

СТАСЮК С. А.

«...ЧТО ДВИЖЕТ СОЛНЦЕ И СВЕТИЛА»: ОПЕРНЫЕ НОВЕЛЛЫ О ЛЮБВИ

«Что бы ни говорили и ни писали о парадоксах любви, в этом потрясающем опыте существует нечто если не математически точное, то нравственно непреложное, бесспорное; несмотря ни на что существуют сумасшедшие закономерности, гармония странностей. Иначе это и не было бы опытом, то есть миром, отвоёванным у хаоса. И чтобы понять любовь Петрарки к Лауре <...> надо углубиться не в архивы, а в самый потрясающий опыт человека». Эти слова принадлежат писателю, публицисту Евгению Богату, собравшему в своей книге «...Что движет солнце и светила»¹ письма любви выдающихся людей разных эпох. Названием книги послужила последняя строка «Божественной комедии» Данте, испытавшего «космическую мощь чувства» к Беатриче, сделавшего его великим, а её бессмертной.

По сути, все виды поэтического творчества рождены любовью. Литература и музыка в большей степени способны к отражению многообразия человеческих чувств. Опера может говорить о них в контексте лирики и драмы, в рамках большой и малой форм. Однако самые неожиданные истории любви и неординарные жизненные сюжеты пришли в оперное искусство из литературной новеллы – жанра, архетип которой сформировался в далёкие времена и, многократно изменяясь, сумел сохранить свою сущность до настоящего времени.

Жанр литературной новеллы широко обоснован в трудах М. Бента, Г. Ветцеля, Р. Годена, Р. Дюбуа, Б. Кожина, Е. Мелетинского, А. Михайлова, Г. Перуза, Е. Суркова, В. Эйхенбаума, В. Хейзе и др. Совокупность накопленных знаний даёт достаточно полную картину исторического развития новеллы и смены её содержания. Так, в эпоху Средневековья новелла имела, по преимуществу, нравоучительный характер, в эпоху Возрождения важной становится личность самого рассказчика. Особое место занимает тема любви, преобразующей человека и его жизнь. В период раннего романтизма концепция «двоемирия» легко уживается с контрастами новеллистической антиномичности. Лирическая новелла XIX века сходна с микророманом, поскольку именно душевная жизнь героев становится средоточием внутренних конфликтов и драматических коллизий. Различие между жанрами определимо по более сжатой, концентрированной (в новелле) или более широкой и обстоятельной (в романе) форме раскрытия противоречий. Так, новеллы С. Цвейга называли «конспектами» романов, которые ему по большей части не удавались. Психологизм характеризует новеллы конца XIX века, а в начале XX столетия в них отразились идеи мистицизма и символизма, внимание к тайнам человеческого подсознания. В своём историческом развитии жанр новеллы сохранил архетипические свойства, достиг художественной востребованности, активно воплощаясь в современном киноискусстве².

Новеллистичность фабулы характеризует многие произведения оперного искусства, развивающих сюжет в плане общепринятых жанровых форм. Однако и сама новелла нередко становилась основой оперного произведения, обуславливая принципы его драматургического развития. Так, драматизм психологической ситуации новеллы

¹ Богат Е. М. «...Что движет солнце и светила». Любовь в письмах выдающихся людей / Е. М. Богат. – М. : Детская лит., 1981. – 63 с.

² Так, показателен фильм «Сны Акиры Куросавы» из восьми отдельных новелл с размышлением о смысле смерти и силе жизни, необходимости творчества и человеческой природе.

«Маттео Фальконе» П. Мериме отразился в одноименной опере Ц. Кюи. Более известны примеры новелл о любви, воплощённых на оперной сцене: новелла из «Декамерона» Дж. Боккаччо – в опере Д. Бортнянского «Сокол», написанной в духе традиций французской лирической комедии XVIII века; драма роковой любви из новеллы П. Мериме – в опере Ж. Бизе «Кармен» (1875), соединившей приметы большой французской, лирической и комической опер; пьеса-новелла Дж. Верги – в одноактной опере П. Масканьи «Сельская честь» (1891), положившей начало веризму.

Опера-новелла не исследована в музыкознании, возможно, по причине единичности и оригинальности её образцов. Новеллы изначально собирались в циклы, объединяемые некой содержательной общностью. Этот принцип лежит и в основе данной статьи об операх-новеллах разных исторических периодов: «Боярыня Вера Шелога» Н. Римского-Корсакова, «Франческа да Римини» С. Рахманинова, «Помни меня» и «Письма любви» В. Губаренко. Музыкально-стилистический анализ этих произведений выполнен А. Кандинским¹, А. Соловцовым², Ю. Келдышем³, М. Черкашиной-Губаренко⁴, И. Драч⁵, М. Петриченко⁶, др. Рассмотрение опер с точки зрения их жанровой архетипичности поможет выявить принципы драматургической целостности и концептуальной обоснованности. Моменты индивидуально-стилевой эволюции оперы-новеллы будут определены в соотношении с её жанровым архетипом, как универсально схематичным ядром, и мифологемами, представляющими видоизменения архетипа в контексте раскрытия художественного смысла.

В новелле сюжет всегда предстаёт как новость, как одно, но самое необычное событие, изображаемое кратко и лаконично. Повествование зачастую ведётся от лица рассказчика с сохранением характерности его речи. Краткость изложения сочетается с эмоциональной интенсивностью, насыщенностью ассоциациями, символами. Учтывая, что в новелле всё обозначено ранее, сжатость концовки не требует объяснений.

