

**ОЛЕКСАНДРА МОЦАР**

**ОПЕРА СВЯТОСЛАВА ЛУНЬОВА  
«МОСКВА – ПЕТУШКИ»: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА**

На сьогодні актуальним є вивчення новітніх процесів у музичному театрі з урахуванням тенденцій, які формують сучасний культурний простір загалом. Різноманіття жанрів, що перетинаються і впливають один на одного, виникнення нових жанрів, полістилістика, змістова поліпластовість – усі ці особливості творів епохи постмодернізму потребують зовсім іншого погляду сучасних музикознавців. Адже нове явище вимагає нового інструмента для його дослідження. **А к т у а л ь н и м** є звернення до сучасної опери як до одного з найскладніших та наймасштабніших жанрів синтетичної природи. Тим більше, що опера нерідко виступала як «дзеркало епохи». Зокрема, надзвичайно цікаво оцінити трансформації та перевтілення цього жанру на сучасному етапі, враховуючи довгий шлях, який пройшов цей вид мистецтва.

Оперна творчість в українській музиці наприкінці ХХ століття набуває доволі непростого характеру. З одного боку – розмаїття можливостей, що спричинене відмовою від багатьох канонічних схем, звернення до нетипових, «неоперних» сюжетів, експериментальний підхід до складу виконавців тощо. Такі тенденції можна помітити у музично-театральних творах різної жанрової спрямованості В. Зубицького, О. Щетинського, К. Цепколенко, А. Загайкевич, Ю. Гомельської. З другого боку – обмеження можливостей побачити твори сучасних композиторів на сцені, звужений і стереотипний репертуар сучасних оперних театрів, відсутність державних замовлень на масштаб-

ні опери, що у минулому стимулювало творчість самих авторів і впливало на театральну ситуацію загалом.

Серед українських композиторів, які заявили про себе у 90-х роках минулого століття, – Святослав Луньов. За цей період він охопив у своїй творчості майже всі музичні жанри. Симфонія, концерт, сонати, хорові цикли, вокальні та камерно-інструментальні твори, електроакустична та дитяча музика – кожна з цих сфер стала важливою для композитора. Кожен із жанрів автор трактує по-своєму, шукає його особливе втілення, неповторне обличчя та стилістичне вирішення. Проте окремо хотілося б звернути увагу на оперу «Москва – Петушки», певний *opus magnum*, який композитор писав протягом всього творчого життя (1991–2012). За словами самого Святослава Ігоревича, цей твір відноситься до тих, які пишуть самі себе. На жаль, опера поки не отримала сценічного втілення, хоча її партитуру вже завершено.

Ідея написати оперу «Москва – Петушки» виникла одразу після знайомства з однойменною поемою у прозі Венедикта Єрофєєва, однак не безпосередньо з її текстом, а спочатку з інсценізацією київського театру «Зеркало» (1990). Композитор був настільки захоплений побаченою виставою, що одразу ж прийняв рішення писати оперу. Безумовно, це був сміливий крок, адже на перший погляд «Москва – Петушки» не виглядає благодатним матеріалом для серйозної масштабної опери. Насамперед, поява твору В. Єрофєєва свого часу викликала широкий резонанс і дискусії. Декого шокувала його занадто знижена, навіть «непристойна» тематика, позбавлена пафосу та пишномовної лексики. Водночас письменник визначив жанр твору як поему і надав йому вільної літературної форми з численними ліричними відступами. Композитор мав перетворити її на театральний феномен, до того ж виправдати провідну роль у ньому музичної драматургії. За написання тексту лібрето взявся сам Святослав Луньов, і вже за рік його закінчив.

Мета статті – простежити процес трансформації літературного першоджерела в опері Святослава Луньова «Москва – Петушки», проаналізувати лібрето, відзначивши причини і функцію використаних тут інших джерел, спробувати визначити жанровий тип опери, визначити вплив інших, нетеатральних музичних жанрів.

