

АРАКС МАТЕВОСЯН: ДОРОГА К ТЕАТРУ.
ПО ЗАКОНАМ КАМЕРНОГО ЖАНРА

N. Meshcheryakova

ARAX MATEVOSYAN: THE WAY TO THE THEATRE.
ACCORDING TO THE LAWS OF CHAMBER GENRE

Статья Н. А. Мещеряковой посвящена музыкальному театру Матевосян, генезису театральных жанров в творчестве композитора и своеобразию авторской трактовки камерной оперы – на примере двух опер: «Милый лжец» и «Любовь графини Д. в письмах и стихах».

Ключевые слова: Матевосян, Килти, Апухтин, камерная опера, либретто, эпистолярный театр, фабула, сюжет, лейтмотив.

Natalia Meshcheryakova's article is devoted to Araks Matevosyan's musical theatre, to the genesis of theatrical genres in the composer's creative activity and to the originality of the author's treatment of chamber opera – by the example of two operas («Dear Liar» and «The Love of Countess N. in Letters and Verses»).

Key words: Matevosyan, Kilty, Apukhtin, chamber opera, libretto, epistolary theatre, story, plot, leitmotif.

Два премьерных показа оперы за один сезон 2009/10 года – явление сегодня нечастое и, безусловно, важное в творческой судьбе композитора Аракс Матевосян. Спектакль под названием «Любовь графини Д. в письмах и стихах», вдохновленный поэзией и прозой А. Апухтина, был представлен сначала в Камерном зале Ростовского музыкального театра – в ноябре, в сокращенной версии, затем в дополненной – на сцене городского Дома творчества – в марте. Можно сказать, на глазах зрителей, в кратчайшие сроки спектакль переживал свое становление, обретая законченный облик современной дуо-оперы. Певцы, муниципальный камерный ансамбль «Каприччио» под управлением Маргариты Черных, режиссер-постановщик Людмила Лисицына выполнили работу над обеими постановками с полной отдачей и большой степенью творческой активности.

Появлению этого театрального опуса предшествовало рождение еще одного детища в том же жанре, под названием «Милый лжец», по известной пьесе американского актера и драматурга Дж. Килти. Однако «Милый лжец» действительно обманул ожидания автора – премьера не состоялась из-за запрета на постановку, внезапно объявленного наследником авторских прав драматурга, директором американского театрального агентства International Creative Management Бадди Томасом. Запрет имел отношение, конечно же, не непосредственно к

данному музыкальному опусу, а ко всем возможным версиям пьесы. Неожиданный казус, способный, казалось бы, притушить энтузиазм композитора, вызвал у Аракс Матевосян обратную реакцию – стремление взять творческий реванш. Так, впервые лирическая муза Апухтина, неоднократно привлекавшая в себе внимание авторов романсов, встретила со сценой, что во многом обусловлено театральностью его авторского стиля, но в первую очередь, композиторской потребностью – сказать свое слово в области камерной оперы.

Долгая дорога к театру

Еще школьницей Аракс совершала увлекательные путешествия в страну романтических грез, пристрастившись к чтению в те годы, когда хорошую книгу было трудно приобрести. В ранней юности всерьез увлеклась переводами Валерия Брюсова, благодаря которым постигла поэзию генетической родины. История Армении, фольклорные образы, национальные характеры становились мощными творческими стимулами, отчетливо проступив в ее ранних и зрелых произведениях – в фортепианном триптихе на сюжеты картин Хачатура Есяяна, во Второй симфонии, вдохновленной антологией армянской поэзии, в цикле пьес для фортепиано «Из альбома Мартироса Сарьяна», подспудно присутствуя в ряде других сочинений. Литературные впечатления отливались в театрализованную форму, рождали динамичную фабулу.

Эта особенность обозначилась даже в юношеском эскизе симфонической поэмы, навеянной легендарным сюжетом Ованеса Туманяна, который получил одобрительный отзыв будущего Учителя – Арама Хачатуряна.

Важной вехой на пути к театру стали для Матевосян пьесы из фортепианного цикла «Путевые зарисовки» – к исполнению этого замысла она приступила сразу после окончания учебы в Московской консерватории, в середине 60-х, а в конце 70-х написала новые миниатюры, значительно дополнившие череду театрализованных картин. Ее «годы странствий» отличались от «первообразца», заданного Листом: в русле традиционной романтической программности композитору удалось прийти к типу сцены-картины, чередуя повествование с представлением, соединяя типичные принципы балладности с ярким, современным языком. Кроме того, этот альбом инструментальных миниатюр, уподобленный дневниковым записям, обнаружил в авторе тягу к исповедальному началу и стал первым шагом композитора в сторону «эпистолярного театра». Но непосредственно приблизиться к этому самобытному явлению композитору позволила работа над вокальными циклами.