Новелла зачастую представляла собой фрагмент общей картины мира, предполагающий возможность дополнения. Цикл новелл обрамлялся определённой фабульной «рамкой». Так, с эпохой правления Ивана Грозного связаны написанные на сюжеты драм Л. Мея оперы **Н. Римского-Корсакова**: «Псковитянка» (1868–1872, 1776–1877, 3-я ред. 1894), «Боярыня Вера Шелога» (1898) и «Царская невеста» (1898). Жанровые признаки новеллы характерны для одноактной оперы **«Боярыня Вера**

¹ История русской музыки : учебник. – Т. 2 : Кандинский А. И. Вторая половина XIX века : [в 3 кн.]. – Кн. 2 : Н. А. Римский-Корсаков / общ. ред. А. И. Кандинского. – М. : Музыка, 1979. – 278 с.

² Соловцов А. А. Н. А. Римский-Корсаков : монография / А. А. Соловцов. – М. : Музыка, 1984. – 400 с.

³ Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время / Ю. В. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 470 с.

⁴ Черкашина М. Р. Любовь за границами жизни и смерти. Ещё раз о драматургическом потенциале монооперы Виталия Губаренко «Письма любви» / М. Р. Черкашина // Музыкальная академия. – 2012. – № 1. – С. 41–46; Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії / М. Р. Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади / до 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2003. – С. 5–33.

⁵ Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія / Ірина Драч. – Суми : СДГУ, 2002. – 226 с.; Драч І. С. Письмо как мифологема в оперном контексте / И. С. Драч // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. – К., 2000. – С. 117–124.

⁶ Петриченко М. В. Жанрово-драматический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко (на примере монооперы «Нежность» и оперы-балета «Вий») : автореф. дис. ... канд. искусствоведения ; спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Петриченко Марина Викторовна ; Киевская гос. конс. им. П. И. Чайковского. – К., 1992. – 20 с.

Шелога». Она написана через 30 лет после начала работы над «Псковитянкой». «Музыкально-драматический пролог “Боярыня Вера Шелога” может исполняться как отдельная самостоятельная пьеса. А также в качестве пролога к опере “Псковитянка”», – писал в Примечании к опере Н. Римский-Корсаков. Композитор сознательно разделит повествование драмы Л. Мея, концентрируя внимание на разных событиях. Идея «псковской вольницы» и связанной с ней Ольги определяет жанровую суть «летописного» повествования «Псковитянки». В центре оперы «Боярыня Вера Шелога» – тайна рождения Ольги и случай, «перевернувший» жизнь её матери Веры Шелоги. Оба события так или иначе связаны с Иваном Грозным, поэтому музыкальной «рамкой», обрамляющей их, выступают общие для трёх опер лейттемы царя.

Драматургия одноактной оперы «Боярыня Вера Шелога» отвечает основным принципам новеллы как краткого повествования с необычным поворотом событий, изложенных рассказчиком (Верой Шелогой), с динамичным развитием событий и повышенной эмоциональностью. Сюжет содержит необходимые для новеллы моменты: важность случая (встреча Веры Шелоги с Иваном Грозным), «эффект тайны» (отцовство), новеллистический пуант – остроту неожиданной развязки (Надежда берёт на себя «грех» сестры).

Три сцены оперы кратко и динамично отражают ступени развития действия. В диалоге Надежды и Власьевны (первая сцена) обрисовываются главные характеристики действующих лиц, вносится интрига неузнанной печали Веры. Метафорой материнского чувства (приём обобщения через жанр) служит заканчивающая сцену Колыбельная Веры «Баю, баюшки, баю, баю Оленьку мою», написанная ранее (ор. 2 № 3). Центр динамичного развития действия – вторая сцена: диалог сестёр, переходящий в рассказ-признание Веры «Шла замуж я неволей...».

Временное положение «Боярыни...» между операми «Моцарт и Сальери» и «Царской невестой» обозначило особое внимание композитора к психологической обрисовке характера. Вокальная партия лирической героини, сочетающая экспрессию и выразительность речитативно-аризозного пения, является образцом сложившегося драматического оперного стиля Н. Римского-Корсакова. Многочисленные паузы, прерывающие взволнованную речь Веры, передают характер воспоминаний, живо и остро переживаемых героиней. По ходу рассказа мотивы раскаяния сменяются фразами повествовательного характера и расцветающей в кульминации темой любви. Оркестр дополняет ассоциативный ряд сигналами военных труб, имитацией птичьих голосов в лесу, пейзажными зарисовками весеннего сада со стрекотом кузнечика, грозными «аккордами» царя, лейттемой Ивана Грозного. Реальность искренних чувств героини подчёркнута простотой и естественностью по-народному звучащих оборотов вокальной партии.

Третья сцена, стремительно приближает развязку. Динамичное развитие настойчиво повторяемых лейттем боярыня Шелоги и ускоренный пульсирующий ритм оркестра отражают смятение и бурю чувств, столкнувшихся в неразрешимо фатальном конфликте. Ответ Надежды, опередившей сестру («Мой!»), приводит к его неожиданному разрешению. Концентрация внимания на переживаниях главной героини приводит к преобладанию принципов сквозного развития, симфонизации и психологизма в опере. Это подтверждает увертюра, содержащая музыкальные темы монолога. Целостность драматургии одноактной камерной оперы «Боярыня Вера Шелога» обеспечивается краткостью и динамичностью, опорой на драматургические принципы новеллы, единством мелодико-тематических преобразований, отмечающих психологическую остроту «узловых» моментов драмы, сосредоточенной на судьбе главной героини. Так намечается путь к моноопере.

