

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSIC SCIENCE

М. Игнатова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР С. СЛОНИМСКОГО: ДВИЖЕНИЕ ОТ ИСТОРИИ К МИФУ

М. Ignatova

S. SLONIMSKY'S MUSIC THEATRE: DEVELOPMENT FROM HISTORY TO MYTH

Статья посвящена современному отечественному музыкальному театру. На примере оперного творчества выдающегося композитора С. Слонимского выявляются новые интересные находки в этой области.

Ключевые слова: миф, музыкальный театр, С. Слонимский.

This job is devoted to modern Russian musical theatre. The creativity of the outstanding composer S. Slonimsky opens a lot of new in an opera.

Key words: Myth, musical theatre, S. Slonimsky.

Историческая опера «Виринея», созданная композитором С. Слонимским в 1967 году, вызвала много споров среди музыковедов. Суть этих споров заключалась в констатации многочисленных расхождений либретто, написанного С. Цениным, с основным литературным источником – одноименной исторической повестью Л. Сейфуллиной.

Исторические события, относимые Л. Сейфуллиной к конкретному периоду между двух переворотов начала XX века (Февральская и Октябрьская революции), в либретто трактовались отвлеченно, свободно и очень условно. Историческая конкретность и детализация явно отсутствовали. Композитора и либреттиста интересовало иное. Ими делался глубокий акцент на трагически напряженной эпохе рубежа, перелома, смуты и раскола, когда рушатся все важные для человека опоры – жизненные, нравственные, духовные. Не сами конкретные исторические факты-катаклизмы (смены власти, веры), точно, детализировано и правдиво отраженные в движении сюжетной линии исторического романа, а их влияние на трагизм и неизбежность катастрофы человеческих судеб – вот что волновало С. Слонимского и С. Ценина.

Глубинный философский смысл происходящих событий «Сказа о Виринее»¹ – раскол, гибель целостного и привычного для человека мира – предельно укрупнен и выделен либреттистом в названиях картин («Конец власти», «Конец семьи», «Конец веры» и др.). В либретто значительно сокращены число действующих лиц и некоторые запутанные сюжетные перипетии. Из романа взяты, в основном, те события, которые подчеркивают движение основной философской мысли.

Неожиданным и новым было также введение в либретто символичной иносказательной комментирующей линии, порученной хору. Таким образом, в либретто события чередуются с их оценкой, благодаря чему действие не только разворачивается сразу в двух параллельных драматургических пластах, но и приобретает мифологический ритуальный характер с характерным для него диалогом-единением зрителей и исполнителей.

Необычным для исторической оперы было наполнение либретто разнообразной символикой. Так, хоровые комментирующие сцены, обрамляющие оперу (хоровой зачин и эпилог),

¹ Трактовка исторических событий в опере С. Слонимского была настолько необычной, что у музыковедов возникали предложения назвать ее «Сказом о Виринее» [1, 195].

– идейно и образно связаны друг с другом. В вступительной песне с хором слышен намек-предсказание на трагическую судьбу главной героини. Эпилог представляет собой хоровую сцену прощания с Виринеей. Таким образом, образуется гигантская образно-смысловая арка, символизирующая круг, природный цикл, виток истории, человеческую жизнь.

Концептуальная модель «Виринеи» в целом разворачивается в ключе апокалиптического мифа – в мрачной атмосфере от пророчеств гибели мира до их свершения. Эти пророчества, как отмечает А. Баева, проявляются во многих сценах – в молитве перед иконами 1-й картины в духе ритуального заклинания, в зауспокойных песнопениях 3-й картины, а также в напоминающих о библейском судном дне трубных возгласах, на фоне которых и разворачивается все происходящее. Выявленный композитором в «Виринее» подход к мифологизированной интерпретации исторических событий станет, в дальнейшем, как утверждает А. Баева, универсальным для отечественной оперы XX века в целом [1, 201].

Мифологизированная интерпретация исторических событий предопределила специфику жанровой структуры оперы. Сам композитор назвал «Виринею» музыкальной драмой. Такое жанровое решение оперы предопределило общую направленность сценического действия. Однако в музыковедческой литературе, наряду с авторским определением, исследователями отмечались также и характерные признаки других жанровых моделей. Разногласия по поводу жанровой трактовки «Виринеи» были закономерными. В тонкой, многогранной и выразительной трактовке драматического по своей сути образа главной героини была очевидна лирико-психологическая углубленность. Ярко выражены и черты ораториальности, которые отчетливо прослеживаются в значительной роли хора-комментатора, введенного в оперу и придающего ей характер неторопливого и повествовательного эпического сказа. Хоровая линия придавала спектаклю также черты мистериального действия, которое, как известно, сводило в единое целое непосредственных участников самого магического ритуала и его зрителей.

