

Е. А. Огиенко

Харьков

**СВОЕОБРАЗИЕ ОПЕРНЫХ ЛИБРЕТТО А. Н. ОСТРОВСКОГО
В ПАРОДИЯХ второй половины XIX века**

Аналізуються причини творчої невдачі оперного лібрето, написаного О. М. Островським за мотивами своєї п'єси «Гроза» та реценція цього лібрето, а також п'єси «Прибуткове місце» пародійним жанром.

Ключові слова: драматургія, репертуар, провінційний, лібрето.

Анализируются причины творческой неудачи оперного либретто, написанного А. Н. Островским по мотивам своей пьесы «Гроза» и реценция этого либретто, а также пьесы «Доходное место» пародийным жанром.

Ключевые слова: драматургия, репертуар, провинциальный, либретто.

The reasons of the opera libretto's failure, written in parody manner by A. N. Ostrovsky who used the plot of his play "The Storm", are analyzed as well as the rehearsal of the libretto and the play "Profitable Place".

Key words: dramaturgy, repertoire, province, libretto.

Рассвет русского театра 50–60 гг. XIX ст., как известно, напрямую связан с именем А. Н. Островского. Несмотря на то, что место, которое занимали его пьесы в театральном репертуаре, не соответствовало действительному значению его драматургии, о чем он сам часто писал в письмах и статьях о театре, все же постановки шли довольно часто, вызывали интерес у публики. 14 января 1853 г. состоялась премьера пьесы Островского «Не в свои сани не садись», которая знаменовала собой рождение нового русского театра. При этом А. Н. Островский занимал своеобразное место в театре этого времени – одни его пьесы уже считались классикой, другие становились модными новинками.

Блестящий социологический анализ отношения к А. Н. Островскому в различных кругах русского общества 70-х гг. мы найдем в незавершенной статье И. А. Гончарова, не опубликованной при жизни писателя. «Высший класс, или beau monde, не знает Островского почти вовсе, с некоторыми немногими исключениями, и, следовательно, вовсе не ценит его, – писал он. – Истинные, естественные и тонкие почитатели и единственные компетентные критики» Островского – «все образованные и развитые люди среднего класса, смежного с простым людом и знающие этот люд, как знает его сам Островский. Это составляет огромную, надежную, лучшую опору нашего драматурга – самую разумную группу его публики». «Остальная часть его публики, – продолжает Гончаров, – громадное большинство и грамотных и неграмотных простых людей, знают Островского только по сцене и любят его слепо, инстинктивно, не входя в критическую литературную оценку, ценят чутьем, которое наводит их на некоторые темные соображения о правдивости изображаемых на сцене их нравов, обычаев, слабостей и хороших, симпатичных сторон» [2, с. 87]. Это мнение И. А. Гончарова очень важно для понимания того, как воспринималась драматургия Островского, как складывалось мнение о ней.

«Гроза», одно из произведений Островского, считающаяся классикой русской драматургии, была завершена 9 октября 1859 г. В 1860 г. «Гроза» впервые опубликована в журнале «Библиотека для чтения», 31 октября 1859 г. разрешена для сцены. Премьера пьесы состоялась 16 ноября 1859 г. В Москве, в Малом театре; 2 декабря 1859 г. в Петербурге. Новая пьеса произвела на зрителей сильное впечатление и вызвала бурную дискуссию о ней в печати. Свои статьи ей посвятили А. М. Пальховский, П. В. Анненков, М. И. Дараган, Н. А. Добролюбов, М. М. Достоевский, А. Д. Галахов, А. С. Гиероглифов, А. И. Герцен, А. А. Григорьев, И. И. Панаев, Н. Ф. Павлов, М. И. Писарев и др. В. П. Боткин писал А. Н. Островскому: «Никогда вы не раскрывали так своих поэтических сил, как в этой пьесе...» [1, с. 15]. Мнения критиков разошлись – одни считали «Грозу» гениальным произведением, верно описывающим провинциальное русское общество, другие не приняли ее. Так, В. Ф. Лазурский записал в дневнике: «Из пьес Островского Лев Николаевич особенно любит „Бедность не порок“... Хваленой „Грозы“ не понимает; и зачем было изменять жене, и почему ей нужно сочувствовать, тоже не понимает» [3, с. 72].