У першу чергу виникає питання про причини звернення композитора до літературного першоджерела. Чому твір, якому він присвятив двадцять років роботи і який він сам називає одним з найважливіших, написаний саме за поемою «Москва – Петушки»? Що стало найважливішим для композитора в цьому творі, що захопило його? Відповідь не може бути однозначною, проте поштовхом безумовно став образ головного героя поеми. Веня Єрофеев та автор поеми – одна й та сама особа. Це надзвичайно важливо, адже таким чином зникає відстань між подіями у творі і читачем, а також між героєм та автором – все ніби стає справжнім. Ми, читачі (а зрештою слухачі та глядачі) більше не захищені умовностями, властивими кожному художньому тексту. Реальна людина, її драма, смерть у фіналі – все стає близьким, і ми позбавлені певної амортизації сприйняття.

З одного боку – пересічна та побутова тема, з другого – складна сюрреалістична картина, у якій подорож до Петушків є символом щемливого та безнадійного прагнення Царства Небесного. Сама ідея подорожі електричкою диктує чітку композицію опери: кожна сцена несе назву населених пунктів, наприклад: «Серп и Молот», «Омутище» тощо. Монотонний відлік станцій є однією з метафор невідворотного руху в пекло. Зовні автор ніби показує життя звичайного пияка, що закінчується білою гарячкою, насправді – його герой проходить тернистий шлях пошуку сенсу буття. Кінець кінцем він зустрічається з самим Сатаною і прирікається на покарання безстрашною смертю.

Щодо самого автора поеми, Венедикта Єрофеева, то можна сказати, що він був бунтарем, борцем з радянською системою. Проте – що дуже цікаво та важливо! – у своїй поемі він створив персонажа зовсім іншого плану (хоч і дав йому своє ім'я). Веня Єрофеев – певний антигерой, що

вступає у протиріччя з нашим уявленням про «справжнього» героя, який мав би бути сміливим, дієвим, ініціативним. Проте він уособлює дещо важливіше, те, що узагальнює ідею християнства та є характерним для багатьох російських літературних персонажів – «кротість» (російською мовою). Тиша, якої прагне Веня, милість та жалощі людей один до одного – це все втілення основного заповіту Божого людям. «Иисус Христос, умирая на кресте, заповедовал нам жалость, а зубоскальство Он нам не заповедовал», – ці слова Вені є його основною характеристикою, адже він по своїй суті є малодушним та пасивним. І навпаки – героїзм, активність та «гучність» в усіх її проявах перекликаються у поемі з ідеями радянського ідеалу людини: ентузіаста, активіста, надлюдини. «Простой сверхчеловек я, и ничто сверхчеловеческое мне не чуждо...» – фраза, яка стане початком аріозо Вені в опері Святослава Луньова. Більше того, Четверо, які за сюжетом вбивають Веню в кінці, стають в опері Чотирма ентузіастами, які є одним з уособлень Сатани.

Святослав Луньов значно змінив, доповнив та розширив текст та зміст твору. Для цього, за словами самого композитора, він «прочитав всі літери, що написав Єрофеев». Текст поеми був кардинально перероблений: використані інші твори Венедикта Єрофеева, а саме «Вальпургиева ночь или Шаги Командора» та «Записки психопата». Крім того, композитор звернувся до Старого (а саме «Пісні пісень» Соломона) та Нового Заповіту («Одкровення» святого Іоанна Богослова), що стали джерелами цитат в опері.

Незважаючи на те, що оперне лібрето – твір театральний, драматичний, композитор зберіг риси епічного викладення. Наприклад, історія починається з кінця оповідання. Таким чином, події, що відбуватимуться, показуються начебто відстороненими, крім того, початок випереджує розв'язку.

Опера складається з тринадцяти картин, які, своєї черги, розділені на дві дії. Інтермедії, що розділяють дії, а також з'являються в середині самих картин, відіграють роль ліричних відступів. Вони набувають важливої смислової функції драматичних вузлів дії (наприклад, оркест-

рова інтермедія перед кульмінацією в XI картині та електронна – перед фіналом).