Органичное сопряжение принципов организации разных жанровых моделей было очевидным. Музыковеды видели в этом явлении перспективу для дальнейшего развития оперного жанра. Так, по мнению А. Баевой, именно «идея синтеза как многообъемной целостности выступила в качестве путеводной звезды, под знаком которой осуществлялись дальнейшие метаморфозы» в современном отечественном

музыкальном театре [1, 179]. Неслучайно в плане перспективы на будущее исследователь выделяет синтезированные эпико-драматические композиции².

Вторая опера композитора, «**Мастер и Маргарита**», была написана в 1972 году по одноименному роману М. Булгакова. Выбор литературного источника был неслучайным. Волнующая писателя проблематика была очень близка С. Слонимскому. Власть и Художник – вот главная тема как писателя сталинской эпохи, так и современного композитора. Роман М. Булгакова резко отличался от исторических и литературных текстов своего времени не только идейно-содержательным, но и структурным своеобразием.

Содержание романа представляет собой полифоническое переплетение двух основных сюжетных линий – мифологически осмысленных характерных событий сталинского времени и свободно трактованных событий далекого прошлого, вызывающих прямые аллюзии с христианским мифом³, а именно с евангельскими мотивами крестного пути и распятия Иисуса Христа.

При этом современные М. Булгакову события являются своеобразным зеркальным отражением библейских, поскольку имеют с ними единую вечную тему – крестный путь и голгофа Художника. История и миф настолько тесно переплетаются уже на уровне содержания романа, что трудно определить их границы. С одной стороны, в романе, несомненно, отражена историческая и географическая конкретность в трактовке современных автору событий. С другой, они осмыслены через призму мифологического выявления в них вечной проблематики, отраженной в христианском мифе.

Библейские же события, как справедливо отмечает Е. Мелетинский, сами по себе представляют сближение-объединение мифа и исторического предания. Ученый называет их «историзированным мифом» или «мифологизированным историческим преданием» [10, 331]. Библейский миф, считает ученый, сам по себе выступает как модель исторического развития, особенно развития общественного сознания. Библейские реминисценции и мифологически осмысленные современные события, таким образом, организуют полифоничную сюжетную ткань романа М. Булгакова.

² Среди эпико-драматических композиций исследователь выделяет «Виринею» и «Мастера и Маргариту» С. Слонимского, «Мертвые души» Р. Щедрина и др. [1, 194].

³ Эта категория мифа выделена в работе Н. Бекетовой и Г. Калошиной [3, 29].

Структура романа представляет собой материальное сопоставление аналогичных по содержанию и основной идее сцен обеих линий. Так, история крестного пути и распятия Иешуа символично чередуется с ее современным идейным отражением – историей хорошо организованной травли, приведшей, в конечном итоге, к нравственному слому и смерти Мастера. Так в романе включается мифологическая циклическая концепция времени⁴, далекая от подлинного историзма.

Через евангельский сюжет М. Булгаков раскрывает злободневные проблемы своей современности. Среди них – аресты и казни по всей стране неугодных власти инакомыслящих, массовое физическое и моральное уничтожение людей. Писатель показывает: то, что происходило в древние времена в Иудее, повторяется, как вечный идейный лейтмотив, и на новом витке истории.

Роман М. Булгакова, построенный по законам мифологического повествования, оказался идеальным литературным источником для оперы С. Слонимского. Либретто, написанное Ю. Димитриным и В. Фиалковским, отличается необыкновенной глубиной проникновения в идейно-художественную концепцию литературного источника.

Глубина драматургического прочтения романа М. Булгакова композитором и либреттистами заключается в значительном философском «укрупнении» основных идей. В содержательную основу оперного действия положены идеи и сюжетные структуры сравнительно небольшого числа глав романа в значительном сокращении (главы 1–4, 13, 16, 19–21, 23–25, 29–32 и Эпилог). Однако именно в них сосредоточены главные мысли писателя.