В этой связи особого внимания заслуживает опус, явленный в пору «молодой зрелости» Аракс Матевосян, в 1975 году. Название цикла «Смежные грани» точно отвечает авторскому намерению отразить *любовь и жизнь женщины* в смежных зеркалах трех поэтических стилей: Анны Ахматовой, Марины Цветаевой и Сильвы Капутикян. Невзирая на стилиевые отличия, все лирические высказывания, положенные в основу цикла, тяготеют к жанру «стихотворного письма», поскольку содержат прямое обращение к возлюбленному. Уместно здесь говорить и о тяготении к «театрализованному письму», за каждой строкой которого легко угадывается мизансцена за счет выпуклой декламационности и индивидуального ритмического рисунка мелодии.

В вокальном цикле «Я не знаю мудрости» (1992) на стихи Константина Бальмонта плавно чередуются *картины и сцены*, проявляя взаимное тяготение. Так, ночной пейзаж («Камыши») наполняется сквозным движением благодаря яркой звукоизобразительности и, в частности, подчеркнутому самим поэтом колориту «шуршащего» слова. А драматический диалог между матерью и дочерью («Старая песенка») воспринимается как миниспектакль, близкий к таким театрализованным вокальным образцам как «Литовская песенка» Шопена и «Возвратилась девушка с прогулки» Сибелиуса.

Еще на одном подступе к театру – в вокальной сюите «Были у ней золотые короны» (2004) на стихи М. Метерлинка в переводе В. Брюсова – ощущается явная направленность к моноопере, в центре которой женская судьба и трудный выбор жизненных ценностей. Эта тема, несмотря на обилие в тексте загадочных символов и присутствие тонкого мистического флёра, отчетливо заявляет о себе в форме монолога, представленного композитором с особой экспрессией. Характерна для этого сочинения и еще одна особенность стиля Матевосян: даже в речи от третьего лица продолжает звучать субъективное «я» героини, напряженно трепещущее между жизнью и смертью.

Подходы композитора к театру оказались разными. В легенде «Сакья-Муни» (2004) на стихи Д. Мережковского вполне ощутим тонкий баланс между эпическим и драматическим началом. Закрепляется характерный драматургический прием: кульминационные моменты и в одночастной композиции, и внутри цикла совпадают с театрализованными эпизодами. Смена планов и ракурсов изображения придают композиции черты кинематографичности, и все это несмотря на то, что и косвенная, и прямая речь звучит из уст одного единственного солиста.

Отмеченная особенность обнаруживается и на самых ближних рубежах, откуда непосредственно открывается театральная перспектива. Это цикл для тенора с фортепиано «Из стихов Владимира Набокова» (2007). Здесь достижение кульминации также осуществляется за счет концентрации театральных приемов, и трагическим центром цикла оказывается *сцена расстрела*, напоминающая по стилю изложения предсмертное *письмо*. Театрализованные письма послужат затем для композитора основой камерного спектакля.

Кристаллизация театрального стиля Матевосян заметна и в ее разнообразной музыке для детей, включающей хоровые сочинения – в первую очередь, Четыре хора для детей на стихи С. Маршака и К. Чуковского – и циклы фортепианных миниатюр, созданные в разное время: «Детские пьесы» (1963), «Сказки в пьесах» (1994), «Детская шкатулка» для двух фортепиано (1997). И всё же особое значение имеют опусы, отделенные друг от друга двумя десятилетиями и объединенные общей идеей: ввести ребенка в музыкальный театр, помочь освоиться в нем не на положении пассивного зрителя, а в роли артиста, владеющего выразительными возможностями сцены. Таким «приглашением в театр» стала «Страна Буквария» (1973) для голоса и фортепиано на стихи ростовского поэта

Н. Костарева. В строгом алфавитном порядке следуют друг за другом театрализованные представления каждой буквы. Исполнителям этой театральной сюиты, по существу, предлагается в лицах разыграть каждую букву. Композитор дает детям замечательную возможность опробовать на себе те чисто музыкальные приемы, которые и порождают театральный эффект.

Но настоящей азбукой театра для самых маленьких стала детская опера Матевосян «Девочка в тюльпане» (1995), написанная на остроумное либретто Галины Ворониной по мотивам сказки Г. Х. Андерсена, без всякого нажима приближающее сказку к современной реальности. Все вокальные партии соответствуют певческим возможностям начинающих артистов, поставленные задачи им вполне по силам, и, справляясь с ними, они могут изнутри «рассмотреть» сложную конструкцию оперной постановки, постичь на практике, как складывается сложный организм спектакля. Ведь в этой опере есть все: эпизоды сольные и диалогические, а также массово-хоровые. Присутствует и четкая организация, деление на действия и на сцены. И хотя перед нами миниспектакль, конфликт в нем несколько не скрадывается – наоборот, укрупняется: каждая сцена содержит свое конфликтное зерно.

