

Шубина О.Н.

преподаватель Харьковского музыкального училища имени Б. Н. Лятошинского, аспирантка Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

ЖИЗНЬ КАК АД И СМЕРТЬ КАК ПРОСВЕТЛЕНИЕ В ОПЕРЕ В.ЗУБИЦКОГО «ПАЛАТА №6»

*И что горько и обидно,
ведь эта жизнь кончится не наградой
за страдания не апофеозом, как в опере,
а смертью!»*

А. П. Чехов «Палата №6»

Аннотация. Написанная по рассказу А.П. Чехова, опера Вл. Зубицкого реализует ключевые идеи творчества писателя и драматурга, интерпретируя их в философском ключе. В статье рассматриваются особенности воплощения музыкальными средствами адской Палаты № 6 и картины рая.

Ключевые слова: ад, жизнь, рай, смерть, опера, лейтмотив.

Анотація. Шубіна О. Життя як пекло та смерть як просвітлення в опері В.Зубицького «Палата №6». Написана за оповіданням А.П.Чехова, опера В. Зубицького реалізує ключові ідеї творчості письменника і драматурга, інтерпретуючи їх в філософському аспекті. В статті розглядаються особливості втілення музичними засобами пекельної Палати №6 та картини рая.

Ключові слова: пекло, життя, рай, смерть, опера, лейтмотив.

Annotation. Shubina O. Life as hell and death as transfiguration in the Vl. Zubitsky's opera «Ward number six». The Vl. Zubitsky's opera «Ward number six» is written on the short story by A.P. Chekhov. The main ideas of the writer's creativity are realized in it. The peculiarities of embodiment of the Ward number six as a hell and the picture of paradise by the musical resources are described in article.

Key words: hell, life, paradise, death, opera, leitmotif.

Постановка проблемы. Концепция повести А. П. Чехова «Палата №6» удивительно тонко, последовательно, хотя и своеобразно представлена в одноименной опере Вл. Зубицкого, которая основана на трактовке жизни как ада и смерти как просветления. Раскрытие этой главной магистрали, вертикализирующей содержание произведения, подчинены все его смысловые, структурные, композиционные, драматургические элементы и процессы.

Опера «Палата №6» была написана украинским композитором Вл. Зубицким в 1981 г. Спустя четверть века, в 2006 г. была поставлена оперной студией Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского режиссером-выпускником – Александром Сенько. Музыкаведческое осмысление оперы, ее структура и интонационная драматургия была проанализирована Е. С. Зинькевич [1]. Очевидно, что опера представляет широкий спектр проблематики, который требует подробного изучения. Трактовка оперы в контексте идеи переосмысления жизни и смерти позволяет рассмотреть «Палату №6» как обобщение философских идей А. П. Чехова и мировой культуры в целом, что проясняет цель данного исследования.

Объектом исследования станут философско-религиозные концепции конца XIX – начала XX века, **предметом исследования** послужат трактовки идей жизни и смерти. **Материал исследования** – повесть А. П. Чехова «Палата №6» и одноименная опера Вл. Зубицкого.

Композитор определяет «Палату №6» как образец камерного жанра, отображая лаконизм, свойственный поэтике А. П. Чехова. Как известно, одной из примет лаконичности мышления писателя и драматурга является отношение к деталям, прописанным чрезвычайно ярко. При этом все детали семантизированы и играют важную роль в структуре и организации целого. Очевидно, что краткость – творческий метод писателя и драматурга, который он декларирует в своем эпистолярном наследии. А. П. Чехов в свое время вступил в творческую оппозицию к традиционным трактовкам жанра романа и повести, исключая в своих текстах «прекрасные длинноты», свойственные романтизму: «Умею коротко говорить о длинных предметах» [6, с.239] и ставшее афоризмом – «Краткость – сестра таланта» [6, с.342].