Опера, в отличие от романа, начинается сразу с разорванных сюжетных «осколков» – библейских реминисценций романа М. Булгакова: фрагментов сцены казни Иешуа. Мучения Понтия Пилата в самом начале сцены, прекрасно осознающего, что он казнит невиновного, – символическая заявка другой главной идеи творчества С. Слонимского. Ее суть состоит в констатации изначальной и неизбежной лживости и червоточины преходящей земной власти, являющейся первопричиной всех глобальных социальных катастроф.

В отличие от романа М. Булгакова, сцена современной травли Мастера литературными критиками (аналог распятия) обрамляет аналогичную евангельскую – сцену распятия Иешуа, что еще более ярко подчеркивает их общую

идейную сущность. Фрагменты сцен травли Мастера и распятия Иешуа, олицетворяющие жизненную голгофу Художника во все времена, в опере, в отличие от романа, сменяют друг друга несколько раз.

Синкретичное единение истории и мифа на уровне содержательной структуры предопределило жанровую специфику оперы. Многокомпозиционность жанровой модели второй оперы композитора проявилась еще более ярко, поскольку включала в себя гораздо больше разных компонентов. Сам композитор называет «Мастера и Маргариты» камерной оперой, что обусловлено сравнительно небольшим числом действующих лиц, введением камерного хора и камерного оркестра.

Как и в случае с «Виринеей», мнения музыковедов по поводу жанра «Мастера и Маргариты» разошлись. Отмечая повышенный интеллектуализм оперы, характерные структурные особенности – в опере С. Слонимского три части (не действия) с прологом и завершающим философским хоровым финалом – исследователи называют ее «философской камератой». Связи с *dramma per musica* проявляются и в особенностях оркестрового сопровождения. Вместо большого симфонического оркестра в «Мастере и Маргарите» эту роль исполняет ансамбль солистов⁵, а многие сцены сопровождаются звучанием всего лишь одного инструмента! И это неудивительно, ведь в философской *dramma per musica* главная выразительная роль отводилась речевому началу. В дальнейшем к жанру *dramma per musica*, являющемуся «перекрестием путей эволюции современной оперы» [2, 178], С. Слонимский обратится еще в двух своих операх – «Гамлете» и «Короле Лире».

Контрастное сопоставление разных по времени и месту действия картин придавало спектаклю и черты эпической объемности. Черты эпического сказа и мистерии, как и в «Виринее», предопределялись комментирующей ролью хора.

В значительной активизации, по сравнению с «Виринеей», евангельских сюжетов, мотивов и ассоциаций проявилась также и жанровая специфика пассионов. К тому же исследователями были отмечены многочисленные связи оперы с инструментальным театром, проявляющиеся в характерной для него персонификации и символизации музыкальных тембров. Инструментальный театр, в котором каждому музыкальному инструменту, как каждому ге-

⁴ Подробнее об этом см. Е. Мелетинский «Поэтика мифа» [10, 222–224].

⁵ Состав оркестра: флейта-пикколо, флейта, гобой, 2 кларнета, фагот, саксофон, валторна, труба, тромбон, туба, 2 арфы, фортепиано, орган, баян, гитара, скрипка, альт, виолончель, контрабас, ударные.

рою драмы, определена своя важная роль, на­поминает необычный состав оркестра «Мастера и Маргариты».

Многие эпизоды оперы, как уже говори­лось, сопровождаются звучанием одного или двух музыкальных инструментов. Такова сце­на диалога Бездомного и Здравомыслящего с Воландом (ц. 66). Ее сопровождает инструмен­тальный диалог – флейты-пикколо и фагота. При появлении Маргариты (ц. 92) роль ин­струментального сопровождения переходит к скрипке. Диалоги Мастера и Маргариты чаще всего сопровождаются звучанием арфы (ц. 27). Такая трактовка инструментального сопрово­ждения, характерная для *drama per musica*, ведет свое происхождение из древнегреческой трагедии, музыкальные номера которой со­провождались звучанием одного инструмен­та, чаще всего – авлоса (духового) или лиры (струнного).

Характерной особенностью «Мастера и Мар­гариты» стала и ярко выраженная монодий­ность, также сближающая ее с наиболее древ­ними театральными жанрами, в особенности, с античной трагедией. Таким образом, жанровая структура «Мастера и Маргариты» объединяет в себе признаки самых разных моделей, с пре­обладанием наиболее древних из них.

