перехода, как в самом «Фаусте» у Гёте или в «Евгении Онегине». Начало нового витка может быть заявлено самим героем сразу же, как у Германа. Разрыв с недавним прошлым занял всю первую картину в «Тангейзере». В новый жизненный цикл Отелло Верди вступает, прибыв с молодой женой на Кипр, куда только что получил назначение. И Голландец встречает на берегу отца Сенты в момент окончания семилетнего срока, когда ему позволено предпринять очередную попытку отыскать верную подругу. Что касается Кармен, то её жизнь измеряется циклами очередной влюблённости, и она начинает с выбора нового возлюбленного.

Каждый такой кризис несёт с собой обновление всех жизненных сил, рождение новых целей, что символически соответствует второй молодости. Именно любовь – внезапная, исключительная – приносит чувство обновления и возвращения в молодость. Но сама любовь изначально как бы построена на риске, вызванном выбором партнёра. В основе каждого такого выбора лежит неравенство, которое предстоит обойти, насильственно сломать, а когда это достигается, то следствием неизбежно оказывается нечистая совесть. Все героини, избираемые фаустианским героем, укоренены в своей среде, но эта среда не является привычным местом обитания их избранника. Последний для окружения возлюбленной – всегда в той либо иной мере пришелец, чужой. Разным является социальный статус, а также многое другое, вплоть до цвета кожи в «Отелло», или здесь же немалой разницы в возрасте (последний мотив видим и в «Мазепе» Чайковского).

Для усиления чуждости героя миру его избранницы появляются в её окружении реальные либо возможные соперники, а также второстепенные персонажи с аналогичной функцией. Кроме претендентов на её руку и сердце, это еще и родственники, прообразом которых стал гётевский Валентин. Герою предстоит прорвать мощное кольцо обороны, порой ценой гибели тех, кто наиболее самоотверженно охранял незыблемость устоев мира героини. Даже если реально такие персонажи не гибнут, то оказываются сильно травмированы морально. В ситуации неравного союза, потребовавшего нарушения традиций данной среды, её моральных норм и запретов, появление соперника, пусть даже мнимого, как Кассио, составляет неизбежное следствие изначального соотношения сил.

Тип отношений по модели Фауст – Маргарита не имеет никаких позитивных перспектив, ведущих к счастливому финалу. Такая любовь обречена быть разрушительной для одной из сторон или для обеих. Чтобы усилить этот мотив, в «Фаусте» Шпора по договору Мефистофеля с главным героем последний не имеет права жениться. В «Отелло» неравенство партнёров вызывает все последующие трагические заблуждения. Комплекс в психике Отелло – закалённого в битвах храброго генерала, знавшего любовь только в том сниженном продажном варианте, который она приобретала на войне, – вызван браком с юной аристократкой, неопытной, наивной, недостижимо прекрасной. Этот комплекс собственной неполноценности оборачивается подозрительностью, чувством скрытой опасности. Комплекс сливается с эго-личностью Отелло, вызывая состояние одержимости. Вот как подобное состояние описывает К. Юнг: «... Некоторое содержание, идея, или часть личности получают власть над индивидом по той или иной причине. Содержания, вызвавшие одержимость, проявляются как специфические убеждения, идиосинкразии, застревание и т. д.»¹.

Тенью Отелло, выступающей под маской верного подчинённого, становится Яго. Можно предположить, что в Кредо, вернее в Антикредо Яго раскрывается теневая сторона психики самого Отелло. Жестокий опыт, связанный с кровью, смертями, ненавистью и коварством противника, низкой ценой человеческой жизни, породил в нём скепсис, безверие, подозрительность, разъедающие изнутри образ прекрасной возлюбленной как незатронутый коррозией идеал. Если тень, персонифицированная в Яго, оказывается тайным режиссёром действий героя, то теневая сторона личности Отелло, овладевая его эго-сознанием, проявляется в резкой смене поведения. Он становится груб, нетерпим, раздражителен, пугает окружающих агрессивностью, оскорбляет на людях жену. По Юнгу, подобные признаки характерны для поступков человека, попадающего в плен своей тени: «Во всех возможных ситуациях он предпочитает производить неблагоприятное впечатление на окружающих. ...Он живёт ниже своего уровня, и, в лучшем случае, добивается того, что ему совершенно не приличествует. И, если для него не находится ступеньки, о которую можно было споткнуться, он создаёт её сам для себя...»². Как бывает во всех случаях нарушения баланса сознания с бессознательным, архетипы бессознательного, овладевая эго-личностью, отбрасывают её на нижние, примитивно-архаические уровни психического развития. Так и в Отелло с неизбежностью просыпается неистовый дикарь, варвар, который не может контролировать свои вспышки ярости, гнева, одержим жаждой мести.

Слияние дон-жуановской и фаустианской модели мы наблюдаем в первом оперном «Фаусте», написанном Л. Шпором. В последующих вариациях стабильной остается трактовка мужского героя как обаятельного искусителя, не брезгующего ни аристократками, ни женщинами более низкого происхождения и по отношению к женскому миру выступающего в роли разрушителя. В «Риголетто» Верди мы видим следы фаустианской модели на фоне преобладающих в фигуре Герцога дон-жуановских черт. Здесь доведено до символа неравенство партнеров: Герцог и дочь шута. Образ Риголетто выступает в двойной функции: с одной стороны, это как бы трансформированный Валентин, готовый до конца

¹ Там же, с. 149.

² Там же, с. 150–151.

защищать родную кровь и мстить обидчикам, с другой – тень Герцога, вобравшая худшие качества легковесного соблазнителя. Если господин обладает дон-жуановской гениальной чувственностью и в этом плане сходством с самим богом Эросом, то шут циничен, злобен, саркастичен, помогает хозяину находить его жертвы с холодным сердцем, злорадно наблюдая их гибель. В отношении придворных к этой неразлучной паре четко проводится демаркационная линия: тень ненавидима сильнее её владельца. Симптоматичен в этой опере выход теневого образа на первый план, сопровождаемый как бы его очеловечиванием и психологизацией. Этому предшествовал аналогичный психологический ракурс воссоздания образа дьявола в опере «Роберт-дьявол» Дж. Мейербера – Э. Скриба. Тень здесь – не главный герой, а его мрачный таинственный спутник Бертрам-Мефистофель. Но в отличие от неуловимо ускользающего от всяких отвердевших характеристик гётевского Мефистофеля, которому несомненно чужды любые человеческие переживания, Бертрам Мейербера выступает одновременно как дьявол-искуситель Роберта и его любящий отец. На столкновении отцовских чувств и, так сказать, профессионального долга служителя преисподней и строится основная коллизия данного образа. Отсюда остается лишь один шаг до превращения подобного персонажа в главного героя.

Пьеса Гюго «Король забавляется» и опера Мейербера появились фактически одновременно. Гюго лишь на год опередил оперу Мейербера. В опере Верди «Риголетто» фаустианско-дон-жуановские аллюзии действуют ещё активнее, чем в пьесе, что связано с углублением и переакцентировкой характера Герцога. Сохраняется и мотив жертвенной женской любви. Джилда – одна из вариаций Гретхен, живущая в замкнутом и ограниченном мире, сохраняя гармонию и чистоту души. Разрушительная буря, которая пронеслась над её жизнью, вызывает рост её личности, усложнение и расширение диапазона её переживаний. Этот рост завершается поступком: самопожертвованием, которое, как и в «Фаусте», ведёт к двойным последствиям. Риголетто, подобно не только Валентину, но и Мефистофелю, терпит сокрушительное поражение в момент, казалось бы, уже достигнутого торжества. Можно предположить и то, что высшим судом Герцог будет оправдан любовью двух спасших его жизнь женщин.

Следующая за «Риголетто» опера Верди содержит симптомы смены знаков исходной модели, сигнализируя наступление новой, постромантической эпохи. Мужчина и женщина меняются ролями. Искусительницей оказывается главная героиня. Встреча с ней разрушает равновесие и благополучие мира, к которому принадлежит Альфред. Поэтому персонажи-хранители устоев появляются на стороне мужского образа. Жорж Жермон – модифицированный Валентин и Мефистофель одновременно, как и Риголетто. Отец выступает при этом как тень сына, сходство с которой последний не хочет признавать. Отгораживаясь от теневых сторон собственной личности в облике иного персонажа, Альфред сам попадает во власть своей тени в сцене у Флоры. Вопреки своему воспитанию, искренности своих чувств к Виолетте, он грубо её оскорбляет публично – и тем самым выдаёт притаившееся в бессознательных глубинах психики отношение к ней как к низшему, падшему существу, виновнице его бед и его собственного падения. Характерно, что Виолетту здесь никто не защищает, она оставлена наедине со своими проблемами. Поэтому единственным для неё выходом остаётся естественное исчезновение, физическая смерть. Как и в фаусти-

анской модели, смерть героини трактована как очистительная жертва, спасающая и искупающая грех героя. Признак более либерального отношения к бесу-искусителю в лице Жоржа Жермона проявляется в финальном акте, где Жермон появляется в паре с раскаявшимся сыном. Это в чём-то может напомнить благодушное поведение Мефистофеля в момент смерти Фауста, когда он увлётся ангельским пением и самими ангелочками, прозевав душу украденного из-под носа доктора. Возможность такого же финала примирительной миссии Жоржа Жермона отнюдь не исключается. Трудно предположить, что после смерти Виолетты Альфред станет добродетельным буржуа и женится, согласно воле и ожиданиям отца. Косвенно об этом свидетельствует биография Дюма-сына, воплотившего в своей пьесе «Дама с камелиями» собственный жизненный опыт. Его конфликт с Дюма-отцом так и не прекращался до конца жизни последнего. Постоянный бунт сына против отца и черт его натуры, воспринимавшихся как чуждые и враждебные, был очень близок коллизии борьбы человека с его тенью.