В повести «Палата №6» реализуется принцип лаконичности не только в масштабе вербального текста, но и в концентрации единства места действия (больничной палате). Оттого, весьма специфично в повести представлена география – Петербург, в котором жил и учился Иван Дмитриевич, поездка Андрея Ефимовича и Михаила Аверьяновича в Москву, Петербург, Варшаву и городок «за двести верст от железной дороги», в котором работает и живет главный герой – Рагин; здесь и дом Андрея Ефимовича, позже – трехконный домик мещанки Беяевой, и городская управа, и, наконец, кабинет врача. Несмотря на перемену места, общая гнетущая атмосфера сумасшедшего дома пронизывает каждый эпизод повести.

Подхватив идею лаконичности прозы А. П. Чехова с одной стороны и, абсолютизируя ключевую

Надійшла до редакції 21.12.2012

чеховскую идею единства пространства, композитор Вл. Зубицкий и либреттист В. Довжик сокращают текст повести «Палата №6», сакцентировав сюжетостроение оперы на главной коллизии – воссоздании «адской» Палаты №6 на оперной сцене.

Е. С. Зинькевич обращает внимание на то, что «повесть Чехова была сжата во времени и пространстве: никаких экскурсов в прошлое (в жизнеописание Рагина и Громова), ни «личной жизни» Андрея Ефимовича Рагина, нет его поездки в Москву»¹ [1, с.200]. Кроме того, сокращается количество действующих лиц в либретто оперы. Более 20 персонажей в чеховской Палате №6 не находят своего воплощения в опере. Всего шесть героев оставляют либреттист и композитор, облекая оперное целое в камерный жанр. Это врачи Андрей Ефимович и Хоботов, больные – Иван Дмитриевич и Моисейка, сторож Никита и Член городской управы. Причем, исполнение партий последних двух героев поручено одному артисту, что подчеркивает камерность оперы. Предусмотренная «массовка» создает атмосферу Больницы – это миманс, представляющий больных, мужиков, сиделок и дающий режиссерскую свободу в воплощении, так как предполагает свободное их включение в оперу, с ремаркой *ad libitum*.

Сжимая повесть до эпизода и концентрируясь на одном месте действия, Вл. Зубицкий не искажает сущность чеховской трактовки, а напротив – абсолютизирует ее, возводя в степень творческие принципы писателя и драматурга.

Тот драматургический стержень, концентрированность на пространственном единстве, которому подчиняется структура оперы, позволяет композитору преодолеть номерную структуру, создав сквозную драматургию оперы. Общность сценической ситуации обусловила и тематическую репризность материала, главным выразителем которого стала система лейтмотивов.

Представителем адского начала становится лейткомплекс Сумасшедшего дома, который состоит из двух тематических образований, звучащих в оркестре – лейттемы главного блюстителя гнетущей атмосферы – сторожа Никиты и лейттемы Больницы. Сотканые из остродиссонантных созвучий, с комплексом выразительных средств, соответствующих драматической образной сфере (синкопированный ритм, динамика *ff*, ходы на широкие интервалы – септимы, ноны, тритоны, в бешено быстром темпе *Allegro rabbioso*), проникают во все оперное целое. Дополняет лейткомплекс Сумасшедшего дома – лейтмотив «ударов», проявляющий свой смысл не только на уровне символа (когда непосредственно появится в финальной сцене избиения), но и как оркестровый прием звукоподражания действиям, происходящим на сцене. Всю оперу пронизывает проведение лейткомплекса Сумасшедшего дома как в первоначальном виде, так и членясь на микротематические образования. Особой концентрации лейткомплекс достигает в Финальной сцене оперы, отображая последние мгновения адской жизни главных героев.

¹ здесь и далее перевод с украинского мой, О.Ш.

В чеховедении существует теория, разработанная А. Степановым, в которой особое свойство концентрации на одном месте действия, с воссозданием замкнутого пространства, объясняется как «хронотоп тюрьмы».

Данная теория распространяется не только на повесть А.П. Чехова «Палата №6», а находит преломление и в опере Вл. Зубицкого.