Основная идея оперы «**Видения Иоанна Грозного**» очень точно сформулирована в вы­сказываниях композитора: «Мне надоело изо­бражение царей как предшественников ны­нешних мэров, губернаторов, президентов и так далее в роли великих государей. Сам Иван Грозный был губителен. И всякого рода изобра­жение его как великого государя фальшиво, по­тому что Иван Грозный погубил душу русско­го человека, погубил вольный Новгород и всю Россию своим правлением. Он положил начало смутному времени. Едва оправившись от татар­ского ига, Россия попала, на мой взгляд, под иго тиранов – от Ивана Грозного до Сталина...» [7, 21]

Русская трагедия «Видения Иоанна Грозно­го», написанная в 1995 году, стала еще одним обращением к памятным страницам отече­ственной истории. В отличие от предыдущих сочинений, «Видения Иоанна Грозного» были созданы С. Слонимским и либреттистом Я. Гор­диным по историческим документам XVI века, что само по себе свидетельствует о стремлении авторов постичь глубинный смысл прошлого, а не руководствоваться интерпретацией, отра­женной в исторических романах.

Как отмечает один из постановщиков оперы, Роберт Стуруа, авторы обратили свой взгляд в прошлое с целью найти первопричину сегод­

няшней болезни, порчи⁶. В либретто использо­ван и труд Н. Карамзина «История государства Российского», где впервые была дана справед­ливая и объективная оценка роли личности Ивана Грозного в истории России.

Якову Гордину удалось создать выразитель­ный текст оперы, поставив в центр не добрые дела и заслуги Ивана Грозного, как это делалось в советские и постсоветские времена с их «поли­тическими заказами». В центре произведения высвечены страшные злодеяния Грозного и его окружения, направленные на духовное и физи­ческое уничтожение собственного народа. Кро­вавые расправы над невинными людьми, вплоть до стирания с лица земли целых городов, массо­вое физическое уничтожение инакомыслящих, вплоть до священнослужителей – митрополита Филиппа и архиепископа Новгородского, раз­нузданные богохульства и неистовый разврат легли в основу событийно-сюжетной канвы но­вой оперы. Исторические события XVI века в содержательной структуре оперы объединены, как и в «Мастере и Маргарите», с мифом (вы­мышленными картинами Новгородской воль­ницы).

Интерпретация исторических событий в опере С. Слонимского стала неожиданной и практически не имеющей аналогов. Историче­ские события осмыслены и отражены авторами в ключе эсхатологического мифа⁷. Эсхатология, как известно, является кульминационным пунктом Священного Писания, отраженным в Апо­калипсисе Иоанна Богослова.

Еще в XVI веке мятежный князь Андрей Курбский, чудом сбежавший от деяний и звер­ских расправ Ивана Грозного за границу, в кон­це первого своего послания указывает на то, что царь Иван есть антихрист-богоборец, «что дья­волом послан на род христианский».

В Откровениях Иоанна Богослова (Апока­липсис⁸) упоминается о некоем «звере», кото­рый придет на землю перед страшными земны­ми бедами и Судным Днем (гл. 17). Зверь всегда упоминается рядом с лжепророками и царями

⁶ Из буклета, изданного к мировой премьере оперы в Самарском государственном академическом театре оперы и балета (1999).

⁷ По мнению Е. Мелетинского, качественное своеобразие иудео-христианского эсхатологизма заключается в его историческом финализме. Такой финалистский характер имеет представление о веке Антихриста, за которым следует второе пришествие Христа [10, 225].

⁸ Интересно, что Откровения Иоанна Богосло­ва в Библии названы видениями. Возможно, этот факт имеет символическую связь с названием оперы С. Слонимского.

земными: «И увидел я зверя и царей земных и воинства их, собранные, чтобы сразиться с Сидящим на коне и с воинством Его. И схвачен был зверь и с ним лжепророк, производивший чудеса пред ним, которыми он обольстил принявших начертания зверя и поклоняющихся его изображению: оба живые брошены в озеро огненное, горящее серою» (гл. 19, 20–21).

Образ «зверя» (дьявола) в данном случае, вероятнее всего, является символом идеологии, навязываемой народам земными царями, которые, согласно Библии, «принимали власть на один час». Их царствование, по Библии, будет мрачным и приведет к неизбежному погружению мира в хаос.