Дуже цікаве спостереження можна зробити на основі аналізу дійових осіб опери. Умовно їх можна розділити на реальних (побутових) та містичних. Крім того, деякі персонажі можна розглянути як перехідних між побутовими та містичними. Реальними можна назвати попутників Вені в поїзді, а також так званих персонажів з народу, яких він зустрічає у ресторані. До містичних відносяться «Ангель», «Некто», «Сфинкс», «Сатана». Є й абсолютно реальні, побутові персонажі, які згодом набувають рис викривленості та стають нереальними – це, наприклад, «Семёныч», «энтузиасты». Окремо хотілося б зупинитися на постатях, які отримали назву Він та Вона. В одній зі сцен Вені та Рижої автор опери вводить ідеальних, нереальних персонажів, створюючи тим самим картину ідилічної сцени кохання. Цей хід є дуже важливим, адже ця сцена уособлює найпотаємніші мрії Вені. Вона є не тільки ідеальною картиною кохання, а символом Раю, омріяних Петушків для Вені. Новаторський за задумом, такий прийом створює відчуття надреальності, відтіняючи собою очевидну прозаїчність історії.

Аналізуючи персонажів опери та пропонуючи їх певну класифікацію, помічаємо, що сам Веня не входить до жодної з груп. Він показаний як єдина справжня людина в опері, всі інші здаються частиною картини, що створена навколо нього. Їхні почуття, переживання та мрії – це все мрії самого Вені. Усі вони мінливі, і тільки Веня залишається з початку до кінця опери самим собою. Автор підкреслює абсолютну самотність Вені: самотність в поїзді разом з такими ж пияками, як він, самотність з коханою жінкою і навіть самотність у молитві янголам.

Окремо акцентуємо особливості вокальної мови дійових осіб. Багатошаровість та нестійкість характеру висловлювань, різнобарвність стильового та, як наслідок, змістовного подання словесного тексту – все це створює ефект масковості. Проте це не можна назвати ляльковою театральною масковістю у дусі традицій комедії *dell'arte*. У цьому випадку – це різноплановість вульгарного та піднесеного, ідеального.

Зіткнення цих двох полярних духовно-емоційних, характерних сфер є одним з основних особливостей стилістики усїєї опери. Частушковість перетинається з псалмодіюванням сакральних текстів, побутові брутальні інтонації раптом перериваються гармонійним, чистим співом (наприклад, в сцені, де з'являються Він та Вона). Крім того, композитор використовує цитати з радянських пісень, на які нашаровує абсолютно неочікувані тексти, що надає музиці іншого змісту. Важливу роль відіграє стилістика та манера співу Ангелів – їх образу різко протиставлено народну стилістику (що виражена не тільки в музичному матеріалі, а й в манері співу). Дуже тонкою межею між брутальністю та ідилічністю відзначається майже кожен персонаж опери. Як результат – відчуття викривленості, мінливості, нереальності, картина потойбічного світу. Це стилістичне «балансування» є настільки переконливим, що набуває цілісності та стає стилем, оригінальною мовою опери.

Звертаючись до драматургії опери, потрібно почати з її основної конфліктної лінії: «Веня – соціум». Цікаво, що основний конфлікт в опері є прихованим. Епізодично та завуальовано, символічно він персоналізується в лінії «Веня – Четверо». Крім цього можна визначити конфлікт «Веня – Рижая». Це не тільки лінія кохання, це – несправджені мрії про Петушки, це прагнення головного героя і глухість та німота у відповідь. Це нерозділене кохання всього життя Вені, його ідеали і їх крах. Третя, «найдієвіша» конфліктна лінія, яка є, власне, основною, – «Веня – Сатана». Сатана є постійно змінним персонажем (Некто, Сфинкс). Саме він уособлює ту містичну силу, що так і не пускає Веню у Петушки. Цей персонаж (у вигляді Сфинкса) задає три загадки, які Веня так і не відгадує. Тут проводиться паралель з «Едіпом» Софокла. Саме ці загадки (у літературному першоджерелі їх було більше) стали певним «скелетом» драматургії, надали їй цілісності та спрямованості до фіналу.

Інтермедії в опері відіграють важливу роль в драматургії. Вони є певними ліричними відступами, які занурюють слухача у внутрішній світ головного героя. Вони нагадують про жанр літературного першоджерела – *поему в прозі*,

стаючи ліричними центрами в нестримному «русі поїзда». І водночас назви інтермедій озвучують основні конфліктні лінії опери: «Веня и Рыжая», «Веня и Четверо».