«**Франческа да Римини**» (соч. 25) – опера в двух картинах с Прологом и Эпилогом (драматический эпизод V песни «Ада» Данте) – написана **С. Рахманиновым** в 1904 году. Появление оперы на сюжет песни Данте не было случайным. Волна русского религиозного ренессанса в конце XIX века вновь привлекла внимание к таким ценностям, как истина, добро и красота, открывающимся в откровениях мистического и художественного опыта. «Видения» и «сны» «Божественной комедии» Данте Алигьери, рождённые в слиянии религиозного переживания и «внутреннего слова», оказались близки поэтам символической поэзии, верящим в мифотворческую сущность искусства, «обнажающего связь преходящего с вечностью»¹. Учение Вл. Соловьёва о любви, преодолевающей смерть и расстояние времени, отозвалось в словах А. Блока, обращённых к Л. Д. Менделеевой: «В прежних столетиях я вспоминаю тебя». Вольный стихотворный перевод «Франческа Римини» выполнил в 1885 году Д. Мережковский. «Тайнописью неизречённого» назвал Вяч. Иванов ключительную фразу «Божественной комедии» – «Любовь, что движет Солнце и другие звезды». В продолжение Данте Н. С. Гумилев создал свой цикл новелл «Радости земной любви», посвящённый А. А. Горенко (Анне Ахматовой). Пример Данте заставил А. Блока поверить в способность гения видеть неизвестные миры. «Как Данте, подземное пламя Должно тебе щёки обжечь». Тема Художника волновала и С. Рахманинова. Через Вариации на тему Ф. Шопена, Вариации на тему А. Корелли – к Рапсодии на тему Н. Паганини тянется нить образных отождествлений композитора с предшественниками, близкими ему по духу.

В центре «Божественной комедии» Данте – человеческая душа, извечно переживающая страсти и драматические испытания судьбы. Эта образность определяет характер многих сочинений С. Рахманинова, в том числе его Первой симфонии (1895). В работе над новеллой о судьбе Франчески и Паоло композитор продолжил уже затронутую им ранее тему любви, свободной и отвергнутой (опера «Алеко», 1892), прощающей (кантата «Весна», 1902). Печальная история любви Паоло и Франчески, изложенная в «Божественной комедии» Данте, удивительно лаконична. Она рассказана в двадцати четырёх «терцинах» V песни части «Ад». «Нет более великой скорби, как вспоминать о времени счастливом в несчастье». Эта фраза, выделенная из текста Данте, содержит главный новеллистический смысл оперы. Она звучит из уст Франчески и Паоло в финале Пролога и повторена унисоном хора в Эпилоге.

Мир без любви – Ад, мир взаимной любви – благо небес, в таком противостоянии раскрывается для композитора смысл песни Данте. Подобное сопоставление образов роковой смерти и жажды жизни увидит С. Рахманинов позже в «чёрно-белом» контрасте репродукции картины художника-символиста А. Беклина, вдохновившей его на музыкальное решение «Острова мертвых» (1909). В лаконичной, но наделённой чрезвычайной эмоциональностью опере С. Рахманинова Пролог и Эпилог – изображение Ада, увиденного Данте. В двух картинах между ними – образ Малатесты и влюблённой пары.

Для искусства начала XX века характерно стремление заглянуть за грань видимого, реального. Способы романтической манеры письма и музыкального символизма позволили композитору отразить через мистический пейзаж Пролога психологическое состояние Данте и Вергилия, сошедших в Ад. Либретто оперы «Франческа да Римини», написанное М. Чайковским, по мнению С. Рахманинова, было кратким. Однако недостаточность слов компенсировалась широким симфоническим развитием. Композитор не перечисляет подробностей увиденного Данте. Его музыкальное воображение рисует

¹ См.: Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...» Судьба «Божественной комедии» Данте в России / А. А. Асоян. – М. : Книга, 1990. – 216 с.

обобщённую картину мира, нереального, враждебного человеку. В унисонах валторны и кларнета с подключающимися к ним подголосками, словно «отбрасывающими» мрачные тени, проступают контуры “Dies irae”. Печально одинокие басы тромбонов и фаготов, остигнато повторные хроматические ходы виолончелей и скрипок воссоздают характер мрачного и бесконечного «брожения». Долгие «стоны» струнных в интонациях нисходящей секунды, остигнато повторность фраз рисуют образ безысходной, остановленной в своей страшной реальности яви.

Первый круг Ада в звучании тремоло литавр, «безнадёжных вздохов» и жуткой коловерты восходящих по хроматизму созвучий создаёт образ непроглядного Мрака. Бессловесный хор в каноне тянущихся стонущих секунд дополняет угрюмый колорит мистической картины. Вскрикивающие и гаснущие голоса хора с безостановочным хроматическим движением струнных становятся фоном для реплик Вергилия и Данте: «Теперь вступаем мы в слепую бездну...» По законам древних повествований, как долго совершается событие, так долго оно изображается. Образ остановившегося времени нарушается зримым изображением адского вихря в крутящихся хроматических пассажах, резких сменах динамики с эффектом приближения и удаления. Огромный диапазон оркестра, угрожающее звучание голосов хора, краткие, «мелькающие» мотивы хаотичного ускоряющегося движения, хроматически изломанные линии, возрастающая динамика передают нарастающее напряжение в Разделе *Presto* ремаркой: «Пронесется со страшной быстротой призрак. Стон, вопли и крики отчаяния». От *fff* к *p* при просветлении общего колорита после долгого дления минорных тональностей наступает краткий момент мажора.