Важным симптомом изменения сложившихся в европейской культуре и запечатлённых в фаустианской модели отношений полов стала опера «Кармен» Ж. Бизе. Здесь оппозиция мужское – женское как бы перевёрнута. В фигуре Кармен фаустовское и мефистофельское слиты воедино. Она выступает в роли искусительницы, вторжение которой в консервативный, устойчивый мир солдата Хозе разрушает эту устойчивость и превращает героя в бесприютного изгоя поневоле. Покинув свою среду, он остаётся чужаком и в обществе контрабандистов, то есть в окружении Кармен. Обладая дон-жуановской чувственной гениальностью, Кармен полностью утратила способность к женской жертвенности в любви. Взамен этого она заразилась от своих предшественников-мужчин неудержимой жадой самоутверждения, которая привела к утрате равновесия сознательных и бессознательных сил её личности. Её вышедший из-под контроля, пренебрегаемый Анимус, негативные свойства которого она переносит на Хозе, представляется ей раздражающе упрямым, назойливым, «словоблудным спорщиком и деспотом», как характеризует подобные ситуации К. Юнг¹.

Что касается самого Хозе, то его отгороженность от мира Кармен подчёркнута введением образа Микаэлы, которая совмещает в себе две функции: соперницы-невесты и матери, вестницей которой она постоянно является. Это двойное препятствие легко преодолевает Кармен, но для самого Хозе пренебречь им не так просто. Разрыв со своей средой оттягивается до финального акта. Здесь Хозе освобождается от всего, что составляло его персону любящего сына, добропорядочного гражданина и верного долгу солдата. Рост его личности завершается разрушительной бурей и способностью к самостоятельному поступку. Кармен проявила неуклонную решимость избавиться от назойливого Анимуса, выбрав взамен Тореадора, героя-персону, все свойства которого сведены к ролевой функции «звезды», кумира толпы. При этом в свою самость она ещё на начальной стадии действия синтезировала тень, персонифицированную в теме рока. Встреча с тенью в сцене гадания укрепила её волю, решимость следовать велениям собственной судьбы, но в сфере бессознательного это означало тупик, подчинение саморазрушительной стихии. Её столкновение с Хозе в финале функционально равнозначно такому поступку, как самоубийство, что впоследст-

¹ Там же, с. 151.

вии подтвердится у Массне оперной трактовкой гётевского «Вертера». Кармен вызывает на себя роковой удар ножа Хозе в состоянии одержимости собственной тенью. Как уже отмечалось, это является симптомом сужения сознания и «потери души». Таким образом, героиня Бизе унаследовала весь комплекс проблем, с которыми сталкивались герои-мужчины в предшествующих операх с фаустианской моделью в основе сюжета. Усложнилась при этом развязка.

В отличие от героинь, выстроенных по образцу Маргариты, Хозе не проявил способности к самопожертвованию в пользу разрушившей его жизнь искусительницы. Потому в посмертной судьбе Кармен ходатайство чистой жертвенной любви не сыграет той же искупительной роли, как в случае с Фаустом, в истории Голландца, Тангейзера, соблазнителя Джильды, раскаявшегося Альфреда Жермона. Вопрос катарсиса здесь усложняется даже по сравнению с историей романтического наследника Фауста Манфреда. Всё же для Хозе авторы ещё оставляют шанс, не превратив его окончательно в вариацию женского типа.

В «Отелло» Верди подводится черта под всеми осуществлёнными в опере XIX века вариациями фаустианской модели. Отелло-генерал впитал привычки военной среды, где отношения между людьми определялись исключительно ролевым поведением, и где каждый человек в глазах вышестоящего оставался подчинённым, сросшимся со своей ролью, подобно тому, как роль командира поглощала в её носителе все иные свойства личности. Как уже говорилось, этим воспользовался Яго, скрывавший свою истинную суть и создававший ситуации, которые крылись в неосознанных ожиданиях и опасениях самого Отелло.

Кассио удобно подошел к роли персонажа из сновидения Отелло, где последний видит себя молодым, красивым, белокожим аристократом, во всём соответствующим своей прекрасной возлюбленной. Острота ситуации усиливается наивным неведением Дездемоны. Подсознательно она ощущала дистанцию в своём неравном браке как своё право на безраздельное господство над волей и чувствами господина. Сложный внутренний мир Отелло остался для неё закрытым вплоть до финального акта. В тот миг, когда она решилась заглянуть в эти тёмные глубины чужой души, и она преобразилась, из красивой игрушки превратилась в личность, способную осознать трагизм происходящего и лицом к лицу встретиться со смертью. Её невинная жертвенная смерть, хотя и не добровольная, стала аналогом смерти вагнеровской Елизаветы, послужившей посмертным искуплением для Тангейзера. Перед собственной кончиной Отелло очищается, в его душе восстанавливается во всей чистоте образ возлюбленной (звучит «тема поцелуя» из любовного дуэта первого акта). Аналогичное очищение переживает перед смертью и Герман в «Пиковой даме», что также отмечено реминисценцией темы любви. Через мотив искупительной жертвы в обоих случаях, как это было и в «Фаусте», обретают глубину и динамику женские образы, диапазон которых без этого остался бы сужен.

В «Евгении Онегине» тоже приносится жертва, но другого рода. Страсть Онегина к Татьяне предстает как не подлинная, лишь имитация истинного чувства. Герой не находит собственных слов для её выражения, повторяя текст письма Татьяны. В этом проявляется неизлечимость его недуга. Поэтому не жизнь героини, а сама любовь должна быть принесена в жертву долгу. Победа долга означает крах личности Онегина, за которым не просматривается возможность восстановления. Ведь на его совести – убийство друга, его второго

«я», лучшего, что в нём самом было озарено светом этой юношеской дружбы. С той поры он остаётся одержим собственной тенью. Состояние одержимости, стихии разрушительной, определяет и характер его внезапно вспыхнувшей страсти к Татьяне.

Как можно было видеть, фаустианская модель, тесно увязанная с исходной героцентристской концепцией, сыграла важную роль в сюжетообразовании и внутренних коллизиях целого ряда наиболее популярных опер XIX века, принадлежащих как романтической, так и постромантической эпохам. Скрытые связи с этой моделью помогли обнаружить архетипы бессознательного, которые были выявлены аналитической психологией К. Юнга и представлены в ней как Эго, Тень, Анима, Анимус, формирующаяся Самость.

Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 13. Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. – Київ, 2000.

МЕФИСТОФЕЛЬ НА ПОДМОСТКАХ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА И ОБРАЗ ВОЛАНДА В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

По признанию много лет изучавшего творчество В. Гёте Рудольфа Штайнера, ему не удалось – при всей очевидной художественной достоверности образа Мефистофеля найти в последнем единую и цельную личность, не удалось составить целое из всего, что говорит Мефистофель¹. С подобной трудностью сталкивались и другие исследователи творчества Гёте, а также авторы, бравшиеся за сложную задачу перенесения этого образа на сценические подмостки. Заботясь в первую очередь о художественной достоверности персонажа, они не находили способов передачи его философской глубины и мистической таинственности. В их адрес раздавались обвинения в искажении и «опрошении» гётевского замысла.

Подобные обвинения стали общим местом по отношению к популярной опере Шарля Гуно «Фауст» с момента её премьеры в 1859 году. Появившаяся позднее вторая версия «Фауста» Гёте, опера А. Бойто «Мефистофель», была сознательной попыткой её автора вернуть образу масштаб и значение, превратив его в главного носителя идеи противоборства неба и ада. Однако Фауст оказался трафаретным и очень мало похожим на литературный прототип. Этот мало индивидуализированный, полностью укладывающийся в амплуа оперного тенора Фауст не становился добычей могучего, властного, едко-ироничного философа-дьявола по неизъяснимой благодати Высшего Судии и частично по ходатайству равнодушных ко всем тенорам женщин, которых у Бойто, как и у Гёте, две – Маргарита и Елена.

Известно, какую огромную роль сыграли оба оперных Мефистофеля в творчестве гениального русского певца Фёдора Шаляпина. Его работа над образом Мефистофеля, начавшись в 1892 году, продолжалась почти сорок лет. Но всё же, как отмечают биографы и как признавался он сам, этот образ был главным кошмаром и болью, порождая постоянное неудовлетворение сделанным. Одну

¹ Гёте И. В. Тайны. Сказка. Рудольф Штайнер о Гёте. – М.: Энтима, 1996. – С. 135.

из причин подобной неудовлетворённости он назвал, когда увидел знаменитую статую Мефистофеля П. Антокольского. «Мне кажется, что в изображении этой фигуры, не связанной ни с каким бытом, ни с какой реальной средой или обстановкой, фигуры вполне абстрактной, математической – единственно подходящим средством выражения является скульптура. Никакие краски костюма, никакие пятна грима в отдельности не могут в данном случае заменить остроты и таинственного холода голой скульптурной линии»¹.

В этой цитате очень важны слова «взяты в отдельности». Идеал, воплощение которого Шаляпин увидел в скульптуре, никак нельзя было реализовать в условиях сцены. Театральный образ требовал именно конкретности, художественной достоверности. И Шаляпин искал пути, как соединить эти требования с воплощением такой многозначности, абстрактности, которые превращали бы образ Мефистофеля в надвременной символ, в истинного «сына Хаоса, мраком вечным порожденного», как он поёт о себе в опере А. Бойто. Эту трудную задачу, не решённую авторами ни одной из оперных версий «Фауста», Шаляпин решал посредством максимальной активизации внетекстовых, чисто актёрских и исполнительских выразительных средств. Со стороны внешней характерности – грим, костюм, жест, мимика, пластика, со стороны внутренней – это богатство интонационной гаммы, тембровых красок, эмоционально-экспрессивных средств воздействия на партнеров.

