

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].

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

Литературной основой обеих опер стали произведения бывших узниц концлагеря Освенцим – повесть «*Пассажирка*» (1962) Зофии Посмыш [4] и роман «*Оркестр девушек в Аушвице*» (1973-1975) Фани Фенелон. Профессиональная деятельность польской писательницы З. Посмыш сказалась на сюжете повести¹, которая выходит за пределы

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

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

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

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

В отличие от повести З. Посмыш, роман Ф. Фенелон был написан по дневниковым записям, которые она стала вести с момента отправки в Освенцим. Воспоминания бывшей певицы лагерного оркестра, по сути, – документальное свидетельство о судьбе реальных людей, попавших в жернова машины уничтожения. Вместе с тем, они вызвали известное неприятие оставшихся в живых участниц оркестра, в силу чего Ш. Хойке тесно сотрудничал с бывшей виолончелисткой лагерного оркестра Анитой Ласкер-Вальфиш¹, которая помогла авторам (либреттист К. Хойке) внести необходимые коррективы в литературный текст оперы, в трактовку образа руководительницы оркестра Альмы Розэ². Реализм романного повествования Ф. Фенелон³ потребовал не только учесть законы драмы при распределении событий в музыкально-сценическом пространстве, но и высветить общечеловеческие духовные проблемы за фактами конкретной истории. Отсюда органичное сочетание в опере Ш. Хойке хроникальной документалистики с нравственной проповедью. Событийная канва соткана из реалий лагерной жизни: сцен оценки и отбора нового «человеческого материала», многочисленных репетиций и выступлений оркестра, объяснений с лагерным начальством. Их дополняют побочные линии, связанные с образами Альмы

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

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

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

Розé и главной надзирательницы Марии Мандель. Действенно-психологическую основу сюжета составляют противоречивые переживания участниц оркестра: взаимоотношения девушек, их недовольство по поводу требовательности Альмы к качеству игры, постоянного расширения репертуара, ненависть к фашистам, невыносимое презрение к себе, восхищение смелостью переводчицы Малы, бесстрашно помогающей заключенным, надежда на успех ее побега с возлюбленным Эдеком, раздавленность от участия в ее казни¹ [6]. Опера Ш. Хойке также отмечена двуплановостью, проявляющейся на макроуровне в переключении из драматического действия в эпико-повествовательный ряд (Фаня озвучивает заполняемые страницы дневника), из показа в рассказ, на микроуровне – в сопоставлении крупного и общего планов, многособытийных, многофигурных и камерных сцен.

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

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

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

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

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

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

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

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

32 сцены Ш. Хойке организует в симметричную композицию, в которой крайние акты содержат наибольшее их число (I д.: 1 – 10; III д.: 19 – 32), а центральный – всего восемь (11 – 18). Уравновешенности целого способствуют развернутое Вступление, состоящее из двух оркестровых Прелюдий (I, II), обрамляющих повествовательный Пролог, и постлюдия, специально не обозначенная автором в партитуре¹. Вступительный триптих играет немаловажную роль в драматургии всей оперы. Здесь экспонируются многие из основных лейттем; вводится фигура Аниты Ласкер-Вальфиш (речевая роль), которая зачитывает текст письма композитору, что заявляет хроникальный характер сюжета, существующую неоднозначность в оценке событий и связывает прошлое с настоящим; содержится ядро драматургического конфликта, выходящего далеко за пределы конкретной истории, приобретая философско-этический смысл. Противостояние образных сфер дано в начальных тактах оркестровой Прелюдии I – у литавр проводится тритоновая ритмогруппа с тремоло, из которой затем произрастет лейттема SS, у струнных, поддержанных тамтамами, – 12-тоновый кластер, являющий собой символический мотив

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

«воспоминаний»¹. Им отвечает одинокий голос шофара², который трактовался и в эсхатологическом ключе, как «рыдание, стон». Данный комплекс является своеобразным *motto* развернутой оркестровой преамбулы и всей оперы. Центральное место в Прелюдии I занимает 12-тоновый вариант еврейского молитвенного напева у валторны. Его строфическая структура и каноническое изложение предвосхищают основной напев в четырехголосном каноне оркестранток «*Adon olam*»³ и в заключительной оркестровой постлюдии. Прелюдия II вводится по принципу контраста, развивает ключевые интонационные идеи, выдвигая прием симфонического обобщения как основополагающий в оперном полотне. Подтверждает данное наблюдение постлюдия, выполняющая в композиции целую функцию коды-резюме. Ее тематизм составляют *motto*, молитвенный напев и начальные фразы цитат из репертуара лагерного оркестра. На занавес в это время проецируется вид «лагеря Биркенау сегодня с высоты сторожевой вышки» (ремарка в партитуре); пронзительно печальная музыка постепенно истаивает, а голос шофара, сопровождаемый трагической формулой у литавр, подчеркивает мемориальный характер оперы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Список использованной литературы

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