Молитвенно звучащие слова Паоло и Франчески обозначены тональностью *ре минор*, часто сопутствующей у С. Рахманинова церковным распевам. Явление теней Паоло и Франчески сопровождается мерцающим звучанием высоких струнных с подголосками гобоя, кларнета, фагота и «одинокого» голоса виолончели, завершающего Пролог.

Картина первая (Римини. Дворец Малатесты) экспонирует образы Малатесты и Франчески, намечая коллизию и завязку действия. Образ Малатесты рисуется в главных его чертах: жёстокая воинственность, чувство безответной любви, мучительная ревность. Звучащие издали трубы создают атмосферу военных приготовлений. Семантика воинственной маршевости, преобладающая в начале сцены, вытесняется темой мрачных раздумий Малатесты. В его монологе – гамма противоречивых чувств, переданная в свободно чередующихся декламационных и ариозных эпизодах. Мотивы сомнения, страдания, мольбы, наконец, «взрыв» ревности, переданы *fff* и *tutti* оркестровой звучности с «учащённым пульсом» триольных аккордов и гневным криком «Проклятьё!»

Приход Франчески охарактеризован светлой, в диапазоне двух октав ниспадающей мелодией, сродни лучу спускающемуся с небес. Не случаен выбор тональности *ля-бемоль мажор*¹. В ответах Франчески на одном звуке – выражение покорности и кротости (ц. 52). Хоральные молитвенные аккорды, сопровождающие мольбу Малатесты («О, снизойди, спустись с высот твоих, звезда моя») обнаруживают глубину чувства и трагедию Малатесты. И вновь «взрыв» ревности. Дважды повторенное «проклятие» служит психологическим обоснованием готовности казнить влюб-

¹ Тональность *ля-бемоль мажор* у С. Рахманинова ассоциируется всегда со светлой лирикой: романсы «Покинем милая...», «Сей день я помню», «Сирень»; *ре-бемоль мажор* – с ощущением блаженства, любви и красоты: «Есть много звуков», «В мире нет ничего вожделеннее сна», «Ау!», «Они отвечали».

лённых. Вопрос «Когда вернусь?» и стремительно решительное утверждение *до минора* в оркестре отмечает момент принятия решения – завязки драмы.

Портрет Франчески не описан у Данте, его возможно воссоздать лишь по её лирической исповеди. Прежде «Божественной комедии» Данте создал первый психологический роман «Новая Жизнь», посвящённый Беатриче. Её образ написан «сладостным новым стилем» (термин Данте), возвышающим любовь и Женщину-Мадонну. Она ангельски кротка, чиста и добродетельна. Именно такой образ воссоздаёт музыка «Франчески да Римини» С. Рахманинова. Не случайно в замысле (совместно с М. Фокиным) балета на музыку позже написанной «Рапсодии на тему Паганини» (1934) композитор также видел в женском образе флорентийскую девушку¹.

Вступление ко второй картине, построенное на теме Франчески, имеет характер радостного весеннего возбуждения, создаваемого прозрачной оркестровкой, сочетающей струнные инструменты с высокими деревянными, солирующей флейтой, светлыми тональностями *ля-бемоль мажор*, *ми-мажор*, *ре-бемоль мажор*. Паоло читает с чувством историю любви Ланселота. Ниспадающая тема любви останавливается мягкими «аккордами Франчески». По мере чтения нарастает волнение, всё более страстным становится голос Паоло и «вихрь» «разгорающихся» в оркестре чувств. И вновь, сдерживая этот порыв, звучит ариозо Франчески «Пусть не дано нам знать лобзаний». В Разделе *Lento* на словах «Там в высоте за гранью мира» голос Франчески достигает запредельной высоты в окружении высоких струнных. «О светлый миг. О миг блаженный» – лирическая кульминация дуэта согласия и любви. Высоко звучащие струнные сопровождают ниспадающую, словно с небес сходящую, нежную и «обволакивающую» музыкальное пространство тему (*ре-бемоль мажор*). «Нежных прикосновений к тебе блаженство вечное» – апофеоз лирического чувства. Всё замирает в благодатной тишине. Однако для новеллы обязательна ярко выраженная кульминация в виде неожиданного «поворота» в рассказе, от которого действие сразу идёт к развязке. Ремарку («сцену начинают заволакивать облака») озвучивают хроматически «ползущие» звуки струнных и деревянных, грозные аккорды валторн, тромбонов и тубы, постепенно усиливающих динамику. Тема «проклятия» Малатесты завершает сцену. Эпизод возвращает «вихри» ада. Голоса хора, тонушие в хаосе звуков оркестра, скандируют резюмирующие слова: «Нет более великой скорби, как вспоминать о времени счастливом в несчастье».

Метафорическая сторона музыкальных образов оперы «Франческа да Римини» показала возможности к высказыванию мифопоэтического смысла песни-новеллы Данте, превратив её в вокально-симфоническую картину онтологически вечных противостояний света и мрака, жизни и смерти, зла и добра. Этот аспект симфонизма ярко воплотится далее в вокально-симфонической поэме «Колокола», музыкальной картине «Остров мёртвых», «Симфонических танцах» С. Рахманинова.