Выработанную актёрскую технику Шаляпин блестяще использовал и вне сцены, в концертном репертуаре. И здесь у него был свой образ Мефистофеля, создаваемый во время исполнения песни М. Мусоргского «Блоха». Как это достигалось и как воздействовало на аудиторию, рассказал в очерке, посвящённом Шаляпину, писатель Леонид Андреев. Очерк появился в газете «Курьер» 8 октября 1902 года за подписью «Джеймс Линч» (так Андреев подписывал тогда свои статьи театрального критика). В мастерски написанном эссе писатель обрисовал сцену, в которой Мефистофель-Шаляпин одними лишь музыкально-исполнительскими средствами создаёт незабываемый театральный образ. Рассказывая об этом, Л. Андреев применяет литературные приёмы, с использованием которых мы впоследствии встретимся в романе Михаила Булгакова. В обоих случаях акцент падает не на произносимый текст и его смысл, а на способы произнесения, поведение персонажа и реакцию на его поведение окружающих. Это было подмечено и биографами, характеризовавшими шаляпинские методы создания образа Мефистофеля в «Фаусте» Гуно. Как писал один из них, «он своим гримом, фигурой, движениями, теми или другими приёмами, то необыкновенной подвижностью, огненной живостью, то величавым спокойствием, звуком голоса, игрой лица, непрерывной сменой разнообразнейших оттенков, смехом и подмигиваниями, вызывает к жизни чрезвычайно интересный и картинный образ. Этот образ лежит как-то помимо музыки Гуно, лишь отчасти и только изредка соответствуя ей... Он обрисовывается как-то и помимо текста, по глубине своей превосходя всё, что заключено в словах...»².

Как подметил и передал в своём описании Леонид Андреев, при исполнении «Блохи» Шаляпин переносил главный акцент на то, кто именно её поёт и

¹ Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова. – М., 1985. – С. 170.

² Фёдор Иванович Шаляпин: Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. Шаляпине: В 2 т. – Т. 2. – М., 1960. – С. 76.

какой свой особенный смысл в неё вкладывает. Он воздействует на слушателей изменчивой гаммой экспрессивно-выразительных средств: «Губы улыбаются загадочной, невидимой и страшно тревожной улыбкой; вкрадчивая и добродушная улыбка; смеётся таким весёлым и откровенным смехом; неприятно серьёзен; уста змеятся улыбкой; он смеётся, но откуда этот странный и страшный блеск в его глазах?.. открытая злоба, сатанинское злорадство, дьявольское торжество, глаза мечут пламя... ещё полон воздух раскалённого громового голоса, как уже звучит возмутительный сатанински добродушный смех»¹.

Такая динамичная экспрессивная палитра настолько воздействует на аудиторию, что слушательский зал незаметно трансформируется в собрание немецких обывателей, мирно распивающих пиво и выбитых из привычной колеи странным певцом. Вот как описана Андреевым постепенно меняющаяся слушательская реакция: весёлое недоумение и приятные надежды; эка милый человек... что за чепуха, что за странность? Быть может, это просто шутка? Наверное, шутка. Экий шутник! Физиономии расплываются в приятные улыбки; кто-то начинает тревожно ёрзать – что-то неладное он чувствует в этой шутке; смешно, но что-то загадочное и ужасно неприятное сквозит в этом смехе; у многих мелькает скверная догадка, зачем он так неприлично шутит. Позвольте, позвольте, – что это такое! Это насмешка. Кто этот незнакомец, так нагло издевающийся над кем-то и над чем-то... Что ему нужно? «Смятение. Все вскакивают. На лицах ещё застыла жалкая улыбка одураченных простаков, но в глазах ужас, ноги точно налиты свинцом и не двигаются с места; мёртвая тишина и бледные лица с окаменевшими улыбками... один за другим выскакивают из погребка и молча у стеночки пробираются домой»².

Реакция аудитории, как видим, формируется не как прямой отклик на содержание песни. Само это содержание с самого начала расценивается как абсурдное: «Блоха, которая милее родного брата, – что за странность? Нет сомнения: речь идёт о какой-то блохе. Экий шутник! Что за неприличная нелепость: блоха, которой дана полная свобода при дворе! Зачем он так неприлично шутит?»

Описание всей сцены в чём-то близко меняющейся атмосфере главы 12 романа М. Булгакова «Чёрная магия и её разоблачение» и развязке главы 14 «Слава петуху!» В обоих случаях хохот и улюлюканье, составляющие кульминацию сцены, разрешаются сходным образом. У М. Булгакова «скандал, к удивлению Римского, ликвидировался как-то неожиданно быстро», что самого Римского не только не успокоило, а, напротив, парализовало окончательно. Булгаковской по духу можно назвать и концовку очерка Л. Андреева. После возмутительного сатанински добродушного смеха-хохота Шаляпин-Мефистофель как бы успокаивает обывателей: «Извините, братцы, я, кажется, пошутил насчёт какой-то блохи. Да, я пошутил – не выпить ли нам пивка: тут хорошее пиво. Эй, кельнер!» И братцы, недоверчиво косясь, втихомолку разыскивая у незнакомца предательский хвост, давятся пивом, приятно улыбаются, один за другим выскальзывают из погребка... И только дома, закрыв ставни и отгородившись от

¹ Там же, с. 27–29.

² Там же.

мира тучным телом фрау Маргариты, таинственно, с опаской шепчут ей: «А знаешь, душечка, сегодня я, кажется, видел чёрта»¹.

Искусство Шаляпина подсказало Леониду Андрееву литературный приём. Этим же приёмом пользуется в романе «Мастер и Маргарита» Булгаков, создавая художественно убедительный и одновременно зыбкий ирреальный образ Воланда. Таков он уже в экспозиционных сценах, где является своим собеседником Михаилу Берлиозу и поэту Ивану Бездомному на Патриарших прудах в знойный летний день. В описании его костюма Булгаков как бы следует совету Шаляпина, который однажды проницательно заметил: «Мефистофель, хотя и не должен поражать людей резкими атрибутами сверхъестественного существа, но должен быть во всём, а также в костюме, странен»².

Костюму появившегося перед двумя московскими литераторами Неизвестного придают странность сразу несколько вещей. Он дорогой, заграничный, туфли подобраны под цвет, под мышкой незнакомец держит трость с головой в виде пуделя. Впоследствии, в сумерки, Ивану покажется, что это уже не трость, а шпага. Есть и ещё две странных детали – заломленный на ухо серый берет, соответствующий цвету костюма, и перчатки. «Ишь, и не жарко ему в перчатках», – комментирует про себя поэт. И Мефистофель у Шаляпина в перчатках. Одному из рецензентов в сцене на ярмарке запомнился выразительный красноречивый жест одетой в чёрную перчатку руки³.

Серый цвет тоже имеет шаляпинскую семантику. В опере А. Бойто на праздничном пасхальном гулянии в первой картине шаляпинский дьявол безмолвно кружил в чёрной рясе, «неслышно выплывал из глубины, весь серый и таинственный, как тот сумрак, в котором потонула окрестность»⁴. Окрестность потонет в сумраке и в романе М. Булгакова, когда Иван станет гнаться по улицам Москвы за таинственным консультантом и его шайкой, и только серый берет будет служить ему опознавательным знаком.

Перечисляя приметы Воланда, Булгаков выделяет и такую деталь: «рот какой-то кривой»⁵. На специфические особенности шаляпинской мимики, придававшей лицу искривлённые черты, обращали внимание писавшие о нём критики. Один из них особенно отметил: «рот, разнообразно складывающийся в гримасу насмешки и беспредельного презрения». Хотя в разговоре с литераторами неизвестный и скрывает это презрение, кривой рот как бы сам по себе его выдаёт.

Булгаков указывает возраст незнакомца – лет сорока с лишним. А вот какая дискуссия о возрасте шла по поводу шаляпинского героя в опере А. Бойто. «Говорят, что его Мефистофель слишком стар. Но почему он должен быть молодым? В разговоре с нами Шаляпин сказал: “Мефистофель – существо

¹ Там же, с. 29.

² Гозенпуд А. Русский оперный театр между двух революций 1905 – 1917. – Л., 1975. – С. 38.

³ Там же.

⁴ Фёдор Иванович Шаляпин: Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. Шаляпине: В 2 т. – Т. 2. – М., 1960. – С. 67.

⁵ Все цитаты из романа Булгакова даются по изданию: Булгаков М. Театральный роман. (Записки покойника). Мастер и Маргарита. – К., 1993.

вечно живущее и потому, конечно, он стар, хотя стар по-своему»¹. При указании на возраст Булгаков выбирает срединный вариант, как и при определении роста. Шаляпинский Мефистофель был «росту громадного», Воланд «росту был не маленького и не громадного, а просто высокого».

Теперь проследим за сменой тона и экспрессией высказываний Воланда в его разговоре с московскими литераторами. Он пускает в ход не только интонацию, но и жест, мимику, очень подвижную и быстро меняющуюся. Экспрессия его поведения кажется чрезмерной, если учесть его вид благовоспитанного изысканного иностранца. Выписываем последовательно все изменения: «снисходительно усмехнулся, прищурился, вежливо снял берет, ловко уселся между ними, воскликнул, воровски оглянулся и приглушил голос, сделал испуганные глаза, привизгнул от любопытства, вскричал и завертел головой, испугано обвёл глазами дома, пришёл в восторг, закричал, левый глаз засверкал, сладко усмехнулся, жмурясь как кот, прищурился, рассмеялся странным смешком, внушительно перебил, смерил Берлиоза взглядом, сквозь зубы пробормотал, громко и радостно объявил, твёрдо возразил, вскричал, смеясь, но не сводя несмешающегося взгляда с поэта, воскликнул, веско проговорил, пронизательно глядя на обоих литераторов, вдруг задумался, подтвердил и добавил, ни к селу ни к городу, поманил к себе и прошептал».