Вот что об Иване Грозном пишет Я. Гордин (в буклете спектакля): «Царь Иван был истово религиозным человеком, но его изломанная натура придавала этой религиозности зловещий характер. Ужасная стихия преисподней пугала, но манила царя. Кошунственные оргии в опричном „монастыре“, наслаждение чужими муками между молитвенными бдениями – все это граничило с сатанинской стихией».

Грозный и его сатанинское опричное войско, бесчинствовавшее по всей стране, везде оставлявшее за собой массовые казни, опустошенные города и реки, полные трупов, – вот основа сюжетной линии оперы, связанной с главным героем. Таковы, в частности, Эпилоги 1 и 2, а также Видения 1, 3, 5, 7, 9, 11, 12, 13.

Наиболее ярко связь с эсхатологическим мифом проявляется в решении окончания оперы (Видения 11–14 и Эпилог 3) как катастрофы мира-космоса и его погружения в хаос. Эсхатология, как уже отмечалось ранее, является кульминационным пунктом Священного писания. Эпоха, непосредственно предшествующая концу света, по Библии, будет царством Антихриста, которое проявится в торжестве зла на земле. Библия, таким образом, точно указывает первопричину хаоса и гибели мира, которую так стремились найти и нашли, в конечном итоге, Н. Карамзин, Я. Гордин и С. Слонимский.

Как известно, эсхатологические мифы о конце мира, временном или окончательном, являются мифами творения „наизнанку“, так как они рассказывают о превращении космоса в хаос вследствие пожара, потопа, засухи, землетрясения, иногда – ошибок или страшных грехов людей. О карающей и мощной разрушающей силе огня говорится в эсхатологически окрашенном Новом Завете (второе послание Петра, гл. 3, 6–14).

Как отмечает Е. Мелетинский, мифологический хаос большей частью конкретизируется как мрак или ночь, как пустота или зияющая без-

дна, как вода или неорганизованное взаимодействие воды и огня, а также в виде отдельных демонических (хтонических) существ. Мифологический образ хаоса в «Видениях», как и в Библии, символично представлен в форме первоначальной пропасти (страшной темной реки, по которой Иоанн плывет в Эпилоге). Хтоническое чудовище Левиафан поглощает Иоанна и опричников в геенне огненной (озере огненном, по Библии⁹).

Библия персонифицирует также и другие темные силы. Дракон (змея) есть дьявол и сатана, низвергнутый Ангелом в бездну (откровения Иоанна Богослова, гл. 20, 1–3). Дракон является также и символом смерти, тьмы и дьявола, введшего человека во грех, в православной традиции – эмблемой всех сил, противостоящих Святой Руси.

Приведем в качестве подтверждения наших мыслей о финале оперы в ключе эсхатологического мифа последние реплики Иоанна: «Плыву я один по **темной реке** на погребальный зов. То ли вода под веслом журчит, то ли невинная **кровь**. Мертвая эта **река** течет по Святой Руси. **Волк** безголосый воеет по мне. **Змей** обо мне шипит. **Черное озеро** впереди. В нем ледяная **тьма**. Ужасная рыба **Левиафан** (библейский символ хаоса) там поджидает меня».

Расшифруем теперь заложенный в этих словах символический смысл. **Река** как универсальный символ является также и образом человеческой жизни, текущей от истока к устью, от рождения к смерти [11, 431]. Темная река – библейский символ первоначальной пропасти, хаоса, опасности. **Кровь** – библейский символ Божьей кары. В христианской символике, где овцы символизируют паству, ведомую божественным пастухом, **волк** стал воплощением жестокости и хитрости, а также ереси, дьявола, угрожающего верующим. **Змей** – антагонист Бога. **Черное озеро** ассоциируется с преисподней. **Тьма** традиционно отождествляется со злом. **Левиафан** – также символ дьявола.

Так всего в нескольких репликах Иоанна в финале оперы отражена библейская идея нисхождения в ад антихриста (губителя, сатаны) и его окружения. На спектакле в Самарском государственном академическом театре оперы и балета, ставшем мировой премьерой оперы (1999), по окончании этих реплик Иоанна на сцене разверзалась страшная бездна с полыхающим в ней огнем ада.

⁹ Откровения Иоанна Богослова, гл. 19–20: «И схвачен был зверь и с ним лжепророк, производивший чудеса пред ним, которыми он обольстил принявших начертания зверя и поклоняющихся его изображению: оба живые брошены в озеро огненное, горящее серою».