Во-первых – это «замкнутое пространство, из которого нельзя выйти» [4]. Таким пространством в повести Палата №6 становится больничный флигель. Замкнутость пространства проникает в жизнь Андрея Ефимовича на всех ее этапах. Он тяготится избранной в молодости профессией врача, не чувствуя «призвания к медицине и вообще к специальным наукам»; [5, с.83] гнетущая атмосфера города, с его кошунственной безграмотностью, также становится пленом для Андрея Ефимовича: «Горожане тратят свою жизненную энергию, свое сердце и ум на карты и сплетни, а не умеют и не хотят проводить время в интересной беседе и в чтении, не хотят пользоваться наслаждениями, какие дает ум»; [5, с.107] в замкнутом пространстве происходит путешествие, закончившееся тем, что в Варшаве Андрей Ефимович «не выходил из номера, лежал на диване» [5, с.111]. Как отмечает А. Степанов – «это не более, чем перемещение в другую, более комфортабельную камеру, ощущение запертости от таких перемещений не проходит» [4]. И после поездки, во время посещений дружественно настроенного Михаила Аверьяновича, герой «ложился обыкновенно на диван лицом к стене и слушал, стиснув зубы» [5, с.115]. И, наконец, последнее пристанище врача Рагина – это реальное заточение в Палате №6, из которой не суждено было выйти.

В опере замкнутое пространство представлено единством сценического содержания. Каждая из шести картин становится выразителем семантики сумасшедшего дома. Так, место действия первой и третьей картин – Больница, второй и шестой – Палата №6, а четвертая и пятая, формально выходят за границы злосчастного флигеля, тем не менее, представляют дальнейшее развитие ключевой драматической идеи. Такова Городская управа (Картина 4), в которой Андрею Ефимовичу устраивают допрос и Квартира (Картина 5), из которой героя обманым путем забирают в Палату. Замкнутость подчеркивается и интонационным единством оперы, так как лейткомплекс Сумасшедшего дома проникает во все разделы, как в виде целостного проведения темы, так и на микротематическом уровне.

Во-вторых, признаком «хронотопа тюрьмы» становится «Вынужденное общение заключенных между собой и заключенных с тюремщиками, причем последнее, в сущности, столь же мало свободны, как и заключенные» [4]. В этом положении Иван Дмитриевич становится заложником внимания Андрея Ефимовича, который находит в мятежном герое близкого по духу собеседника. Для оперного целого диалогические сцены Андрея Ефимовича и Ивана Дмитриевича становятся узловыми моментами в драматургии. Первый диалог представлен во второй картине – в №7 (Центральная

сцена. А. Е. и И. Д.). Подслушав философские беседы врача и больного, сторож Никита и Хоботов выносят приговор своему коллеге, следствием которого становится все дальнейшее развитие действия. Второй диалог собеседников происходит в шестой картине в №18 (Финальная сцена), в которой герои устраивают мятеж и пытаются вырваться на волю, что и приводит к трагической развязке.

Еще одной особенностью «хронотопа тюрьмы», А. Степанов называет «Дрязги», которые в повести А. П. Чехова стали действенной завязкой повести, а в опере Вл. Зубицкого выведены в отдельную сцену – дуэт Никиты и Хоботова «Сплетни» в третьей картине. Это единственный в опере номер, выдержанный в жанре дуэта согласия, состоящий из двух разделов типа куплетно-припевной формы: первый раздел представляет собой текст-ритмический канон, начинающийся в партии Хоботова (*proposta*) и продолженный Никитой (*risposta*); второй раздел – это кульминация сцены – на фоне тремоло оркестра звучит бесконечный канон, в качестве *proposta* выступает женский хор со словами «Он сумасшедший» и отвечающие хору (*risposta*) дуэт Хоботова и Никиты на тех же словах.

Таким образом, концентрированность на картинах Больницы и Палаты №6 позволила композитору заострить смысловую константу повести А. П. Чехова, заключающуюся в том, что напрасны попытки поиска разума, справедливости, истины, что жизнь сумасшедшего дома мало отличается от реальной действительности.