Тема любви – одна из главных в творчестве современного украинского композитора **В. Губаренко**. Она звучит в его моноопере «Письма любви» по новелле А. Барбюса, в опере для двух солистов и большого симфонического оркестра «Альпийская баллада» по одноименной повести В. Быкова, в камерной опере «Монологи Джульетты» (1998), в балете-симфонии «Ассоль». Теме любви посвящена и его опера «**Відроджений травень**» по пьесе В. Ежова «Соловьиная ночь», переработанная позже с названием «**Помни меня**». Автор назвал оперу лирической новеллой. Неожиданная встреча немецкой девушки и русского солдата происходит в последние дни войны на окраине разрушенного немецкого города. Новелла всегда

¹ Премьера балета состоялась в 1939 г. на сцене лондонского театра Ковент-Гарден труппой «Воспитательные балеты» с декорациями С. Судейкина.

дає урок нравственности, отражая необычные жизненные ситуации, в которых бытийное становится символическим и метасодержательным. Изранённые войной души героев могли столкнуться во взаимной непримиримости, но оказываются открытыми к весеннему преображению и пробуждению чувств любви.

Подобное обновление свойственно природе и человеку: вспомним кантату С. Рахманинова «Весна» на слова Н. Некрасова из поэмы «Зелёный шум». Эпиграфом к опере становится оркестрово-хоровое вступление, вводящее в атмосферу «победного мая». Свойственная новелле метафоричность реализуется в ощущении всеохватности весеннего чувства свободы, радости и ликования. В генетике восходящих фраз оркестра угадываются интонации весенних закличек, семантика «летнего» звукоряда. Вспоминается сходный мелодический профиль романса С. Рахманинова «Сирень» («Поутру, на заре, по росистой траве я пойду свежим утром дышать; И в душистую тень, где теснится сирень, я пойду своё счастье искать...»). Вертикаль многократно перемещающихся через октаву аккордов, состоящих из сцеплённых в октаве кварты и квинты, воспроизводит звон и переборы колоколов – «и братаются люди, и звонко звенят голоса». Функцию обобщения выполняет и Интерлюдия между первой и второй картинами. Слова «Как трудно привыкать к тишине, четыре года бывшим на войне...», а также хоровые «наплывы» фраз («Сорок третий...», «Сорок первый») расширяют план личного до всеобщего, вызывая трагические ассоциации.

Новелла строга в описаниях, однако в случаях нетипичности способна придать значительность содержанию. Как «Феникс из пепла» пробуждаются к новой жизни Инга и Пётр Бородин. Их диалоги демонстрируют этапы психологического «возвращения» к забытому состоянию мира. Они представлены в четырёх картинах, передающих нюансы различных эмоциональных состояний – от преодоления страха и отчаяния немецкой девушки, мужественной уверенности и великодушия русского солдата, моментов общности, пробуждения взаимного интереса и чувства любви – к прощанию и надежде на встречу в будущей, послевоенной жизни. Речевая выразительность вокальной партии Инги и сопутствующее ей оркестровое сопровождение передают множество оттенков переживаемых героиней чувств. Показательны мелодические фразы Инги, очерчивающие узкий круг (на словах «Ты ничего не знаешь! Разве тебе всё понять!»), фиксирующие безысходность и одиночество; «пустые», «сползающие», «тянущиеся» аккорды низкого регистра (ц. 29) в первой картине, передающие чувство отчаяния героини, её готовность умереть; синкопированный ритм скрытой танцевальности (в двенадцати тактах от ц. 119), намекающий на открытие Петром «настоящей» Инги, привлекательной в своей непосредственности и естественности. Трепетность зарождающегося чувства отражается в постепенном «проявлении» темы любви от её первых фраз (ц. 123), развития в эпизоде (ц. 130), интерлюдии (ц. 131) до широкого развития темы в партии Петра (цц. 137–138). Образ «стучащих в унисон сердец» создаётся в эпизоде *до мажор* (ц. 141) и оказывается важным фоновым элементом для раздела кульминации *Appassionato* (ц. 144).

Важную роль в обрисовке психологического состояния героев играют возникающие в оркестре контуры музыкальных пейзажей: «текучесть» полифонических линий и долго «длящихся» гармоний, создающих угрюмый «пейзаж» окраины города; остинатность «скользящих» созвучий в воспроизведении шелеста «шумящих деревьев» старого парка (ц. 128). Парадоксальным для общего динамического подъёма в третьей картине, но логичным для утверждения найденной героями душевной гармонии становится «тихая» кульминация раздела *Adagio* (ц. 146). Аккорды слушаемой «тишины» родственны весенней звончатости Эпиграфа. Хорально-гимническое звучание хора, как будто возникающее из тишины, (ц. 148) *Adagio* звучит как заклинание: «Пусть будет в мире любовь». Этот момент играет необходимую

для новеллы роль пуанта – кульминационной точки. Сцена прощания – скорее послесловие, в нём – суть названия оперы: «Помни меня». Изобразительный характер «стука колес поезда» (ц. 162) и введение музыкальной аллюзии – песни военного времени – играют роль метафоры, олицетворяющей время и судьбу людей военного поколения. Музыка В. Губаренко выводит содержание новеллы на уровень антитезы войны и мира, хаоса трагедии и весеннего Преображения. Вариант оперы «Помни меня» оказывается лирической новеллой с чертами элегической трёхчастности: прошлое, настоящее и будущее со светлой памятью о чуде любви.