Своего рода предисловием к постижению законов полнометражного – взрослого камерного спектакля – стала для Матевосян работа в литературном театре, которая пришлось на начало 70-х и совпала с ее становлением как симфониста, мастера крупной циклической формы, создавшего пять симфоний, пять фортепианных сонат, три инструментальных концерта. Музыкально-поэтическая композиция «Возвышение Андрея Рублева» и «Баллада о колоколе» на стихи Александра Рогачева (1973) также подготовили этап творческой биографии композитора, связанный с рождением особого эпистолярного театра. Его становлению способствовал и опыт ее сотрудничества с телевидением и Ростовской студией кинохроники: музыка к телефильму «Ростов-город, Ростов-Дон» была написана в 1967 году, а к документальному фильму «Солнечное вращение» – в 1971. А спустя более четверти века, в 1997 году, из-под пера Матевосян вышел программный опус под названием «Шесть состояний», который стал инструментальной прелюдией к ее оперным партитурам. Он был рассчитан на оригинальный состав камерного ансамбля «Каприччио», который в обеих операх Матевосян блестяще справился с ролью «миниоркестра».

Вполне уместен вывод: целенаправленное движение к камерному театру осуществлялось

композитором на протяжении четырех десятилетий в разнообразных жанровых руслах. Подробнее представить этот процесс позволяет другая наша работа, посвященная панорамному освещению творчества Матевосян в хронологической последовательности [8].

Камерная опера: обольщение жанром

Итак, в «глухие» 70-е Аракс Матевосян пережила счастливый период становления. Освоила разнообразные инструментально-симфонические и вокальные жанры, а затем, уже в камерной сфере, бережно возвращала те ценные театральные ростки, которые взошли необычными всходами в ее двух камерных операх – в конце первого десятилетия XXI века. Иными словами, она обратилась к камерной опере тогда, когда интерес к этому жанру не то чтобы ослабел – был обусловлен совершенно иными социальными и эстетическими факторами по сравнению с теми, которые вызвали к жизни это необычное явление.

По меткому определению А. Селицкого, «в историко-культурном плане советская камерная опера – продукт того времени, когда хрущевская „оттепель“ встретила с брежневским „застоем“», и когда «пристрастное внимание к неповторимости отдельного человека, разбуженное тем лучшим, что принесло хрущевское десятилетие, могло трактоваться... как род оппозиции» [12, 7–8]. Но что же случилось с отечественной камерной оперой к моменту встречи с ней Аракс Матевосян?

Коренным образом изменилась социальная среда. Можно сказать, что эволюция жанра продолжалась в иной стране, с другим политическим укладом. Заметно ослабел политический прессинг на отдельно взятого человека, который перестал быть объектом неусыпного надзора со стороны власти над частной жизнью, умонастроением и волеизъявлением рядового гражданина. Власть словно «охладела» к нему, но, освободив от докучной опеки, предала забвению, оставила «неучтенными» его интересы во времена передела собственности. Новыми, «нехоженными» тропами общество пришло к тому же результату – обезличиванию человеческой жизни и «обезличиванию личности». Оставив в прошлом информационный голод и, напротив, испытывая усталость от информационных перегрузок, современный читатель, зритель, слушатель устремился туда, где в центре внимания оказывается человек со своим внутренним «я».

И вновь сегодня, как и полвека назад, сохраняет актуальность своеобразный театр для двоих, лирический пафос которого отражался и раньше в особом рода сюжете, где на внеш-

нем уровне драмы «ничего не происходит», и где суть психологической фабулы составляет осмысление отношений, соединивших Мужчину и Женщину в союз единомышленников и оппонентов. Пафос драмы-диалога отразился в названиях пьес и кинофильмов, созданных раньше, но востребованных с новой силой бурной эпохой перемен («Двое на качелях», «Вокзал для двоих»). Популярные уже на протяжении полувека дуодрамы нередко отличаются друг от друга разной степенью отражения в них общественного фона. Так, с одной стороны, это «Варшавская мелодия» Леонида Зорина, где политические игры тоталитарного режима роковым образом влияют на судьбы героев [3], а с другой – «Заяц. Love story» Николая Коляды, пьеса, персонажи которой, казалось бы, независимы от внешних обстоятельств, но управлять своей судьбой не в силах.

Однако, выбирая либретто для будущих опер, Аракс Матевосян сумела оценить диалектическую связь общего и частного – и в драме «Милый лжец», и в повести «Архив графини Д.» Свое тяготение к камерному театру она обосновала с исчерпывающей полнотой: «В реалиях современной стремительно текущей жизни человек тяготеет к лаконизму. Приходя в театр, он не всегда настроен на восприятие продолжительного спектакля, массивных декораций, большого состава участников. Этим обусловлен повышенный интерес к камерной опере в наши дни».

В поисках либретто. Союз Пера и Лиры

Ответ композитора на вопрос автора данной статьи о том, чем особенно привлекательны избранные сюжеты, прозвучал так: «И у Килти, и у Апухтина через переписку двух людей раскрывается мир всего современного им общества. Сквозь призму малого отражается целая эпоха».