Такова выразительная палитра, развёрнутая в первой главе, до рассказа о Понтии Пилате, столь поразившего воображение Ивана. После этого рассказа Воланд начинает со снисходительной усмешки, затем внезапно меняет манеру, говоря то ломанным языком, то без акцента. Меняется и эмоциональное наполнение его ответных реплик: «пугливо оглянулся и заговорил шёпотом, растерянно ответил, горько ответил, тоскливо и дико блуждая зелёным глазом по Патриаршим прудам, вдруг развязно ответил и подмигнул, весело осведомился, расхохотался так, что из липы над головами сидящих выпорхнул воробей, трясясь от хохота, проговорил, внезапно раздражился и крикнул сурово, печально согласился, странно спросил, как будто выздоровел и посветлел».

Эта богатая гамма реакций чем-то напоминает технику немого кино. Содержание разговора может восприниматься при этом как титры-комментарии к основным кадрам. Не менее важны, чем скрупулёзная фиксация особенностей поведения персонажа, реакции его партнёров. Во взаимодействии всё складывается как бы в трёхступенчатый ансамбль голосов, который в кульминации приводит к новому повороту, обострению темпа, достижению финальной стадии последовательно развивающихся взаимоотношений.

Техника построения напоминает тут буффонные оперные финалы, которые также развивались многоступенчато, варьируя отношение входящих в них голосов. В ансамбле у Булгакова разнообразие достигается благодаря изначально заданному разному отношению к собеседнику Ивана и его спутника. На поэта, как мы помним, иностранец с первых же слов произвёл отвратительное впечатление, что и определило общий тон его высказываний, связанный с оттенками растущего раздражения. Берлиозу интуист скорее понравился, или – как уточняет Булгаков – «не то, чтобы понравился, а... как бы выразиться... заинте-

¹ Гозенпуд А. Русский оперный театр между двух революций 1905 – 1917. – Л., 1975. – С. 45.

ресовал, что ли». Заикающееся авторское «как бы выразиться» и определяет колебание тона в начале беседы.

Сама беседа проходит в своём развитии четыре разных стадии. Их характер зависит от того, как воспринимают и про себя именуют своего неожиданного собеседника литераторы. На этапе первом возникает такой набор наименований: «иностранец, иноземец, интурист, заграничный гость, заграничный гусь, заграничный чудак, удивительный иностранец, мелющий чепуху, немец, англичанин, француз, поляк». Берлиоз на этом начальном этапе ведёт себя с достоинством и чуть свысока, демонстрируя хорошее воспитание и высокое социальное положение. Он отвечает учтиво, чуть улыбается, говорит дипломатически вежливо, возражает с сожалением или тихо улыбнувшись. Это длится до момента, пока одна из реплик внезапно не выбивает его из тона и заставляет выпучить глаза от изумления. Иван хмурится, пробует по свойственной ему привычке выразиться вычурно и фигурально, неожиданно бухает, что в голову взбрело, и вообще ведёт себя, как задира.

На втором этапе рождается новая цепочка наименований: неизвестный, незнакомец, неизвестный собеседник, незванный собеседник, развязный собеседник, престранный субъект, а заканчивается всё гражданином, владельцем портсигара, шпионом и русским эмигрантом. Берлиоза впервые начинают мучить какие-то тревожные мысли, он пробует остаться на прежних позициях и даже включить ироническую интонацию, но сам чувствует, что вовлечён в какой-то нелепый разговор. Резкая смена поведения происходит после радостно произнесенной неизвестным фразы «Вам отрежут голову!» Берлиоз после этого сам не свой – криво усмешается, мычит, раздражается, встревожено шепчет. Характер реакций Ивана остаётся прежним.

Третий этап возникает при неожиданном повороте, когда незнакомец, подозреваемый в шпионаже, сурово и настойчиво предлагает показать свои документы и действительно их показывает, почти насильно суёт растерявшемуся редактору. Результатом утраты инкогнито становится новый список наименований: профессор, учёный, немец, странный профессор, историк, специалист по чёрной магии. Берлиоз возвращается к вежливо-почтительной форме и в какой-то момент даже говорит «с большим облегчением и уважением». Но сообщение о существовании Иисуса воспринимает с принуждённой улыбкой. Что касается Ивана, то на данном этапе он помалкивает, сконфуженный превращением шпиона в учёного профессора.

Кульминационный четвёртый этап отделён от трёх предшествующих главой, посвящённой Иешуа и Понтию Пилату. Литераторы настолько ошарашены услышанным, что ищут новую версию и вскоре её находят. Профессор-историк быстро превращается в их глазах в сумасшедшего немца, полумного немца, больного, безумного. Из этих наименований, в конце концов, и выплывает столь важное слово «консультант». В стремительно проносящейся сцене с несвойственной ему прежде экспрессией ведёт себя Берлиоз: спрашивает дрогнувшим голосом, говорит то возбуждённо, то вкрадчиво, то бормочет, то шепчет одними губами, подмигивает расстроенному поэту, обращается к безумному немцу фальшиво-ласково. Он суетится, спешит, сам не сознавая, приближает роковой для себя момент. Эта спешка ещё сильнее подчёркнута двумя тормозящими моментами. Сначала репликой про киевского дядю его на миг оста-

навливает Воланд, потом происходит встреча со странным субъектом, назвавшимся бывшим регентом. Тут Булгаков мастерски вводит очень образный и яркий портрет Коровьева. Цепко схваченные и зафиксированные детали его облика мотивированы стрессовым, крайне возбужденным состоянием Берлиоза, который как бы помимо собственной воли в момент перед катастрофой успеваает почти сфотографировать и мысленно оценить клетчатого гражданина с треснувшим тенором.

Итак, экспозицию образа Воланда в романе можно представить как мастерски разработанный оперный ансамбль или же как сценарий немомого кино. Показательно, что произносимый незнакомцем текст его собеседники воспринимают так же, как воспринимали содержание сатанинской песенки о блохе персонажи очерка Леонида Андреева. Он для них не просто странен, но и абсурден, а в некоторые моменты вызывающе абсурден, провокационен. Вспомним, что и в сложных оперных ансамблях текст редко бывает слышен и адекватно воспринят. Главным оказывается в них динамика поведения, кривая эмоциональных состояний участников.

Известно, что Михаил Булгаков был страстным поклонником оперы, причём произведений самых популярных и расхожих. Любимый им «Фаусг» Гуно относился к их числу. Эту оперу он многократно видел и слышал в общепринятых шаблонных версиях, в исполнениях, как раз и давших повод для появления знаменитой пародии «Вампука, невеста африканская», созданной В. Г. Эренбергом по драматическому фельетону М. Н. Волконского и поставленной в 1909 году в Петербурге в театре «Кривое зеркало». Имел свой устойчивый оперно-вампучный вариант и образ Мефистофеля, запечатлённый в опере Ш. Гуно. Вот некоторые его приметы: острая бородка, усы шилом кверху, брови параллельно усам, повторяющиеся варианты костюма – либо красный при чёрном плаще, либо чёрный при красном. В актёрских приёмах обязательным стало злоупотребление «сатанинскими» позами, кривляние при изображении светского кавалера, гиперболизация шутовства и комизма. Как отмечал один из рецензентов, стереотипен был первый выход героя. Его «подавали из люка, точно хитро разукрашенное жаркое на блюде. Впечатление получалось почти балаганное»¹. Леонид Андреев также вспоминал вампучного Мефистофеля, которого назвал «зубоскалящим пошляком, что вместе с разочарованным парикмахером зря шатается по театральным подмосткам и скверно поёт под дирижерскую палочку»².

Не прав был Андреев лишь в одном. Шатался балаганный пошляк всё же совсем не зря. Михаил Булгаков трансформировал его черты, передав их целой тройке колоритных фигур, составивших свиту основного дьявола Воланда. Таким путём он разрешил в романе проблему, которая не давала покоя Рудольфу Штайнеру и мучила гениального создателя оперного Мефистофеля Фёдора Шаляпина. То есть противоречиво сочетавшиеся в Мефистофеле Гёте черты реализовались не в одном лице, а в ансамбле взаимодействующих персонажей. Возможно, что именно оперная сцена, с традициями которой Булгаков был так

¹ Фёдор Иванович Шаляпин: Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. Шаляпине: В 2 т. – Т. 2. – М., 1960. – С. 68.

² Там же, с. 24.

хорошо знаком, а во время написания романа столкнулся ещё более непосредственно, подсказала ему такое решение.

Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 7. Музикознавство: 3 XX у XXI століття: Збірник наукових праць. – Київ, 2000.

ПОЕЗИЯ АДАМА МІЦКЕВИЧА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Твори Адама Міцкевича стали популярними в Україні ще за життя великого польського поета. Їх перші переклади з'явилися у 1820-ті роки. Їх авторами були викладачі Харківського університету. Ще з юнацьких років цікавився творчістю генія польського народу його український побратим Тарас Шевченко. У другій половині XIX сторіччя кількість перекладів збільшилася. Серед найпалкіших прихильників поезії Міцкевича називають ім'я відомого українського драматурга і театрального діяча Михайла Старицького. Дружні й родинні стосунки пов'язували його із засновником української композиторської школи Миколою Лисенком. У творчому доробку Лисенка знаходимо цікаву музичну інтерпретацію дуже популярного серед композиторів вірша Міцкевича «*Moja pieszczotka*». Український митець віддав тут шану улюбленому Шопену, творчість якого цінував понад усе, пропагував як виконавець і педагог. На початку написаної у простій строфічній формі пісні Лисенка звучить цитата-алюзія на шопенівський зворот – мотив фортепіанного вступу до пісні «Бажання». Тим самим підкреслено спільність у настрої і характері образу між творами Лисенка і Шопена, хоча у вокальній партії Лисенко розвиває шопенівський зворот по своєму.