Картина рая, освобождения от жизненных мук представлены в оркестровых постлюдиях к двум частям оперы. *Postludia I* отмеряет первый этап драмы, являясь лирическим центром оперы. Это идиллия мироощущения Андрея Ефимовича, который преисполнен блаженства, радости от обретенного счастья общения с Иваном Дмитриевичем. Решенная в хоральной фактуре оркестра, на фоне которого звучит напевная мелодия у женского хора приемом вокализации, постлюдия является единственным эпизодом, написанным в тональности (*Des-dur* – имеющий семантику светлого, лучезарного, неземного).

Заключительный номер оперы – *Postludia II* – это эпилог трагедии, который выводит героя из замкнутого круга жизни, даруя свободу измученной душе. Тема, с которой в опере был связан главный герой – Андрей Ефимович, становится основой постлюдия и преобразуется в функциональном отношении – от темы портрета к теме-идее, выходя на уровень философского обобщения. Постлюдия – это эпизод надземного пространства, это второй финал оперы, воссоздающий христианскую идею вознесения. Тема Андрея Ефимовича проводится шестикратно и, буквально начавшись седьмой раз, истаявает и растворяется в выдержанных финальных созвучиях. Так, вырвавшись из плена цифры шесть (в опере символика шестерки прослеживается трижды – в названии, количестве картин и действующих лиц), тема символизирует духовное совершенство, преодолевая замкнутое пространство больничной палаты.

Неоднократно повторенный плагальный оборот $II_2 - t_3^5 II_2 - t_3^5$ тональности *cis-moll* в оркестровой вертикали, создает *quasi* тональную каденцию, облекающая трезвучия в смысл мировой гармонии, которую достигает после смерти главный герой оперы – Андрей Ефимович.

Все реалии повести (погреб, кладбище) в опере выведены за пределы сценического действия, тем самым подчеркивая философскую значимость смерти героя. Согласно теории Л. Шестова, очевидно, что Андрей Ефимович удостоился лучшей смерти: «Самая лучшая смерть это та, которая почитается самой худшей: когда никого нет при человеке – умереть далеко на чужбине, в больнице, что называется, как собака под забором. По крайней мере в последние минуты жизни можно не лицемерить, не учить, а помолчать: приготовиться к страшному, а может быть, и к великому событию» [7, с.49]. Таким образом, смерть Андрея Ефимовича становится апофеозом бытия, реализуя главную константу гениальной утопии, которую пророчили герои повести: «воссияет заря новой жизни, восторжествует правда, и на нашей улице будет праздник! Я не дожусь, издохну, но зато чьи-нибудь правнуки дождутся. Приветствую их от всей души и радуюсь, радуюсь за них! Вперед! Помогай вам бог, друзья!» [5, с.96]. Андрей Ефимович вступает в прекрасное небытие и его измученная душа достигает вечного покоя.

Концепция христианской философии в повести А.П. Чехова была отмечена Н. Собенниковым: «В хронотопе мифологическом даны мифологемы рая («заря новой жизни») и ада (палата №6), Иерусалима небесного («правда восторжествует») и «нечестивого города» [3, с.91]. Кроме того, литературовед указывает на христианские атрибуты и символы – христологический возраст Громова, образы Юродивого (Громов и Мойсейка), образ праведника и монаха (Рагин), временные рамки действия – конец марта, что соответствует Пасхальному циклу. В опере же, христианская символика помимо образных и смысловых соответствий повести, раскрывается посредством включения известных в мировой истории музыки мотивов-символов – это тема креста и мотив средневековой секвенции *Dies irae*.

Появляясь в оркестровом сопровождении действия, мотивы проясняют катастрофичность и несчастливую предопределенность дальнейшего развития сюжета. Так, мотив креста, в несколько модифицированном виде звучит во время опроса Андрея Ефимовича в городской управе: в трехдольном метре на *p*, изложенный крупными длительностями на фоне выдержанных аккордов. (Зт. до ц.50). Свою фатальную сущность, мотив креста получит в *Interludia IV*, где излагается в хоральной фактуре и проводится имитационно по принципу диминуции длительностей – от целых нот к четвертям.