Как нам представляется, влияние на содержание критических статей оказал путь знакомства с пьесой. Такие статьи, как правило, были рецензиями на постановку, т. е. писались без знакомства с текстом. Много споров было вызвано образом Катерины. Например, М. Достоевский видел центральный конфликт «Грозы» не в столкновении Катерины с обитателями и нравами города Калинова, а во внутренних противоречиях ее натуры и характера: «Гибнет одна Катерина, но она погибла бы и без деспотизма. Это жертва собственной чистоты и своих верований». Ее называли «русской Офелией» и «женским Гамлетом». Во многом благодаря А. Н. Добролюбову «Гроза» стала предметом не только литературной, но и социокультурной полемики. В роли Катерины в разные годы блистали Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, П. А. Стрепетова. О новых постановках исправно писали театральные рецензенты. При жизни Островского на казенных сценах Москвы и Петербурга (до 1886 г.) пьеса была сыграна 186 раз: чаще ставилась лишь «Бедность не порок». В 1860 г. «Грозе» была присуждена награда графа Уварова.

Почти через 10 лет после премьеры пьесы А. Н. Островский по просьбе Кашперова пишет либретто к задуманной им опере «Гроза». Либретто понравилось композитору, и он писал Островскому: «Спасибо! – спасибо Вам тысячу раз, Александр Николаевич – я считаю себя счастливейшим из композиторов – и невыразимо рад, что попал под Вашу мощную и талантливую руку» [6, с. 43]. А. Н. Островского и В. Н. Кашперова объединяли и творческие, и дружеские отношения: деятельность в Обществе драматических писателей и композиторов, активное участие в Артистическом кружке.

Премьера оперы на либретто А. Н. Островского состоялась в Москве в Большом театре 30 октября 1867 г. Успеха она не имела. Очень критически отнёсся к ней А. Н. Серов: «Образцами для себя ... в опере „Гроза“ Кашперов выбрал оперы итальянских мастеров, преимущественно Доницетти и его школы. ... И потом вздумал этот свой идеал приложить к сюжету Островского, к драме русской, приволжской...» [6, с. 45]. А. Н. Островскому же опера

Кашперова понравилась. «А. Н. Островский был большой любитель итальянского пения, одобрял музыку оперы Кашперова, на его, Островского, либретто по драме „Гроза“, каковая музыка написана в стиле итальянских опер» (из беседы С. С. Попова с М. М. Ипполитовым-Ивановым) [6, с. 45].

Как известно, в те годы в Москве интересовались итальянской оперой. Приятель А. Н. Островского К. де Лазари (Константинов) писал: «В этот сезон процветала в Москве итальянская опера. Большой театр каждый день был набит сверху донизу... Не жалели ни денег, ни здоровья – лишь бы попасть на представление с участием Дезире Арто, с ума сводившую всех москвичей в „Дочери полка“ и в „Фаусте“» [6, с. 47]. Положение же русской оперы в Москве в те годы было иным: московское «высшее общество», тянувшееся за петербургской знатью, интересовалось почти исключительно модной итальянской оперой. Итальянская оперная труппа полновластно распоряжалась оркестром и хором Большого театра, давала представления четыре или пять раз в неделю. Артисты русской оперы часто не имели помещения для репетиций, вынуждены были такие сложные оперы, как «Иван Сусанин», петь под малочисленный балетный оркестр.