Як і в пісні М. Глінки на той самий текст, що в російському перекладі носить назву «До неї» («К ней»), Лисенко обирає за основу ритм мазурки. Починаючи вокальну партію із сильної долі такту, він підкреслює примхливу загостреність ритміки, не боячись порушити правильність наголосів українського тексту. Точніше кажучи, виникає не стільки відступ від правильної просодії, скільки подвійні наголоси: акценти метричні і смислові чергуються, вирівнюючи вагу першої та другої долей такту, чим створюється ще більш рельєфне виявлення мазуркового ритму у самому характері промовляння тексту, а також виникає більша подібність його інтонування до польської мови. Початковий двотактний мотив, що є варіантом процитованого шопенівського звороту, відокремлено від подальшого тексту як звернення до коханої, що вимовляється скоріше подумки, є її ласкавим любовним прізвиськом, словесним означенням. В основі двотактного мотиву-формули, що дає поштовх подальшому розвитку вокальної лінії, лежить оспівування третього і першого ступенів *B dur'a* і низхідний хід *V-I*. У поєднанні з автентичним кадансовим зворотом у гармонічному супроводі це сприймається не як експозиційна, а скоріше підсумкова фраза.

Подвійність такого початку-закінчення надає розвитку вокальній партії першого шістнадцятитакту характеру руху по колу, бо останні такти двох речень закінченого періоду співпадають за своїм малюнком із початковим мотивом і сприймаються як його варіанти. Водночас виникає розбіжність між завершенням речення у вокальній партії і продовженням розвитку на два такти у фортепіанному супроводі, завдяки чому цезура між поетичними рядками нівелю-

ється, створюється ефект безперервності руху. Ці деталі важливі для виявлення сутності ставлення оповідача до його коханої. Та, яку він називає своєю милованкою (варіант перекладу польського слова *pieszczotka*), дає йому натхнення, аби без кінця повертатися до деталей її портрету, перебираючи дорогі йому подробиці у словесних визначеннях і при цьому зберігаючи початковий стан радісного захоплення. Цей стан дещо змінюється у другій частині простої двочастинної форми, обрамленої восьмитактом фортепіанного вступу-завершення. Фортепіанне обрамлення також має колоподібний малюнок – відповідно до висловленого у тексті бажання безкінечно повторювати ті ж самі слова і дії: *sluchac, sluchac, sluchac, calowac, calowac, calowac*. Мова йде лише про бажання, палке прагнення, яке ще повинно стати реальністю. Цим можна пояснити і натяк саме на пісню Шопена «Бажання». Зазначений відтінок внутрішнього стану ліричного героя передано у другій частині переходом від пануючого *B dur*-у до *As dur*-у, а потім до легкого мінорного забарвлення. Початкова двотактова секвенція побудована на прохальній мовній інтонації з секундовими зітханнями, виразність яких підсилена октавним дублюванням мелодії у середньому голосі фортепіанного супроводу. Слідом за нею з'являється ще один секвенційно повторений двотакт (*c moll – g moll*), причому повтор на цей раз мотивовано повторенням словесного тексту. Однак завершується вокальна партія натхненням переможно радісним вигуком – поверненням у початкову тональність, рішучим квартовим стрибком VII–III і низхідним рухом III–II–I, тобто по тих самих щаблях, які склали кістяк початкового мотиву-формули.

Таким чином, хоча у другій строфі тексту вірша Міцкевича музика залишається незмінною, Лисенкові вдалося по-своєму вирішити завдання, яке при прочитанні даного віршу так чи інакше вирішували інші його інтерпретатори. Тобто в музиці водночас змальовано портрет чарівної примхливо-кокетливої молодій панянки і відбито почуття закоханого в неї героя, який готовий без кінця повертатися думкою до образу коханої, палати і тремтіти, цнотливо замовкати і нестримно радіти у передчутті щастя.

Романс Лисенка «Милованка» було написано у 1898 році з нагоди 100-річчя з дня народження Міцкевича – події, що урочисто святкувалася у Києві. Цікаво порівняти інтерпретацію вірша Лисенком з творами на той же текст у російських перекладах М. Глінки та М. Римського-Корсакова. Спільним між трьома прочитаннями є підкреслення національних рис героїні вірша за допомогою обраного ритму популярних польських танців. У Глінки і Лисенка це мазурка, у Римського-Корсакова – краков'як. Це дає можливість виділити такі типологічні риси польської жіночності і жіночого характеру, як гордовитість, примхливість, чарівну невловимість, жвавий імпульсивний темперамент. У Глінки певну привабливу химерність звукового портрету коханої підкреслено примхливістю мелодичного малюнку початкових фраз, пов'язаних з її описом. Цьому контрастують репліки, які звучать від імені закоханого. Вони побудовані на виразних мовних мотивах, перериваються паузами, що передають стан душевної схвильованості. Змінюється фортепіанна фактура, яка ніби відбиває завмирання голосу, зітхання. Ще більш рельєфно, ніж у Лисенка, підкреслено зміну ладового забарвлення, перехід від сонячного *G dur*-у до тьмяного *e moll*'у. Репліки героя, що боїться вимовити слово і бажає лише слухати щебетання і воркотання

веселої, мов пташка, коханки, складають середню частину простої тричастинної форми, у яку втілено першу строфу поетичного тексту.

У другій строфі, вкладеній у двочастинну форму, звуковий портрет замінюється описом зовнішніх рис коханої з їх тендітними ніжними фарбами. У російському перекладі вірша, зробленому С. Голіциним, акцентовано примхливу гру барв, їх блискавичність. У порівнянні з початковим образом Глінка змінює малюнок акомпанементу і характер мелодичного руху, підкреслюючи наростання експресії, навалу і вихор почуттів. Замість безперервності мелодичної лінії використано короткі динамічні фрази, що стрімко злітають вгору, або будуються на гордовитих кадансах з притопуванням. Введення скандованих повторів звуків, перехід у бемольну тональність, побудова портретного опису на скандованому тонічному органному пункті у фортепіанній партії створює динамічну напругу. Вона ніби на якийсь час гальмується у дещо непевних початкових репліках-відповідях закоханого, щоб потім вибухнути яскравим сплеском у кульмінаційній фразі. Цікаво, що мазурка непомітно трансформується при цьому у сповнений натхнення вальс.

М. Римським-Корсаков використав у своєму романсі «Моя баловниця» переклад віршу Міцкевича, зроблений Л. Меєм. Як уже зазначалося, за основу він обрав ритм краков'яку. І у формулі акомпанементу, і у вокальній мелодії використано гру акцентів, зміну такту із синкопованою першою долею тактом звичайної будови. Використав композитор і звукообразальні прийоми – трелі у верхньому голосі фортепіанної партії на фоні стоячої квінти у басу і повільного руху середнього голосу супроводжують слова тексту «*roczne szczebiotac i kwilic, i gruchac*». Римський-Корсаков ще більш рельєфно виділяє ліричні зізнання героя зіставленням мажору й мінору, щемливими інтонаціями, особливим поетичним забарвленням, що досягається засобами гармонії та фактури. Використано і характерний для його оперної лірики зворот із заповненням три-тонового стрибка, що звучить як журливий заклик. Почуття героя постають ого-рненими серпанком смутку, що надає їм глибини і контрастує з пануючими в інших розділах твору радісними піднесеними настроями. По-своєму будує композитор форму твору. Він використовує куплетно-варіаційну структуру і розподіляє матеріал вірша на три розділи. У другому куплеті початковий матеріал повторено у більш стислому вигляді. Третій куплет є зізнанням ліричного героя, побудованим на трансформованому у більш поетичному ключі (вказівки у тексті – *animando poco a poco, animato*) портретному тематизмі коханої. Таким чином, образ коханої перетворюється з моделі, на яку захоплено дивиться герой, на втілення самого кохання. Водночас нівелюється і така яскрава портретна ознака, як чітка танцювальна формула у акомпанементі.

Новий етап засвоєння спадщини Міцкевича настав в Україні у ХХ сторіччі. Одним з найбільших його прихильників і пропагандистів був видатний український письменник, поет і перекладач Іван Франко. За його словами, Міцкевич у своїй творчості підіймався на таку висоту поетичного натхнення, якої досягав мало який поет. Франко називав Міцкевича одним з найгеніальніших людей, які народжувало людство. Результати багаторічної перекладацької справи майстрів українського поетичного слова було зібрано у двотомному виданні творів польського поета, яке вийшло друком до 100-річчя з дня його смерті у 1955 році. Ця ж пам'ятна дата спонукала звернутися до творчості Міцкеви-

ча кількох відомих українських композиторів. Серед них був такий майстер камерно-вокального жанру, як Федір Надененко (1903–1963).