Неожиданную семантику приобретает мотив секвенции *Dies irae*, который появляется в сопровождении сцены в городской управе (№11). С точки зрения развития сюжета, этот номер представляет проверку

² курсив мой – О.Ш.

Андрея Ефимовича на предмет его адекватности в восприятии мира. Член городской управы устраивает допрос герою, исключая возможность оправдания. Возникает аллюзия на Страшный Суд, в контексте которого вполне обоснованным представляется проведение в оркестре мотива *Dies irae*. Причем, подчеркивается условность всего происходящего, ситуация quasi Суда воссоздается скерцозными средствами выразительности – пиццикато струнных в унисон в динамике *mf*. Таким образом, использование мотива *Dies irae* становится знаковым включением в текст оперы, проясняя смысловую константу данной сцены.

Трактовка смерти как просветления и избавления от земных мук стала ключевой идеей христианской философии рубежа XIX-XX веков. Ее художественное воплощение осуществил Р. Вагнер в опере «Тристан и Изольда», где смерть стала символом гармонии: «я» предстает как нечто призрачное, смерть — как освобождение от несовершенства этого «я», мир — как порождение воли, навечно ей принадлежащее, покуда, безраздельно себя постигнув, она не придет к отрицанию самой себя и ей не откроется путь от заблуждения к сладостному покою» [2, с.141]. Постлюдия оперы «Палата №6» становится смысловой аллюзией на финал «Тристана и Изольды» – символический «Liebestod». Подобно тому, как герои вагнеровской оперы стремятся к отчуждению от мира реального, Андрей Ефимович также не находит себе места в жизни и через сверхчеловеческое страдание – душевное и физическое он обретает покой.

Выводы. Очевидно, что композитор углубил философский замысел повести, актуализируя христианские идеи. Потому, финал повести в опере переосмыслен и выводит на уровень внеземного существования. И, наряду с концепцией «хронотопа тюрьмы», Вл. Зубицкий вводит ключевую для творчества А. П. Чехова идею – покой дольного мира и вечный покой мира горнего, даруемого «небом в алмазах».

Литература:

1. Зинькевич Олена Про «Палату №6» В. Зубицького (побіжні замітки) // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей пам'яті ... Антона Мухи / Ред.-упор. О. Кушнірук. – К.: ІМФЕ ім.М. Т. Рильського, 2009. – Вип.3. – С. 200-206.
2. Манн Томас Страдания и величие Рихарда Вагнера // Томас Манн Собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 10. Статьи 1929-1955. – М.: Гос. изд-во худож. лит.-ры, 1961. – С.102-173.
3. Собенников А. С. «Палата №6» А. П. Чехова: герой и его идея // Чеховские чтения в Оттаве: Сб. науч. тр. [редкол. Ю. В. Доманский, Д. Клэйтон]. – Тверь, Оттава: Лилия Принт, 2006. – С.86-95.
4. Степанов А. Д. Чеховская «абсолютнейшая свобода» и хронотоп тюрьмы: предварительные замечания [Электронный ресурс] / А. Д. Степанов — Режим доступа: <http://lit.phil.spbu.ru/article.php?id=11>. – Загл. с экрана
5. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т.8. Рассказы. Повести. 1892-1894 / А. П. Чехов [текст подгот. и примеч. сост. Л. М. Долотова, Т. И. Орнатская, Е. М. Сахарова, А. П. Чудаков; Ред. тома К. Н. Ломунов]. – М.: Наука, 1977. – 528 с.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. Т.14. Письма. [Ч.] 2. 1888-1889 / А. П. Чехов; [подгот. текста и коммент. И. Р. Эйгеса и М. М. Эссен]. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949. – 684 с.
7. Шестов Лев Апофеоз беспочвенности: опыт догматического мышления / Лев Шестов / Авт. предисловия Н.Б. Иванов. — Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. — 216 с.