Дуже важлива драматургічна та змістова роль в опері віддається хору. Крім сцени Вені та Рижої хор вводиться в моменти драматургічних поворотів (експозиція головного героя, зав'язка, кульмінація, розв'язка). Більшість епізодів, наповнених сакральним змістом, супроводжуються хором (у лібрето використані текст частин меси “Tuba mirum”, “Benedictus”). Хор є одним із засобів, який використовується для вираження надреального, містичного у творі. Це створює третій змістовний вимір.

Серед найголовніших питань, які виникають перед дослідником опери «Москва – Петушки», – визначення жанру твору. Для відповіді потрібно виявити та відзначити риси інших, нетеатральних жанрів, які простежуються у цій опері. Як вже було сказано, маючи стійку, непорушну, «дієву» драматургію, твір містить в собі риси епічності. Це проявляється і у використанні згадуваних інтермедій, що стають певними паузами в нестримному русі поїзда як втілення нестримної дії. Також епічність виражена певним абстрагуванням від подій, що відбуваються в опері: це стосується випередження розв'язки у пролозі. Цей прийом неначе відсторонює слухача, «підіймає» його над усім, що відбувається, надаючи змісту опери міфічного відтінку. Також цікавим є те, що при наявності постійних географічних уточнень, вони не дають відчуття чіткої координації. Веня, що їде з Москви до Петушків, врешті потрапляє на Красну площу, роблячи певну «петлю Мьобіуса». Самі назви «Москва» та «Петушки», так само як «Курский вокзал», а також імена Мініна та Пожарського не мають жодного відношення до реальності. Узагальненими символами починають сприйматись конкретні імена та назви, такі як: *Официантка, Вышибала, Митричи; Курский вокзал, Омутице, Петушки* тощо. Ці імена та назви є тільки умовностями, адже шлях Вені від Москви до Петушків є ні чим іншим, як шляхом від пригніченості та буденності до омріяного Царства Небесного. І це його останній шлях,

сповнений сумнівів та страждань. Головний герой уособлює юродивого, який бачить істину, прагне до неї, але якого соціум, так звані «нормальні, здорові» люди не сприймають серйозно, ставлячись до нього жорстоко та байдуже.

В опері «Москва – Петушки» закладені найголовніші ідеї християнства. І в жанровому плані це виявляється у наявності рис пассіонів. По-перше, це проявляється на рівні сюжетної лінії, яка є уособленням шляху на Голгофу, митарства душі та – в кінці – страту невинного. По-друге, вже на рівні лібрето композитор наповнив оперу цитатами та фрагментами з сакральних текстів (про які вже йшлося). Що стосується безпосередньо музичного матеріалу, то композитор використав частини реквієму: “Tuba mirum”, “Dies Irae” та “Benedictus”.

Щоб простежити традицію пассіонів, можна звернутись до пассіонів Й. С. Баха як еталонного втілення цього жанру. Канонічним є використання трьох голосів-дійових осіб: бас (Христос), бас (Іуда) і тенор (Євангеліст). І тут також можна провести паралель з оперою: басы (Некто, Сфінкс, Сатана), баритон (Веня) – є певним перехідним образом між Христом та Євангелістом. Також у пролозі з'являється читець, що описує подальші трагічні події.

У деяких номерах опери простежується респонсорний спів, а саме в інтермедії «Веня и Ребёнок». По суті, ця сцена є молитвою Вені за його дитину. Його мова виражена в манері псалмодіювання. Молитовному зверненню героя вторить хор. Далі хор *a cappella* виконує молитву «Отче наш».