У творчому доробку композитора переважають саме вокальні твори. Він є автором понад двохсот пісень і романсів на вірші Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Пушкіна, Михайла Лермонтова. Надененко об'єднав у цикл написані ним п'ять вокальних мініатюр на вірші Адама Міцкевича. Цикл одержав назву «Дружба і любов» (виданий у Києві 1957 року). Сам прекрасний концертмейстер, який працював над оперним та камерним репертуаром з багатьма вокалістами, Надененко приділяє значну увагу фактурно насиченій фортепіанній партії, що відіграє важливу роль у створенні музично-поетичного образу. І у трактуванні фортепіано, і в підході до озвучення поетичного слова він близький до таких російських митців, як Чайковський і Рахманінов. Цикл відкривається бурхливо темпераментною, сповненою патетики сценою, що зображує нестримний рух морських хвиль, буремні випробування, шаленство стихії. Відповідно до структури вірша «Zeglarz» (Plekroc ujrzysz...) твір має репризну тричастинну форму. Бурхливі крайні розділи з позначкою *Allegro con brio affando* змальовують картину боротьби з морською стихією. Їм контрастує більш стримана й зосереджена середня частина з наспівною мелодикою і рівною пульсацією фортепіанного супроводу. Як і в ліриці Чайковського, у фортепіано з'являються виразні мовні мотиви, що ніби вступають у діалог з голосом. Кульмінація припадає на останні вісім тактів. Після бурхливої навали могутніх низхідних акордів на фоні хвилеподібних пасажів у фортепіано рух раптово зупиняється, на повний голос виголошується ключова фраза-висновок, що починається затактовим октавним стрибком, потім відкочується вниз, а завершується переможним вигуком по звуках тонічного секстакорду. Останню ноту голосу ніби продовжує фортепіанний чотиритакт у дусі рахманіновської відкритої патетики. У результаті всупереч прямому трактуванню слів – бо кульмінація падає на слова «на рани, рани гірко сльози лить» – стверджується непохитність людської волі, здатної долати всі перепони.

Другий романс під назвою «Спогад» за жанром можна визначити, як елегію, з відповідною елегійною тональністю *f moll*. Звертає увагу співпадання ритму вірша і ритму музичного, з дотриманням цезури в середині рядка і відповідним розчленуванням музичної фрази. За зразок при інтонуванні тексту обрано схвильовану мову, звернену до власної душі. Мелодичний малюнок подібний до своєрідного розгойдування на хвилях пам'яті: октавний стрибок і його заповнення, стрибок – спад. У трипласовій фортепіанній фактурі сполучаються ноктюрновий фоновий рух, що наслідує шопенівські традиції мелодизації фактури, акордовий шар і мелодизовані підголоски, які створюють діалог з вокальною партією.

У тексті вірша сполучаються три різних настрої. Це сам стан спогадів з властивою йому щемливою меланхолійністю. Це зміст таких спогадів, які оживають і викликають у душі, з одного боку, невимовне радісне піднесення, з другого, – скорботу й сум. Повертається світлий образ кохання, однак слідом за ним – біль, тривога, невідворотність розлуки, неможливість забути втрачене. Відповідно до цього будується тричастинна музична форма. Крайні мінорні частини витримані у ноктюрново-елегійних тонах, у той час як світлі емоції зосереджено у розгорнутому середньому розділі, *agitato*, *A dur*. Рухлива, наче стру-

мін, безперервна фактура фортепіанного супроводу, гра ладо-тональних барв (*A dur – D dur – G dur – Fis dur – D dur – E dur – A dur*), аріозний тип мелодики – усе це нагадує балетні адажіо, серед іншого викликає асоціації з популярним «Лебедем» К. Сен-Санса. При переході від середнього розділу до динамічної репризи композитор вводить розгорнуту фортепіанну прелюдію патетичного характеру з широкими пасажами, діалогічним перегуком піднесених мелодичних фраз, бурхливою кульмінацією в душі імпровізованої інструментальної каденції. Як і в романсах Рахманінова, тут сполучається суто фортепіанний тип фактури з прийомами, близькими до оркестрового викладу, тому і виникають асоціації з балетною музикою.

Якщо перші два романси циклу мають більш розгорнутий характер, то третій і четвертий трактовано як ліричні інтермецо, дві контрастні за настроєм мініатюри. Текст вірша «Два слова» має свої музичні прочитання в польській вокальній літературі. Одне з яких належить перу Станіслава Невядомського. Польський та український композитори по-різному підійшли до розкриття змісту вірша. У Надененка скорочено другу строфу й ціле трактовано як любовне зізнання, що промовляється на одному диханні. Уже у фортепіанному вступі встановлюється настрої світлого піднесення і ритм легкого вальсового руху. Як і в інших випадках у Надененка, панує принцип схвильованого промовляння тексту, коли в основному співпадають віршовий і музичний ритми. Лише на кінцях фраз виникає прискорення, ритмічний малюнок на основі ямбічної формули вісімка-чвертка роздрібнюється шістнадцятками. Це чудово передає стан схвильованості, коли закоханий поспішає сказати головне і ніби з'їдає кінцівки речень. У зв'язку з тим, що зміст вірша прочитано як зізнання, на одному диханні, ключові слова «люблю тебе» проспівано на тій самій музиці, з якої починається невибаглива вальсова пісенька. Саме своєю легкістю і невимушеністю вона вдало відтіняє бурхливі пориви романтичних емоцій у попередніх частинах циклу.

Зовсім інше рішення запропонував Станіслав Невядомський. Воно відповідає внутрішньому розвитку поетичної теми у вірші Міцкевича. Важливу роль тут відіграє ефект несподіваності і поступового прояснення прихованої мети всієї поведінки героя. Рівний рух вісімок, скерцозний відтінок головного настрою, нерівномірність фраз – то в душі скоромовки, то коротких, перерваних паузами, – усе це змальовує атмосферу очікування, спостереження за реакціями коханої дівчини. Поступово наростає нетерпіння, на тлі руху вісімками і чвертками з'являється пунктирний ритм, висхідний фанфарний мотив підіймається з нижнього регістру у двотактовому фортепіанному завершенні першого двадцятитакту, де музичний розвиток розгортається на одній хвилі. Друга хвиля якраз приводить до очікуваного – виголошення на повний голос бажаних двох слів, які в музиці повторюються чотири рази. Характер інтонування і фактура тут повністю змінені, це є відкритий прорив довго стримуваного почуття, вияв якого видається навіть дещо перебільшеним. Однак і таке перебільшення психологічно мотивовано – адже герой вірша лише хоче почути дорогоцінні два слова. Він спонукає свою кохану їх вимовити, ніби підказує, як повинні вибухнути емоції, приховані в її погляді і думках.

У четвертій частині циклу Надененка використано вдивовижу афористичний, сповнений глибокого смутку і філософського сенсу п'ятирядковий вірш Міцкевича «*Polaly sie lsy me*», який поклали на музику також І. Я. Падеревський

та С. Невядомський. Три середні рядки вірша ніби миттєво перегортають три пори життя людини – невинне дитинство, квітучу й палку юність, роки змужніння. Повторення першого рядка, де в образі пролитих сліз відбито скороминучість земної людської долі, в останньому рядку вірша підкреслює злиття кінця з початком, образ кола, яким земний час вливається у безперервний потік буття. Цей образ Надененко відтворює у чотиритактному фортепіанному вступі з низхідним хроматичним рухом середнього голосу на фоні витриманої тоніки скорботного *b moll'*у, з уповільненим ритмом колісанки і ніби завислими на останніх долях тактів септакордами подвійної домінанти, що в останньому такті вступу переходять у таку ж завислу пусту квінту домінантового тризвука. Мелодія, якою озвучено перші два рядки вірша, проводиться в октавному дублюванні у голосі і у фортепіано і йде на хвилеподібному безперервному фоні «зітхання» шістнадцяток. Низхідний рух змінюється висхідним поступеним підйомом, коли мова заходить про далеке дитинство – таке ж чисте, як сльоза. Темп прискорюється, виникає означення *passione* при переході до двох наступних рядків. Енергію й жагу років юності та змужніння підкреслено короткими спонукальними мотивами фортепіанного супроводу, зникненням пауз, що розділяли фігури шістнадцяток у попередньому розділі. Змінюється і тональність на паралельний мажор, у той час як засобами напруженого гармонічного розвитку підкреслено зміну юнацької енергії на сувору напруженість зрілого віку. Як це притаманно творам Надененка, перехід до репризи першої частини дано через посередництво фортепіанної партії, що доказує і доповнює стисло викладене у словах. Саме на фортепіанну зв'язку падає кульмінація. Емоції на мить виходять з берегів. Почуття гіркоти і жалю виривається у стогоні секунд, сходження яких охоплює триоктавний діапазон, завмираючи у глухих басах. У нотах композитор дає ремарку *quasi cadenza*. У репризі тричі повторено слово «попились», причому у висхідній інтонації, що подібна до прощального жесту. Чотиритактна фортепіанна кода закріплює стан просвітленого примирення, яким завершується романс.

Підсумковий характер оптимістичної коди має гімнічний останній романс, який повинен виправдати назву циклу «Дружба і любов». Його явно написано під тиском ідеологічних установ часу. Адже у добу панування соцреалізму створювати цикл, виключно присвячений темі кохання і сфері особистих переживань романтичного героя, композиторам не рекомендувалося. Тому і з'явилося у циклі Надененка не дуже органічне для його змісту чисто зовнішнє парадне завершення.