Попытка сделать из русской драмы оперу на итальянский манер стала объектом пародии под названием «Итальянец в Калинове, или опыт переложения хорошей прозы в дурные стихи с посредственным наигрышем». «Недоконченное оперное либретто» впервые было опубликовано в журнале «Искра» в 1867 г. без подписи, однако предположительным автором ее является Жулев, неоднократно осмеивавший оперные либретто Островского. По нашему мнению, объектом сатирической пародии, если следовать классификации М. В. Полякова, здесь была художественная система изображения действительности. Жулев признавал художественные достоинства драмы «Грозы», а как человек демократических убеждений, соглашался с оценками Добролюбова. Об этом свидетельствует хотя бы упоминание статьи критика «Луч света в темном царстве» в тексте пародии. Однако он не принимал стремления драматурга приспособить «Грозу» к условиям модной тогда итальянской оперы.

В тексте пародии смешивается стихотворная и прозаическая речь, реплики действующих лиц и личные впечатления Жулева от оперы. Даже дидакалии – список действующих лиц – стали объектом пародирования: «Савелий Дикой – комический оперный старик, бас, Борис – его сын итальянец, Кабанова – комическая старуха, Тихон – угрюмый баритон, Варвара – развеселый контральт, Катерина – темная личность, Кудряш – солист хора Молчанова, Многочисленная прислуга в доме Кабановой» [5, с. 383]. Кроме этого в опере участвуют хор женщин и хор муз. Хор муз за сценой поет о нелепости оперы: «...Как из драмы порядочной, / отразившей как в зеркале, / быт и „нравы жестокие“ / современного русского / православного общества, / ныне ставится опера / флорентийско-московская...» [5, с. 384].

Автор в прозаической форме вводит собственные комментарии к происходящему на сцене: «Катерина быстро подбегает к Тихону и объявляет, что она гибнет. Тихон, не видя в окружающей обстановке никаких признаков

„темного царства“, видя, напротив того, всеобщее довольство, счастье, веселые лица и праздничные одежды, слыша теплые напутствия пейзажей и увериеров и справедливо полагая, что с пьяненькою комическою свекровью очень нетрудно ладить, спрашивает ее с недоумением: Да что ты? Катерина, сообразив, что ведь в самом деле она дурит, начинает сентиментальничать и поет романс Жуковского „Тоска по милому“. Катерина, видя, что и это не удастся и что у счастливого и беззаботного Тихона на уме одна гулянка, так же как у нее одни романсы, предлагает ему, ни с того ни с сего, взять с нее клятву» [5, с. 387].

В пародии разрушается театральная условность. Катерина Жулева – это Катерина из драмы Островского «Гроза», которой дана роль оперного персонажа, но она никак не может воплотить в жизнь свой сложный характер при помощи оперных арий. Как в драме Катерина пытается объяснить Варваре свои переживания, свою духовную сущность, которых та не может до конца понять, так в пародии героиня пытается объяснить Варваре невозможность выражения своего сложного характера «руладами»: «Ах, Боже мой! Я хочу, чтобы всем стало понятно, отчего я отдаюсь Борису, отчего я пугаюсь геенны и проч.?.. ведь не барышня же я слабонервная, в самом деле. Ах! Какая тоска! Уж лучше бы, право, если бы Сан Леон переложил все мои монологи в пируэты и кабриоли! Легче бы мне было их откалывать, чем петь рифмы несообразные». Варвара советует Катерине не задуматься о глубине характера: «Нешто мы здесь всуерьез драму играем, что ли? Чай просто куплетцы поем для господской забавы» [5, с. 390]. Борис ходит по сцене, периодически появляясь и исчезая без всякой связи с сюжетной линией. Согласно ремарке автора пародии, Борис «имеет от автора *passé partout* на свободные входы и выходы во всякое время» [5, с.384]. Хотя пародия и названа «недоконченной» [5, с. 383], ее развязкой становится принятие Катериной оперных условий – она «становится в драматическую позу» [5, с. 391] и начинает петь.