Подчеркнем и то общее, что связывает эти литературные первоисточники, созданные в разных странах и в разное время: оба они основаны на письмах. Если и раньше на оперной сцене шли камерные спектакли, либретто которых составляли не только дневники, записки, но и письма, то принципиальное своеобразие *эпистолярного театра* Аракс Матевосян заключается именно в том, что переписка главных героев определяет *зерно основного конфликта* ее опер. В пьесе Килти актриса Стелла Патрик Кемпбел решает опубликовать свою переписку с драматургом Бернардом Шоу – ее корреспондент сопротивляется этому желанию; в повести Апухтина конфликтное противостояние Графини и Князя вызвано просьбой возлюблен-

ного «сжечь... знаменитый архив» с целью уничтожения улики тайного романа.

Однако сходство двух первоисточников оттеняет и различия между ними. Так, драматург Джером Килти был вынужден проявить немало такта и таланта, превращая исторические документы (не менее трети всей переписки актрисы с драматургом) в художественный текст, объединяя друг с другом разные письма, выстраивая их как диалоги. Алексей Апухтин поставил перед собой задачу противоположную: приблизить вымышленную прозу к документальному правдоподобию. Но, невзирая на различия в генезисе, оба первоисточника в равной степени отвечают требованиям, предъявляемым композитором к либретто камерной оперы. И в этом отношении оба опуса стали для композитора счастливой находкой.

Пожалуй, исчерпывающая характеристика драматургического детища Килти содержится в письме, присланном Любви Орловой из Франции бывшей соотечественницей Эльзой Триоле, обратившейся к прославленной артистке с предложением специально для нее перевести эту новинку (послание датировано годом создания пьесы – 1960-м).

«Пьеса особенная. Она смонтирована из писем Бернарда Шоу и актрисы Патрик Кемпбел, из сорокалетней переписки между ними... Некоторое время тому назад американский драматург и актер Джером Килти создал из этой переписки пьесу... Ее играли в Америке, Англии. В этом сезоне Жан Кокто перевел пьесу на французский язык, и она идет в Париже с большим успехом... В пьесе всего две роли – для Вас и, скажем, кого-нибудь вроде Черкасова. Всё держится на игре, на постановке... У зрителя странное ощущение правды. Ни на минуту не забываешь, что это их слова, их разговор, их чувства... Мисс Пат создала образ Элизы Дулитл из „Пигмалиона“... С этого все началось. Потом проходят любовь, жизнь, ссоры, война, смерть, молодость, слава, старость и забвение... Влюбленный циник Шоу у ее ног... Она, может быть, и любит, но не ждать же всю жизнь – она выходит замуж за другого... а переписка, влечение, псевдодружба продолжают. Пьеса называется «Милый лжец» или лун, или враль...» [2].

Однако свет ramпы у нас в стране эта пьеса увидела в переводе Елены Голышевой и Бориса Азакова, была поставлена разными режиссерами в ведущих столичных театрах и сыграна звездными актерскими дуэтами, среди которых особенно выделились вахтанговцы – Юлия Борисова и Василий Лановой. Каждый из этих блистательных артистов возвел основной рису-

нок своей роли в классический эталон. «Патрик Кемпбел Юлии Борисовой тонка, изящна и очаровательна. Но за внешней хрупкостью этой женщины бешеный темперамент и недюжинный ум. Легко и непринужденно парирует она уколы своего саркастического собеседника... Мистер Шоу Василия Ланового как истинный британец элегантно сдержан и невозмутим. ... Он разит любимую женщину стрелами своего остроумия так, словно перед ним политический оппонент. Но в финале за изысканной язвительностью и внешним спокойствием прорывается подлинная боль и страдание, уже плохо скрываемые привычной иронией» [1].

Этот спектакль, талантливо решенный режиссером Адольфом Шапиро и сценографом Татьяной Сельвинской в сценическом пространстве, наиболее точно отвечающем камерной специфике представления – в помещении зрительского буфета – и широко растиражированный в различных форматах, мог бы продиктовать композитору готовое решение. Но этого не случилось. Главная причина кроется не только в творческой самостоятельности Аракс Матевосян, но и в ином, предложенном ею толковании психологической подоплеки пьесы.

Композитор последовательно стремится представить своих героев в живом потоке мыслей и чувств, переполнявших их послания друг к другу. Уж очень привлекателен этот ракурс «взаимовидения», который проступает не столько в словах, сколько в подтексте писем, ведь оба они – и актриса, и драматург – вполне осознанно и с видимым наслаждением играют в эпистолярный театр. На музыкальном уровне это проявляется в том, что, соперничая друг другу, персонажи на время обмениваются интонационными характеристиками.

«Ваши письма – карнавал слов», «ваши письма – ловушки, такие же ловушки, как ваш ирландский акцент, мой милый обманщик» [13, 179], – так писала Стелла непревзойденному мастеру скандалов и розыгрышей, признаваясь ему в том, что любит «акробатов, и на проволоке, и мысленных». Неслучайно она дала ему это клоунское прозвище «Джой», да и само слово «лжец» в ее устах звучало синонимом лицедействия, но и Шоу называл ее луньей. И важно лишь то, что оба они больше всего на свете любили театр и... друг друга.