До найкращих зразків української вокальної лірики належать романси на вірші Міцкевича двох відомих українських композиторів Б о р и с а Л я т о ш и н с ь к о г о (1895–1968) та Г е о р г і я М а й б о р о д и (1913–1992). Лятошинський до того ж був автором симфонічної поеми за Міцкевичем «Гражина». Поезію Міцкевича обидва автори озвучили у російських перекладах. Цікаво порівняти різні підходи до поетичного тексту при зверненні до одного вірша. Мова йде про вірш «До альбому Кароліни Яниш» у російському перекладі Валерія Брюсова. Лятошинський підкреслює у поетичному настрої спрямованість у майбутнє. Птахи летять від зимових буревіїв і повернуться весною, ліричний герой мріє про момент, коли на крилах радості повернеться до коханої. Саме образ вільного лету думки, радісних мрій лежить в основі форте-

піанного супроводу розлогими широкими пасажами, з відтінком лідійського ладового забарвлення, у піднесено святковому *A dur*'i. Вільно злітають вгору і вокальні фрази, передаючи стрімкий рух птахів. Лише на мить рух переривається двома відокремленими паузами короткими акцентованими мотивами, у яких відбито експресивний вираз перекладу – пташиний «стогін у вишині». Гармонія також реагує на тимчасове затемнення колориту мажоро-мінорним зіставленням однойменних тональностей. Однак легкий серпанок смутку долається поверненням до початкової рухливої мелодії. Лятошинський відокремлює в тексті один рядок, де мова йде про сумний пташиний голос, який викличе спогад про далекого друга. Цей невеличкий шеститактовий фрагмент іде *meno mosso*, у новій тональності *f moll* і з новою фактурою, де тріолі у верхньому голосі поєднуються з розлогими пасажами вісімками. Мелодія набуває аріозно-декламаційного характеру, з рельєфним виділенням прямого звернення до подруги. Після цього розвиток повертається у початкове плинне річище. У репризі першої частини окрилення зростає, стан піднесення вже нічим не затьмарюється.

Інакше трактує той самий текст Георгій Майборода. Він поділяє його на два контрастних розділи. У першому переважають настрої смутку, змальовано меланхолійний осінній пейзаж. Шубертівський *h moll* поєднано з близькою до шубертівських наспівних фонів фактурою супроводу. Спостереження за пташиним ключем, що кружляє у високому осінньому небі, викликає повільний плин думок про розлуку, зимові хуртовини. Як і Лятошинський, Майборода виділяє у тексті першої строфи фразу, де йдеться про пташиний стогін. Вона немовби на мить ламає невинний плин меланхолійно-задумливої мелодії.

Друга частина звучить у паралельному мажорі, позначена уповільненням темпу та укрупненням ритмічного малюнку супроводу. Виникає діалог між вокальною та фортепіанною партіями завдяки підхопленню у фортепіано вокальних фраз. Атмосферу радісного чекання підкреслено домінантовим органічним пунктом у нижньому голосі. Мелодія кружляє-завивається навколо домінантового ступеня, щоб нарешті секвенційно піднятися до кульмінаційного вигуку: «к тебе, внонь к тебе». Експресію останнього підсилено завдяки характерному фінальному стрибку від підвищеного ввідного тону основної мінорної тональності до третього ступеня. На витриманій фінальній ноті вокаліста звучить у фортепіано на два *forte* модифікований варіант початкової фрази романсу. Тепер він сприймається як переможне ствердження і супроводжується авторською ремаркою *Con moto passione*.

Наскрізну форму розвитку з обрамленням обрав Борис Лятошинський для музичного втілення сонету Міцкевича «Przyromnienie», озвученого у російському перекладі Б. Левіна. Він відділив перші два рядка як пряме звернення до коханої, викладене у формі мелодизованого речитативу на фоні продовжених арпеджованих акордів, що створюють барвисте гармонічне тло вокальних фраз. Композитор використовує полігармонічні сполучення з накладанням мажорних і мінорних трізвуків (*f moll–Des dur*), півтоновий зсув (*Fes–As*). Гармонічне мислення Лятошинського і його стилістика близькі до стилю К. Шимановського. Він користується засобами розширеної тональності, використовує квартові гармонії та полігармонічні сполучення, насичує мелодику і фонові фактурні пласти хроматизмами. Фактура в його романсі розвинена й індивідуалізована, їй притаманна поліпластовість. Голос і фортепіано виступають як самостійні чинники

розкриття змісту. З усіх прикладів прочитання поезії Міцкевича українськими музикантами «Przyrompienie» Лятошинського написано найбільш складною мовою і відбиває стиль мислення композитора ХХ сторіччя. Такий підхід розширює і поглиблює метод розкриття поетичного першоджерела. Поетичний образ відтворено у наскрізному динамічному розвитку. Не вдаючись до поверхової ілюстративності, завдяки майстерності симфонічного розгортання музичної думки Лятошинський будує наскрізну багатоепізодну форму як низку яскравих картин: сповненого багатства вражень природного оточення, звуків, ароматів, чарівної привабливості незабутньої ночі кохання, вписаного у цю неповторну атмосферу портрету коханої, екстатичного піднесення у часи побачення. У кульмінації експресія виразу емоцій досягає такої межі, коли не залишається місця словам. Завершує картину спогадів піднесений гімн кохання, що звучить у чотиритактовому фортепіанному резюме. І лише після цього знов повертається звернення-запитання, з якого починався твір.

Однак не всі українські композитори, які зверталися до поезій Міцкевича, піднімалися до рівня її вдумливої музичної інтерпретації. У деяких випадках твори прочитувалися поверхово, індивідуальне зводилося до загальноновживаного. Вірш у таких випадках сприймався як лірика загальних місць, носій певного настрою та емоційного стану. При цьому при озвученні вірша схоплювався лише його зовнішній ритмо-мелодичний контур, що слугувало поштовхом для напівімпровізаційної манери музичного вислову, без заглиблення у деталі, без прагнення відбити рух поетичної теми й різні грані поетичного образу. Такий підхід до тексту притаманний естрадним жанрам і музиці побуту. Так, у характері невимушеної вальсової пісеньки втілює все ту ж популярну «Pieszczotku» М и к о л а Д р е м л ю г а . Музичний образ має тут лише один вимір – передає веселе, трошки легковажне збудження закоханого, який не відрізняє власних почуттів від образу коханої жінки.

Підсумовуючи значення поезії Міцкевича для українських митців, можна сказати, що у творчості геніального польського поета вони відкрили багате джерело інтимної лірики особливого гатунку. У лаконічних формах поет втілював не лише різноманітний світ особистих почуттів, але й роздуми про життя і його плинність, а при розкритті теми кохання відтворював безліч відтінків, які супроводжують стосунки закоханих, у кількох поетичних рядках змальовував привабливі жіночі портрети і цілі поеми кохання. У Міцкевича майстри українського романсу вчилися розгортати образ у глибину, виокремлювати характерні деталі і відтінки смислу, не втрачаючи відчуття цілого, вдаватися до гнучких змін манери інтонування – від невимушеного наспівування-промовляння поетичного тексту до кантিলени широкого дихання, аріозної мелодики і виразних мовних зворотів. Так чи інакше одержали відбиток і певні національні риси його стилю. Звернення до російських перекладів, паралельна праця композиторів над поезією Міцкевича і над озвученням віршів Пушкіна, Лермонтова, майстрів російського «срібного віку» вписали музичне прочитання творів польського поета у широкий загальнослов'янський музично-поетичний світ.

Публікується вперше (2001).

НОМО SYMBOLICO В МИРЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ФАНТАЗИЙ ЕВГЕНИЯ ЛЫСЫКА

Существует два типа творцов. Одни, которых именуют классиками, полностью реализуют свои идеи в избранном материале, добиваясь гармонической завершённости и равновесия всех сторон художественного целого. Удел других – недостижимость идеала, открытые в бесконечность формы, множественность смыслов, творимых языком символов. Материальная сторона их творений представляет собой лишь некое поле значений, ускользающих от однозначной расшифровки. Их авторские замыслы требуют истолкований и выходов за пределы, заданные конкретным сюжетом, жанром и даже видом искусства. Таковым было творчество уникального театрального художника Евгения Лысыка. Десять лет со дня его смерти миновало нынешним маем, а год назад слишком скромно для личности такого масштаба Львов, где прошла большая часть его творческой жизни, отметил 70-летие со дня его рождения.

Все, кто видел оформленные Лысыком оперные и балетные спектакли, запоминали их навсегда. Это были не просто неординарные решения. В каждом случае художник воплощал на сцене собственную философскую концепцию и своё мировосприятие, расширяя до крайних пределов и последних вопросов бытия масштабы заложенных в конкретном произведении идей и тем. На гигантских задниках вырастали символические фигуры и формы, оживал космос фантастических предметов, вступали в необычные взаимодействия вещи, люди, природные и сверхъестественные существа. Его сценографические фантазии никогда не были иллюстрациями и декоративным довеском к спектаклю. Не ограничивал он свою роль и функциями вдумчивого интерпретатора заданного текста. Говорили, что в своих лучших театральных работах Лысык как бы брал всю инициативу на себя и подавлял других участников постановочного ансамбля. Да и некоторые произведения превращались чуть ли не в повод для выражения собственного, не во всём совпадающего с авторским виденья темы. В его защиту можно сказать, что так поступает каждая мощная творческая индивидуальность. Если стало уже достаточно привычным понятие авторской режиссуры, авторского кинематографа, то театр, который творил Лысык, являл собой уникальный пример авторской сценографии.

При всей активности известных современному театру сценографических решений, театральный художник всё же выступает в роли исполнителя творческих заданий, которые либо рождаются в процессе совместного вынашивания замысла, либо иницируются режиссёром, балетмейстером, дирижёром. Лысык отлично знал, сколь важно для конечного результата точное исполнение задуманного. Он не только был инициатором многих принципиально важных подходов к интерпретируемому произведению, не только создавал серию самобытных образов в виде эскизов декораций и костюмов, но никогда не чуждался работы мастерового, который переносит эти эскизы на большие полотна. Такая работа была в его глазах творчеством, как и труд по созданию костюмов. Во время подготовки премьеры он проводил долгие часы в декорационных мастерских, в пошивочном цехе, не упуская ни одной детали, внимательно отслеживая и корректируя все этапы рождения будущего спектакля. И всё же рамки спектакля были тесны его грандиозным видениям. Они как бы взрывали и разрывали конкретную театральную форму. Трагедию неполной реализованности пережи-

вали самые великие из великих – Микеланджело и Гёте, Бетховен и Вагнер. Она же сопровождала творческую жизнь украинского художника, а после его смерти фактически обернулась драмой неведомых миру шедевров.

