

Демченко Александр Иванович

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства
и музыкальной педагогики, доктор искусствоведения, профессор,
действительный член (академик) Российской академии естествознания,
действительный член (академик) Европейской академии естествознания,
заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования

ДВА «ИНОЗЕМНЫХ» СЮЖЕТА

(К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ С.М.СЛОНИМСКОГО)

«Нам внятно всё» — так почти за полстолетия до полноправного вхождения Сергея Слонимского в большое искусство говорил в поэме «Скифы» об удивительной особенности менталитета русского человека Александр Блок. Оба они — и поэт, и композитор — уроженцы Петербурга, где национальное и планетарное сплелись в неразрывном мировоззренческом и художественном сплаве.

В творчестве Сергея Слонимского самобытной разработкой отечественной народно-национальной стихии (начиная с «Песен вольницы» и «Виринеи») постоянно сопутствовал неостывающий интерес к тому, чем живёт человечество за пределами России. Это мог быть представленный в разных ипостасях Древний Восток («Прощание с другом в пустыне», «Песнь песней», «Монологи», «Один день жизни») и ещё чаще Западная Европа любых исторических эпох (от античных «Антигоны», «Царя Иксиона» и «Четырёх стасимов» из Софокла через шекспировские «Гамлет» и «Король Лир» и далее к современности).

В качестве разноплановых примеров обращения композитора к инонациональной тематике рассмотрим две музыкально-театральные партитуры — балет «Икар» и оперу «Мария Стюарт».

Сюжет первый. «Икар»

Его музыка в клавире была закончена в 1966 году (с частичным использованием ранее написанных оркестрового Концерта-буфф и Диалогов для квинтета духовых), партитура готовилась к премьере 1971 года, а окончательная версия создавалась к постановке Владимира Васильева в 1976-м. Исходное либретто известного балетоведа Юрия Слонимского в этой постановке также получило новую редакцию выдающегося танцовщика, исполнившего главную партию.

В их свободной обработке хрестоматийная легенда мифологических времён оказалась развёрнутой в этическую плоскость сопоставления двух моделей существования: жизнь, отданная творчеству и воплощению высокой мечты, и жизнь, растраченная на мишуру властолюбия и плотоядных утех. Эта антитеза раскрывается в последовательности пяти картин: Мечта, Крылья, Искушение, Одиночество, Полёт.

Икара с его дерзновенным стремлением и тех, кто верит в него, отличает в музыкальном воплощении аура нравственной чистоты и возвышенности. И именно лейттемы, связанные с образом мечты о полёте в надзвёздные выси, озвучивает вокализирующий хор, что сразу же ассоциируется с театром древнегреческой Античности.

Ещё одна фоническая ассоциация возникает при восприятии другой лейттемы, появляющейся в драматургически ключевой ситуацииковки крыльев. Вероятно, для самого композитора этот момент невольно перекликался с суровой героикой эпизодаковки меча в вагнеровском «Зигфриде». Подобные моменты становятся узловыми в балете, утверждая значимость усилий воли, действенных преодолений, напряжённой созидательной энергии, исполненной динамизма и решимости (характерна одна из ремарок — *Allegro risoluto*).

Периферию основной смысловой линии составляют лирические сцены и дионисийская стихия. Лиризм здесь носит преимущественно

созерцательный характер, и соответственно тому в звуковой ткани превалирует импрессивность хрупких, прозрачных, рафинированных красок (впервые со всей очевидностью в Дуэте Икара и Девушки). Дионисийство воссоздано поистине вдохновенно, передавая праздничную гедонию живо, ярко, свежо, с будоражающим азартом, в прихотливо-игровых ритмах и на чисто дансантажной основе. Отдельные сцены такого рода выделяются звончатым, радужным, живописным колоритом (например, «Игра девушек» с фигурационными узорами *Piano*, колокольчиков и треугольника).

Сразу же заметим, что в характеристике Архонта, правителя острова, и его окружения в противовес звучанию хора, струнных и солирующих деревянных резким контрастом преподносятся тяжёлая медь (тромбон, туба) и ударные. Всё в этой образной сфере базируется на сугубо жанровой основе с активной ролью созвучий секунд и тритонов, с топчущими ритмами выплясываний и гротескной изломанностью подчёркнуто инструментальной мелодики (в числе кульминаций — вакханалия во дворце Архонта). Основные грани в сатирической обрисовке этой камарильи: волчья мораль, вызывающая грубость, жёсткая экспансивность, агрессивная бравада, злая буффонада, глумливое озорство, издевательское поношение — примечателен в этом отношении эпизод с пронзительно свистящими *Piccoli*, где Архонт и его слуги стреляют из луков в летящего Икара.