Також можна відзначити риси монодрами в опері. Зважаючи на те, що Веня є єдиним реальним персонажем, все, що його оточує, стає втіленням його внутрішнього світу, його особистою драмою. У цій опері тільки один герой, і тільки він здатний відчутти страждання людей поруч зі своєю трагедією. І він один змушений відповідати за свої нездійснені злочини перед Чотирма. Крім того, ключове питання, що постає перед дослідником (або слухачем-глядачем): хто такий Веня? Що уособлює головний герой? Як уже було сказано, Веня – це сам Єрофеев, проте, крім того, це ще і представник тонкого прошарку радянської інтелігенції,



людина, не здатна протистояти агресії та натиску безжального оточуючого світу. І якщо піти далі, це і є уособлення невинної жертви, що є проявом істинної любові до ближнього. І герой, що стоїть у центрі цієї монодрами – Веня – і стає такою жертвою для всього світу.

Звичайно, питання остаточного визначення жанру опери «Москва – Петушки» залишається відкритим, адже опера ще не отримала свого сценічного життя, а, зважаючи на це – творчий процес триває.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Васина Н. Тема культурно-исторической памяти в фортепианном цикле С. Лунева «Мардонги» / Н. Васина // Київське музикознавство. – Вип. 29. – К., 2009. – С. 47–55.

2. Десятерик Д. Степень пристальности взгляда. О музыке, лестнице в небо и «Алисе в стране чудес»: разговор с одним из самых одаренных композиторов Украины / Десятерик Д. // День. – 2006. – 3 февраля.

3. Ерофеев В. Вальпургиева ночь, или Шаги командора / Венедикт Ерофеев. – М. : Захаров, 2004. – 96 с.

4. Ерофеев Вен. Записные книжки / Венедикт Ерофеев. – М. : Захаров, 2005. – 672 с.

5. Ерофеев В. Записки психопата / Венедикт Ерофеев. – М. : Вагриус, 1956–1958 гг. 2000. – 444 с.

6. Ерофеев В. В. Москва – Петушки. Поэма / В. В. Ерофеев. – М. : Изд-во СП «Интербук», 1990. – 128 с.

7. Корній Л. Сюта Б. Історія української культури / Лідія Корній, Богдан Сюта. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 736 с.

8. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга / М. Тараканов. – М. : Сов. композитор, 1976. – 558 с.

9. Черкашина-Губаренко М. Р. Українська музика у сучасному медіа-просторі: фрагменти і коментарі / М. Р. Черкашина-Губаренко. – Музика. – 2008. – Травень-червень. – С. 11–13.

10. Черкашина-Губаренко М. Р. Опера ХХ століття : нариси / М. Р. Черкашина-Губаренко. – К. : Муз. Україна, 1981. – 208 с.

**Олександра Моцар. Опера Святослава Луньова «Москва – Петушки»:** інтерпретація літературного першоджерела. Проаналізовано лібрето опери, відзначено особливості перетворення літературного першоджерела – поеми в прозі В. Єрофєєва – в музично-драматичний жанр. Акцентовано на деяких характерних особливостях твору, зокрема: незвичність тематики, особлива мовна стилістика. Зроблена спроба визначити жанр опери на допрем'єрному етапі.

**Ключові слова:** сучасна опера, оперна драматургія, Святослав Луньов, українська музика кінця ХХ – початку ХХІ століття.

**Александра Моцар. Опера Святослава Лунёва «Москва – Петушки»:** інтерпретація літературного первоисточника. Произведён анализ либретто, отмечены особенности превращения литературного первоисточника – поэмы в прозе В. Ерофеева – в музыкально-драматический жанр. Сделан акцент на некоторых характерных особенностях произведения, а именно: необычность тематики, особая речевая стилистика. Сделана попытка определить жанр оперы на допремьерном этапе.

**Ключевые слова:** современная опера, оперная драматургия, Святослав Лунёв, украинская музыка конца ХХ – начала ХХІ века.

**Alexandra Motsar. The Opera by Svyatoslav Lunyov “Moscow – Petushki”:** Interpretation of Literary Source. The libretto of the opera is analyzed in this review. The features of transformations of the literary source – the poem in prose by V. Erofeyev – into a musical-dramatical composition is noted. The author emphasized on some typical distinctive features of the piece, especially on: unusual subject-matter, peculiar verbal stylistics. Determination of opera genre on pre-staged phase is also attempted.

**Key words:** contemporary opera, opera's dramaturgy, Svyatoslav Lunyov, Ukrainian music of the end of the 20 – beginning of the 21 century.