Концептуальную связь оперы с эсхатологическим мифом в «Видениях» выявляет в своей диссертации Л. Гаврилова, по мнению которой образ царя стал воплощением власти, насилия, зла, чем и обусловлена одна из очевидных ассоциаций образа Грозного с образом антихриста [5].

В последнем, четырнадцатом Видении оперы души невинно убиенных появляются на сцене: Митрополит, князь и княгиня Воротынские, Василий и Вешнянка, Посадник Новгородский, новгородцы, молодой боярин, Репнин и многие, многие другие. Каждый из них произносит свое имя, выходит вперед. Постепенно ими заполняется все огромное сценическое пространство. Все одеты в белые саваны, у всех в руках – зажженные свечи. И это не случайно, ведь белые одежды часто упоминаются в Библии как достойные только праведников и святых¹⁰. Так в финале оперы, всего в нескольких символических штрихах, отражена и мифологическая библейская идея восхождения праведников в град Божий – Небесный Иерусалим¹¹.

Либретто оперы, созданное Я. Гординым, необычно и своей усложненной, по сравнению с другими операми композитора, мистериальной сюжетно-смысловой полифоничностью. Подобно мифологической мысли, оперирующей, как известно, семантическими оппозициями, в либретто присутствует не только традиционная сюжетно-событийная линия, философски обобщенно отражающая кровавые исторические события XVI века подобно мистериальному «низу». Наряду с ней представлена и ярко контрастная основной сказочно-мифологическая сюжетная линия, рисующая, подобно мистериальному «верху», картины вымышленного авторами Идеального гармоничного Мира (сцены в Великом Новгороде). Идеальность новгородских картин выразительно подчеркнута авторами оперы символикой любви.

Так, во втором Видении молодые новгородцы Вешнянка и Василий встречаются **весной** (универсальный символ молодости и красоты), на **рассвете** (универсальный символ победы света над тьмой), в тени **цветущей яблони** (вечная юность, любовь, плодородие, долголетие и бессмертие). Трактовка рассредоточенных новгородских сцен в опере С. Слонимского, в сущности, является отражением **Вечной мифологемы «золотого века»**. Эта мифологема, как

¹⁰ Например: «Побеждающий облечется в белые одежды; и не изглажу имени его из книги жизни, и исповедаю имя его пред Отцем Моим и пред Ангелами Его» (Откровения Иоанна Богослова, гл. 3–5).

¹¹ В христианской культуре Небесный Иерусалим предстает образом рая, царства святых на небе, олицетворением церкви Христовой. В Апокалипсисе небесный Иерусалим называется «невестой Агнца».

известно, широко распространена в индийской, иранской, вавилонской, иудейской, греческой и некоторых других мифологиях. В опере С. Слонимского мифологема «золотого века» символично предвдвывает эсхатологический финал.

Неудивительно, что доминантой жанровой структуры оперы «Видения Иоанна Грозного» стала трагедия, что заявлено в самом авторском названии и проявляется в трагедийном ракурсе отражения в ней происходящих событий, отражения существующего мира, находящегося в кризисном состоянии разрушенного равновесия. Дисгармоничность подобного мира предопределяет общую направленность движения внешнего сценического действия к краху, гибели, катастрофе, что характерно как для творчества С. Слонимского, так и для современной музыкальной культуры последних десятилетий XX века с ее идеями апокалипсиса и глобальных катастроф.

Симптоматично, что все оперы С. Слонимского, так или иначе, опираются на единую драматургическую модель, суть которой состоит в движении к катастрофе. Кульминационная роль «Видений Иоанна Грозного» в оперном творчестве композитора в целом выразительно подчеркнута жанровым определением «русская трагедия». До «Видений» все свои оперы С. Слонимский, напомним, называл драмами.

Сквозное движение синтезированных эпико-драматических композиций к «русской трагедии» можно проследить: от музыкальной драмы («Виринея», 1967, а также «Мария Стюарт», 1980) к сложному синтезу, объединившему философскую *dramma per musica*, камерную оперу, пассионы и древние театральные жанры («Мастер и Маргарита», 1972), философскую *dramma per musica*, большую симфонизированную оперу и трагедию В. Шекспира («Гамлет»), монодическую драму по античному мифу и трагедию И. Анненского («Царь Иксион», 1995). Движение направлено к своей высшей точке – русской трагедии («Видения Иоанна Грозного», 1995). Как видим, сгущение трагедийности в оперном творчестве С. Слонимского становится особенно отчетливо заметным именно в драматичные 90-е годы.