Объектом пародии стала еще одна пьеса А. Н. Островского, «Доходное место». Хотя она была написана раньше «Грозы» (1856 г.), а появилась в печати в 1857 г., разрешена к постановке она была только в 1863 г. Премьера состоялась 27 сентября 1863 г. в Александринском театре в бенефис Е. М. Левкеевой, в Малом театре – 14 октября того же года в бенефис Е. Н. Васильевой. Пьеса надолго не удержалась в репертуаре. Пародия на нее называлась «Ликуй, русская опера! Доходное место», она характеризовалась как «вицмундирная опера, взятая из ком.<едии> А. Н. Островского того же названия, музыка, в ожидании будущих партитур, имеющих быть написанными отечественными композиторами по указаниям гг. Ростислава, Мстислава, Ярослава, Апорта, Рапорта и Раппопорта, составлена из русских песен и романсов» [5, с. 406]. Подпись под ней гласила, что ее автором был «каменноостровский либреттист» [5, с. 416].

Объектом пародирования снова становится либретто Островского, однако здесь нет открытого недовольства или критики: пародия, скорее, ироническая. Она написана с помощью не свойственных этому жанру приемов: в пародии нет искажения сюжетной линии, изменения характеристик действующих лиц, нарушения жанровых особенностей. Основным приемом создания комического

эффекта является подбор народных песен и романсов, на мотив которых следует исполнять пародийный текст: «Ах вы сени, мои сени», «Вниз по матушке по Волге», «Сударыня боярыня», «Вечерком поздно девица», «Василиса, Василиса», «В старину живали деды», «Лучина лучинушка», «Матушка голубушка», «Что ты Настя приуныла», «Под вечер осенью ненастной», «Приди моя пряха», «Бонапарту не до пляски», «Во поле березонька стояла», «Чижик»[5, с. 406-416]. Такой выбор музыкального сопровождения неслучаен. Несмотря на популярность итальянской оперы, все же XIX век – это век становления и расцвета русской оперы, которая активно использовала русский музыкальный фольклор. Сочетание народной песни с текстом Островского и вызывало комический эффект. Популярность драматургии А. Н. Островского была огромной, однако стремление драматурга писать либретто для опер по собственным пьесам закончилось неудачей. Это чувствовали и зрители, не желавшие смотреть такие оперы, и пародисты, осмеивавшие эти попытки.

Библиографические ссылки

1. И давний-давний спор... Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике: [Текст]. // Сб. ст. / Сост., авт. вступ. статьи и коммент. Сухих И. Н. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – 336 с.
2. История русского драматического театра: в 7 т. Т. 5. 1862–1881: [Текст] / ВНИИ искусствознания; Редкол.: Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др. – М.: Искусство, 1980. – 551 с.
3. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2: [Текст]. – М., 1978.
4. **Островский А. Н.** Полное собрание сочинений. Том II. Пьесы 1856–1861: [Текст] / А. Н. Островский. – М.: Гос. изд-во худож. л-ры, 1950. – 405 с.
5. Русская театральная пародия XIX – начала XX века: [Текст] / Сост., ред., вступ. ст. и коммент. М. Я. Полякова. – М.: Искусство, 1976. – 832 с.
6. **Шишкова М. П.** Итак, начнем служить искусству (А. Н. Островский): [Текст] / М. П. Шишкова. – Тверь: Фактор, 2008. – 64 с.
7. Энциклопедический словарь. Т. XXXII: [Текст] / Изд.: Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Эфрон (С.-Петербург). – СПб.: Изд. дело «Брокгауз – Эфрон», 1901.

Надійшла до редколегії 22.05.2009.

УДК.883.82

К. Г. Олійникова

Горлівка

«ТІЛЕСНІСТЬ СВІДОМОСТІ» ЯК ПРОБЛЕМА НОВЕЛІСТИКИ

В. ДАНИЛЕНКА

Розглядаються концептуальні і формальні проблеми тілесного аспекту прози сучасного українського автора, що є суттєвим для розуміння його естетики.

Ключові слова: тілесність свідомості, тілесна поетика, тілесна стилістика, сексуалізація, тілоцентризм.

Рассматриваются концептуальные и формальные проблемы телесного аспекта прозы современного украинского автора, что является существенным для понимания его эстетики.

Ключевые слова: телесность сознания, телесная поэтика, телесная стилистика, сексуализация, телоцентризм.