Как видим, дифференциация образных полюсов «позитив – негатив» очерчена предельно резко. И это уже само по себе определяет их кардинальные противостояние и неизбежное столкновение в сценах-поединках (одна из них — «Борьба за крылья»). Широко разветвлённая система лейттем и лейтмотивов в своём чётко выверенном развитии нацелена на то, чтобы показать упорное сопротивление злу. И даже в ситуации катастрофы после реквиема над телом умирающего Икара повествование увенчано сурово-драматической токкатой энергии преодоления и созидания, устремлённой в будущее.

Под покровом античного мифа в балете Сергея Слонимского легко обнаруживается соотнесённость с современностью. Это предопределяется всей суммой используемых средств выразительности. Общий остро-динамический пульс музыкальной ткани, её пронизанность остинатными ритмами, а в целом ряде разделов (особенно в последних трёх картинах) идущий от кинематографа монтаж лаконичных «кадров», сонорные эффекты и приёмы пуантистики, широкое применение квартовой вертикали, аккордики кластерного типа и четвертитоновости, до изоощрённости развитой ладогармонический язык (к примеру, в ц.4 сцены «Клятва Икара» *fis-moll* представлен последовательностью *H-G-H-d-D-H-G-H-d-D-H-G-d-Es-e-b-fis*), до предела усложнённая и прихотливая нетрадиционная метрика (допустим, в «Лесной сцене» её игра выглядит как череда 9/8, 7/8, 8/8, 11/8, 6/8, 5/8, 3/4, 3/8, 2/4) — всё это наглядно иллюстрирует принадлежность нашему времени.

Можно говорить даже более конкретно: через образность «Икара» в интернациональном срезе портретируется молодёжная среда 1960-х годов, так много значившая для кардинально обновлявшегося мира тех лет. И хорошо просматривается присущее этой среде расслоение на безусловно привлекательное (чистота помыслов, стремление к неизведанному, горение романтической мечтой) и во многих отношениях настораживающее (бравата «прожжённой» прагматики, нигилистический скепсис, эпатирующие выходки и т.д.). Но в конечном счёте через противоречивое переплетение того и другого это произведение поведало о свободной игре молодых сил и о диапазоне возможностей человека, входившего в историческое измерение второй половины XX века.

Сюжет второй. «Мария Стюарт»

В основных чертах эта опера была написана в 1978 году и окончательно завершена к постановке в 1981-м. Либретто по роману Стефана Цвейга составил большой знаток зарубежной старины Яков Гордин, который

в кратком историческом очерке из программки к спектаклю пишет о героине следующее.

«Есть в мировой истории персонажи, жизнь которых сразу после их смерти становится легендой и занимает воображение многих поколений. Не всегда это происходит потому, что действующее лицо по величю своего ума и души, по значимости своих замыслов заслуживает такой участи. Бывает, что грандиозные исторические силы, которые стоят за этим человеком и выносят его на авансцену эпохи, придают масштаб его словам и делам, величие или трагизм его поступкам и их последствиям.

К числу таких персонажей относится Мария Стюарт. Она была красива, образована, талантлива, обаятельна, вполне возможно — по-человечески добра и благородна. Но парадокс истории заключается в том, что победа романтической красавицы Марии над прозаической дурнушкой Елизаветой означала бы победу кровавого фанатика Филиппа II, вдохновителя инквизиционного террора, и герцогов Гизов, организаторов Варфоломеевской ночи. Борьба Елизаветы и Марии оказалась, таким образом, столкновением двух гигантских политических миров. Неопытная, безответственная, не понимающая духа страны и политической реальности, Мария оказалась меж двух столкнувшихся исторических громад. И они раздавили её...»

Либретто, написанное по канве реальных событий XVI века, главной осью драматургии делает соперничество Марии Стюарт, королевы Шотландии, и Елизаветы, королевы Англии. Вокруг этой оси сплетается множественный запутанный клубок разнонаправленных интересов и мотиваций, образующих хаос расплывающегося на отдельные лоскутья жизненного калейдоскопа.