Поворот к трагедии в 90-е годы в оперном творчестве С. Слонимского не был случайным и означал высшую кульминационную точку в его целенаправленном движении от оперной драмы к синкретичной «многообъемной целостности», главным ориентиром, эталоном и основой которой всегда являлось античное мифологическое действие – древнегреческая трагедия¹².

¹² Так, Р. Вагнер считал античную трагедию образцом для совершенной драмы, в создании которой он видел свою главную задачу [10, 291–292].

Древнегреческое мифологическое действо в момент своего рождения объединило в себе все музыкально-поэтические жанры своего времени на основе главного – трагедии. Поворот к трагедии в оперном творчестве С. Слонимского, таким образом, не только стал кульминационным моментом, но и четко обозначил направление его дальнейшего движения в сторону античного театра.

Смысловая многомерность и историко-философская глубина опер С. Слонимского, необычное взаимодействие в них различных жанровых компонентов неоднократно отмечались исследователями. М. Бялик в статье, посвященной премьере «Видений Иоанна Грозного», пишет, что «опера Слонимского являет собой „своеобразный жанровый конгломерат“» [4, 11]. О. Девятова определяет разновидность жанра той же оперы, исходя из ее необычной композиционно-драматургической структуры, и отмечает, что Слонимский выбирает «необычный для оперы жанр „видений“¹³, в которых контрастная, многоплановая, устремленная к финалу драматургия складывается в некий мистериальный акт...» [6, 47]

Явно ощущается и пассионность оперы, идущая от «Мастера и Маргариты», проявляющаяся в активизации библейских мотивов и образных ассоциаций, целый ряд которых отмечает в своей диссертации Л. Гаврилова¹⁴. Кроме того, некоторыми исследователями отмечались характерные признаки монооперы. Об этом в своей статье пишет М. Бялик, считающий, что «при избытии лиц и массовых сцен это, по сути – моноопера», поскольку «тут одна магистраль – жизнь самодержца, которая, протягиваясь, разрезает, крошит все встречающиеся ей чужие жизни» [4, 11].

Необычная жанровая трактовка опер Слонимского неувидительна, ведь художественные

¹³ Автор предполагает, что сама идея «видений» была подсказана создателям Н. Карамзиным, который писал о Грозном, что «...глас неумолимой совести тревожил мутный сон души его, готовя ее к внезапному, страшно-му пробуждению в могиле» [9, 572].

¹⁴ «Образ Царя стал воплощением Власти, Насилия, Зла. <...> Этим обусловлена одна из очевидных ассоциаций образа Грозного с образом Антихриста. Жизненные принципы Иоанна – принципы Сатаны (господство силы, ярости, гнева, ненависти и жестокости, стремление к греховным удовольствиям). <...> Помимо этого в опере есть бесспорное сценическое воплощение Страшного суда – расправа над Великим Новгородом (11 Видение)... Молодой боярин, князь Воротынский, Митрополит, Василий, Архиепископ также могут ассоциироваться с пассионным образом Христа. <...> Сцена с Архиепископом, которого везут под издевательства толпы – аналог шествия на Голгофу. Предатель Петр Волинец – Иуда, Царевич (Каин) – братоубийца (убил Василия)» [5, 18].

задачи, которые решаются в его произведениях, оказываются настолько сложными и многообразными, что их раскрытие неизбежно предполагает сочетание самых разных жанровых моделей. В «Видениях Иоанна Грозного» философичность идейного замысла требовала нового жанрового синтеза, опирающегося в своей основе на старинную модель музыкального театра – трагедию¹⁵. Закономерно, что в музыковедческих статьях встречается так много жанровых трактовок «Видений Иоанна Грозного».

Помимо внутрижанрового синтеза, в оперу С. Слонимского проникают признаки литургии (с характерным для этого жанра религиозным просветлением в конце), мистерии, пассионов. В результате слияния жанровых моделей на основе трагедии и образуется синкретичная жанровая структура «Видений Иоанна Грозного» – действо¹⁶.

Таким образом, создание синтезированной жанровой структуры, объединяющей в своей «многообъемной целостности» признаки самых разных театральных жанровых моделей, с преобладанием наиболее старинных и древних из них (древнегреческая трагедия, мистерия, пассионы, *dramma per musica*), стало следующим, кульминационным этапом движения от истории к мифу в проекции на жанровую структуру.

