

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

УДК 78.071.1 : 782.1 (436) “19”

Наталья Дегтярева

ПУТИ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРА В ПОЗДНИХ ОПЕРАХ ФРАНЦА ШРЕКЕРА

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

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

Наталья Дегтярева

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

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

Natalia Degtyareva

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

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

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

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

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

¹ Здесь и далее указаны даты создания произведений.

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

Из трех берлинских опер Шрекера наиболее радикальным опытом оказался «Христофор», в котором свободно соединяются злободневность, свойственная *Zeitoper*², и углубленный психологизм, стилистика «новой деловитости» и стилевой комплекс модерна, барочный музыкальный тематизм и джаз, элементы ретро-формы, отсылающие к опере XVIII века, и самые смелые музыкально-драматургические идеи века XX³. Но не менее интересные и своеобразные версии обновления оперной эстетики предлагают две другие оперы – «Поющий черт» и «Гентский кузнец», которым и посвящена настоящая статья⁴.

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

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

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

³ Подробнее о «Христофоре» см.: [3].

⁴ В следующем разделе статьи частично использован материал из книги: [4].

тенденций. В нем сопрягаются стремление к значительной экономии (и даже аскетизму) звуковых средств и тембровое богатство большого оперного оркестра; камерное, предельно скупое по краскам *parlando* и монументальные вокально-оркестровые фрески, архаика стилизованной грегорианской монодии и декоративные звуковые панно. Либретто «Поющего черта» вбирает в себя литургический латинский текст, описание *ослиной мессы*, цитаты из *Syntagma musicum* М. Преториуса и средневековой мавританской поэзии¹. В действии оперы в контрастных сплетениях представлена панорама немецкого средневековья: суровое благочестие монастырской службы соседствует с буйными языческими обрядами, фанатичному христианскому ригоризму отвечает проповедь веселой вседозволенности, высокие духовные порывы сменяются дикими сценами насилия, «возвышенное и земное» пересекаются в причудливых взаимоотражениях. Перед нами еще одна (хотя и не отмеченная соответствующим жанровым определением) мистерия Шрекера, и в центре ее вновь, как и в предшествующих его операх, судьба художника. Теперь это Амандус Херц, молодой органный мастер, продолжатель семейной традиции. Он должен завершить дело своего отца – довести до конца строительство органа, инструмента, которому суждено стать совершенным творением, голосом самой церкви. Вопросы веры, морали, духовных поисков заслоняют в новой опере Шрекера другие проблемы, уводя концепцию с проторенного модерном пути. Тема Эроса, характерная для модерна, находится здесь на периферии сюжета и не определяет всецело ни становления действия, ни ситуации личностной и творческой катастрофы, в которой в конечном итоге оказывается герой. И юная Лилиан, подруга Амандуса – «страдающая» героиня, невинная жертва роковых обстоятельств, образ скорее романтический, чем созданный фантазией художника модерна.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Новые черты весьма определенно проступают в сфере формообразования и музыкального языка. Они связаны, прежде всего, с линейной тенденцией, которая выражена здесь весьма последовательно. Уже начало оперы дает «камerton» этому преобладанию полифонии: звучит регаль¹, Амандус прелюдирует в свободной инвенционной манере (пример 1).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В рамках большого трехактного спектакля удачно распределены контрасты и эффектные кульминации, компактно сгруппировано действие. Основные этапы первого акта: экспозиция – Смее и подмастерья, разорение Смее, договор с дьяволом. Второй акт: встреча со Святым Семейством, единоборство с адскими силами, освобождение Смее. Третий акт: смерть Смее, путешествие в ад и на небеса, сцена у райских врат (взвешивание на небесных весах прегрешений и добрых дел Смее), хвала храброму Смее и заключительная *Gloria*. В целом либретто «Гентского кузнеца», одно из лучших у Шрекера, представляет собой мастерски сделанную театральную пьесу, жанровую рекомпозицию повести Ш. де Костера, выдержанную в стилистике площадного театра. Эстетика народного представления, связанная с атмосферой игровой образности, определяет в сознании Шрекера и сценографический облик произведения, который он мыслит как органическую часть концепции и детали которого он чрезвычайно подробно прописывает в многочисленных ремарках и пояснениях. В этом плане особенно примечательно *Предисловие* к переработанному тексту партитуры¹. Оно хранилось

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

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

«Исходя из опыта репетиций и премьеры, я преследую данной переработкой оперы ту цель, чтобы театры, в близком или отдаленном будущем захотевшие поставить произведение в соответствии с его стилем, обусловленным особенностями текста и музыки, смогли добиться полного успеха. В противоположность моим другим произведениям, это – со сценической точки зрения – должно обходиться совершенно примитивными, кажущимися наивными вспомогательными средствами. Разговорная интонация, прямолинейность музыки, вдохновленной рассказом де Костера и старыми фламандскими картинами, с непреложностью требуют адекватного сценического действия, которое не должно подавлять произведение своей помпезностью. То, что представлялось мне, было старыми играми, <...> фастнахтшпилями XVI столетия¹. Я отсылаю, в частности, к знаменитому “*Luzerner Spielplan*” (смотри лист IX, папка IX “Памятников театра”, Пипер, и далее листы XVIII и XXII из той же папки²), который прямо-таки образцово подходит для того, чтобы служить художникам стимулом [для понимания – Н. Д.] своеобразия средневекового светского и религиозного театра.

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

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

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

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

Шрекер решительно настаивает и на световом² разграничении трех сфер действия: земля – преисподняя – небеса. Для него это принципиальный вопрос, и его не пугает, что подобная манера (по его словам) может быть отвергнута некоторыми сценическими художниками как китч.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Список использованной литературы

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

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

Нотные примеры

Пример 1.

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

(Regal (Schnarrorgel) auf der Bühne)

5

VORHANG 10

Пример 2.

Musik hinter der Szene

Hbl. Schlagz.

ppp

Пример 3.

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

Langsam **1130**

Пример 4.

655
Flipke ff
 Sinterlet e steht ein Haus - stecht der Herr - - gott den Fin - ger 'raus -
 Sinterlet e steht ein Haus - stecht der Herr - - gott den Fin - ger 'raus -
 Szn. *ff* steht ein Haus - Fin - ger 'raus -
655
ff Str. vizz Tambour

УДК 78.01 : 78.071.1

Адиля Мизитова

АПОКАЛИПСИС ВОЙНЫ В ЗЕРКАЛЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

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

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

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

Adilya Mizitova

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

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

Adilya Mizitova

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

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

Четырехвековой опыт оперного жанра, казалось бы, не оставил сомнений по поводу его способности воплощать самые разнообразные сюжеты. И все же некоторые страницы не столь отдаленного времени, не утрачивая своей актуальности в современной социально-политической жизни и продолжая волновать умы творческой интеллигенции, оказались за границами оперной сцены. На этом фоне опера «Женский оркестр Аушвица» («Das Frauenorchester von Auschwitz»; 2004-2006¹)

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