Одну из ведущих линий в этом столпотворении олицетворяет власть признанная, «законная». Для Британских островов в целом её представляет Елизавета, которая изъясняется в дворцовом стиле старинной музыки с чертами церемонности и велеречивости. Однако при соблюдении статуса условностей и приличий, при поддержании общепринятых предписаний, английской королеве нельзя отказать в вызывающих уважение величавости и сдержанности — свои суждения она всегда произносит ровно, спокойно, нередко в «олимпийском» тоне, что сообщает им впечатление умудрённости.

Для Шотландии того времени единственным устоем оказалась реформатская церковь, и её блюстителем стал проповедник-кальвинист Джон Нокс. Непримирым враг католички Марии Стюарт, в которой он видит смертельную угрозу благочестию нации, Нокс выступает в качестве карающей десницы, бесстрашно извергая в адрес королевы яростные инвективы и злобные проклятия. Диапазон оттенков речи этого фанатика религиозной идеи простирается в диапазоне от поучающей сурово-истовой молитвенности до неистовых взываний-заклятий. Используя его власть над душами пуритан, к нему из своих корыстных соображений присоединяются шотландские бароны, и тогда их интонирование также сближается с мелодикой хорального типа.

Другая и, пожалуй, ещё более важная для данной оперы сюжетная линия связана с судьбами тех, кто делает попытку низложить существующую власть: лорд Босуэл хочет утвердиться на престоле в стремлении обеспечить разорённой Шотландии благополучие, Мария Стюарт мечтает вернуть Британию в лоно католичества, а заодно, имея некоторые наследственные права, заполучить английскую корону. Оба они по-своему обаятельны, но их притязания не лишены авантюризма, и они (особенно Мария) не располагают необходимой опорой в окружающем их мире.

Главное оружие Марии — её красота, несколько холодная и амбициозная в желании обольщать очарованием женственности и тем самым властвовать над людьми. В цепи её разноплановых монологов и ариозо запечатлены и нежная, трогательная меланхолия (выдержанная в мадригальной манере «Вечерняя песня»), и капризное своеобразие, и острый психологизм душевных терзаний (с её молчаливого согласия заговорщики убивают навязанного ей супруга).

Подстать королеве, её утончённости и изысканному благородству прибывшие с ней из Франции поэт Шателляр и итальянский музыкант Риччо, выполнявший обязанности секретаря Марии. Первого казнят за то, что он в порыве экстатической страсти позволил себе публично признаться в любви к

королеве, второго — по подозрению в его интимной связи с нею. Так, лишённая ближайшего окружения и отторгаемая народом, Мария оказывается совершенно незащищённой. Её последней надеждой становится Босуэл, которого она действительно полюбила и которому отдала свою руку. После их поражения низвергнутая Мария пребывает в покорном смирении перед предначертанным и завершает свой путь на эшафоте. Став жертвой, она вызывает безусловное сострадание, обретая статус романтической легенды.

Примечателен и образ Босуэла — этого, по замечанию композитора, «супермена XVI века». В нём привлекают прямодушие, открытый характер, решимость, отвага, натиск рыцаря меча, без страха и упрёка (суровая экспансия маршевых ритмов, угловатых интонаций, квартовой вертикали). Свойственный ему культ силы и активного действия приводит к тому, что, будучи поверженным и находясь в тюремном застенке, он в приступах бессильного бешенства сходит с ума («Я волк и я в капкане»).

В расстановке сил двух основных лагерей обращает на себя внимание рельефность и острота чётко дифференцированной обрисовки характеров и социальных групп, что подчёркнуто использованием лейттембров. Основные из них: Елизавета — чембало (вёрджинел), Нокс — четыре тромбона, Мария — флейта и арфа (имитирует лютню). Эта дифференцированность позволяет со всей остротой воссоздать редкий для оперного жанра тип политической драмы с чертами «кровавого триллера» (четыре гибельных исхода и безумие одного из главных героев).

Перед нами, что называется, «мадридский двор» со всей его подноготной: сановная спесь и фанфаронство «позолоченных нулей» (одна из реплик в тексте оперы), бесконечные распри, рознь и раздор, коварство, предательство и змеиный яд лстивых речей, наветы, клевета, плетение козней и паутины интриг, господство холодного расчёта (в этом отношении выделяется мрачная фигура жёсткого функционера правопорядка Рутвена, который «святее самого папы»). Верх одерживают в конечном счёте именно

изворотливые, подлые души, хотя на примере судьбы Марии и Босуэла подспудно высвечивается и мысль о почти неминуемом крахе завышенных притязаний.