Опера «Антигона», написанная в 2006 году и ставшая прямым обращением к античному мифу в качестве литературного источника, также представляет собой синкретичную жанровую модель. В синкретичной жанровой модели «Антигоны», однако, словно отсечено все лишнее и предельно сконцентрировано то, что работает на главную философскую мысль – противостояние личности и тоталитарной власти. Генеральное жанровое решение «Антигоны» обозначено С. Слонимским как ораториальная опера по трагедии Софокла. Таким образом, синкретизм жанровой структуры, эпико-драматическая сущность ее композиции подчеркнуты уже в самом авторском опреде-

¹⁵ «Напомним, что и первым мифом, и первой мистерией, по сути, была древнегреческая трагедия. Греческий театр в момент своего рождения становится нормой окультуривания хаоса и структурирования мифа – мифа греческого мира. Греческая трагедия была плотью, таинством и законодательной моделью этого мира...», – отмечают в работе о мифологическом музыкальном театре Н. Бекетова и Г. Калошина [3, 9].

¹⁶ Музыкально-театральная композиция–действие наша свое отражение, по мнению И. Ивановой и А. Мизитовой, в творчестве И. Стравинского («Царь Эдип», «Персефона» и др.) [8, 92, 114]. В идее «действия» авторы видят возвращение к до-жанровому синкретизму мифа. О. Путчева также называет современный мифологический театр «театром-действом» [12, 7].

лении. Жанровой доминантой оперы, как и в операх 90-х годов, является трагедия, что было изначально предопределено самим обращением в качестве литературного источника к творчеству древнегреческого драматурга-трагика Софокла.

Связи «Антигоны» с жанрами оратории и мистерии проявляются в важнейшей роли хора, не только комментирующего происходящее, но и являющегося активным участником действия. Определяющая роль комментирующего хорового начала придает трагедии черты величавого и строгого ораториального эпического сказа.

Очевидна и предельная камерность жанрового решения, обусловленная минимальным числом действующих лиц¹⁷, минимальным

¹⁷ В опере всего четыре действующих лица – Антигона, Исмена, Гемон и Креонт.

количеством участников оркестрового состава и предельной лаконичностью структуры. Впечатляет аскетизм и строгость постановочного решения¹⁸, полное отсутствие в этом плане каких-либо театральных эффектов. Все интересные режиссерские находки работают только на главную философскую мысль оперы. В связи с этим, синкретичная жанровая модель «Антигоны», содержательной основой которой стал древний миф, становится еще одним подтверждением целенаправленного движения оперного творчества С. Слонимского от истории к мифу, максимальному приближению к своему изначальному архетипу – строгому античному действию.

¹⁸ Имеется в виду мировая премьера 12 июня 2008 года, постановка Александра Сокурова (Санкт-Петербург, сцена Академической капеллы им. М. И. Глинки).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баева А. Музыкальный театр // История современной отечественной музыки: Учеб. пособие / Ред.-сост. Е. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – Вып. 3. – С. 186–256.
2. Баева А. Русская опера 60–90-х годов XX века. Поиски и решения // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / Ред.-сост. А. Баева, Е. Куриленко. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 175–190.
3. Бекетова Н., Калошина Г. Миф и опера // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: Сб. науч. тр. – Ростов н/Д: Гефест, 1999. – С. 7–41.
4. Бялик М. Вселять омерзение к злу есть вселять любовь к добродетели // Музыкальная академия. – 1999. – № 4. – С. 9–14.
5. Гаврилова Л. Музыкально-драматическая поэтика С. Слонимского (парадигмы метатекста): Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. – СПб., 2001.
6. Девятова О. Русская мистерия о природе // Музыкальная академия. – 1999. – № 3. – С. 47–53.
7. Зайцева Т. Динамическая реприза (о творчестве Сергея Слонимского 90-х годов) // Музыкальная академия. – 1998. – № 2. – С. 16–24.
8. Иванова И., Мизитова А. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского. – Харьков, 1992.
9. Карамзин Н. Предания веков. – М.: Правда, 1988.
10. Мелетинский Е. Поэтика мифа. – 4-е изд., репр. – М.: Вост. лит., 2006.
11. Полная энциклопедия символов и знаков / Авт.-сост. В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2006.
12. Путчева О. Музыка в отечественном драматическом театре 80–90-х годов XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2000.
13. Философский словарь. – М.: ИНФА-М, 1998.