Подвергнув текст Килти бережному сокращению, Матевосян не снизила ни на один градус высокой температуры эстетических споров и эмоциональных перепалок и с помощью музыкальных средств выявила парадоксальную суть взаимоотношений своих героев: несмотря на словесные баталии, они *идеализируют друг*

друга, в процессе игры тщательно это скрывая. И в музыке Стелла предстает идеалом Женщины и Актрисы, а ее безжалостный оппонент и неисправимый насмешник – идеалом Мужчины; кроме того, он воспринимается ею не только как Человек Театра, но и как Человек-Театр.

Музыкальные характеристики Кемпбел и Шоу полностью соответствуют содержанию самой «мирной» и самой проникновенно-возвышенной сцены, завершающей первую картину оперы. У Килти эта сцена приближена к общему финалу, но предпринятая в опере перекомпоновка чрезвычайно важна для музыкального спектакля. Эта яркая кульминация – гимнический эпизод, в котором героини возвеличивают друг друга и венчают на вечное царство Славы и Любви – придает действию целостность и законченность. Развитие пьесы Килти перед антрактом лишь приостанавливается, а в музыкальной драме Матевосян достигает логической точки. Это единственная сцена в опере, где героини продолжительное время поют вместе, переключаясь душевно и насыщая друг друга несокрушимой верой в нерасторжимость своих судеб.

Все слова здесь приобретают незыблемую силу и постепенно наполняются величавой колокольностью. «Какое дивное письмо», – вторят героини друг другу. «Это выше всякой любви. Я вас благословлю, буду почитать и преклоняться. Этой вере воздвигну я храм. Вы слышите звон колоколов. Вознесем же головы выше к небу». И, действительно, музыка возносит героев на вершину лирического гимна, и далеко внизу, на земле, остаются обыденные хлопоты: попытка Шоу сохранить благочестие и пригласить Стеллу в свой семейный дом, ее беседы с ним о театральном репертуаре, и даже недавнее вдовство Стеллы, о котором она сообщает в подчеркнуто отстраненной, сдержанной манере. Над всем воспарит Любовь, и ей не страшны будущие стычки истинно любящих.

Вторая картина содержит один из двух конфликтных узлов, превращающих «комедию в письмах» в подлинную драму. Во время репетиции «Пигмалиона» разгорается эстетический спор драматурга, мечтавшего превратить театр в «фабрику мысли», в «театр идей», и типичной актрисы «школы переживания» [10, 133–134]. Как подчеркнул автор популярной монографии, Шоу будет противостоять «превращению пьесы... в эффектное развлечение» [11, 336].

Наконец, в третьей картине ссора, сулящая, казалось бы, окончательный разрыв, лишь промелькнет грозящей молнией, и только. Гневные реплики Стеллы – «Вы искорежили мою книгу. Вы искорежили историю моей жизни. Вы скры-

ли от всех единственно хорошее, что было в ней: безмятежную радость наших встреч» – постепенно смягчаются и истаивают. А в эпилоге, в прощальных тихих возгласах Шоу – «Я больше не ставлю пьес. Я слишком стар» – все еще узнаваемы отзвуки лирического гимна, ведь Любовь не умирает...

Однако поиск литературных источников и самостоятельная работа над оперными либретто обернулись для композитора находкой новых жанровых разновидностей камерной оперы. «Милого лжеца» Матевосян написала в 2007 году, «Любовь графини Д. в письмах и стихах» была завершена и поставлена в 2009-м. И за этот кратчайший срок Аракс Матевосян совершила стремительный переход от *эпистолярной комедии* (определение В. Павермана) к *эпистолярной элегии*.

Обратившись к творчеству соученика, друга и ровесника Чайковского Апухтина, композитор неизбежно встретилась с целым рядом непростых задач. В представлениях о поэзии и прозе Апухтина до сих пор отсутствуют целостность и объективная глубина. Критический окуляр, словно неверно настроенный оптический инструмент, как правило, захватывает только часть стиливого спектра – лишь элегические страницы, свидетельствующие о том, что «Апухтин – поэт не гармонии любви, а диссонансов в любви, поэт несчастья любовного» [5, 22]. Так писали и думали о нем спустя два десятилетия после его кончины. Современники судили его строго, воспринимая как «пример талантливого писателя, насквозь проникнутого великосветскостью»: в вину ему вменяли то, что «он не только по своим вкусам, но и по всему своему душевному складу нимало не возвышался над уровнем обычной светской психологии» [6, 398].

Что ж удивляться тогда первым послереволюционным рецензентам, решительно причислившим Апухтина к «эпигонам светского стиля»!

Но если, несмотря на это, проявлением «активного» признания поэзии Апухтина было обращение к ней многочисленных композиторов, от любителей до самых знаменитых, то проза его оставалась по-прежнему незамеченной. Тем не менее, один из современных писателю критиков, анализируя «Архив графини Д.» в ряду других его прозаических произведений, явно стремился к уравновешенной, по возможности объективной оценке. «„Архив графини Д.“ представляет собой интересный образчик сложной эпистолярной формы», – утверждает К. Говоров. В то же время он находит, что в истории, о которой рассказывает повесть, «нет ни-

чего яркого, оригинального, но все рассказано живо, интересно». Кроме того, главные герои получили сугубо отрицательные характеристики рецензента: «Графиня – умная и по природе порочная женщина. <...> Можайский – зауряднейший светский мот, в котором нет даже честолюбия и стремления к карьере» [7, 274–275].