За фасадом жизни «верхнего эшелона» почти фоном присутствует народ Шотландии. Он практически не вмешивается в происходящее — только наблюдает и комментирует, причём очень двояко, главным образом устами Весёлого скальда и Грустного скальда (музыкальный критик А. Кенигсберг в своём отклике на премьеру оперы правомерно усомнилась в верности такого обозначения, поскольку скальды — народные певцы в Исландии и Скандинавии, в то время как на Британских островах их именовали бардами).

Весёлый скальд под шутовской маской выражает позицию категорического неприятия любой власти, в том числе коронованной Марии с её ненавистным католицизмом и повинной в убийстве мужа-короля. Он злорадно потешается над верхами, ёрничает и глумится, ироничный излом его поношений идёт от терпкой музыки балагана с его разбитными плясовыми ритмами. Всё это заложено уже в первой песне, обращённой к въезжающей в Эдинбург Марии (*«Откуда привалило столько красоты нам, неумытым скотам?»*).

Грустный скальд пребывает в горьких раздумьях о зряшной круговерти сильного мира сего и о злодействах, творимых на земле (в согласии с ним хор в тревожном недоумении скандирует: *«Что происходит в стране?»*). В его подчёркнуто благородных по тону высказываниях светит человеческое сочувствие к жертвам политических ристалищ и звучит голос совести, а главное — утверждается вера в непреходящие позитивные начала бытия. Заключительная сцена Грустного скальда с хором воспринимается как покойно-эпический гимн во имя незыблемости народно-национальной тверди: *«Но душу мўкой не сломить: душа жива и будет жить... Пускай проходят короли, но вечен дух моей земли»*.

В опере «Мария Стюарт» исторический и национальный колорит атрибутирован весьма основательно. В ходе подготовки к её созданию композитор самым внимательным образом проштудировал 16 томов шотландской народной музыки, и это хорошо чувствуется (хотя из неё введены всего две цитаты): имитация волыночного бурдона, параллелизм «пустых» квинт, мажоро-минорные созвучия на I, VI и VII ступенях, обращённый пунктирный ритм, главенствующая опора на духовые, нарочито грубое и пронзительное звучание «варварских» плясок народной толпы (первый из таких эпизодов сопровождается ремаркой «*На сцене волынки, дудки и барабаны*»).

Вполне оправдан авторский подзаголовок произведения «*опера-баллада*», поскольку достаточно широко представлен характерный для шотландской старины балладный жанр (песни Грустного скальда и две баллады Босуэла — «На поле вересковом», «Баллада о соколе»), и есть несомненные черты, идущие от английской балладной оперы. В сфере придворного быта вводятся соответствующие танцевальные жанры (гальярда, павана), музыка чембало, сопровождающая высказывания Елизаветы, близка к стилю вёрджинелистов, а в характеристике Марии и её окружения самым широким образом используются ресурсы мадригальной манеры, включая приметы *lamento* (например, в первой ариетте Марии). По-своему примечательна сцена «Проклятие Марии» (гнев королевы адресован убийцам близких ей людей), основанная на синтезе речитации в духе *stile concitato* Монтеверди и арий мести из опер-сериа.

При всей многоплановости обрисовки эпохи и её жизненного уклада не менее отчётлива и явная актуализация сюжетной канвы. Возвращаясь к характерной для «Марии Стюарт» балладности, можно заметить, что композитор корректно привносит в неё элементы, свойственные рок-песенности «*Beatles*», в монологах Босуэла довольно многое идёт от музыки вестернов и ковбойских фильмов, а по различным другим линиям — от

французской эстрадной шансон и порой даже от гитарных песен российских бардов.

Из других веяний времени создания оперы — хорошо ощутимая ориентация на принципы формировавшегося с середины 1970-х годов неоромантизма: это и возвращение к некоторым традициям романтической оперы XIX века, и стремление всё основать на мелосе, практически исключая декламационное интонирование (кстати, в согласии с этим и либретто написано в стихах). Наконец, как и в балете «Икар», современность ярко заявляет о себе через событийную насыщенность, что потребовало монтажной драматургии в соединении кратких, резко контрастных «кадров» (к тому же здесь применяется киноприём «наплыва»).

В более общем плане на рассматриваемую оперу проецируется свойственная второй половине 1970-х годов проблематика: драма личности, связанная с крахом романтического стремлений и иллюзий (аналогия тому очевидна, к примеру, в рок-операх А. Рыбникова того же времени), и полное разочарование в эффективности социально-политической системы нашей страны, вступавшей в полосу стагнации.