Пронзительным рассказом о любви является и моноопера Виталия Губаренко **«Письма любви»**, написанная по новелле А. Барбюса «Нежность» (1970). Выбор её не был случайным. Неоромантизм вновь обратил внимание художников на безграничные возможности мира человеческих эмоций и чувств. В 1960-е годы огромный успех имел фильм режиссёра Ильера Ишмухамедова (Узбекфильм) «Нежность», лирический герой которого (в исполнении Родиона Нахапетова) пересказывает своей возлюбленной эту невероятную историю любви.

«О том, кто любит, говорят иногда, что новое состояние души делает для него окружающий мир нереальным. Точнее, этот человек видит в окружающем мире новые реальности. Более того, по степени точности ощущения этих новых реальностей можно судить, действительно ли человек любит <<...> И когда Петрарка пишет: “Всё – добродетель, мудрость, нежность, боль – в единую гармонию сомкнулось, какой земля не слышала дотоль. И ближе небо, внемля ей, нагнулось; и воздух был разнежен ею – столь, что ни листка в ветвях не шелохнулось”, то в этом ощущении единства человека и космоса, в этом понимании того, что сердце и листва составляют целое, – мудрость любви, а не холодного умозрения»¹. Оперное прочтение новеллы А. Барбюса сосредоточено на переживании всепоглощающего сосредоточено на всепоглощающем чувстве любви, побеждающем смерть. Глубокое проникновение в мир музыки В. Губаренко демонстрирует статья М. Р. Черкашиной-Губаренко «Любовь за границами жизни и смерти»², рождённая соединением духовного и профессионального «откровения». В её прозорливом видении моноопера отражает путь духовного восхождения героини, силой любви преодолевающей законы земного притяжения, времени и пространства. По мнению музыковеда, «Письма любви» представляют собой целостную контрастно-составную форму из семи частей, пронизанную разветвленной системой внутренних тематических связей»³. Добавим, что «7» – «число человеческое», суммирующее числа «4» материального и «3» духовного мира человека. Так, символично обозначена в опере незримая связь мира реального и вечного.

Подобно многим сюжетам модернистов, героиня новеллы «Нежность» существует в созданном ею мире, осуществляя свой свободный выбор. Рассматривая новеллу А. Барбюса в рамках послевоенного модернизма, можно заметить в ней приёмы интуитивизма и «философии жизни» Анри Бергсона, анализировавшего «поток сознания», описывавшего непрерывное течение мыслей, впечатлений и чувств. В музыкальном мире подобный способ вырабатывался в так называемых «странных» пьесах, рождённых в русле «импрессионизма чувств» (прелюдии, программные фортепианные поэмы А. Скрябина, цикл «Мимолетностей» С. Прокофьева). Отметим и приёмы симво-

¹ Богат Е. М. ...Что движет солнце и светила. Любовь в письмах выдающихся людей / Е. М. Богат. – М. : Детская литература, 1981. – С. 3.

² Черкашина М. Р. Любовь за границами жизни и смерти. Ещё раз о драматургическом потенциале монооперы Виталия Губаренко «Письма любви» / М. Р. Черкашина // Музыкальная академия. – 2012. – № 1. – С. 41–46.

³ Там же, с. 43.

лизма, сказывающиеся в условности названий произведений А. Барбюса: «Плакальщицы», «Умоляющие», «Ад», «Огонь». Его новелла «Нежность» по лаконичности высказывания и тонкости психологических нюансов аналогична многим сочинениям А. Скрябина («Хрупкость», «Загадка», «Ирония», «Странность», «Танец ласки...»), обыгрывающим образ с разных сторон.

Кажется, что символика названия «Нежность» является первостепенно важной и для музыки оперы В. Губаренко. Тема нежности, характеризующая неповторимо трепетное чувство любви героини, зарождается в самом начале оперы и проходит своё становление в переживании боли разлуки, принятии решения ухода и мысленной встречи с небытием, в стремлении сопроводить возлюбленного своей любовью и после смерти. Эта протянутая сквозь музыкальную ткань оперы нить сообщает ей черты симфонической поэмы. Особенностью новеллистической трактовки оперы является и максимальное сосредоточение на психологической нюансировке, на важности каждого слова и каждой ноты в исповеди любви, балансирующей на тонкой нити необычной связи – в письмах, приходящих на расстоянии времени. Музыка помогает вслушиваться в каждую фразу текста, выстраивая за ней ассоциативно воссоздаваемый мир чувств героини.

Уже в оркестровом вступлении первого монолога символично намечены границы будущего разделения реальности и «зазеркалья». В сцеплённых «гроздьях» «скользящих» по хроматическим ступеням гармоний – образ зеркальной «отражённости». Также делимы и две мелодических линии оркестра, верхняя из которых – напевно ласковая, будто состоящая из «нежных прикосновений», вторая – как «эхо», в каждой фразе имитирующая обратно направленное вопросительное окончание. Так создаётся эффект раздвоения личности героини, одновременно ощущающей себя в двух мирах, что является важной приметой новеллистического повествования. В музыкальной графике подобной амбивалентности возможно предположить и отражение моментов притяжения и разъединения двух любящих сердец, что не является противоречием, поскольку Он остается в реальном мире.