Нелицеприятную характеристику получает графиня и от самого автора, снабдившего безжалостным резюме письмо ее подруги – Марии Бояровой: «Я всегда считала тебя необыкновенной женщиной во всех отношениях. Все успехи и почести, которых другие добиваются всю жизнь, приходят к тебе как-то сами собою. Всякий свой каприз ты приводишь немедленно в исполнение и без колебаний переходишь ту черту, перед которой другие остановились бы в страхе» [4, 440]. Иначе говоря, главная героиня оказывалась женщиной умной, красивой, ловкой, успешной. И... совершенно неразборчивой в средствах.

Бесспорно, характеры главных героев в такой литературной транскрипции требовали значительного преобразования. Так, «параллельный» адюльтер (связь замужней женщины одновременно с двумя любовниками) был в опере совсем неуместен – он начисто лишил бы героиню зрительского доверия и участия. По воле автора музыки Екатерина Александровна Д. превратилась в искренне любящую женщину и стала... жертвой романтической любви. Подвергся серьезной коррекции и образ Можайского, представленный в повести типичным позером: в его письмах записи делового свойства и бытового характера причудливо приукрашены «романтическими кружевами». Вот типичный образец: «Это письмо решаю послать со своим приказчиком. Жду на коленях милостивого ответа» [4, 405]. Влюбленный князь пытается ощущать себя Поэтом, но настрой его души слишком прозаичен... Впрочем, контраст между Прозой жизни и Поэзией любви распространяется также и на всю музыкальную фабулу оперы. Преобразившись в романтического возлюбленного, Можайский в лирическом союзе с графиней закономерно играет роль ведомого: чувства в нем зажгла графиня, и они представляются лишь отблеском ее любви.

Из либретто исключены все второстепенные персонажи – корреспонденты Графини, в чьих посланиях она отражалась, словно в зеркалах. В опере реальными действующими лицами становятся князь и графиня, которой, по сути, принадлежит роль режиссера, направляющего действие. Зато неожиданно, уже в процессе репетиционной работы над спектаклем, по воле режиссера и композитора на сцену вышла новая

героиня – Любовь, представленная балериной и ставшая лирической спутницей Графини.

Кроме того, Аракс Матевосян в достижении центральной идеи проявила себя как тонкий стилист, объединив в оперном либретто сокращенный текст повести со стихотворениями Апухтина. Она с безошибочной точностью выбрала основные сюжетные архетипы, которые соответствуют знакомым романтическим формулам – «среди шумного бала», «после бала» – и объединяются мотивом «одиночества в толпе». Но еще более обогатился текст либретто стихотворениями из, условно говоря, *эпистолярного* цикла, куда вошли опусы, либо уподобленные письмам, либо посвященные теме любовной переписки. Но одно из стихотворений разрозненного цикла будет играть обобщающую и объединяющую роль, окаймляя действие. Оттолкнувшись от него, сюжет развивается в сторону далекого прошлого, чтобы, повинаясь принципу временной инверсии, в конце спектакля вновь возвратиться в печальное «сегодня»:

Как по товарищу недавней нищеты
Друзья терзаются живые,
Так плачу я о вас, заветные листы,
Воспомяненья дорогие!..

Эпистолярный театр Матевосян:

музыкальные закономерности и открытия

Камерная опера в письмах является отнюдь не исключением, а одной из характерных для нее форм. А подобный род литературы представляется типичным детищем *эпистолярного века* – именно так можно с полным основанием окрестить XIX столетие, породившее своеобразный эпистолярный бум: в форму писем, как известно, облекались не только художественные, но и научные и научно-публицистические опусы, музыкально-критические статьи.

Между тем, в письме генетически заложена театральная природа. Так, один из самых углубленных и увлеченных исследователей «Милого лжеца» Килти В. Паверман обнаружил некоторые типовые признаки эпистолярного жанра. «...Письмо – по своей жанровой природе – монолог. А переписка как таковая – обмен монологами» [10, 127]. Но, заметим, монологами своеобразными, обращенными не вглубь себя, а к другому лицу, и составляющими расширенное диалогическое пространство спектакля.