Сценографические творения умирают вместе с исчезновением спектакля из репертуара. Остаются лишь эскизы, которые во многих случаях подобны незвученному нотному тексту. Ведь свою подлинную жизнь они призваны обрести в масштабах и пространстве сцены, в соотносительности с рисунком и красками костюмов, движением мизансцен, с динамикой и пластикой действующих в спектакле актеров. В списке созданных Евгением Лысыком театральных работ значится более 60 названий. Его взрастил Львовский театр оперы и балета. Золотой строкой вошли его спектакли «Спартак», «Легенда о любви», «Каменный властелин», «Раймонда», «Борис Годунов» в историю Национальной оперы Украины им. Тараса Шевченко. Он оформлял спектакли в Турции и Югославии, три года работал в Минске. Среди последних шедевров Мастера – опера-балет В. Губаренко «Вий» в Одесском театре, премьера которой состоялась в августе 1984 года и удержалась в репертуаре больше шести сезонов. Ей аплодировали на оперном фестивале в Минске, спектакль – в том числе автор сценографии и костюмов Евгений Лысык – был выдвинут на соискание Государственной премии СССР и показан в Москве на сцене Кремлёвского дворца съездов. Его транслировало украинское телевидение и Всесоюзное радио. Туристы из разных стран, наполняющие в разгар сезона зал Одесского театра, открывали для себя неведомую им Украину с избытком её земных плодов, поэзией фантастических ночей, с гомоном многолюдной ярмарки и тёмными ликами икон в заброшенной церкви.

Сегодня руководство Одесского театра ведет речь о возобновлении «Вия» с декорациями и костюмами Евгения Лысыка. Такое возобновление стало бы действенным шагом по сохранению наследия выдающегося художника в тех формах, которые наиболее отвечали существу его замыслов. А так как сами замыслы таили в себе ещё более богатые возможности, чем реализовывал конкретный спектакль, это открывает простор для творчества тех, кто возьмётся за подобное возобновление. В мастерских Львовского театра оперы и балета хранится бесценный материал, связанный с гоголевским «Виём». Среди авторских рисунков костюмов есть и такие, которые в одесском спектакле не были использованы. Вместе с тем они так полно и образно выражают понимание художником природы гоголевской фантастики.

Помню, как в процессе подготовки «Вия» в Одессе Лысык говорил о том, что фантастические персонажи Гоголя видятся ему существами добрыми и светлыми. По его словам, это соответствует народным представлениям и персонажам низшей мифологии в украинских народных легендах, сказках, фантастических рассказах. Рисунки костюмов, выполненные художником, можно было бы издать в виде альбома. В них заложена глубокая философская идея трагической разъединённости и взаимного подспудного стремления друг к другу людей и природных существ, живущих какой-то своей особой жизнью рядом с людским миром. Эпизод «Вия», в котором трое друзей-бурсаков заблудились в ночной степи и слушают страшный рассказ Тита Халявы о ведьме, погубившей пса Микиту, рисовался художнику как одна из реализаций этой философской темы. Он хотел, чтобы степь была живой, наполненной странными существами,

похожими и непохожими на знакомых нам зверюшек и птиц. Удивительные ночные жители степи должны были, по его замыслу, с любопытством и вниманием следить за героями, слушать рассказ Тита, по-своему на него реагируя. Это был собирательный образ твари, страдающей и тоскующей вместе со всем человечеством о порче, которую претерпевает природа в результате грехопадения Адама. Таинственные жители степи, которых он изображал на своих рисунках, представлялись ему не опасными представителями демонического тёмного мира, а невинными жертвами человеческой греховности. Каждый такой рисунок полон поразительных деталей. Вот козёл-философ с одним копытом, голой человеческой стопой, с людскими пальцами и с трубкой в зубах, из которой выглядывает маленький мышонок. Испуганные чертенята прячутся в складках его полотняной свитки, выглядывают из-за спины, из-за ворота. Растительный орнамент, словно ореолом, окутывает его острые рога. Линия головы повернута вбок, мы видим его профиль с задранной сверху бородкой и с одним глазом, в котором как бы застыла сама вечность. А вот баранчик с доброй улыбкой и с дырявым брилем-нимбом над рогами, с большой головой, длинными руками, маленьким приземистым туловищем и голыми ступнями ног с восьмью пальчиками на каждой. В удивлении он смотрит на разбросанные вокруг него по земле яблоки. Пышнотелая, как украинская сельская красавица, то ли ворона, то ли курица стоит в гордой позе, вытянув вперед пухлую руку с растопыренными пальцами. По этой руке поднимаются вверх странные маленькие существа – такие же, как и спрятанные в складках её нарядного платья. Её голова украшена композицией из цветов и спускающимися гирляндами лент. Можно бесконечно разглядывать детали всех этих рисунков, в которых художник воплотил свои сокровенные идеи о многообразии форм жизни, согретой любовью Творца. Персонажи воссозданного им неведомого мира, который окружает человека и несёт на себе человеческую печать, – это наши меньшие братья, знакомые и незнакомые. Они существуют с нами рядом и взывают к нашей доброте и милосердию.

В одесском спектакле Евгений Лысык сам работал в мастерских над большими задниками, которые служили фоном основным сценам. Первый из них чем-то был близок красочной живописи Марии Приймаченко и других народных мастеров. В сцене ночного полета Хомя незабываемое впечатление оставляла словно выплывающая из озера на освещённое лунным светом небо фигура лежащей в траве юной красавицы. Фантазии эры космической цивилизации напоминал возникающий всего на несколько мгновений в финальной сцене железный фантом Вия. Правда, сам художник не был до конца удовлетворён именно этим образом. Обычная в театрах спешка, сопровождающая подготовку нового спектакля, не позволила ему до конца воплотить задуманное. Будем надеяться, что его ученики и хранители его наследия, среди которых и его жена, талантливый художник по костюмам Оксана Зинченко, смогут восстановить «Вия» в Одессе в обновлённом варианте.

Зеркало недели. – 2001. – 28 июля.

З М І С Т

Сторінки біографії	5
За лаштунками богині Кліо.....	5
Дом моего детства	8
Ромео и Джульетта на свидании – с Пушкиным	11
Пушкин – впервые на сцене украинского театра	14
Старокопстантинов.....	19
Феномен опери.....	23
Россини-комедиограф и проблемы эволюции итальянской оперы-буффа	23
Немецкий мастер как учитель Прокофьева.....	38
Размышления о феномене оперы	43
Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере.....	56
Историческая опера как метажанр	71
Оперные маргиналии Франца Шуберта	79
«Дело Мейербера» с дистанции времени	90
Сны и сновидения в биографии и творчестве Рихарда Вагнера («Лоэнгрин» и «Парсифаль»)	97
Ріхард Вагнер і український театр 20-х років	103
Евангельские мотивы в творчестве Рихарда Вагнера	103
Вариации на тему «Вия».....	108
Империя оперы в зеркале критики.....	120
Співдружність муз	123
Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова	124
Ріхард Вагнер, Лесь Курбас і театр майбутнього	138
Харьковские элегии Бориса Чичибабина	143
Мусоргский и Флобер	145
Фрідріх Ніцше – філософ і музикант	150
Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере XIX века	160
Мефистофель на подмостках русского музыкального театра и образ Воланда в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».....	167
Поезія Адама Міцкевича у творчості українських композиторів	174
Номо symbolico в мире театральных фантазий Евгения Лысыка.....	182

ББК 85.313(4УКР)

Ч48

Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка и театр на перекрёстке времён: Сборник статей. – Киев, 2002. – 184 с.

Сборник научных и критико-публицистических работ доктора искусствоведения, профессора, члена-корреспондента Академии искусств Украины Марины Романовны Черкашиной-Губаренко посвящён 40-летию её научно-творческой деятельности. М. Р. Черкашина-Губаренко в 1962 году закончила Харьковскую государственную консерваторию, в которой началась её педагогическая и творческая работа. С 1985 года живёт и работает в Киеве, заведует кафедрой истории зарубежной музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского. В сборнике печатаются её научные статьи, очерки, рецензии, созданные на протяжении 1990-х годов, а также в последнее время. В них освещается широкий круг вопросов музыкального и театрального искусства, речь идёт о концертной жизни, о фестивалях, симпозиумах, оперных и балетных премьерах, о других культурных событиях, которые происходили в этот период в Украине и за её пределами. В подавляющем большинстве статьи были напечатаны в научных сборниках, журналах, в еженедельнике «Зеркало недели», есть и такие, которые публикуются впервые.

Сборник рассчитан на всех, кто интересуется современной художественной жизнью, теорией и историей искусства.

**Марина Романівна Черкашина-Губаренко
Музика і театр на перехресті епох**

Збірник статей.

У двох томах. Том перший.

Автор проекту кандидат педагогічних наук, доцент

О. В. Михайличенко

Редактор Л. А. Гнатюк

Підписано до друку 23.04.2002 р.

Ум. друк. арк. 14,29. Наклад 300.

Друк трафаретний. Гарнітура Times New Roman. Формат 60x84/16.

Видавничий центр КНЛУ.

03680, Київ, вул. Велика Васильківська, 73.