Ещё остры воспоминания и переживания вчерашнего расставания, отражающиеся в конкретной символике музыкальных образов: лейттема любви-нежности, «хрустальный» образ падающих слёз и звучание колокола, «звонящего по уходящей любви», «бичующие», хлёсткие удары оркестра, «пилящий» образ боли (в повторяемости нисходящих кратких хроматических линий). Выразительные, «говорящие» фразы вокальной партии позволяют почувствовать состояние героини, то принимающей будущее одиночество, то отчаянно протестующей. В остиной повторяемости «зеркально» сцеплённых, и диссонантно «нагруженных» аккордов – знак роковой неотвратимости происходящего. Как луч надежды на «выздоровление», – «проблески» звучания высокой флейты, в дальнейшем ассоциируемые с душой героини. Напевная и лирически «тёплая» тема, словно поднимающаяся из глубины души, со скрытой вальсообразностью разворачивается в октавном дублировании двух фактурно разделённых пластов струнных, ассоциирующихся с «земным» и «небесным» началами, постепенно заполняющими музыкальное пространство. Это момент завязки действия. Решение найдено: «И вот я начинаю тебе писать». Момент мысленного прощания (ц. 30 «Я обнимаю тебя в последний раз») соединяет спускающиеся с вершины вокальную мелодию и тему нежности, звучащую в оркестре в переплетении двух линий.

Интерлюдия перед вторым письмом рисует ирреальность иного мира. В нисходящем движении повторяемой в струнных басах фигуры *B-A-G-Des* скрыта символика неотвратимости, подобно романтической семантике последования шестой, пятой, первой ступеней. Эпизод *Sostenuto assai* представляет дважды повторенное

медленное, «утяжелённое» хроматизмами хоральное движение. Быть может, так обозначена попытка выхода из мира грядущего небытия, изображенного как Ничто, подобно хоралу (*Quasi niente*) финала Первой сонаты А. Скрябина? По контрасту к этому – «порхающие» фразы солирующей флейты – как знак «полётности» души, вырвавшейся из плена вечности. Именно они открывают монолог второго письма, имеющего характер элегического размышления. На фоне повторяющихся фигур шестнадцатых («бег времени») высоко и нежно звучит голос героини «Я снова говорю с тобой». Широкие скачки мелодии виолончели символизируют отдалённость расстояния и времени, тянущиеся звуки кларнета – словно «дымка печали...» и угасающей памяти. Элегическая тема в звучании струнной группы, соединяясь с элементами «полётности», приводят к лирической кульминации – краткому, но необычайно выразительному вокализу. Партия виолончелей отвечает «земным» воспоминаниям бывшего чувства. Боязнь потерять эту хрупкую связь отражается в резко обрывающихся аккордах. Возвращённая тема любви в пожелании счастья любимому делает возможным каденцию *до мажора* с «прощальной» фразой солирующей флейты.

В звучании одинокого инструмента – душа героини. Интерлюдия представляет её в изломах мелодической линии, словно попадающей то в незримый поток вечного времени (кружение повторяющихся шестнадцатых), то в пространство жесткого и страшного «ничто», мира без любви. В его изображении находим аллюзии «прометеевского» аккорда А. Скрябина – вертикальные сцепления тритона и двух кварт, двух квинт и, наконец, квартового шестизвучия. Изломанные, расходящиеся линии звучащего в *tutti* оркестра и удары резко звучащих септимовых басов рисуют картину разгула неведомой и враждебной человеку стихии, ввергающей в своё безостановочное движение.

«Игрой воображения» можно было бы назвать скерцозную атмосферу Третьего письма Новеллы, так верно сопоставленную М. Черкашиной с «произвольно ускользающими образами сна»¹. Одиноким и печальным голосом флейты сопутствует констатация уходящего времени: «Проходят годы... одиннадцать лет...» Душа давно ушла от земного. Среди быстро меняющихся музыкальных образов – воспоминания счастливых мгновений прошлого – «лучей солнечного света», танцевавшегося когда-то вальса, ощущения праздника и счастья среди радостных людей... Вернувшаяся осязаемость чувства нежности ознаменована возвращением её темы, правда, теперь звучащей особенно трепетно, в переплетениях высоких скрипок и сопрано певицы. Героине так хочется верить, что это чувство помнится обоими. Возможно, на это ей отвечает «земной» голос виолончели.

В последней Интерлюдии – мир инобытия. Причудливость «заведенного» хода движения, игры – «мерцания» необычных инструментальных сочетаний. Четвёртое письмо могло быть первым и последним. Поэтому в нём героиня прощается с «дорогим Луи» ещё раз, но уже навсегда. Нет воспоминаний, нет иллюзий, только Она в своём последнем откровении, эмоциональный диапазон которого – от мольбы до необычайной экспрессии. Вокальная партия дана без сопровождения. Удары «застывающих» низких септим, прерывающие речь, – словно лезвия, впивающиеся в сердце. Особое звучание создаёт тембр «разбитого» фортепиано. Тема нежности звучит, поднимаясь вверх и переплетаясь с голосом, словно уходя в небеса.

Коротко, но болезненно остро воспоминание о том, что было вчера. Это краткая, но необычайно экспрессивная реприза первого письма. От *Sostenuto molto. Lugubre*

¹ Черкашина М. Р. Любовь за границами жизни и смерти. Ещё раз о драматургическом потенциале монооперы Виталия Губаренко «Письма любви» / М. Р. Черкашина // Музыкальная академия. – 2012. – № 1. – С. 45.

(ц. 105) признание героини звучит под аккомпанемент траурного шествия. Аккорды басов словно отсчитывают последние секунды жизни. После слов «Есть какое-то страшное откровение» и наступившей паузы в партии виолончели звучит вопрос, повторяемый снова. Может, за ним скрыт образ Луи, прочитавшего последнее письмо. Теперь виолончель, а за ним струнная группа ведут тему нежности («любовь нашла адресата»). Её резко прерывает эпизод *Sostenuto drammatico* (ц. 111). В чёткости ровных нот движения на *ff* – неотвратимость смерти, аллюзия *Dies irae*, при этом очевидно интонационное сходство введенного мотива с темой нежности. Подобный пример антиподической образности характерен для многих сочинений С. Рахманинова.