Неслучайно, обратившись к анализу «Архива графини Д.», М. Отрадин подчеркивает, что «в этой повести возникает мотив лицедейства, маски, театрального представления» [9, 16]. И оба оперных опуса Матевосян подтверждают это. В то же время драматургическое развитие

в «Милом лжеце» имеет *диалогическую* направленность. Фабулу же «Любви графини Д. в письмах и стихах» отличает сугубо *монологическая* направленность. И это несмотря на то, что лучшие лирические страницы этой оперы связаны с дуэтной сценой, естественно, отсутствующей в первоисточнике и собранной композитором из двух разных стихотворений («Два голоса» и «Два сердца любящих...»). Эта единственная во всей опере дуэтная идиллия, сюжетно связанная не столько с самим тайным свиданием влюбленных, сколько с предвкушением, воспринимается как эмоциональная кульминация, располагается в точке золотого сечения и представляется драматургическим узлом, куда стягиваются нити лирического взаимодействия героев и откуда они потом расходятся. Но драматургический центр спектакля смещен в сторону «провокационного» письма графини, где князю дается коварный совет – изменить любви и выгодно жениться... Затем кульминация захватит обширную зону, включающую развернутый инструментальный эпизод, в котором венчальные колокола звучат приговором судьбы, после чего происходит окончательное «иставание» темы Любви, уже пережившей основные стадии своего развития – от возвышенно-вальсового звучания к иронично-скерцозному и, наконец, к бесплотности-болезненному, призрачному, прощальному... И здесь проявится одна из характерных особенностей «большой» оперы, связанная с синтезирующей ролью инструментальных обобщений.

Наряду с приемами, обостряющими конфликт, подчеркивающими контраст, композитором применяются и такие, которые имеют цементирующие значение. Сюда относится прием примеривания *интонационной маски*, принадлежащей внесценическому персонажу – своеобразная *игра в чужой стиль* речевого поведения оттеняется далее очень оригинальным и словно продиктованным эпистолярным жанром *приемом присвоения чужой речи*.

В процессе нашего повествования, невольно слагая панегирик камерной опере, мы не можем пройти мимо тех творческих «выгод», которые сулит она композиторам, доверившим ей свой талант. Ну как же не ценить предоставляемую камерным жанром огромную свободу от нормативов и почти безграничную вариативность решений!

Достаточно сравнить две оперы одного автора, чтобы заметить существенные различия в использовании и преломлении драматургических и структурных закономерностей камерного театра. Так, весьма испытанный и продуктивный

принцип смены музыкальных масок претворен в опере «Милый лжец» весьма своеобразно и основан на постоянном смещении сценических планов, что придает действию особенную динамику и сообщает ему специфический темпоритм. Ускорение сценического темпа в знаменитой вахтанговской постановке достигается за счет заимствованной из античного театра *стихомифии*, предполагающей быстрый и резкий обмен репликами [3]. В музыкальной структуре оперы Матевосян превалирует принцип ярких эмоциональных и стиливых модуляций.

Могу уверенно утверждать с позиции исполнительницы женских ролей в обеих операх композитора: в обоих сочинениях, особенно в «Милом лжеце», артисты напрочь лишены возможности застыть в одном выбранном ими амплуа! Напротив, они вынуждены совершать постоянные переходы из одного амплуа в другое: вначале они просто актеры, открывающие спектакль. Затем, уже погруженные в свои роли, они проживают вместе со своими персонажами четыре десятилетия, насыщенные разными состояниями и переживаниями. В блистательной сцене репетиции «Пигмалиона» Шоу и Кемпбел несколько раз подряд в буквальном смысле «входят» в роли репетируемой пьесы и «выходят» из них. Кроме того, Стелла представляет Элизу Дулитл в двух разных временных состояниях: в сцене под аркой она – уличная девчонка, говорящая на языке «сточных канав», а в сцене чаепития у миссис Хиггинс она напряженно балансирует между статусами простой цветочницы и благородной дамы.

Аракс Матевосян с честью решила эту сложнейшую в психологическом и музыкальном смысле задачу – смогла воплотить разные речевые манеры одной героини. Только чуткий интонационный слух позволил композитору передать музыкальными средствами эффект косноязычия, проявляющийся не только в искаженных словах и неправильных грамматических конструкциях, но, прежде всего, в неестественном интонировании, в причудливом, словно сбившемся мелодическом рисунке речи. Особенно выразительно преподносится искусственная манера самопрезентации героини, когда она начинает «следить за собой», выражаться «как надо» и вести себя особенно неестественно. Ярким примером может служить эпизод репетиции сцены чаепития у миссис Хиггинс – большая творческая удача композитора. Весь эпизод, несмотря на его изначальную мозаичность и внутреннюю контрастность, выписан на редкость цельно, детально проинтонирован и преподнесен очень остроумно. Достаточно припомнить, как чопорно, с какой-то наигранной

значительностью звучит высокопарный ответ Элизы на безобидный вопрос хозяйки гостинной: «Как вы думаете, будет дождь?» – «Небольшое сгущение облаков на западе от британских островов медленно движется в восточном направлении». На этих словах мелодия разворачивается подчеркнуто плавно и в то же время с уступами. Музыка выдает Элизу с головой: она вовсю старается выдержать экзамен на «светскость», и это стоит ей огромных усилий, а ее чрезмерная старательность порождает комический эффект.

Психологически тонкими и тщательно выверенными предстанут повороты последующей беседы Элизы с воображаемыми гостями. Динамика «срывов», когда Элиза то и дело сбивается с плавных, степенных оборотов речи на простецкую скороговорку, выражена просто виртуозно! Кроме того, перед нами оригинально решенный прообраз массовой сцены, нередко переходящей камерной опере в наследство от «большой». Эта закономерность жанра, тонко подмеченная А. Селицким, в другой опере Матевосян – «Любовь графини Д. в письмах и стихах» – только напоминает о себе. Лишь отзвук массовой сцены ощущается в письме Князя: «Гремела музыка, горели ярко свечи, вдвоем мы слушали, как шумный длился бал». Нельзя не отметить и точный выбор стихотворения с весьма типичной для Апухтина внутриконтрастной «партитурой» стиха, сочетающей громкий, насыщенный фон с тихим, лирическим рельефом.

Замечательно подмечен композитором и речевой контраст между Кемпбел и Шоу. Стелла стремится быть элегантно и сдержанной, взрываясь лишь в кульминационные моменты их взаимоотношений, в то время как ее партнер склонен к декларативным и экспансивным высказываниям – отсюда в речевой характеристике Шоу нарочитые скачки и неестественные, «манерные» акценты в неожиданных местах.

Но, пожалуй, особого внимания заслуживает логика тематического развития в опере, сочетающая дуо- и монопринципы. Весьма своеобразна лейттема «Милого лжеца». Эта тема-дифирамб составлена из двух восходящих кварт, образующих восторженное восклицание. Мелодия, преисполненная воодушевления, внутренней энергии, одновременно может быть истолкована как тема Театра, тема Творчества. И все же в первую очередь это – тема Единения, нерасторжимости двух судеб, двух душ, и она являет собой сплав двух противоположных начал, из которых вырастают музыкальные характеристики Патрик Кемпбел – женственной, изысканной, разноликой, и Бернарда Шоу – импульсивного, запальчивого, победительного

в своей любви к Театру и Женщине. Разомкнувшись, обе интонационные сферы развиваются самостоятельно, чтобы дать новые всходы синтетического единства и утвердить бессмертие двух Лицедеев, которые не могли «жить в невыдуманном мире с невыдуманными людьми», и не просто существовали на Земле – они *жили и играли*, достигая совершенного слияния друг с другом на Сцене и в Вечности.

И вот что замечательно: постигая мир этого необычного спектакля, и исполнители, и зрители, и даже сам композитор оказываются

вовлеченными в атмосферу непрерывного творческого эксперимента. Если же говорить конкретно о такой занимательной области как камерная опера и, в частности, эпистолярный театр, то энергетический заряд этого явления, способный вдохновить композитора на новые открытия, поистине неисчерпаем. Предугадать сегодня, как отзовется новая встреча Аракс Матевосян с камерным театром, какие жанровые и стилевые поиски увлекут ее снова, сейчас сложно. Очевидно одно: будет Музыка, будет Сцена, будут Открытия. Дорога к театру бесконечна...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. [А. С.] «Милый лжец» Джерома Килти: [Рецензия на спектакль Государственного академического театра им. Евг. Вахтангова] [Электронный ресурс // Страницы московской театральной жизни. URL: <http://www.theatre.ru/review/vahtangov.html>
2. Александров Г. Кино и эпоха. М., Изд-во политической литературы, 1976 [Электронный ресурс] // Любовь Орлова – мегазвезда советского Голливуда. URL: <http://orlovamegastar.narod.ru/lzets.html>
3. Алпатова И. Живая история: [Рецензия на спектакль Сергея Голомазова в Театре на Малой Бронной «Варшавская мелодия»] [Электронный ресурс] // Театральный смотритель. URL: http://www.smotr.ru/2009/2009_mb_vm.htm
4. Апухтин А. Сочинения: Стихотворения. Проза. – М.: Худож. лит., 1985. – 558 с.
5. Архиптов Е. Миртовый венок. – М.: Жатва, 1915. – С. 21–24.
6. Венгеров С. Апухтин, Алексей Николаевич // Энциклопедический словарь Брокгауз и Эфрон: в 12-ти томах: Биографии / Отв. ред. изд. В. М. Карев, М. Н. Хитров. – Репринт. изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – Т. 1: Аазен – Бейер – С. 396–398.
7. Г–в К. [Говоров К.] Прозаические произведения А. Н. Апухтина // Русский вестник. – 1895. – № 4. – С. 267–283.
8. Мецзякова Н. Смежные грани творчества Аракс Матевосян // Композиторы Ростова-на-Дону: Сб. ст. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. – С. 131–145.
9. Отрадин М. А. Н. Апухтин // Апухтин А. Н. Сочинения: Стихотворения. Проза. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 5–18.
10. Паверман В. Пьеса Джерома Килти «Милый лжец» (От документа к драме) // Модификация художественных систем в историко-литературном процессе. – Свердловск: УрГУ, 1990. – С. 126–140.
11. Пирсон Х. Бернард Шоу. – Ростов н/Д: Феникс, 1997.
12. Селицкий А. Отечественная камерная опера второй половины XX века: Учеб. пособие по курсу истории музыки для студентов муз. вузов и вузов искусств по спец. 070111 – музыковедение. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008.
13. Чернышева В. Бернард Шоу. Скандал заказывали? – М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007.