Последние слова прощания, произнесенные без пения, минимальное сопровождение аккордами «нереального» трёхдольного марша *funebre* и тихая кульминация на постепенном восхождении голоса, поющего «о нежности, которая больше этой любви», создают катарсический эффект в окончании оперы. В последних шести тактах тема нежности звучит в тембровом колорите «нездешнего мира» последней Интерлюдии, словно уходя в Вечность.

Суть новеллы – тайна. Она создаёт миф личной жизни и общую для всех мифологему высшей из способностей Человека – любить. В каждой из рассмотренных оперных новелл – отзвук души её автора, по своему рассказавшего необычную историю и извлекшего из неё новый опыт жизни и творчества, достигшего новой ступени в развитии индивидуального стиля. Так, каждый художник на вершине вдохновенного чувства способен прийти к откровению в постижении высшего закона Жизни, подобно Данте, окончившему свою «Божественную комедию» словами:

Здесь изнемог высокий духа взлёт;
Но страсть и волю мне уже стремил,
Как если колесу дан ровный ход,
Любовь, что движет солнце и светила¹.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алигьери Данте. Божественная комедия / Данте Алигьери. – Минск : Мастацкая літэратура, 1987. – 575 с.
2. Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...» Судьба «Божественной комедии» Данте в России / А. А. Асоян. – М. : Книга, 1990. – 216 с.
3. Бент М. И. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология / М. И. Бент. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, – 1987. – 120 с.
4. Богат Е. М. ...Что движет солнце и светила. Любовь в письмах выдающихся людей / Е. М. Богат. – М. : Детская литература, 1981. – 63 с.
5. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія / Ірина Драч. – Суми : СДГУ, 2002. – 226 с.
6. Драч І. С. Письмо как мифологема в оперном контексте / И. С. Драч // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. – К., 2000. – С. 117–124.
7. История русской музыки : учебник. – Т. 2 : Кандинский А. И. Вторая половина XIX века : [в 3 кн.]. – Кн. 2 : Н. А. Римский-Корсаков / общ. ред. А. И. Кандинского. – М. : Музыка, 1979. – 278 с.
8. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время / Ю. В. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 470 с.

¹ Алигьери Данте. Божественная комедия / Данте Алигьери. – Минск : Мастацкая літэратура, 1987. – С. 575.

9. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1990. – 275 с.

10. Петриченко М. В. Жанрово-драматический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко (на примере монооперы «Нежность» и оперы-балета «Вий») : автореф. дис. ... канд. искусствоведения ; спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Петриченко Марина Викторовна ; Киевская гос. конс. им. П. И. Чайковского. – К., 1992. – 20 с.

11. Петровский М. А. Морфология новеллы / М. А. Петровский // *Ars poetica* : сб. ст. / под ред. М. А. Петровского. – Вып. 1. – М. : ГАХН, 1927. – С. 69–100.

12. Соловцов А. А. Н. А. Римский-Корсаков : монография / А. А. Соловцов. – М. : Музыка, 1984. – 400 с.

13. Черкашина М. Р. Любовь за границами жизни и смерти. Ещё раз о драматургическом потенциале монооперы Виталия Губаренко «Письма любви» / М. Р. Черкашина // Музыкальная академия. – 2012. – № 1. – С. 41–46.

14. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії / М. Р. Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади / до 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2003. – С. 5–33.

Стасюк С. О. «...Что движет солнце и светила»: оперні новели про кохання. Розглянуто камерні опери М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова і В. Губаренка з погляду їх жанрової першооснови – архетипу новели, яким визначаються принципи драматургічної цілісності й концептуальної обґрунтованості творів. Відзначено моменти індивідуально-стильової еволюції опери-новели, зокрема у співвіднесенні її жанрового архетипу, як універсально схематичного ядра, із міфологемою, яка становить видозміни архетипу в контексті змісту, що художньо розгортається.

Ключові слова: жанровий архетип, міфологема, опера-новела, лірична новела, драматургія.

Стасюк С. А. «...Что движет солнце и светила»: оперные новеллы о любви. Рассмотрены камерные оперы Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова и В. Губаренко с точки зрения их жанровой первоосновы – архетипа новеллы, объясняющего принципы драматургической целостности и концептуальной обоснованности произведений. Отмечены моменты индивидуально-стилевой эволюции оперы-новеллы, определены в соотношении её жанрового архетипа, как универсально схематичного ядра, и мифологема, представляющей видоизменения архетипа в контексте художественно развёртываемого смысла.

Ключевые слова: жанровый архетип, мифологема, опера-новелла, лирическая новелла, драматургия.

Stasyuk S. O. “...Что движет солнце и светила” (“...What Moves the Sun and Luminaries”): Romantic Opera Novellas. Chamber operas by N. Rimsky-Korsakov, S. Rakhmaninov and V. Hubarenko are examined with regard to their genre origin – the novella archetype, which rationalizes principles of dramaturgic integrity and conceptual justification of the works. Aspects of individual stylistic evolution of the opera-novella are determined in correlation with its archetype, as the schematic core and the mythologeme which represents variations of the archetype in the context of artistically developed meaning.

Keywords: genre archetype, mythologem, opera-novella, lyrical novella, dramaturgy.